

XY, DIMENSIONI DEL DISEGNO



RIVISTA
QUADRIMESTRALE
ANNO QUATTRO
NUMERO DIECI
DICEMBRE 1989
LIRE 25.000

RASSEGNA CRITICA
DI STUDI SULLA
RAPPRESENTAZIONE
DELL'ARCHITETTURA
E SULL'USO
DELL'IMMAGINE
NELLA SCIENZA,
NELLA TECNICA
E NELL'ARTE

cedis
editrice

con scritti di:

FRANCESCO DAL CO
FULVIO IRACE
FRANCESCO MOSCHINI
GIANNI CONTESSI
FRANCO PURINI
MASSIMO SCOLARI
ARDUINO CANTAFORA
VITTORIO GREGOTTI
VITTORIO UGO
PIERLUIGI NICOLIN
ROBERTO DE RUBERTIS
ADRIANA SOLETTI
LIVIO SACCHI

1968-1988
VENT'ANNI DI ARCHITETTURA DISEGNATA

XY, i documenti

Questo numero è monograficamente dedicato ai vent'anni di "architettura disegnata" che vanno dal 1968 al 1988. La vicinanza storica del fenomeno e il suo coinvolgimento in vicende ancor oggi in svolgimento ne rende molto difficile l'esame obiettivo. Sembra però utile proporre un'interpretazione a corta distanza che, se pure potrà risultare compromessa da giudizi non ancora sufficientemente sedimentati, assicura per altro memoria lucida e valutazioni appena emerse da un dibattito le cui tinte accese è bene non dimenticare.

Il ventennio preso in esame è caratterizzato da una data d'inizio carica di significato e alla quale sono legati in larghissima misura, nel bene e nel male, i comportamenti e le riflessioni di tutta la cultura di cui ci sentiamo partecipi. È forse impossibile accertare quanto il '68, inteso nella glo-

balità delle sue accezioni, sia coinvolto nella nascita dell'architettura disegnata, ciò nonostante le testimonianze qui raccolte ne tentano generosamente un'indagine. Tentano soprattutto, però, di comprendere le connessioni che un atteggiamento culturale, sorto e maturato principalmente nel mondo accademico o nei suoi immediati intorni, ha stabilito con la crisi della progettazione e con l'invalidarsi dell'identificazione dell'idea di progetto con un processo salvifico dei destini dell'uomo.

In merito al tipo di disegno cui ci si vuol riferire tanto la definizione adottata quanto la delimitazione temporale assunta sono, secondo alcuni, un dato di fatto incontrovertibile, per altri invece sono ampiamente sottoponibili a critica. Comunque, pur con la massima disponibilità a verifiche o contestazioni, è parso opportuno mantenere la definizione che, se pure imperfetta, è ormai omologata dall'uso e circoscrivere quindi il periodo nel

modo indicato, in accordo con una posizione che sembra raccogliere la massima parte dei consensi.

I principali protagonisti di questa sperimentazione progettuale sorta e consumatasi sulla carta, ma che condiziona tuttora l'ispirazione, la poetica è gli stessi modelli figurativi della ricerca architettonica, insieme con i critici e gli osservatori che maggiormente si sono occupati del fenomeno, spesso al punto da esserne personalmente coinvolti, espongono qui la loro opinione su questo amato e contestato periodo di storia dell'architettura; talora orientando l'attenzione sui suoi aspetti più dibattuti, talora indagando le influenze e le ricadute che ne sono derivate anche in campi diversi quali l'arte e il costume.

Una tendenza di pensiero che, pur gravitando essenzialmente intorno ai problemi della progettazione e della composizione, entra così a fondo nella qualità del segno da attribuire significati più pregnanti all'espressione grafica che alla stessa realtà architettonica, non poteva non interessare questa rivista che ha come obiettivo specifico lo studio del disegno e dell'immagine e che, al concludersi di un capitolo importante della storia della rappresentazione progettuale, vuole essere la prima ad offrirne una rassegna critica.

Comunque possano essere giudicati gli eventi di questi vent'anni è certo che il disegno ha contratto un debito nei confronti dell'architettura disegnata. Le deve il proprio ritorno, in ruolo di protagonista, sulla scena della progettazione, le deve il rientro in un circuito di interessi dal quale era stato, ma anche si era, notevolmente emarginato, le deve l'attenzione che si è tornata ad avere per la rappresentazione dell'architettura e che reclama oggi un rinnovato e più responsabile controllo della qualità e della coerenza del linguaggio grafico.

Alle opinioni dei protagonisti e degli osservatori XY affianca un ampio regesto delle opere e degli eventi che hanno costruito la storia di questo periodo. La testimonianza ordinata e, per quanto possibile, esauriente che se ne intende lasciare non trascura i fenomeni di costume, le attività editoriali e le manifestazioni culturali attraverso cui si

è sviluppato e propagato un movimento di pensiero che certo non può definirsi limitato al mondo dell'architettura.

Le polemiche esplose sulla validità sia artistica che progettuale di opere per le quali gli architetti si sono misurati nelle gallerie d'arte e gli artisti si sono scoperti pittori d'architettura, in un sodalizio impreveduto quanto sconcertante, richiedono infatti che le vicende di questa singolare esperienza siano esposte anche attraverso un elenco documentato di notizie e accadimenti significativi, in modo da rendere ricostruibile nel modo più certo la storia controversa di quella che fu anche chiamata "architettura di carta". Il compito di illustrarne l'ampia produzione grafica è stato affidato ad una serie di opere tratte dalla collezione di Francesco Moschini, da lui cortesemente messa a disposizione di XY, che costituisce una campionatura sufficientemente indicativa della varietà delle posizioni, ma anche delle linee di omogeneità, che l'architettura disegnata ha fatto registrare in Italia. Le opere di Massimo Scolari, che si accompagnano al suo articolo, sono riprodotte per gentile concessione dell'autore e le immagini che commentano il regesto U.S.A. sono selezionate da Livio Sacchi.

La vivacità di commenti e di reazioni che questa iniziativa ha fatto registrare durante la sua messa a punto e l'incessante affluire di notizie che imponevano progressivi aggiornamenti, insieme con la necessità di portare però a conclusione il regesto in tempi ragionevoli per inserirlo in questo numero speciale hanno suggerito di proporla ora una prima versione, ampia ma non esaustiva, continuando poi la raccolta delle notizie che si renderanno ulteriormente disponibili per ricomporle in una versione successiva, più completa e definitiva, da pubblicare a parte. A tal fine i lettori in possesso di informazioni e immagini utili per eventuali integrazioni potranno, se interessati, farle pervenire alla redazione di XY entro il 31 dicembre 1990.

Roberto de Rubertis



sommario



- 5 *Francesco Dal Co*
Sul disegno d'architettura: dodici domande
- 19 *Fulvio Irace*
Quasi un autodafè
- 27 *Francesco Moschini*
*Il disegno tra utopia e teoria:
le linee portanti della ricerca*
- 35 *Gianni Contessi*
Dalla rappresentazione alla formazione
- 45 *Franco Purini*
Proclamandone l'isolamento
- 57 *Massimo Scolari*
*Che il disegno sia centro nelle scuole
di architettura*
- 65 *Arduino Cantafora*
Note sparse
- 73 *Vittorio Gregotti*
"Il costruttore di fantasie"
- 77 *Vittorio Ugo*
"Rappresentare/costruire"
- 87 *Pierluigi Nicolin*
Le carte dell'architetto
- 91 *Roberto de Rubertis*
Precursori ed epigoni di un disegno epocale
- 99 *Adriana Soletti*
Storia di un'atmosfera ideale
- 105 *REGESTO*
dell'architettura disegnata in Italia
- 133 *Livio Sacchi*
Architettura disegnata negli USA
- 137 *REGESTO*
dell'architettura disegnata negli USA

cedis
editrice

XY, Dimensioni del disegno,
rivista quadrimestrale

Direttore:
Roberto de Rubertis

Comitato scientifico:

Adriana Baculo
Gaspere De Fiore
Mario Docci
Gaetano Fano
Decio Gioseffi
Giuliano Maggiora
Corrado Maltese
Franco Purini
Massimo Scolari
Vittorio Ugo

Direttivo di redazione:
Adriana Soletti
Luca Massacesi

Redazione:

Via Francesco Denza 52 00197 Roma

Redazioni locali:

ATENE Nicholas Cholevas
Averof 10, 10433 GR

BARI Francesco De Mattia
Istituto di Disegno, Rappresentazione e Rilievo
Palazzo Ateneo, Piazza Umberto I 70100

MADRID Jorge Sainz
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Ciudad Universitaria 28040

MILANO Alessandro Polistina
Via Asti 15 20149

PARIGI Jean Paul Saint Aubin
10 Rue du Parc Royal 75003

TORINO Ottorino Rosati
Corso Re Umberto 114 10128

Pubblicato dalla Cedis Editrice
Tutti i diritti sono riservati

COMPOSIZIONE: Phototypecenter
Corso Francia 228 00191 Roma

STAMPA: ITER (Roma)

PROGETTO GRAFICO:
Audiovisualgraphik/Cristiana Rinaldi

Iscritta al Tribunale di Roma al n.321/86
il 18 giugno 1986

AMMINISTRAZIONE
Via F. Denza, 52 00197 Roma Tel.06/87.86.69

Questo numero: lire 25.000

Arretrati: lire 30.000

Abbonamento 1990

Ordinario: lire 40.000

Enti: lire 100.000

All'Estero: lire 100.000

Sostenitore: lire 500.000

VERSAMENTI

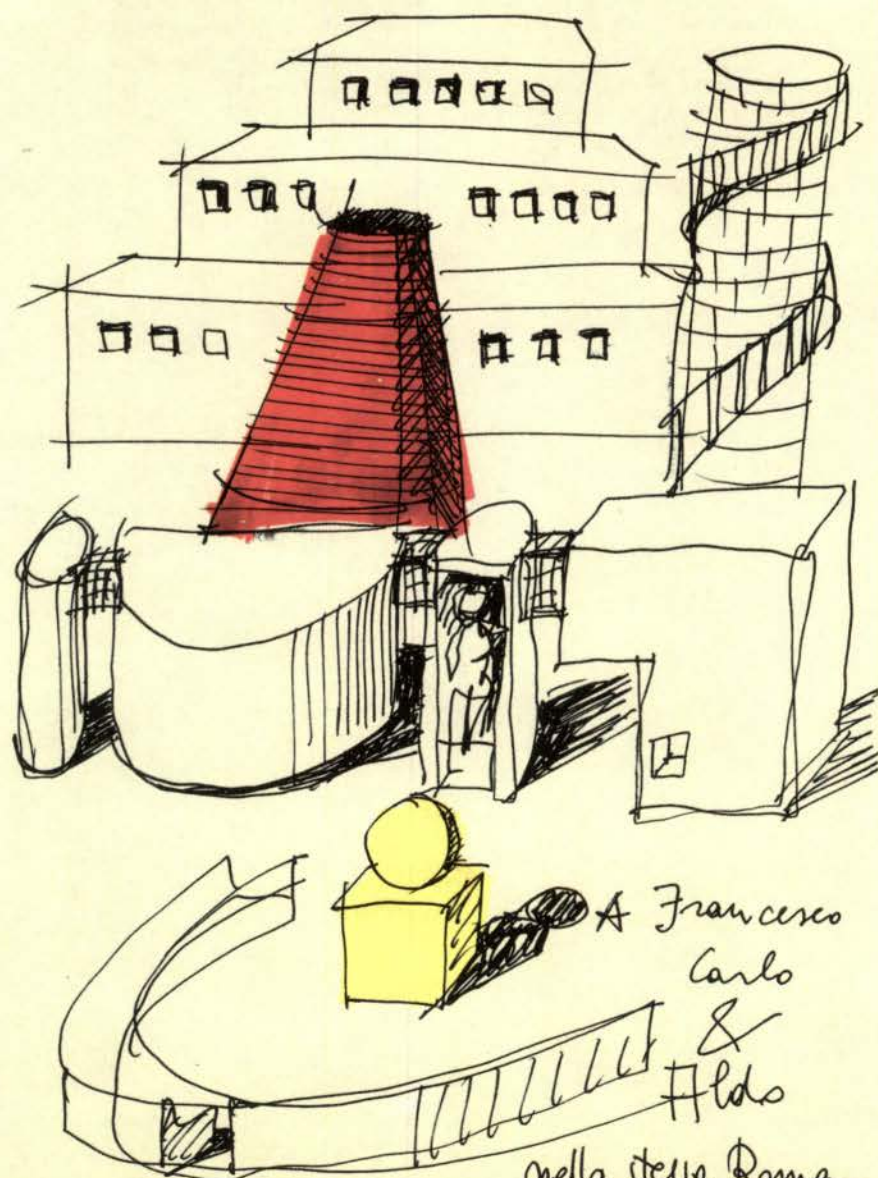
Sul conto corrente postale n. 51 966 000
intestato a Cedis s.r.l., Via F. Denza 52, 00197 Roma

In copertina:

Aldo Rossi,
Lighthouses e towers,
New York 1980 (Collezione Moschini)

Pubblicato con il contributo del C.N.R.

*Sul disegno
d'architettura:
dodici domande*
Francesco Dal Co



A Francesco
Carlo
&
Hideo
nella stessa Roma
4 luglio 1986



XY. Qual è, a tuo avviso, il significato del disegno d'architettura dal punto di vista della relazione tra disegno e costruzione? Ci piacerebbe avere da te una risposta sul piano della teoria dell'architettura.

tura.

FDC in generale ritengo che l'architettura si configuri come un processo unitario che necessariamente tende al costruire. Questo tendere non deve essere inteso in maniera meccanica, nel senso che ogni espressione grafica implica la sua immediata traducibilità in una forma costruita. Ma è indubitabile che ogni forma di espressione disegnata dell'architetto tende, contiene in sé questo tendere al costruire, alla costruzione, alla realizzazione di un manufatto. Quindi il disegno si pone, all'interno di questa definizione molto schematica, come una tappa di un processo. Intendere questo processo in termini meccanici, come una successione di tappe, sarebbe però assolutamente riduttivo del meccanismo di ideazione che il progetto rappresenta. Il disegno rappresenta una volontà, esprime una volontà, è una forma di manifestazione di – per usare una espressione che forse può generare equivoci, ma che certamente esprime il mio pensiero – un *kunstwollen*, che si dispiega attraverso il completarsi di un processo.

C'è però un altro aspetto del disegno, altrettanto importante, che contribuisce a rendere ambiguo questo manifestarsi materializzato del *kunstwollen* tramite il processo di cui prima dicevo. Vorrei citare una lettera di Van Gogh, su cui giustamente Artaud ha richiamato l'attenzione, che si riferisce proprio al disegno – e credo che non vi sia una sostanziale differenza se s'intende in maniera specifica il disegno dell'espressione artistica o quello della progettazione architettonica. Se ricordo bene essa dice che «il disegno è ciò che serve a forzare quella barriera di ferro o d'acciaio che si frappone alla creazione della realtà, è uno strumento, un grimaldello che forza, che apre la realtà». Ecco, io ritengo che il progettare sia di per sé un modo di produrre la realtà, un modo di portare a evidenza la realtà. Questo è il ruolo fondamentale del disegno. Il disegno è questo grimaldello che forza le cose verso la realtà. Contiene, se si vuole, una duplice tensione: da un lato il suo manifestarsi finale nel progetto, con tutto ciò che esso implica, e quindi anche con tutte le sue mediazioni; dall'altro il modo che apre al possibile manifestarsi della realtà.

Un altro aspetto, altrettanto forte e importante per comprendere l'idea stessa di disegno architettonico, è quella che mi piacerebbe definire come il bisogno che l'architetto ha di esercitare il proprio controllo sull'opera. Provo a spiegarmi meglio. Quando l'opera schiude la realtà produce la realtà, entra in un tempo tutto suo, che essa stessa produce, determina o, almeno, per la definizione del quale essa stessa combatte. Ma è un tempo astratto, diverso da quello che si determina

nel confronto tra la realtà prodotta e quella che le sta intorno, il tempo della storia. È il tempo della ideazione, il tempo dell'invenzione. Io credo che nel disegno si manifesti anche questa volontà di una sorta di utopica coincidenza tra il tempo delle opere e quello dell'ideazione, fra il tempo che è proprio dell'esperienza soggettiva di chi progetta, e l'opera che, una volta entrata nel mondo, sarà sottratta a questo tempo. Quindi il progetto è anche uno strumento di proprietà, che garantisce la proprietà, il dominio sull'opera. Forse si potrebbe dire che il vero, miracoloso istante in cui l'opera è veramente nelle mani dell'artefice è quello che precede addirittura l'espressione del disegno. Il disegno si pone su questo crinale. Un crinale decisivo perché implica la rottura dei tempi a cui l'opera è necessariamente esposta. E credo che questo sia il momento più importante, uno dei momenti più importanti e significativi se si vuole ragionare sulla natura stessa del progetto, delle strategie, delle pratiche progettuali. Se si vuole un'immagine del disegno è proprio questa: di essere l'istante che arresta il fluire del tempo, che arresta l'opera prima dell'attimo in cui essa si avvia nel mondo e contemporaneamente apre la strada all'opera per il mondo, cioè la trattiene e la lancia. Questo trattenere e questo lanciare costituiscono il duplice effetto del disegno. E mi pare che questo poi sia l'elemento di maggior fascino contenuto nella frase di Van Gogh: quando si rompe questa barriera di ferro che dischiude all'opera la realtà, si arrischia l'opera.

Il disegno contiene poi un altro elemento che costituisce questa ricchezza ambigua, paradossale per certi versi: proprio perché in quel momento l'opera è protetta dal rischio all'avviarsi verso il mondo, è protetta ma offerta, data. Sono insomma molte le componenti che rendono così centrale il tema del disegno, tutte implicite nella natura stessa del progetto: il progetto è di per sé un rischio, un esporsi ad un rischio, un esporsi alla catastrofe. Il disegno contiene dentro di sé tutti questi elementi che costituiscono il paradosso, è un aprirsi e un chiudersi continuamente, è un momento che esprime una natura assolutamente paradossale.

XY. La tua risposta è estremamente interessante ma fa nascere immediatamente un'altra argomentazione. Sembra quasi, dal tuo intervento, che esista un'idea della costruzione nel disegno e un'idea della costruzione nella costruzione. Entrano, queste due idee, in un gioco reciproco molto complesso, tu dicevi "di protezione", quella del disegno rispetto all'idea di costruire nella costruzione. Dicevi anche una cosa molto significativa, che nel disegno coincidono i tempi dell'opera e quelli dell'ideazione. C'è però, nel momento in cui è possibile parlare di disegno e di costruzione, una specie di scissione, una specie anche, quindi, di potenziale opposizione. Secondo te è possibile interpretare disegno e costruzione come forme di una opposizione, di un contrasto?

FDC. Io credo che il disegno contenga in sé questo contrasto. Ma lo contiene, lo sconta e con-

Questa intervista a Francesco Dal Co è stata condotta da Livio Sacchi per conto di XY il 15 gennaio 1990. Al fine di offrire la più fedele trascrizione del dialogo è stata mantenuta la forma colloquiale del testo registrato.

In apertura:
Carlo Aymonino e
Aldo Rossi,
Nella stessa Roma, 1986.

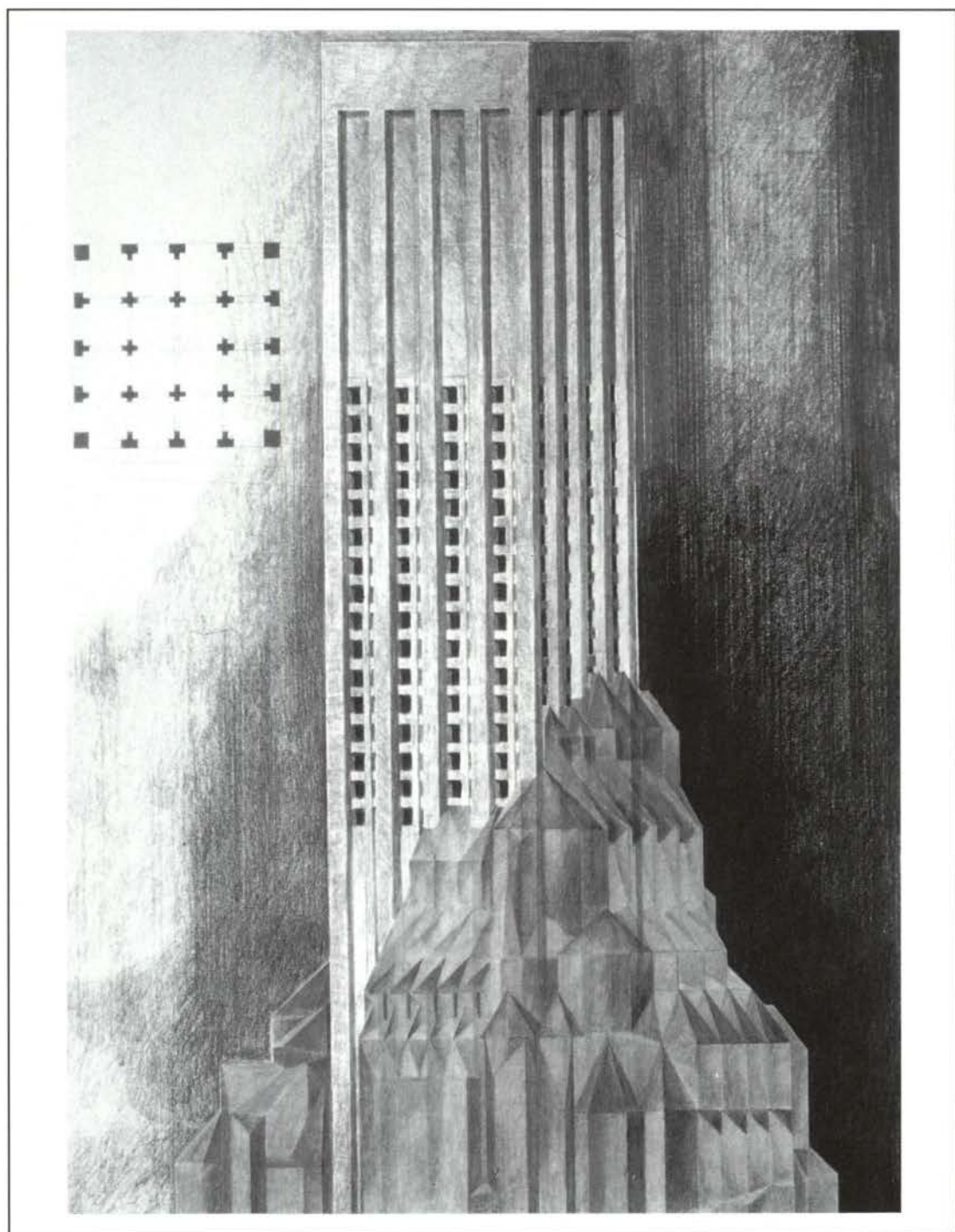
In basso:
Giangiacomo D'Ardia,
Omagio a Hugh Ferriss,
grattacielo 2, 1989.

temporaneamente lo porta a soluzione. Il portare a soluzione che il disegno presuppone implica un pericolo mortale per la natura stessa del disegno. E il problema non è tanto di carattere oggettuale, cioè la differenza oggettuale che esiste fra l'opera costruita e l'opera che permane nel disegno, ma è rappresentato proprio dal fatto che queste due opere contengono in sé tempi diversi. Nel disegno vi è ancora questo permanere dell'unicità del tempo dell'esperienza, che è rappresentata dall'artista che la fa, mentre, nell'opera realizzata, questa unicità è esposta a tutti i venti che la condizionano. Certo è un processo paradossale. Il disegno d'architettura è un paradosso.

XY. Hai iniziato dicendo che il fine ultimo di ogni architetto è evidentemente quello costruttivo. Sono d'accordo. Un noto architetto americano ha invece di recente dichiarato che oggi il fine dell'ar-

chitetto non è tanto costruire, quanto piuttosto disegnare, progettare edifici. Io non so quanto ciò possa esser legato a delle condizioni personali. Credo che sia però anche una tesi più generalizzabile di quanto possa apparire, forse un po' legata alla contemporanea frammentazione di ogni attività umana. Mi sembra insomma che a ben guardare siano in realtà molti gli architetti prevalentemente impegnati a disegnare piuttosto che a costruire: la costruzione è spesso delegata ad altri. Vorrei un tuo parere su questo punto.

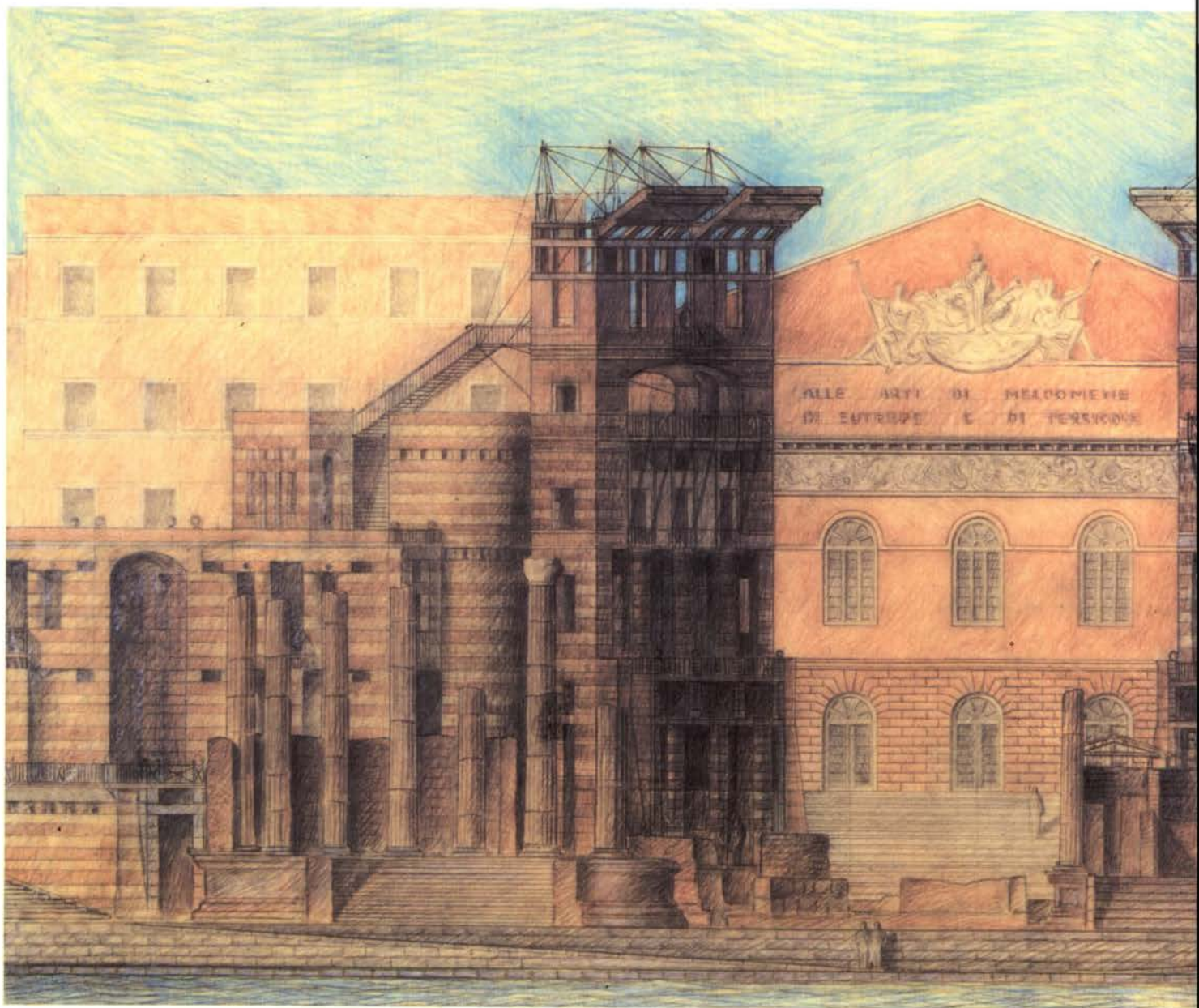
FDC. Prendendo spunto da ciò, chiariamo anche un ulteriore aspetto di ciò che dicevo prima. Quando parlavo di una duplicità di tempi che caratterizza l'esistenza del disegno rispetto all'opera che si offre al tempo storico, intendevo dire anche un'altra cosa. Un'opera realizzata si espone proprio al consumo dell'uso, della sua funzione. La



funzione nel disegno è certamente sempre presupposta, ma non si esercita mai sulla natura dell'oggetto che abbiamo di fronte. Non si esercita sul foglio di carta che contiene le indicazioni del nostro disegno. La funzione si esercita nel consumo, nell'uso, si esercita sull'opera. Questa è una condizione completamente diversa. Nel farsi di quest'opera, nel suo realizzarsi, certamente intervengono tutte le previsioni che un progettista deve saper formulare per preservare l'integrità della propria opera rispetto a questo suo destino. Ma certamente questo stacca definitivamente l'opera dall'architetto.

Il momento, credo, più drammatico all'interno di qualsiasi discorso che la storia del progetto ci ha insegnato, è quello in cui l'opera si avvia nel mondo, il mondo esercita il proprio dominio sull'opera, l'acquista attraverso un suo uso. Questo non va pensato soltanto in termini funzionalistici, è un uso molteplice, vario, complicatissimo. Questo distacco è un momento certamente importante, decisivo. Le previsioni che l'architetto

deve fare rispetto all'uso che l'opera subirà complicano ulteriormente la possibilità di avere una perfetta conseguenzialità tra quel momento in cui il muro d'acciaio viene rotto, sfondato dal grimaldello del disegno e l'opera come essa ci si presenterà poi, nel tempo storico. Teorizzare una separazione di questi due momenti è segno di debolezza. Viverla è completamente diverso, ma teorizzarla è segno di grande debolezza. È segno di una rinuncia, che non ha nulla a che vedere con la rinuncia linguistica, ma che è bensì un ritirarsi rispetto alla completezza, alla natura stessa del disegno che è come prima dicevamo, un tendere a. Se dal disegno escludiamo questo tendere a, questo anelare a, questa sua contraddittorietà, il disegno diventa espressione di un atto di rinuncia, di un richiudersi. Io credo invece, come intende Van Gogh, che il disegno sia un aprire, non un richiudere. Da questo punto di vista la tua domanda certamente indica una condizione oggi vissuta da alcuni architetti, non soltanto americani, ma è una delle posizioni che meno mi convince. Mi con-



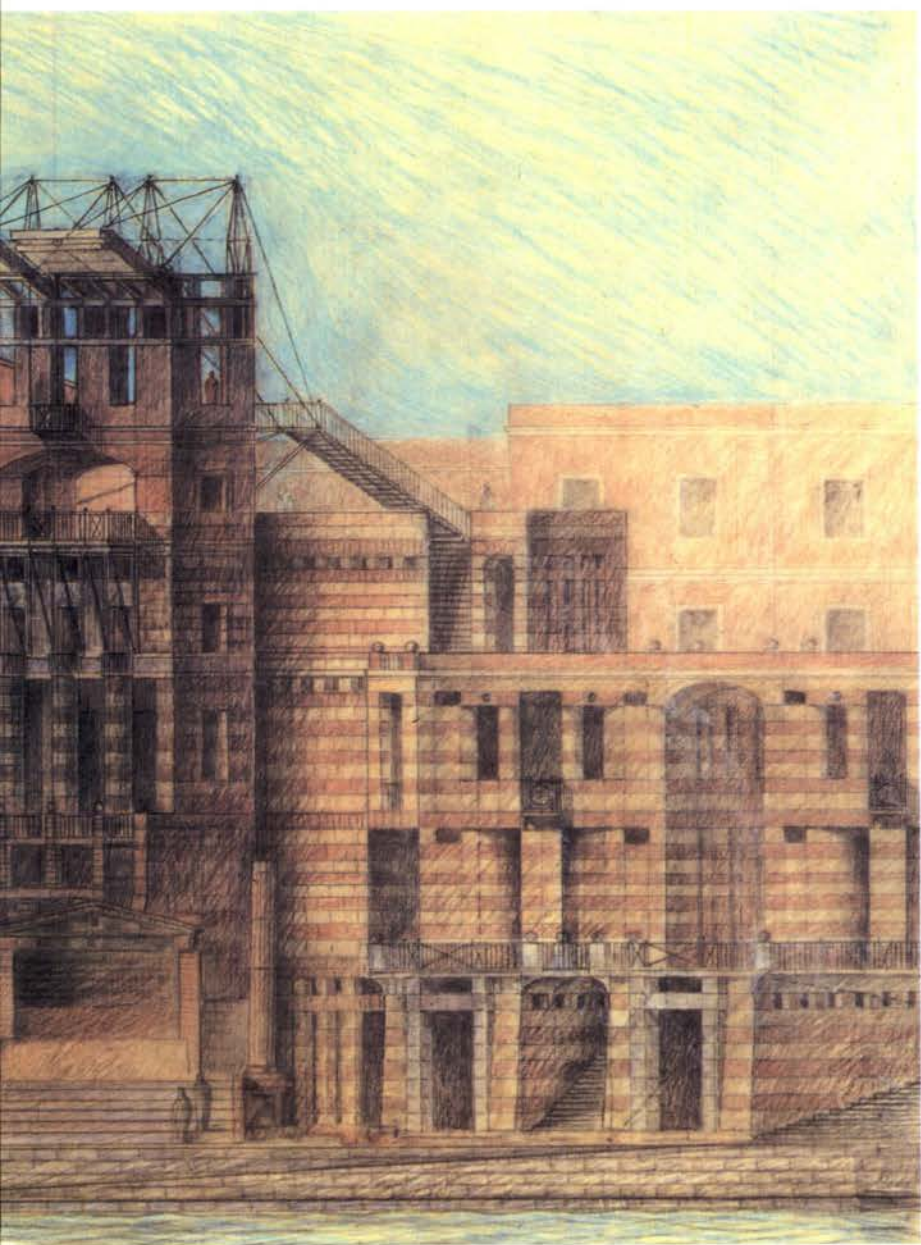
Franz Prati,
*Sistemazione
della piazza
di Torre Argentina
a Roma, 1985.*

vince molto di più il tentativo di vivere il disegno per quella sua contraddittoria, paradossale natura di cui si parlava prima. E quindi di scontare i pericoli. Non si superano i pericoli rimuovendoli, ma vivendoli, affrontandoli. Ecco mi sembra che questa rinuncia, questa volontà di separazione netta, di ignoranza reciproca fra il disegno e l'opera, sia appunto una rinuncia che non affronta il pericolo. Ma, ancor prima di affrontarlo, non mostra il pericolo che è insito nel disegno perché non ne mostra i paradossi, e quindi ignora una componente essenziale del disegno, cioè pratica una pratica in maniera del tutto parziale, nascondendone, velandone la complessità. Mi sembra sia uno degli elementi di debolezza che appare a volte in alcune teorizzazioni più o meno bene architettate, ben progettate, che si ricollegano alle posizioni di cui parlavi. Certamente va poi fatto un grandissimo sforzo analitico e intellettuale per capire tutti i passaggi che sussistono fra il primo aprire rappresentato dal disegno e il manifestarsi finale dell'opera in un sistema produttivo così complesso come

quello in cui operiamo oggi. Ma, da questo punto di vista, bisognerebbe fare anche un'altra distinzione, e secondo me qui il tuo riferimento all'architettura americana è del tutto pregnante. Troppo spesso, soprattutto in America, continuiamo a parlare di architettura per opere che hanno assai poco a che vedere con l'architettura. Un atteggiamento utile per comprendere meglio qual è il ruolo del disegno rispetto al progetto, sarebbe tentare di circoscrivere enormemente il panorama a cui noi diamo il nome di architettura, di ridurlo, ridurlo moltissimo. È un fatto di diseducazione nostra e di pigrizia mentale, io credo, continuare a parlare di architettura per una serie di prodotti che ormai rispondono soltanto a quell'esigenza di mera funzione che li esclude invece dal desiderio vero di mostrare, in termini radicali, come prima dicevo rifacendomi a quella frase di Van Gogh, che è proprio dell'architettura. Mi chiedo se molta di quella produzione che viene rifiutata teoricamente, non sia invece un falso obiettivo, un oggetto di falso rifiuto. Non credo che sia così decisivo per un architetto rifiutare di disegnare, per esempio, la carrozzeria di una Volkswagen, dato che essa vive di una sua logica, dove probabilmente il progetto architettonico inteso come noi lo stiamo definendo non ha alcun senso. Ma rifiutarlo che senso ha? Escludere quel campo che senso ha? Questo vale per molta architettura contemporanea, in particolare negli Stati Uniti, dove abbiamo una serie di prodotti che rispondono a delle logiche che forse sarebbe bene cominciare a dire che non fanno parte dell'architettura, non sono luoghi di vera sperimentazione dell'architettura. Credo che sarebbe molto salutare cominciare a dire che di architettura oggi se ne fa veramente pochissima, e quindi esercitare la nostra attenzione su quel residuo, e cominciare a pensare che l'architettura è veramente qualcosa che si rifugia in nicchie del mercato, che non fa più mercato.

XY. Vorrei chiederti di intervenire su una questione che mi pare sia in qualche modo sottesa a parte delle tue argomentazioni: che rapporto c'è, in architettura, fra disegno e parola, vale a dire tra il programma esposto dal disegno – questa "infrastuttura" del muro d'acciaio – e quello esposto attraverso il pensiero verbale, dal linguaggio, dalla parola?

FDC. Su questo tema ci sono oggi delle divertenti teorizzazioni, soprattutto negli Stati Uniti, dove spesso si ragiona sugli aspetti meramente linguistici dell'architettura. Io credo che tra il discorrere dell'architettura e il disegno vi sia una distanza abissale che è dovuta alla specificità dei linguaggi. Sono linguaggi che hanno regole, statuti, storie, modalità completamente diverse. Che in certi momenti si incrociano, si richiamano, ma che restano linguaggi diversi. Non credo assolutamente alla possibilità di applicare la parola per sostituire i normali strumenti del disegno, la carta, la matita, le tecniche della rappresentazione, il rappresentare, non lo credo affatto. Credo che ci sia un pericolo in tutto questo, da un lato una cattiva idea di architettura che si accompagna spesso ad



una cattiva letteratura e ad una cecità rispetto alla specificità del fenomeno architettonico. Oltre tutto, essendo un fenomeno che si configura in termini moderni da pochissimi anni – i secoli che ci separano dalla fine del Trecento inizio del Quattrocento, sembrano misurabili in un'esperienza estremamente ridotta – credo che siamo ben lontani dal poter pensare tutto questo. E soprattutto ritengo che vi siano delle specificità di strumenti che rendono in traducibili queste cose. Sono strumenti che non possono essere usati in maniera indifferente.

L'altra cosa che tu dici implica invece un altro problema che io ritengo molto più attuale. Negli ultimissimi anni c'è stato un decadimento della produzione teorica dei progettisti, e della cultura architettonica in generale, a cui si è accompagnato anche un decadimento dell'espressione del disegno e dei suoi ambiti di autonomia. Credo che questi due fenomeni abbiano una matrice comune. Una produzione teorica come quella che si è manifestata ad esempio negli anni Sessanta e Settanta richiedeva delle verifiche di carattere espressivo che hanno informato molta della cosiddetta architettura disegnata di quegli anni. Oggi niente di simile ha più luogo, è più oggetto di ricerca, di produzione della cultura architettonica, non solo in Italia ma anche in campo internazionale. Da un certo punto di vista questo è segno di una ulteriore crisi dell'architettura. Ma non sono propenso ad attribuire alla parola crisi una valenza negativa di per sé, ritengo che essa contenga anche degli elementi positivi.

L'abbandono delle duplicità, triplicità delle esperienze giocate su molti livelli, dei "multiversi" espressivi, ha una sua utilità e raffigura anche il passaggio che in questo momento stiamo vivendo della cultura architettonica. Questo certamente inaridisce un po' il panorama del dibattito culturale internazionale, ma d'altro canto fotografa anche una situazione che io credo non sia di per sé negativa. Un ripensare da parte degli architetti alla specificità della propria esperienza, e quindi un affondare nella specificità della propria esperienza, è un affondare in quel paradossale rapporto che appunto il disegno d'architettura indicava alcuni anni fa e che ora viene invece trasferito all'interno dell'esperienza, della pratica di ciascuno. Se vuoi è un irrobustirsi della pratica, un rafforzarsi della pratica, e credo che in questo vi siano dei segni positivi. È certo che quando ciò accade si perdono altre cose per strada, non mi scandalizzo affatto per questo. Ritengo che questo sia un passaggio da scontare. Così come abbiamo scontato quello degli anni trascorsi, in cui invece era così forte questo intreccio tra produzione grafica – per usare un termine riduttivo – e tentativi di ricerca teorica, di definizione teorica, che presupponevano quasi un'esclusione di questa esperienza dal mondo della produzione, dal mondo della costruzione.

Credo che adesso vi sia di più un affondare nella pratica costruttiva, progettuale. Non penso affatto che ciò sia un male. Credo che bisogna vederne i risultati, penso che i risultati di questa tra-

sformazione si potranno vedere nel momento in cui si tornerà a fare il punto sullo scontro fra questo bisogno di pratica e le modalità in cui la pratica, soprattutto in paesi come il nostro, ma non soltanto, si realizza poi nella realtà della storia, nella realtà della società in cui viviamo.

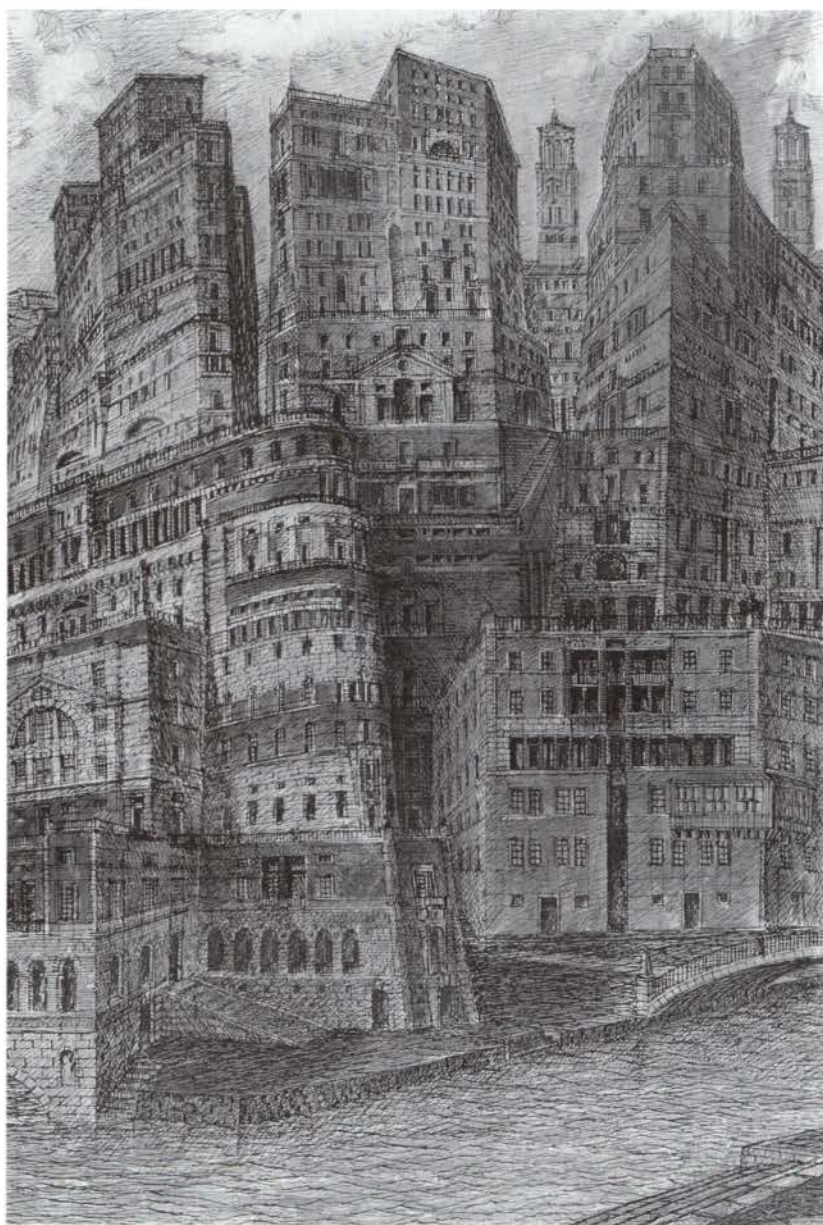
XY. Negli anni Settanta si è verificato in Italia il grosso fenomeno della cosiddetta architettura disegnata, cui accennavi nell'ultima parte del tuo intervento. Sappiamo che si tratta di uno slogan, di una nozione impropria, tuttavia molto efficace. Da cosa è dipeso questo fenomeno, che cosa è stato nei suoi tratti essenziali, e soprattutto che cosa ha lasciato in eredità, positiva o negativa, agli anni Ottanta ed ai prossimi?

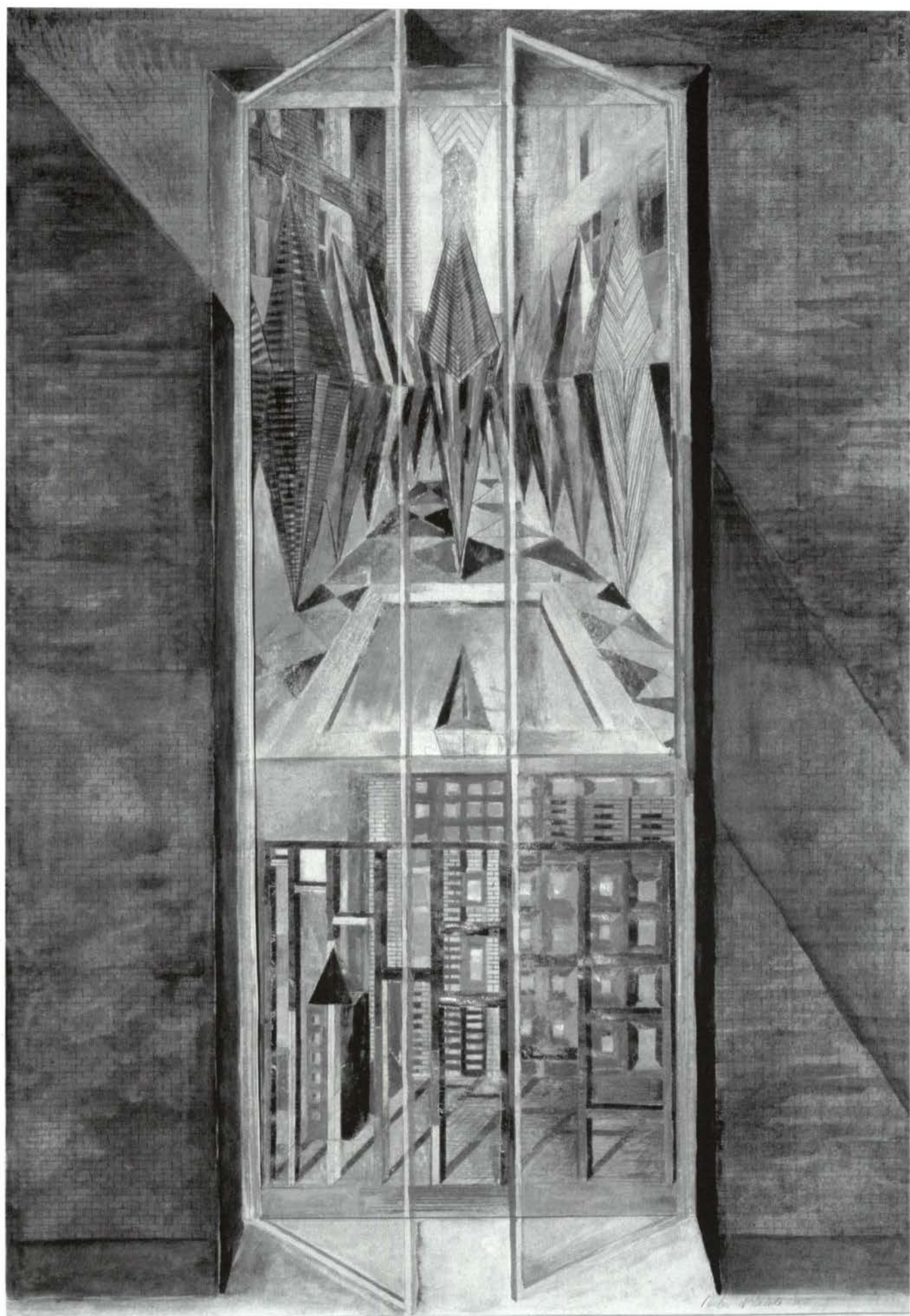
FDC. Credo che sia ancora molto difficile fare dei bilanci. Certamente ha lasciato una serie di riferimenti, di esperienze, che non potranno far altro che bene alla crescita della cultura progettuale italiana. Ho l'impressione che grazie a queste esperienze siano transitate delle ipotesi culturali, linguistiche, che ben difficilmente avrebbero potuto trovare espressione con quella profondità, con quell'accuratezza, in altre maniere.

*In basso:
Franz Prati, Autoritratto,
1983.*

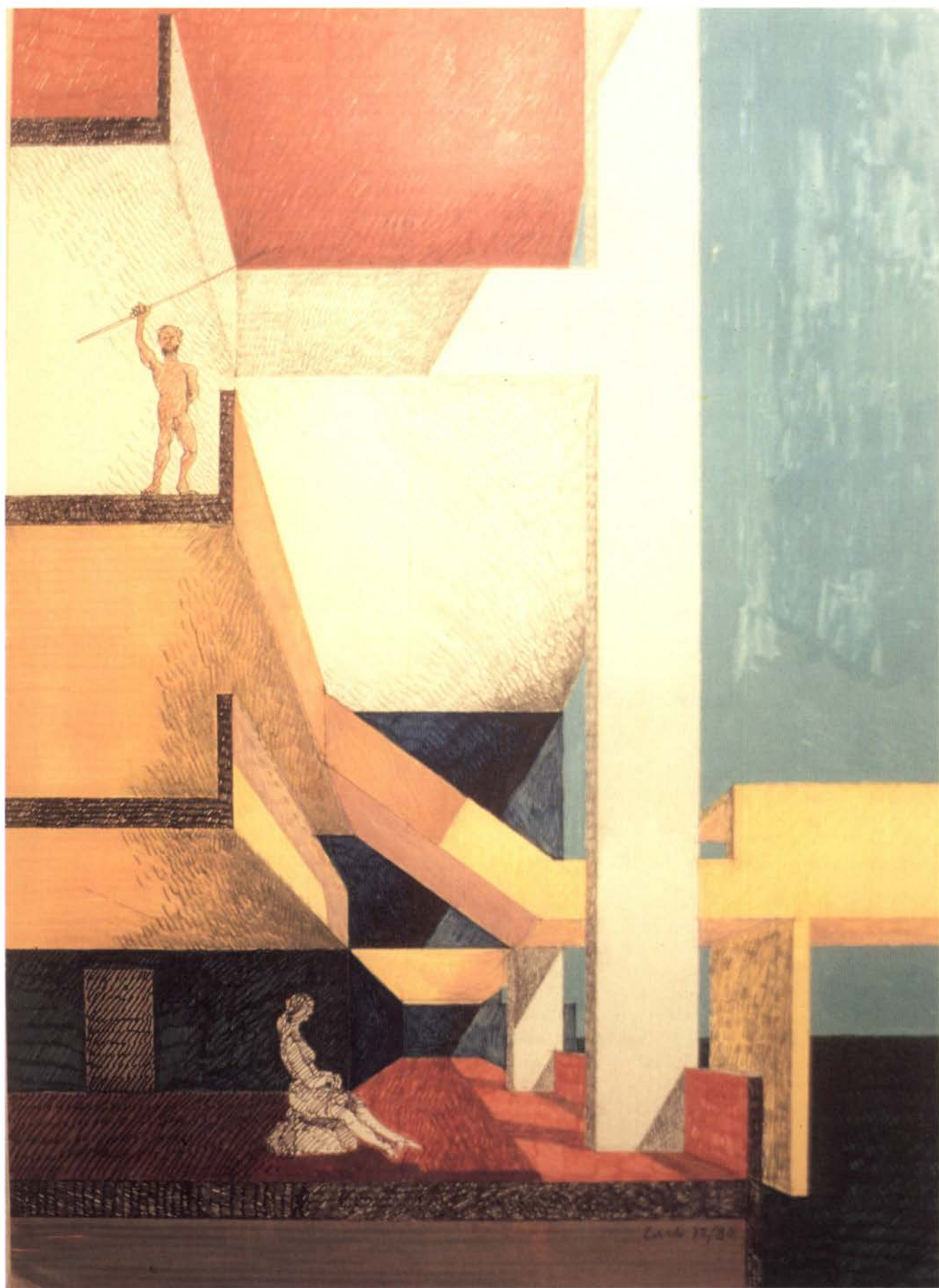
*A destra:
Paola D'Ercole,
Autoritratto,
1983.*

*A pagina 12 e 13:
Carlo Aymonino,
Disegni per il
"Gallaratese" di Milano.*









I grandi filoni da cui parte questa esperienza hanno rappresentato, anche da un punto di vista proprio di formazione culturale, per quanto riguarda l'ambiente dei nostri progettisti, l'occasione per meditare su episodi della storia recente o meno, che avrebbero altrimenti riscosso poca e scarsa attenzione. Credo che, com'è implicito in questo tipo di esperienza, vi siano poi anche dei pericoli. Ma il bilancio è certamente positivo, un bilancio in nero, non in rosso.

I pericoli sono d'altra parte evidenti e le involuzioni sono state in certi casi molto esplicite, ma nel complesso questo tipo di ricerca è stato certamente salutare ed ha arricchito i motivi, i temi su cui la cultura compositiva italiana si è poi espressa in questi anni.

XY. Negli anni Settanta in Italia è stato in qualche modo impedito l'accesso al costruire: la migliore cultura italiana, quella che si poneva il problema di rifondare i propri linguaggi, le proprie modalità operative, è stata esclusa dalle trasformazioni reali. Ritieni che l'architettura disegnata abbia avuto un rapporto con questa esclusione? Io non credo, ma molti pensano che sia andata così. Si è disegnato molto, quasi a risarcirsi di questa perdita di capacità d'intervento concreto?

FDC. Più che di esclusione si deve forse parlare di scelta. Non credo tanto che vi sia stata una esclusione determinata da ragioni esterne. Credo che ci sia una componente di scelta, che nelle generazioni degli architetti che hanno cominciato a esprimersi negli anni Sessanta e Settanta ci sia stato un desiderio di verifica, di approfondimento, secondo modalità operative che poco si sarebbero dimostrate congrue con la pratica professionale. Il punto va fatto magari rispetto alla professione, a come la professione tuttora vien fatta in questo paese. Più che dalla produzione direi che questa generazione si è esclusa da certe modalità della pratica professionale, così come essa è vigente oggi.

Da questo punto di vista credo che molto poco sia cambiato. La pratica professionale non si va evolvendo in termini favorevoli alla espressione della molteplicità e della ricchezza vera della cultura italiana, ma semmai si va chiudendo. Credo che i segni siano preoccupanti da questo punto di vista.

La cultura di quegli anni, o per lo meno quella delle giovani generazioni di quegli anni, si è contrapposta non tanto al progetto in quanto sistema di espressione che porta alla realizzazione di un'opera, quanto piuttosto al trasferire il progetto all'interno delle mediazioni che la pratica professionale nel nostro paese, ma non solo nel nostro paese, va imponendo.

Il problema mi pare sia rappresentato dalla professione, come si organizza, quali sono i suoi ruoli e via dicendo. Questo è un discorso che porta ad una analisi di carattere politico che non credo sia il caso di affrontare. Credo che andiamo verso processi di concentrazione, non verso processi di decentramento, andiamo verso processi di espropriazione di certe forme di sapere che, in

maniera se vuoi nostalgica, quella cultura del disegno bene o male esprimeva. Vi era certo una componente nostalgica. Però io credo che il discorso vada a questo punto spostato su di un altro versante, è il problema delle strutture della professione che va oggi affrontato, in Italia e non soltanto in Italia. Mi sembra che questo sia il discorso prioritario. Non quello di cercare di spiegare le ragioni per le quali si può immaginare che vi fosse un programma di esclusione rispetto a quelle forme di espressione a cui tu prima ti riferivi.

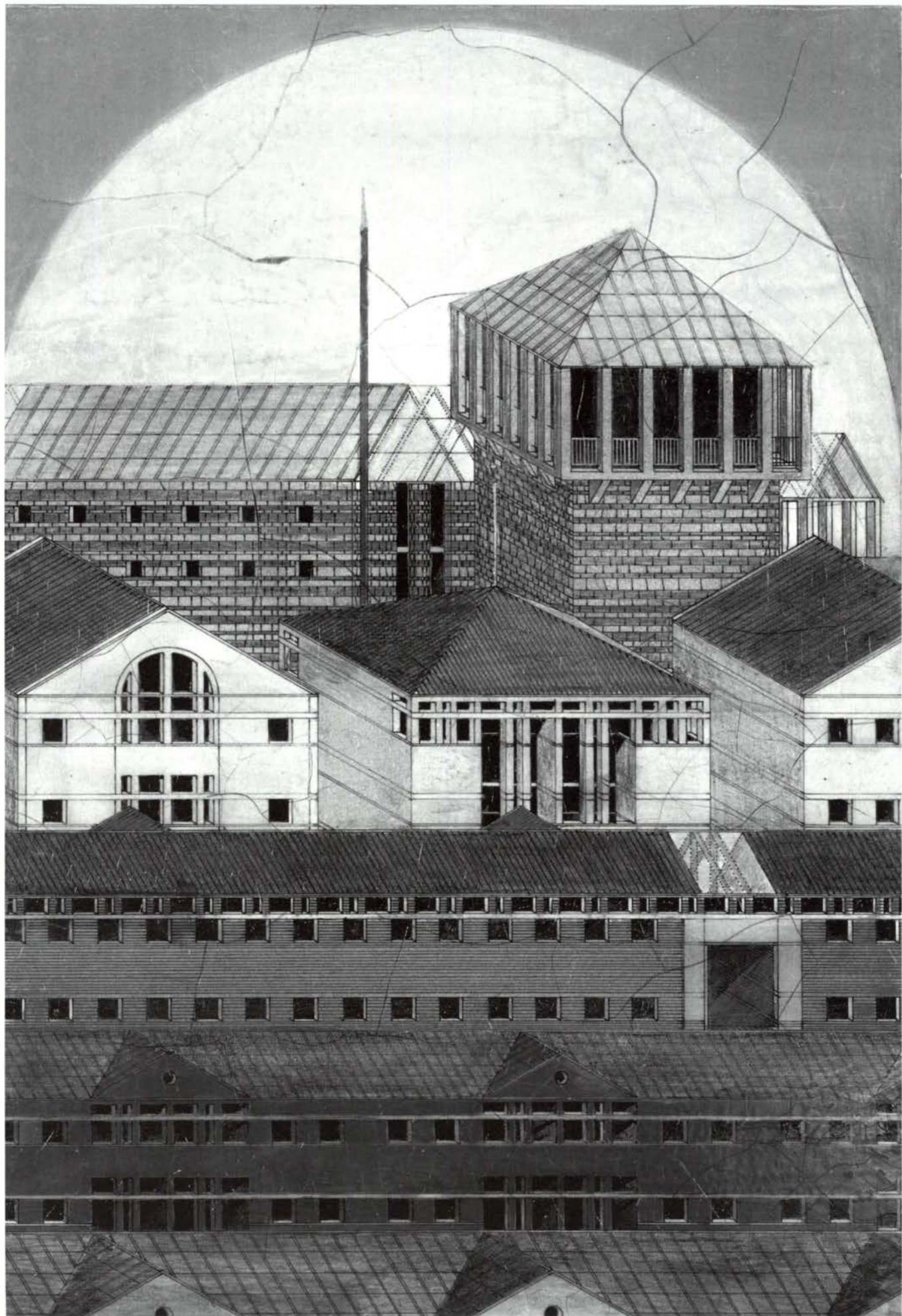
XY. La cultura architettonica americana mi pare sia nel suo complesso meno toccata da componenti ideologiche di quanto lo sia quella europea. Non a caso, forse, è stata anche meno toccata da un fenomeno come quello dell'architettura disegnata, ovvero quest'ultimo è patrimonio apparentemente esclusivo delle sue aree più connotate ideologicamente. Partendo da queste considerazioni ti chiedo se c'è a tuo avviso una relazione specifica fra ideologia e architettura disegnata.

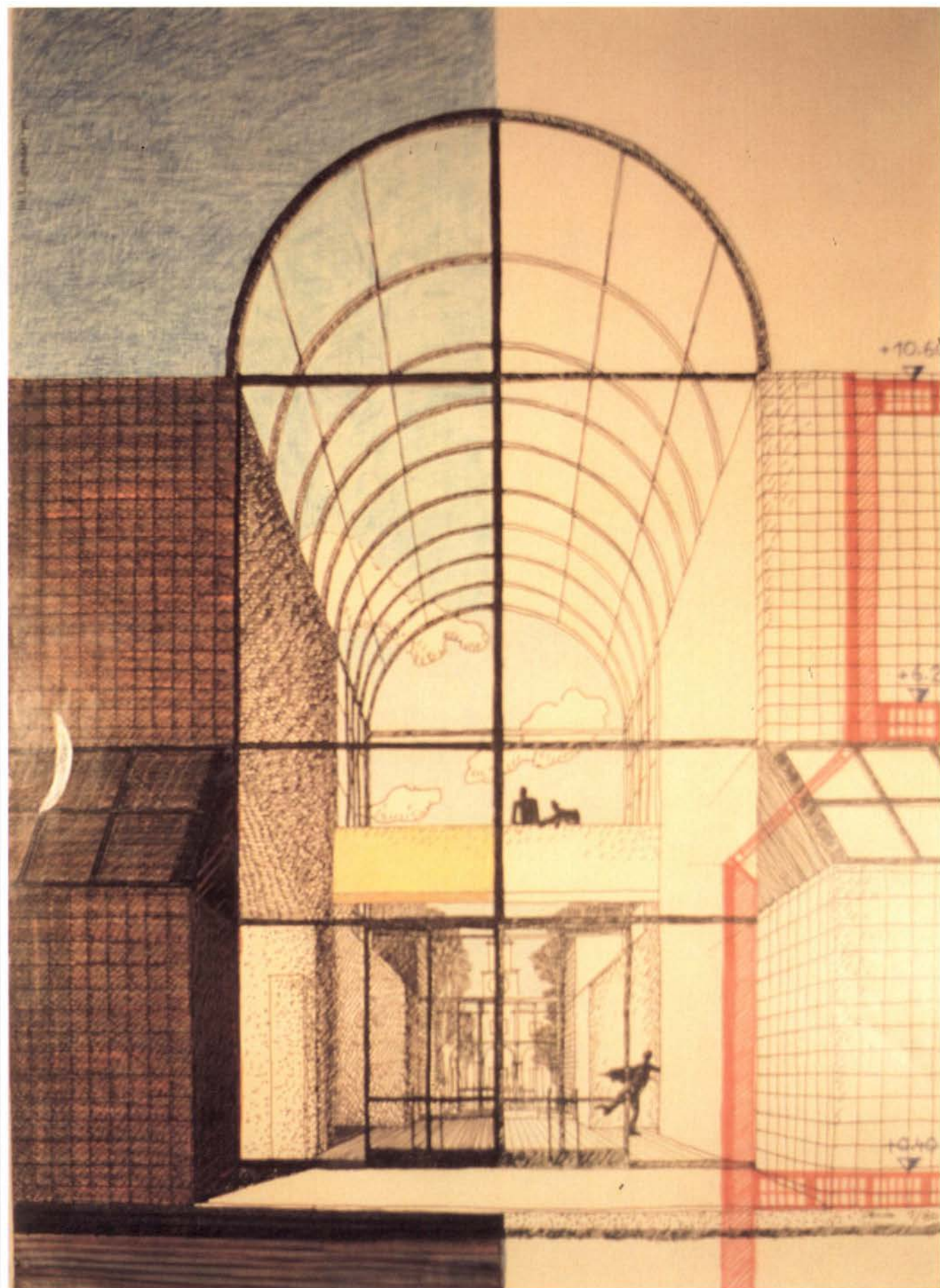
FDC. Non credo, almeno per quanto riguarda la situazione italiana. Ripeto, a me sembra che l'architettura disegnata esprima fondamentalmente una sorta di disistima per certi modi di crescere della professione nel nostro paese. È vero che in America la situazione è molto diversa, ma non così radicalmente diversa. La professione in America si presenta con caratteri radicalizzati rispetto a certe degenerazioni intuibili in Italia, dove peraltro sono prodotte da meccanismi non del tutto coincidenti, spesso anzi diversi – mi riferisco soprattutto ai programmi della committenza, al rapporto fra professione e committenza. La mediazione politica in Italia è molto più forte di quanto non lo sia negli Stati Uniti, questo è indubitabile. Le degenerazioni sono analoghe, ma non coincidenti. La deideologizzazione della professione negli Stati Uniti è vera secondo me solo in apparenza, nel senso che sono altrettanto forti le dichiarazioni di principio che tendono a dire che la professione non ha più nulla a che spartire con l'ideologia, con l'ideologia della morte dell'ideologia. Alle vecchie forme ideologiche che sostenevano certo esperienze progettuali si sta sostituendo una altrettanto, se non più forte, ideologia della morte delle ideologie, della caduta delle ideologie. Caduta ancora più forte, più pericolosa, più degenerata, nel senso che le ideologie, anche le piccole ideologie che si manifestavano all'interno della professione negli anni Sessanta e Settanta, mi parevano molto più produttrici di contraddizioni di quanto non sia l'attuale atteggiamento vincente che porta gli architetti appunto a teorizzare una propria deresponsabilizzazione al di fuori di quelli che sono i limiti professionali più gretti e immediati.

XY. C'è un altro punto che m'interessa. Ho l'impressione che esista un rapporto tra la fama di cui ha goduto l'architettura italiana sulla stampa specializzata internazionale per esempio negli anni Settanta e il fenomeno dell'architettura disegnata. È possibile?

FDC. Penso di sì. Questo è però da un lato certamente dovuto all'originalità di queste forme

A destra:
Giangiacomo D'Ardia,
*Progetto di ipotetica
città fluviale
per la provincia veneta,
1980.*





A sinistra:
Carlo Aymonino,
Palazzo di Giustizia
di Ferrara.

In basso:
Giangiacomo D'Ardia,
Disegno.

di espressione, dall'altro anche ad un'onda più lunga, di cui queste espressioni sono la schiuma: tramite quelle esperienze la stampa e la cultura internazionale venivano in qualche maniera a conoscere meglio una tradizione culturale che si presenta oggi come una delle più ricche.

Credo che la grande continuità che presiede allo sviluppo della cultura italiana del Novecento, dagli anni del primo dopoguerra, durante il fascismo, durante la ricostruzione, sia notevolissima. Questa cultura ha espresso dei momenti estremamente alti e soprattutto una ricchezza notevolissima. Bene o male credo che un po' di tutto questo sia arrivato alla cultura internazionale anche tramite le esperienze a cui tu prima facevi riferimento.

XY. *C'è quindi ancora una spiegazione alla latitanza odierna dell'architettura italiana sulla stampa internazionale? Mi sembra che oggi siamo decisamente meno rappresentati di quanto lo fossimo, poniamo, dieci anni fa.*

FDC. Non saprei. Credo che bene o male la cultura architettonica italiana nel suo complesso, in tutte le sue manifestazioni, sia ancora una cultura di avanguardia. E se non proprio di avanguardia, certamente occupa un ruolo preminentissimo nel panorama internazionale. L'architettura italiana oggi offre, nonostante involuzioni e debolezze, uno dei panorami più stimolanti. Non credo che vi sia una caduta di attenzione; semmai gli organi d'informazione devono tener conto di un proliferare, di un moltiplicarsi dei panorami. Questo è vero. Ma non implica che l'architettura stia attraversando una fase di particolare involuzione. Credo che vi sia attenzione per ciò che succede nel nostro paese. Certo c'è una minore focalizzazione, ma questo è anche bene. In certi momenti si è parlato solo di un ristrettissimo gruppo di personaggi. Mi pare che ci sia una maggiore varietà nel panorama, non solo italiano ma anche internazionale.



È chiaro che la cultura architettonica internazionale sia più curiosa, e quindi sia costretta necessariamente a concedere meno spazio all'architettura italiana. Tra l'altro questa cultura architettonica italiana si dimostra sempre abbastanza perspicace. Ha una notevole capacità di reazione.

Forse un merito della cultura del disegno è stato che l'architettura italiana è riuscita ad essere guardinga rispetto all'insorgenza delle mode che si sono succedute in questi decenni, degli slogan o delle esperienze la cui crescita ha coinciso con i tempi del rinnovarsi delle mode. Atteggiamento molto salutare.

XY. *Mi sembra che nella prima parte del tuo discorso emerga una visione metalinguistica del disegno d'architettura, in qualche modo legata alla nozione di un linguaggio che significa nei confronti di un altro linguaggio, nel nostro caso nei confronti del linguaggio principale che è quello dell'architettura. Il ruolo specifico del disegno, seppur altissimo, resterebbe comunque strumentale. Sei d'accordo?*

FDC. No. Non sono d'accordo sulla separazione implicita nella tua domanda, cioè che ci sia un'architettura e un disegno d'architettura. Io credo che tutto si tenga, che tutto faccia parte del problema del progetto d'architettura, che tutte siano componenti interne di cui non riesco nemmeno più a leggere delle successioni meccaniche, logiche, prima viene il disegno, poi il progetto e poi il progetto trova la sua codificazione in strumento di comunicazione per determinare delle scelte, delle ulteriori pratiche che sono separate da esso.

Io credo che ci sia invece proprio un tenersi, uno stare insieme. Questi passaggi, ripeto, non mi paiono affatto disposti in una successione lineare. Mi sembra piuttosto che continuamente ritornano e dialogano fra di loro. Ciascuno di questi passaggi esprime poi a sua volta delle potenziali contraddizioni. Ora, per semplificare, se pensiamo che il progetto d'architettura sia un modo per codificare una serie di informazioni che devono essere trasmesse nella maniera più vincolistica possibile ad altri operatori, ad altre forme di lavoro, se immaginiamo che il disegno di architettura sia uno dei momenti di un complesso sistema di divisione del lavoro, secondo me siamo ben lontani dal coglierne la paradossalità. Io credo che il progetto di architettura comprenda tutto ciò, che il disegno di architettura comprenda tutto ciò, ma come uno strumento che non può essere totalizzante e quindi che sconta al suo interno il suo essere paradossale. All'interno di questa visione, dovremmo smettere di pensare che disegnare un progetto, un edificio, sia semplicemente dare delle informazioni, precise e vincolanti, a degli operatori, a degli esecutori. Il progetto vive anche di questo problema, irrisolvibile in termini di mera e semplice previsione di scansione, in termini di divisione del lavoro: il progetto acquista necessariamente un suo tempo una volta che trova realizzazione nella materia. Io credo che questa dimensione del tempo, del tempo dell'esperienza, sia una sostanziale dimensione del disegno d'architettura. Credo che

ciò non sia riducibile a nessuna scansione meccanicistica del processo, ma bensì costituisca proprio una delle parti più essenzialmente significative del progettare: questa molteplicità dei tempi, dove si scontrano tempi apparentemente oggettivi con tempi assolutamente soggettivi, il dramma che da questo può scaturire, le catastrofi che questo letteralmente produce.

Questo mi sembra un punto importante, forse il più affascinante. Tutta la storia dell'architettura è piena di esempi di questo tipo, dove il disegno diventa lo strumento che sembra procrastinare all'infinito quel catastrofico momento in cui l'opera acquista la sua vita. Il disegno è l'atto che procrastina questa proprietà sull'opera, proprietà esclusiva, soggettiva.

È un problema affascinante che fa parte del terreno su cui noi dobbiamo esercitare il nostro pensare il progetto. Vi sono tantissimi modi per affrontare la questione del progetto. Credo che ignorare questo conflitto di tempi, di destini, sarebbe letale e ci porterebbe a vedere tutto in termini meccanicistici. La cosa più banale, più volgare, da combattere è credere che un progetto, un disegno che non si traduce in mattoni sia una espressione di impotenza. Questo è assolutamente falso, assolutamente sbagliato. Ripeto: il progetto tende sempre, è un tendere, e se questa tensione non si realizza, non è che poco importi, è importantissimo, ma non implica un giudizio di impotenza sull'oggetto che esprime questo tendere.

XY. C'è una relazione, credo, fra la trasformazione delle scuole di architettura da scuole tutto sommato ancora molto controllabili in facoltà di massa e l'architettura. Una relazione molto forte. È possibile pensare all'architettura disegnata come al primo mass medium, il primo grande mezzo di comunicazione interno a questa massa di studenti per veicolare e propagandare tematiche architettoniche, è possibile pensare al disegno d'architettura come mass medium di queste grandi facoltà di massa?

FDC. Nella tua domanda sono implicite una serie di ambiguità che dovrebbero essere chiarite ai lettori che avranno la pazienza di leggerci. Se ti riferisci al disegno di architettura così come è praticato nelle sue forme più riconosciute, come un tentativo di pensare sul progetto, credo che questo sia lontanissimo dal configurare un medium utile per avviare all'architettura, allo studio dell'architettura o alla pratica dell'architettura le grandi masse di studenti. Credo che in una università come la nostra, sia essa di massa o no, sia avvenuto un fenomeno per lo meno curioso: mentre, in particolare in Italia, ma non solo in Italia, si andava crescendo la produzione di questa architettura che in maniera parossistica pensava disegnando, o tentava di pensare disegnando, o si rispecchiava nel disegno, che tentava di trovare nel disegno un'immagine della propria condizione riflessa in uno specchio, nelle facoltà di architettura l'insegnamento del disegno si è degradato in maniera io credo quasi irrimediabile.

Ma vi è una differenza fra l'apprendimento del disegno come una tecnica, quale io credo dovrebbe essere alla base di ogni insegnamento dell'architettura e l'uso che di esso viene fatto in questi tentativi raffinati di reperire, tramite gli strumenti della rappresentazione, un'immagine della propria condizione di progettisti, un'immagine storica, della condizione dell'architettura. È demenziale che nelle facoltà di architettura ormai non si insegni più la tecnica del disegno. Credo che le facoltà di architettura siano destinate a diventare sempre più di massa o a ritornare, come auspico, ad essere dei luoghi dove si cerca di avviare i giovani all'esperienza del costruire. In entrambi i casi credo che sia assolutamente necessario reintrodurre l'insegnamento del disegno.

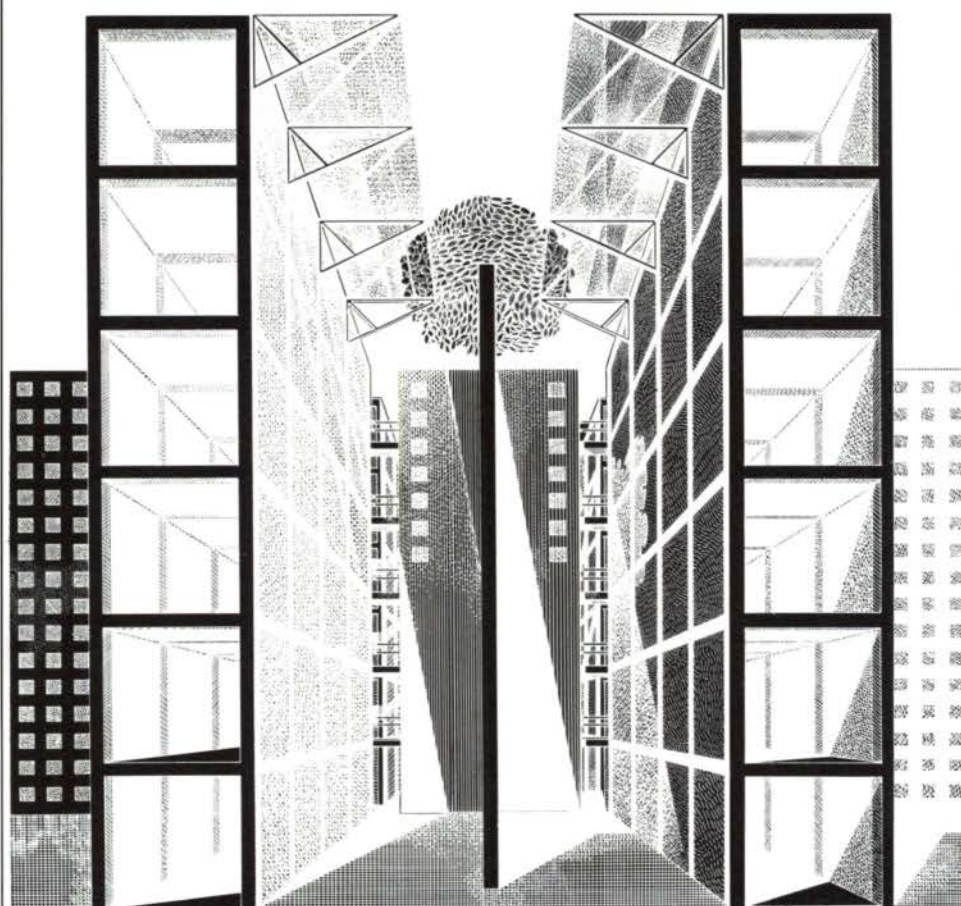
Le facoltà di architettura in Italia hanno assistito al fenomeno più degradante che si possa immaginare, che secondo me non è rappresentato così tanto dall'incredibile aumento degli iscritti, ma dal modo in cui si è risposto all'aumento degli iscritti. Espressione tipica di questo modo assolutamente demenziale di rispondere all'aumento della domanda è il fatto emblematico che le facoltà di architettura si sono sdoppiate e triplicate producendo ad esempio le cosiddette facoltà di urbanistica, dove al posto degli insegnamenti fondamentali dell'architettura si sono impartiti degli insegnamenti di secondo se non di terzo grado, di materie che con l'architettura avevano molto poco a che fare, tipo la sociologia, le economie, i più o meno velleitari tentativi di interpretazione degli assetti del territorio. Ecco, io credo che una delle prime cose che un ministro o un architetto dovrebbe fare è procedere alla chiusura immediata di tutte queste superfetazioni e alla reintroduzione massiccia, coercitiva, massimamente selettiva delle tecniche del disegno nelle facoltà di architettura.

XY. Il disegno, oltre ad essere un mezzo per visualizzare l'architettura, è anche una memoria degli eventi che dovrebbero accadere, ovvero di tracce, di pensiero che si sono dipanati. In che modo questo essere memoria del disegno entra nell'architettura?

FDC. Il disegno è certamente una forma di espressione della memoria, o per lo meno di espressione diretta di memoria, di ricordi, o una espressione di nostalgia della memoria, ma, da questo punto di vista, il disegno è il progetto di architettura. Il progetto di architettura contiene in sé questo, la memoria ne fa parte, e il ricordo ne costituisce uno degli elementi essenziali, dopo di che, se la memoria viene espressa in certe maniere, se diviene soltanto nostalgia, fonte di un rispecchiamento in esperienze che si sono già date, allora essa diventa un elemento puramente ripetitivo. Ma se la memoria è invece fonte di confronto, se diventa soprattutto origine di contraddizioni, allora non ci sono progetti che non hanno memoria. Il tentativo di pensare che il progetto non contenga in sé la memoria significa pensare che il progetto è una pratica priva della sua contraddizione di fondo, di ciò che lo rende ricco.

Quasi un autodafé

di Fulvio Irace





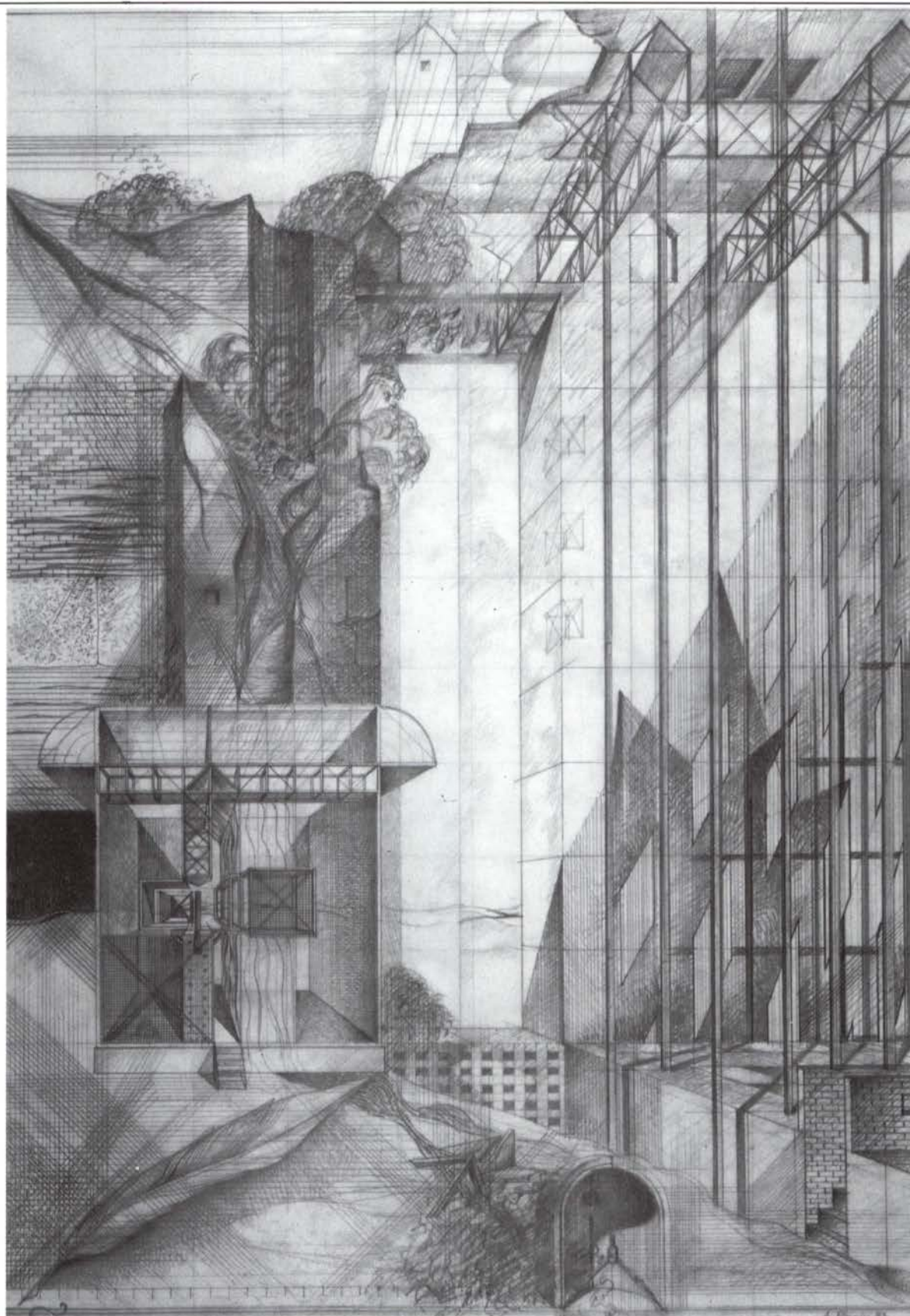
A voler prendere per buono il suggerimento di Georges Duby – “il momento privilegiato per l'osservazione è quello in cui la battaglia finisce” – niente meglio dell'osservatorio attuale si presta al compito di una riconsiderazione critica della “for-

tuna” del disegno nella proposizione progettuale di questi ultimi decenni.

Affermazione, certo, che potrà apparire a più d'uno paradossale ed affrettata, di fronte alla sistematica fioritura di riviste fondate sull'emergenza, in ambito accademico, delle tematiche della rappresentazione; all'esplosione di mostre e rassegne esplicitamente incentrate sull'idea di una possibile storiografia architettonica “sub specie figu-

In apertura:
Franco Purini,
La casa romana – il cortile,
1978.

In basso Antonio Pernici,
Autoritratto,
1983.

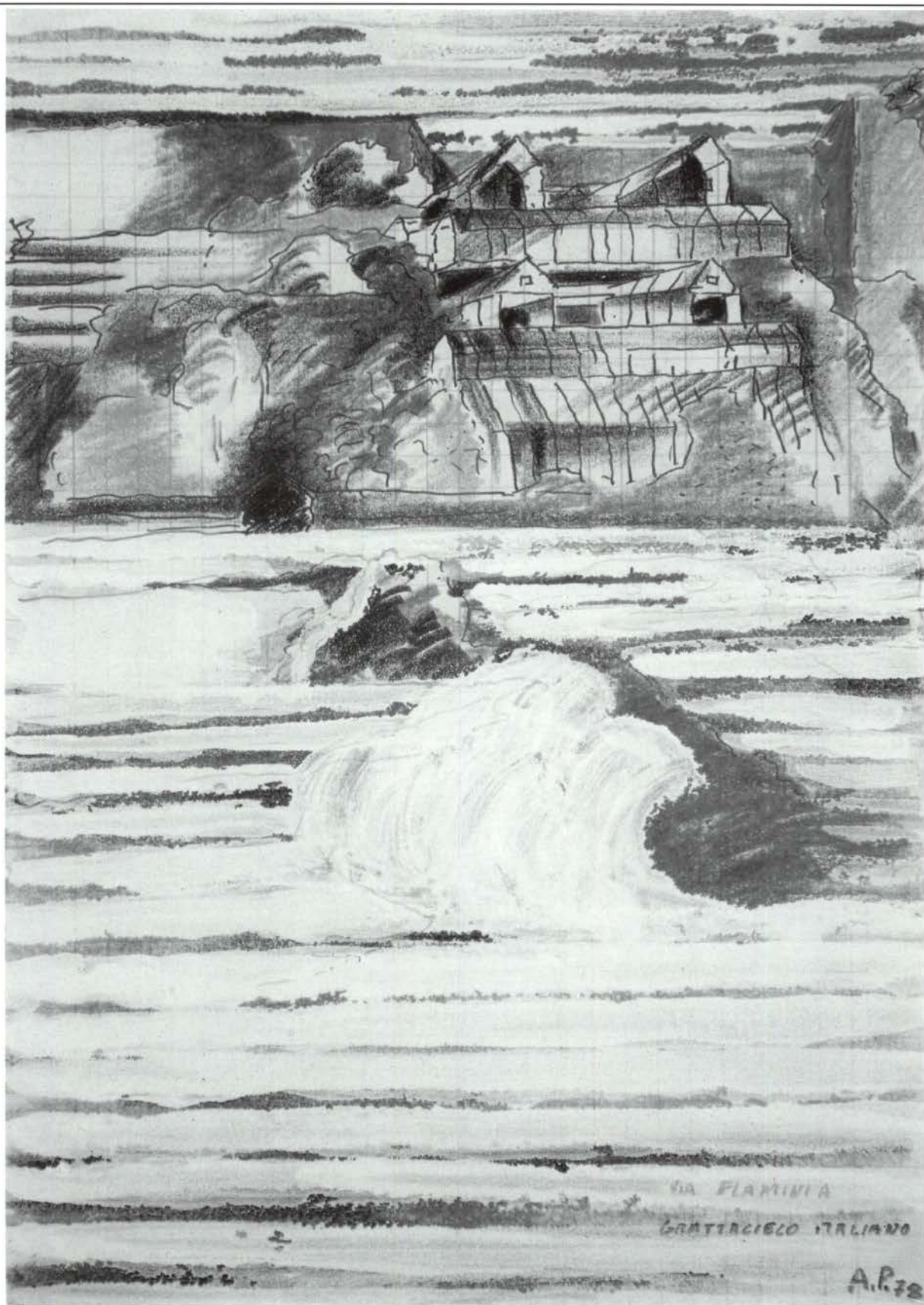


Antonio Pernici:
Via Flaminia –
Grattacielo italiano,
1978.

rae”; al consolidamento di istituzioni pubbliche votate alla raccolta e allo studio del disegno architettonico o alla rete internazionale di gallerie private che sostanziano le attese di un mercato apparentemente in declino, ma fino a ieri di sorprendente vitalità. Al risorgere, infine, in geometrico contrappunto con lo sfiorire delle tematiche “postmoderne”, di nuove attitudini neo-avanguardistiche che nel mezzo grafico trovano il loro con-

geniale, naturale referente espressivo.

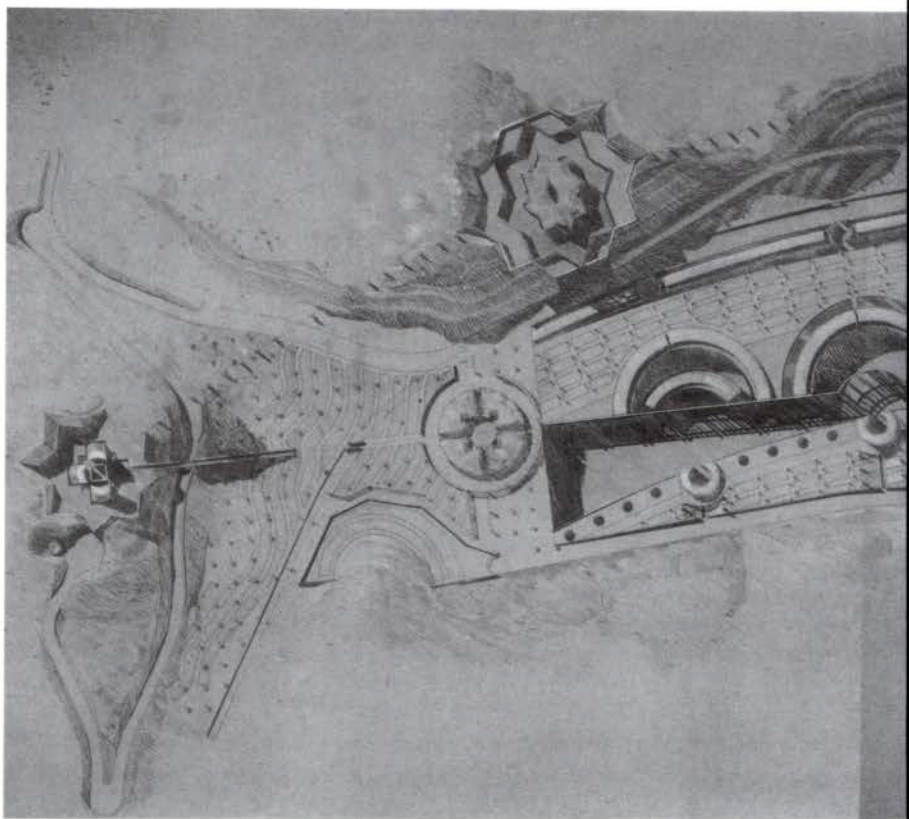
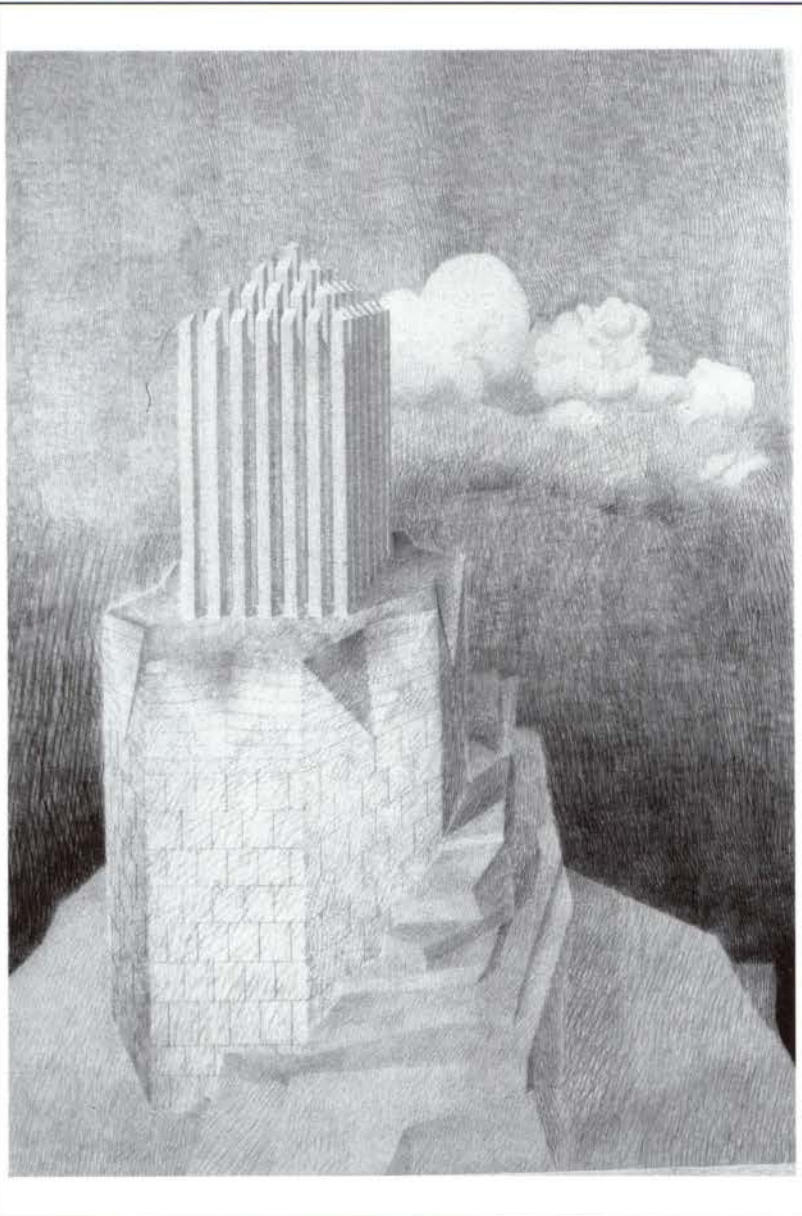
E, tuttavia, solo chi sia portato a sottovalutare gli effetti “virali” nel corpo dell’architettura di quello che Franco Purini qualche tempo fa ha ica- sticamente definito il “fattore D”, potrebbe scambiare per salutare continuità la trasmigrazione – o non piuttosto l’acquietamento? – di quelle iniziali tensioni nel dispiegamento istituzionale dell’attuale introspezione. Da questo punto di vista, in-

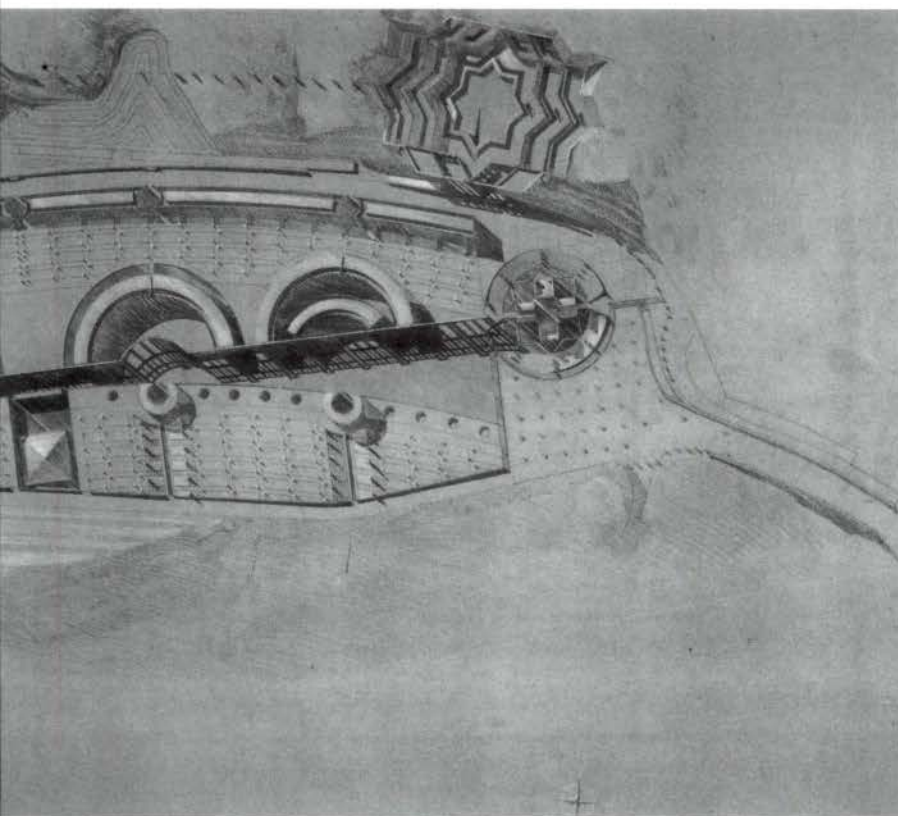
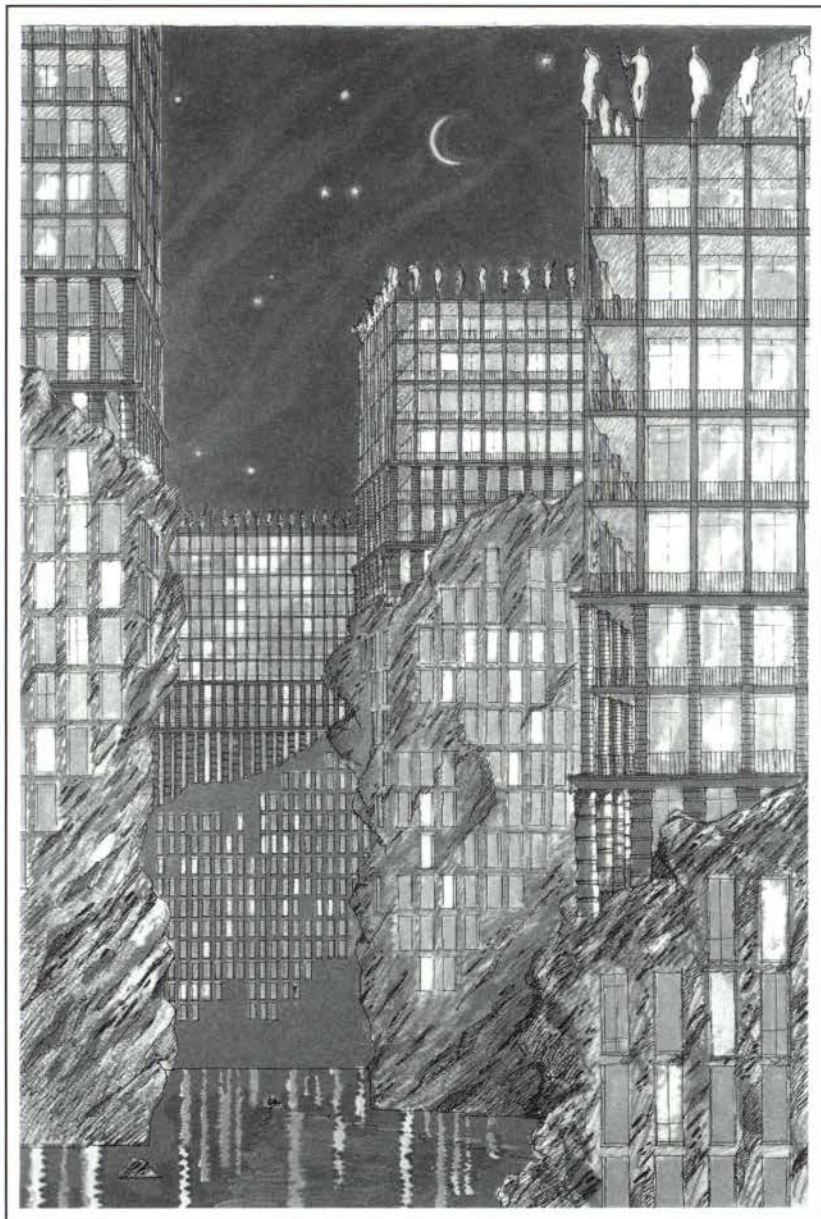


fatti, parrebbe di poter dire che quanto la "disordinata" dispersione di ipotesi l'architettura disegnata degli anni '70 ha generosamente disseminato, i più "aideologici" anni '80 hanno raccolto e sistematizzato in risposte tanto programmaticamente efficaci quanto, inevitabilmente, concettualmente riduttive.

In tal senso, infatti, sia il Deutsches Architekturmuseum di Francoforte che il Canadian Centre for Architecture di Montreal-due, vale a dire, delle più importanti istituzioni internazionali con cui si chiude il bilancio di questa ultima decade – possono considerarsi il legittimo frutto di un'attenzione spostata dal fuoco del prodotto al centro del progetto. L'intenzione di Heinrich Klotz di andare "alle radici dell'informazione" storica, acquisendo segni e simboli del lavoro degli architetti del 20° secolo per ricostruire quella "direct route" che ricongiunge l'espressione pubblica dell'architettura alla "intimacy of the drawing board", è direttamente debitrice a quell'emergenza della concettualizzazione del disegno originariamente proposta dal lavoro di alcuni architetti come risposta alla riduzione professionale del lavoro progettuale. La spasmodica rilettura di quella che, in ambito di filologia letteraria, Gianfranco Contini aveva definito l'oscura mole degli "scartafacci" appare oggi pacificamente acquisita ai metodi della storiografia più avvertita. Eppure, quanto ha influito l'esperienza dell'"architettura disegnata" nella lievitazione critica di quest'attenzione non pare appropriatamente sottolineato neanche dalle più recenti ricostruzioni di quella vicenda avanzate dalle ultime fatiche di Renato De Fusco e di Manfredi Tafuri. Alla troppo inclusiva annessione dell'"architettura di carta" nel "codice delle micrologie" suggerita dallo storico napoletano nella riedizione della sua *"Storia dell'Architettura Contemporanea"*, finisce col corrispondere il drastico ridimensionamento tracciato da Tafuri nella sua einaudiana *"Storia dell'Architettura 1944-1985"*, di tutte quelle ricerche (di Rossi, di Grassi, di Purini, ecc.) "parallele nello sforzo di definire un universo che si specchi nei limiti della forma, per raggiungere, nei casi migliori, una autonomia della lingua dialetticamente rapportata all'altro da sé, nei casi peggiori, a una segregazione presuntuosamente paga della propria immobilità".

Mentre appare altrettanto significativo il silenzio in proposito della peraltro pregevole guida all'*"Architettura Italiana 1944/84"* redatta a due mani da Amedeo Belluzzi e Claudia Conforti, sorprende il giudizio, che traspare tra le righe di un allargato commento, di un appassionato "fiancheggiatore", di un "compagno di strada" della prim'ora, come Gianni Contessi. "Se esaminiamo i lavori di Aldo Rossi", egli scrive nel suo *Architetti-Pittori e Pittori-Architetti*, "e quelli di altri significativi architetti come Massimo Scolari e Arduino Cantafora... possiamo rilevare come tutti questi lavori tendano a delineare più che una specifica immagine architettonica, una sorta di paesaggio architettonico (...) paesaggi che "tendono comunemente a ricostruire un Contesto più o meno mitico,





atto ad ospitare un'architettura senza compromessi. Un'architettura che utilizzi la Ragione non tanto per il perseguimento di una rinnovata 'idea della magnificenza civile' quanto, invece, per una sua propria è 'privata' esibizione nei più spericolati virtuosismi compositivi".

Non è questo di Contessi un giudizio cui sia facile muovere l'appunto di una qualche preconcetta tendenziosità, e neanche privo di motivazioni su cui sia impossibile concordare. E tuttavia coglie – generalizzandoli – gli aspetti più seducenti ma più caduchi di quella rivoluzione dell'“immaginario” architettonico silenziosamente operata a partire dal limitato recinto del foglio di carta. E' senz'altro vero che le lusinghe di quell'immaginario a briglia sciolta finirono col perderne la carica trasformativa in una consolatoria utopia “da camera”: e tuttavia, come dimenticare che fu proprio quella “privatezza” iniziale a marcare l'identità di una orgogliosa, sofferta differenza rispetto alla pubblica chiacchiera sullo stato dell'architettura?

Forse fu un eccesso di autoconsiderazione a perdere gli attesi frutti, o forse, anche, la propensione strutturale di ogni movimento a sedimentare l'effervescenza originaria nelle algide geometrie di un secco precipitato cristallino. Non di meno la posta in gioco era la riattivazione di una connessione tra teoria e pratica dell'architettura, l'avvio di un processo di reintroduzione della pratica progettuale – del pensiero progettuale – dentro un contesto di domande, di problemi, di sondaggi dentro la scorza del pragmatismo corrente. Che tutto questo dovesse scontare i limiti di un certo ermetismo iniziatico, una qualche ingenua volontà di fraseggi “sapienziali” ed enigmatici, da consumarsi magari entro ristrettissimi circoli iniziatici, era scritto nello stesso quadro d'assedio che circondava di diffidenza la novità della proposta, individuandone i “bei” recinti entro cui far valere le regole di questo gioco. Gli ambiti dei concorsi, innanzitutto, o delle mostre dove fosse desiderabile usufruire dell'appeal figurativo di quelle preziosissime icone colorate: segni di una nuova religione da esibire in tono allusivo e sacrale al culto dei proseliti e talvolta all'ostilità dei pagani. Se da una parte, infatti, l'epigrafico paradosso di Leon Krier – “I do not build; because I'm an architect” – sembrava ricondurre ai toni della nota circolare di Bruno Taut (“l'attività professionale mi disgusta; e a tutti voi, sostanzialmente, va nello stesso modo. Detto con franchezza, è proprio giusto che oggi non si ‘costruisca’. Così le cose possono maturare, mentre noi raccogliamo le forze...Siamo dunque, e consapevolmente, ‘architetti immaginari!’”); dall'altra, il votarsi alla “immaginarietà” non sempre riuscì ad esimersi dal sospetto di una piranesiana vocazione di ritorno, da Tafuri per l'appunto sottolineata come malcelata aspirazione di chi vorrebbe esclamare: “anch'io sono pittore!”

Personalmente non so quanto credito attribuire alla affermazione di Purini secondo cui fu nell'occasione della mostra bolognese “Assenza/

Presenza" che il *fattore D* si guadagnò il riconoscimento di nuovo virus progettuale. In realtà avevano iniziato a Milano la *Compagnia del Disegno* e la *Galleria Solferino* che, nel 1976, ospitavano la collettiva "Disegni per un'architettura", la prima, e una personale di Aldo Rossi, la seconda. Vi traspariva implicito l'impegno programmatico e propagandistico ad accomunare, sotto l'ombrello di una qualche nuova possibile tendenza, ricerche che pur partivano da postazioni lontane e miravano ad esiti diversi. Carlo Aymonino, ad esempio, vi espose tavole di progetto, tutt'al più schizzi, in cui, pur tra le compiacenze di linee pastose e colorate, usciva nitida, vigorosa, l'immagine realistica del congegno spaziale, altrove – in Krier, in Abraham, in Koolhaas, in Scolari, ecc. – deliberatamente "schivato" nel tentativo di sottrarsi alla "schiavitù" della rappresentazione. La pratica di un "disegno critico" imponeva la rinuncia all'inseguimento tipologico, l'accettazione di un ristrettissimo campo operativo, il rischio, anche, di uno sconfinamento nei territori dell'arte al riparo dalla funzione. In un panorama costruttivo sovrastato dall'enfasi tecnologica di un manierismo neomacchinista, la scelta del silenzio – il famoso coraggio di tornare a "parlare delle rose" – la stessa dimensione privata ed autobiografica del portato espressivo, insieme allo straniamento – e penso soprattutto alle miniaturizzazioni di scala adoperate da Scolari – della dimensione rappresentativa, suonavano allora – o almeno ci sembrava che suonassero – la denuncia, l'insofferenza, con i modi di un'avanguardia riflessiva, e quindi, non di rado, ermeticamente scostante, deliberatamente sotto le righe. Come altrimenti intendere, allora, la provocazione figurativa di Arduino Cantafora, pittore-architetto conosciuto alla Triennale del 1973 dove aveva sbalordito il suo esordio pittorico, allucinatória versione dell'ipotesi russiana de La Città Analoga, così straordinariamente rammemorativa, a ripensarci ora, di quella contraddittoria *liason* che costrinse in circolo l'abilità evocatoria di Joseph Michael Gandy e l'architettura evocativa di John Soane. Nelle scarnificazioni ripetute di Rossi così come nelle torniture grafiche di Purini, la teoria si affaccia sulla soglia del foglio, lievita la propensione del disegno a farsi anticipo della forma costruita verso una pausa di riflessiva sospensione: l'esito interrotto del cantiere permette di tornare indietro a verificare i passaggi di una troppo presunta linearità; consente, anche, di gettare sul progetto l'ombra decostruente di lancinanti punti interrogativi.

Interrogativi, si badi bene, e non solo armoniche certezze. La riscoperta, infatti, di quella che Werner Oechslin ha chiamato la "pictorial nature" dell'architettura tende a mettere in ombra, il valore "rigenerativo" del ricorso al disegno, al quale, nei suoi casi migliori, crediamo vada riconosciuto il merito di aver reintrodotta l'architettura degli anni '70 entro un circolo di idee, di movimenti, di pensieri liberamente circolanti nei tramiti delle esperienze artistiche, letterarie, filosofiche... Nel 1976, analizzando, su "Lotus", i "paesaggi teorici"

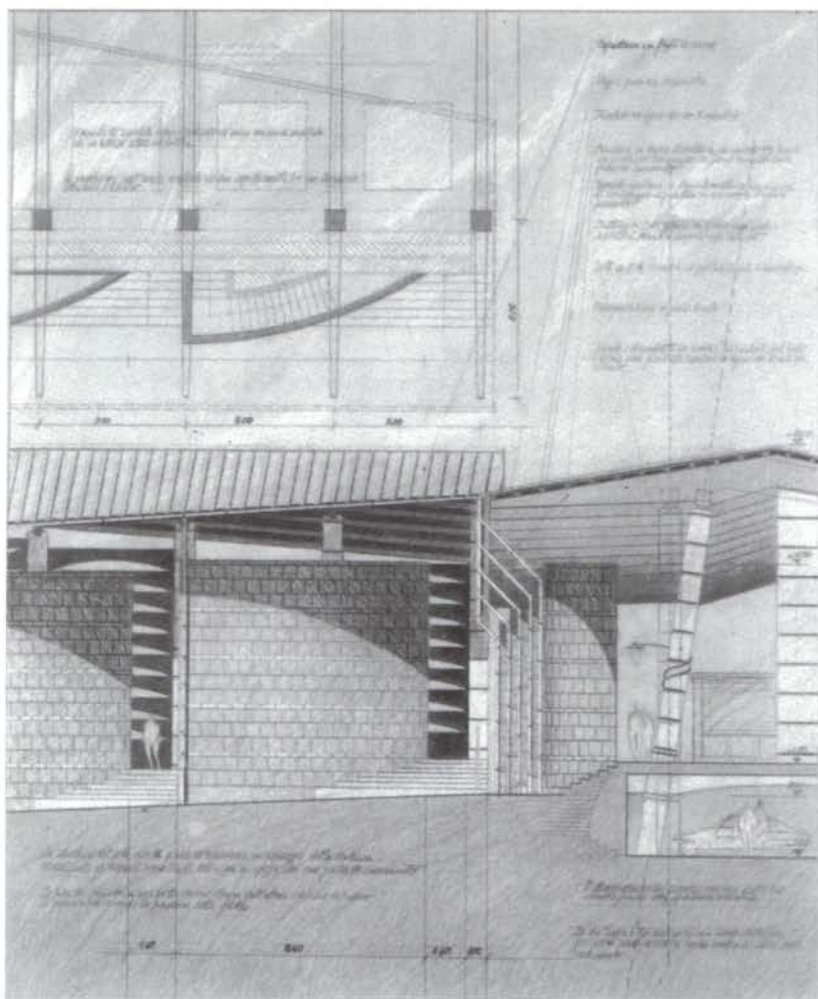
di Massimo Scolari, Mario Gandelsonas aveva fissato le coordinate di questo inedito itinerario di carta: "i disegni di Scolari non sono i tradizionali disegni architettonici. Essi non sono né la *raffigurazione* di un edificio o di uno spazio esistenti, né la *prefigurazione* di un edificio o spazio da materializzare 'a posteriori'. Il disegno non è neppure il mediatore *trasparente* tra l'idea di un edificio e la sua realtà. Esso ha perduto il suo ruolo tradizionale di neutra comunicazione di una immagine. E' diventato *opaco*, produzione materiale di forme, corposa proposta di immagini, complesso condensato di significati".

Individuando il tema dell'"architettura disegnata" come portante nel complesso delle ricerche architettoniche degli anni '70, "Assenza/Presenza" apriva all'ufficializzazione critica di quante spie erano andate accendendosi nelle pratiche da "bottega" dei nuovi laboratori artistici o in quelle pubbliche delle sale espositive esplicitamente votate a governare il fenomeno nei canali di possibili circuiti culturali e mercantili. Intuito da Leo Castelli che, nel 1977, a New York aveva aperto le porte delle sue sale tradizionalmente addette alla compravendita dell'arte (ArchitectureI, con la cura di Pierre Apraxine), l'itinerario del nuovo mercato trovò in Italia interpreti sensibili e più ac-

A pagina 22 in alto a sinistra:
Mario Seccia,
Autoritratto, 1983.

A pagina 23 in alto a destra:
Stefano Cordeschi,
Disegno.

A pagina 22 in basso:
Franco Pierluisi,
Nuovo Cimitero in Nizza.



A pagina 24 e 25:
Stefano Cordeschi,
*Studi preliminari
per il Laboratorio
di Progettazione
di Cerreto Sannita.*

cortamente simpatetici con quella dimensione a piccola scala che sembrava implicita nella misura dello studio-laboratorio. Antonia Jannone, a Milano, Francesco Moschini, a Roma, investirono l'aspetto, per così dire, "mercantile" di questo ritorno alla figuratività, di una passione, di un coinvolgimento inedito per i loro colleghi d'oltreoceano, come, appunto Leo Castelli o Marx Protech, a New York.

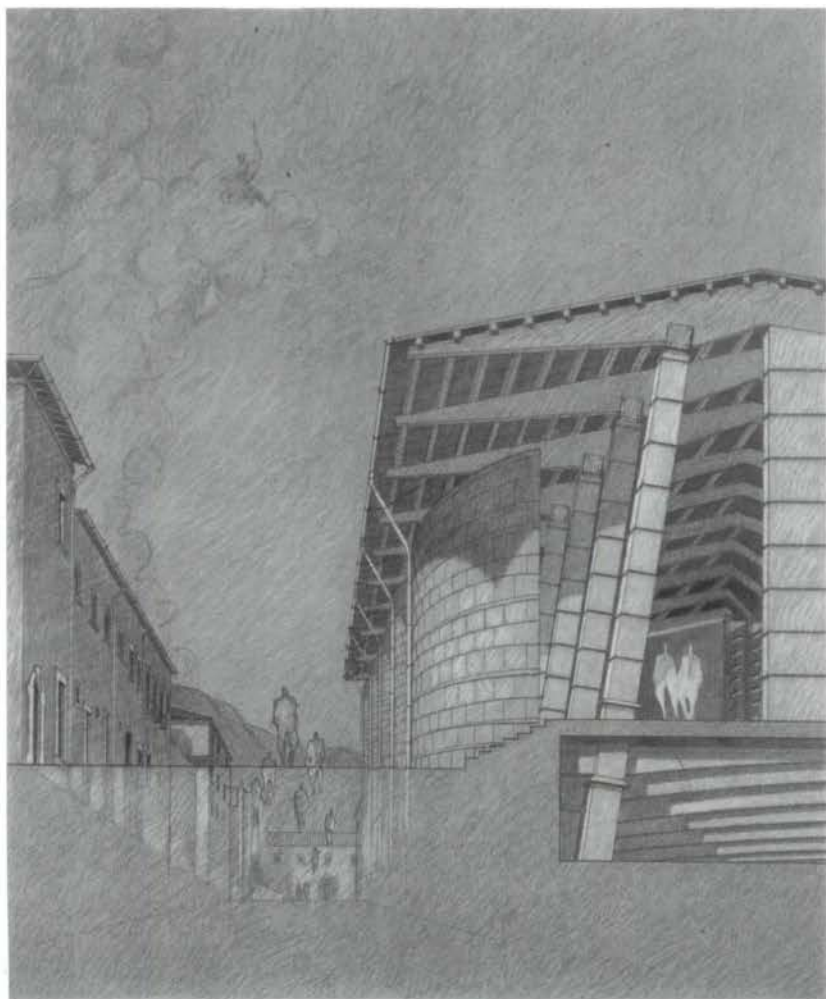
Naturalmente ci sarebbe poi da chiedersi quanto la sovralimentazione gestionale di questo prospero campo di attività si rese partecipe della proliferazione – spesso volte assai mal giustificata sul piano delle intenzioni progettuali – di assonometrie volanti, di prospettive graziosamente dissolte nelle pastosità dell'acquerello o della cera, degli ingrandimenti iperrealisticamente fotografati di minuscoli dettagli di scala eletti al rango di depurati ornamenti, di certi contorcimenti figurativi ammiccanti al ruolo delle "arti maggiori", di certe libertà figurative sconfinanti non di rado nel finto stupore di un primitivismo artefatto e molto poco sperimentale.

L'annuncio di una fantastica trasvolata, suscettibile di far superare di balzo le angustie del presente, anticipatrice di una promessa di nuova libertà nel

deserto degli anni '70, avrebbe forse dimostrato di non aver attrezzature sufficienti al volo, né la pazienza, forse, di schivare gli ostacoli più insidiosi, le lusinghe più mortifere, provenienti, come sempre, dall'interno stesso della propria attitudine innovatrice.

"Da dentro", scriveva Purini, "il progetto si osserva, come dall'oblò del Nautilus, l'interno dell'architettura che mostra congegni e ingranaggi intrecciati... Né vale ogni tanto uscire dal Nautilus progettuale per guardare all'esterno questo movimento, perché la progettualità è proprio un occhio... L'occhio non può rimandarci che la sua immagine come un progetto ci rimanda all'altro". Che l'annunciata trasvolata, dunque, abbia finito col ridursi a un più nostalgico giro nella stanza, è tema che merita una severa analisi, certo, ma non per questo una frettolosa liquidazione. Se, infatti, le molte iniziative che si sono da allora succedute – dalla "Roma Interrotta" del 1978 al pletorico compendio parigino di "Images et Imaginaires d'Architecture", 1984 – hanno non di poco contribuito a confondere e a cementificare l'idea babelica di un'architettura per "immagini", al limite quasi di una "gaia ignoranza" di ogni principio di realtà, l'osservatorio degli anni '80 aggiunge la possibilità di qualche ulteriore riflessione dal punto di vista degli sviluppi a venire. Non dovrebbe essere difficile per l'analista delle immagini, ad esempio, constatare come di una autentica "trasmigrazione delle forme" in molti casi si possa parlare. Tal che non parrebbe illogico il tentativo di rileggere alla luce della nostra attualità quanto Kurt W. Foster ha avuto modo di osservare a proposito dei rapporti tra architetti e pittori nella costruzione iconologica e tipologica del paesaggio dell'Italia del Rinascimento: "i particolari dei dipinti del Peruzzi e di Raffaello riescono già a rendere l'idea di un genere d'architettura diffusa più tardi in tutto il secolo, ma non ancora formalmente costruita; e dunque esistente solo a livello pittorico-concettuale. Senza quell'impalcatura architettonica dell'Adorazione del Peruzzi o senza quelle estese strutture presenti nelle immagini raffaellesche nel loro cospicuo insieme di ambiente concepito dall'erudizione archeologica, senza l'architettura dipinta dell'inizio del Cinquecento, non potrebbero esistere né Giulio Romano, né il Sansovino".

Si può dar credito dunque alle fissazioni archetipiche di Aldo Rossi così come alle fantasie arcaicizzanti di Leon Krier, ai paesaggi mentali di Massimo Scolari, alle secche cesellature di Franco Purini, alle distillate decostruzioni del gruppo Labirinto, di un valore "anticipatore" di certa sintassi dell'architettura odierna, sulla cui "tenuta" tuttavia la pratica del cantiere ha più d'una volta steso le ombre lunghe di un crudele distacco. Né pare di doversi ragionevolmente sottolineare in proposito l'orizzonte di problematica autointerrogazione cui ancora una volta Franco Purini – senza dubbio, in Italia, l'analista più ferocemente, a volte al limite della contraddizione, esposto ai tarli del dubbio e della costanza operativa – si è andato sot-



toponendo. Come quando, ad esempio, a proposito de *Il progetto*, annotava la nozione di disegno "come limite oltre il quale il progettare ha perduto la sua aura". Scriveva, dunque, nel 1977: "mentre il disegno totalizza, il progetto al contrario parzializza, nel senso che si inserisce in una sequenza temporale in cui è l'intero processo edilizio a divenire oggetto dell'azione dell'architettura. Se il concetto di disegno evoca infatti isole di operatività al riparo dai mutamenti, quello di progetto implicando un piano programmato di operazioni spinge a considerare l'intera progressione delle scelte che producono un manufatto edilizio."

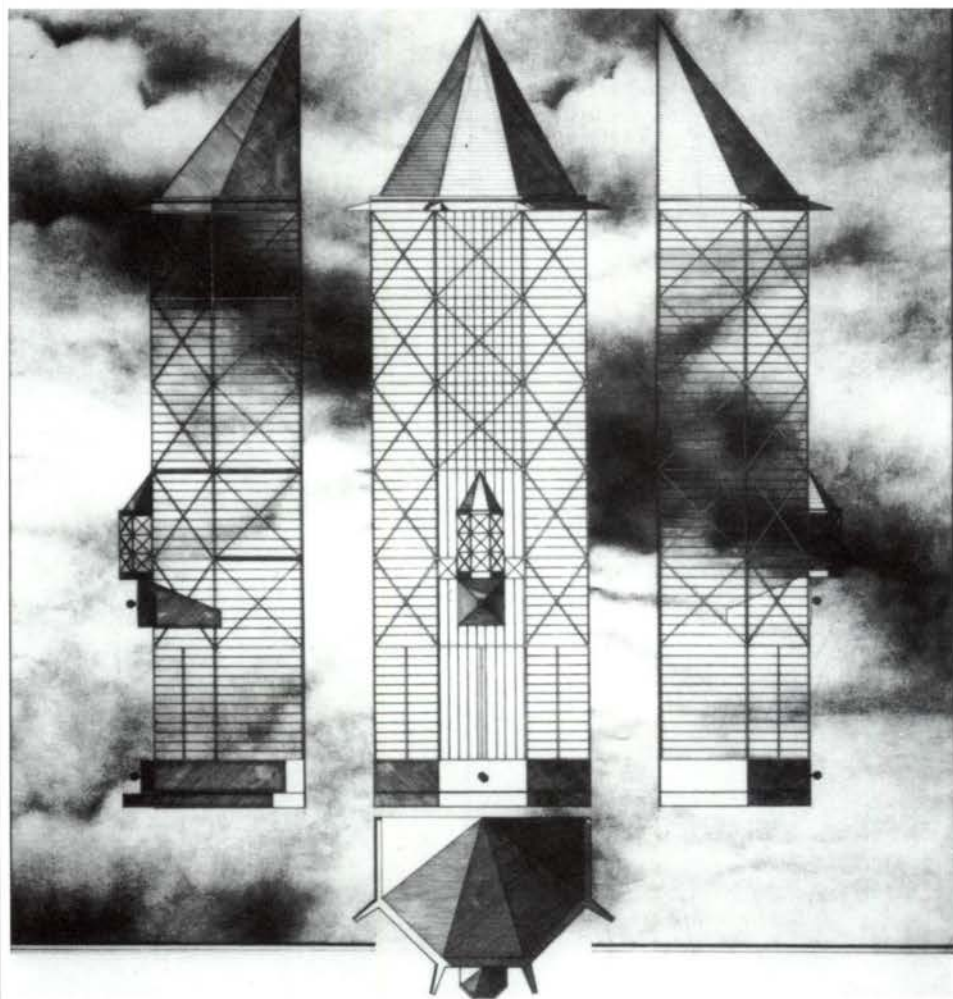
Smarrendo nella consolante, labirintica totalità della sua superficie bidimensionale ogni tensione al confronto con le asperità della prassi, il disegno non ha saputo compiere in tempo il precetto di un suo deliberato autodafé. Al contrario, come vertiginosamente dimostrato dal suo successo presso gli artisti architetti della successiva generazione, esso è concesiuto in un pacifico limbo sempre più simile a un artificiale nirvana al riparo delle sgradevolezze del fuori. E' concesiuto, si diceva, moltiplicando le sue capacità evocative con ritmo esponenziale rispetto alle difficoltà, e anche alle mutevoli condizioni del "fuori". Ferocemente attaccate all'idea di preservare un nucleo duro dell'originaria purezza del progetto, le "brigate rosse" dell'architettura disegnata hanno fatto del loro coraggio di "parlare delle rose" una sorta di orgogliosa bandiera di alterità e di diffidenza. Un'arma che – se nei casi migliori è riuscita ad esprimere nell'indicibile della poesia disegnata la nostalgia di una possibile città – nei casi correnti si è deliberatamente spuntata nelle defatiganti preparazioni di elaborati quanto inutili ludi retorici: megaton cartacei, di cui ancora son pieni gli archivi e i cataloghi di adunate oceaniche come i biennaleschi "concorsi" sotto l'egida di Aldo Rossi o i più selezionati richiami promossi dalla rinata Triennale in nome delle "città immaginate". Occasioni dove il pensiero introspettivo, di denuncia, di insofferenza, degli inizi è miseramente naufragato in una voglia di progetto ad ogni costo; costi quel che costi. Anche il discredito di ricostruzioni più simili alle fantasie in stile del romano gruppo de "La Burbera" che a quelle del dissacrante, delirante veneziano Piranesi. L'analisi del progetto evapora nei fumi di una turibolante evocazione di piani votati al culto della forma. Tanto da far riprendere, con inaspettata solidarietà, sinanco qualche desueta pagina di Quatremère de Quincy. Come quell'osservazione, ad esempio, sulle scuole d'architettura che "introducono troppo nella pratica degli allievi le composizioni di architettura. E' senza dubbio ottima cosa l'esercitare la immaginazione, ma questa deve farsi con molta cautela (...) Così si è veduto, da poiché le cause che alimentavano un tempo le grandi imprese dell'arte di edificare hanno cessato, i progetti e le vaste composizioni accrescersi notabilmente sulla carta e logorare vanamente gli ingegni in cose che non sono richieste dai bisogni della società".

Bibliografia

- 1973, F. PURINI, *Il progetto e il "luogo"*, in "Rassegna dell'Istituto d'Architettura e Urbanistica", nn.26-27.
- 1974, C. GUENZI, *Acquerelli e disegni di M. Scolari: la inattuale purezza dell'architettura*, in "Casabella" n.338.
- 1976, T. TRINI, *La cosa disegnata*, in "Studio Marconi", n.9, 2 dicembre.
- 1976, P. PORTOGHESI, *Due-tre case che mi vanno a pennello*, in "Tempo", 25 aprile.
- 1976, M. GANDELSONAS, *Massimo Scolari, Theoretical Landscapes*, in "Lotus" n.11.
- 1976, G. CONTESSI, *Aldo Rossi architetto*, catalogo della mostra, Galleria Solferino, Milano.
- 1977, G. CONTESSI, *Ut Pictura Architectura*, in "Data" n.23.
- 1977, A. BRANZI, *Architettura disegnata*, in "Data".
- 1977, PIERRE APRAXINE, *Architecture I*, catalogo della mostra alla galleria Leo Castelli, New York.
- 1977, J. HOEKEMA, *Architectural Drawings*, in "Artforum", december.
- 1977, *America Now: Drawing towards a more moderne architecture*, in "A.D." n.6 guest edited by R.A.M. Stern; M. GRAVES, *The necessity for Drawing: tangible speculation*.
- 1977, Franco Purini, catalogo della mostra alla Grafica Romero, Roma 24 novembre: con testi di F. Purini, (*Sette incisioni*) e di F. Moschini (*"L'insensato gioco di scrivere"*), note su un progetto grafico di F. Purini).
- 1977, Franco Purini, catalogo della mostra all'Inarch, Roma, Palazzo taverna, 24-31 gennaio: con presentazione di L. Quaroni.
- 1978, M. TAFURI, *Cosa significa architettura?*, in "Data" n.31.
- 1979, FULVIO IRACE, *Assenza/Presenza: un'ipotesi per l'architettura*, D'Auria editrice, Ascoli Piceno.
- 1979, Arduino Cantafora, *Quadri di una esposizione*, catalogo della mostra alla galleria "AAM", Roma.
- 1979, ANTONIA JANNONE, *Assonometria*, catalogo della mostra. Disegni di Architettura, Milano: con un testo di M. Brusatin, *Prospettiva segreta e cavalliera*.
- 1980, F. MOSCHINI (a cura di), *"Duetto" Numero Uno, Enzo Cucchi/Dario Passi*, mostra alla galleria "AAM", Roma, 20 febbraio.
- 1982, F. PURINI, *Il fattore D*, in "Casabella" n. 479.
- 1982, V. MAGNAGO LAMPUGNANI, *La realtà dell'Immagine. Disegni d'architettura del XX secolo*, Edizioni di Comunità, Milano.
- 1984, *Images et Imaginaires d'Architecture*, catalogo della mostra al Centre de création industrielle, Paris, 8 mars/28 may.
- 1985, G. CONTESSI, *Architetti-Pittori e Pittori-Architetti, Da Giotto all'età contemporanea*, Edizioni Dedalo, Bari.
- 1989, *Drawing into Architecture*, "A.D." n.3/4: J. Gowan, *The architectural Drawing: An alignment whit painting*; H. Lipstadt, *Architecture and its Image*.

*Il disegno
tra utopia e teoria:
le linee portanti
della ricerca*

Francesco Moschini





A distanza di alcuni anni è forse possibile rileggere il fenomeno dell'architettura disegnata con il necessario distacco e tornare ad interpretare il disegno secondo il suo valore, per altro mai messo in

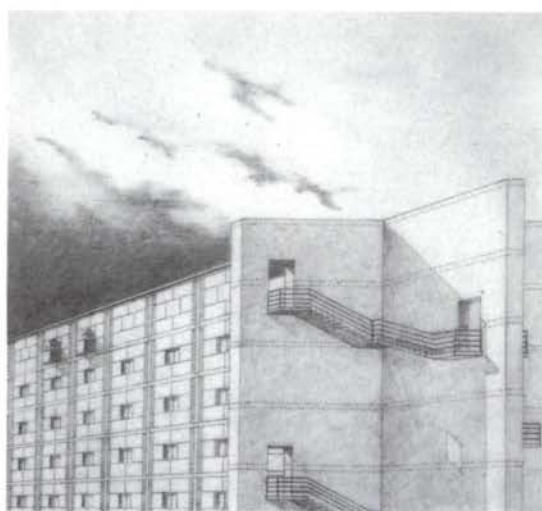
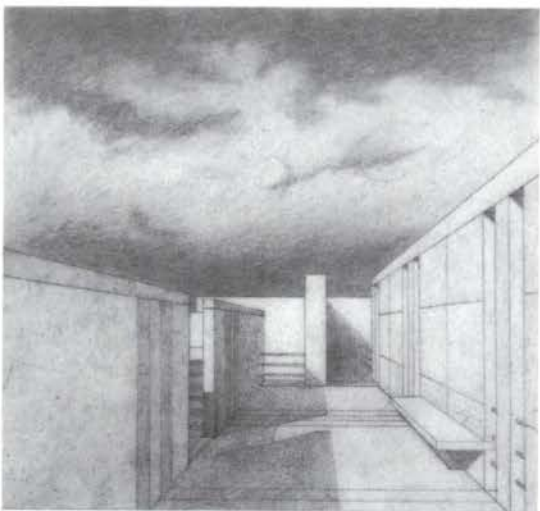
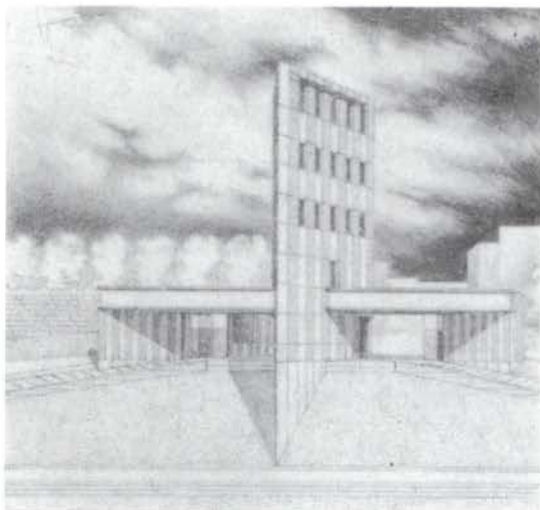
discussione, di strumento disciplinare, di linguaggio progettuale proprio dell'architettura, maturatosi già a partire dal momento della sua autocoscienza nel corso del Rinascimento. Senza voler storicizzare il ruolo del disegno nella storia dell'architettura, esso viene riconosciuto, a partire dagli anni '60 sulla base di una sua presupposta autonomia linguistica che sembrerebbe riconcettualizzarlo in modo del tutto originale. Innanzitutto credo sia opportuno sgomberare il campo da quello che mi sembra essere stato contrabbandato come una causa del, talvolta eccessivo, grafismo degli architetti, la convinzione cioè che l'architettura disegnata fosse una risposta narcisistica alla effettiva mancanza di incarichi professionali. Se anche ciò descrive una condizione professionale che ha caratterizzato quegli anni, non rende tuttavia giustizia alla serietà di una ricerca che ha accettato di rimettersi, in modo pressoché totale, in discussione. A partire dagli anni '60 la cultura architettonica italiana si trova infatti a fare i conti, da un

lato, con l'eredità mitizzata del movimento moderno, che finiva per identificarsi con una esperienza interrotta, a causa delle vicende storiche, prima con le dittature fascista e nazionalsocialista poi con la guerra, dall'altro, con le frustrazioni di una ricostruzione nel corso della quale gli architetti non erano stati in grado di rappresentare il nuovo modello politico e sociale.

La centralità del disegno è nel suo essere lo strumento della rappresentazione in un duplice significato, in quanto momento della conoscenza, e dunque adeguazione dell'idea alla cosa, ed in quanto costruzione, e costruzione creativa, capace di modificare la percezione passiva del reale riportandola nell'ambito di una edificazione teorico-pratica, in alcuni casi, anche fortemente ideologica. Tutto ciò imponeva allora un approccio non conformista al progetto che si esprimeva in una sorta di esuberanza creativa ed il cui obiettivo, non sempre dichiarato, era quello di portare a compimento la ricerca delle avanguardie storiche attraverso una totale riduzione dei materiali della storia a materiali del progetto. Con un procedimento analogo a quello linguistico, e non a caso a cavallo degli anni '70, anche all'interno delle sedi istituzionali, gli architetti studiano un filosofo come L. Wittgenstein, si indagano, attraverso il disegno, le convenzioni del linguaggio architettonico con un duplice obiettivo: ricerca di un codice ed esplorazione delle possibilità di rappresentare le contraddizioni. La critica, più spesso aiutata dagli stessi architetti, ha privilegiato l'aspetto "romantico" e "decadente" di questa ricerca, paradossalmente esaltandone gli aspetti regressivi, venati di nostalgia utopica, quali possono emblematicamente ritrovarsi nell'opera degli architetti lussemburghesi Robert e Leon Krier, che esprimono il loro contributo alla critica dello zoning riproponendo un modello urbanistico ed architettonico ottocentesco, con tanto di palloni aerostatici, oppure riconoscendo all'architettura disegnata una sua inequivocabile autonomia, che la portava a confrontarsi piuttosto con la pittura. In realtà appare vero il contrario, sono cioè le altre arti, pittura e scultura, che in questi anni guardano con sempre maggiore interesse l'architettura per le

*In apertura:
Luca Scacchetti,
Voliera,
Milano, 1982.*

*A pagina 28 e 29:
Ugo Colombari e
Giuseppe De Boni,
Studi per il Laboratorio
di Progettazione
di Cerreto Sannita.*



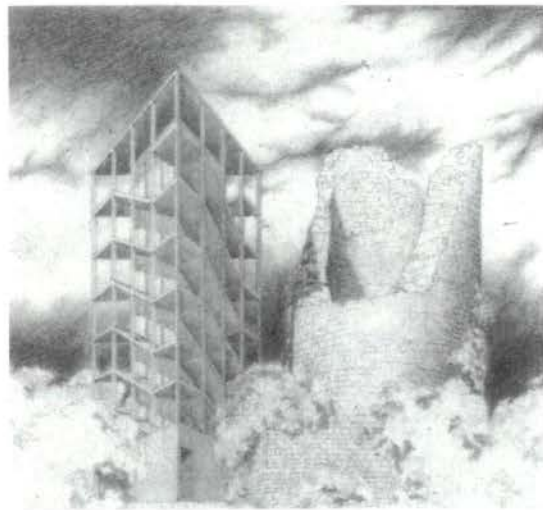
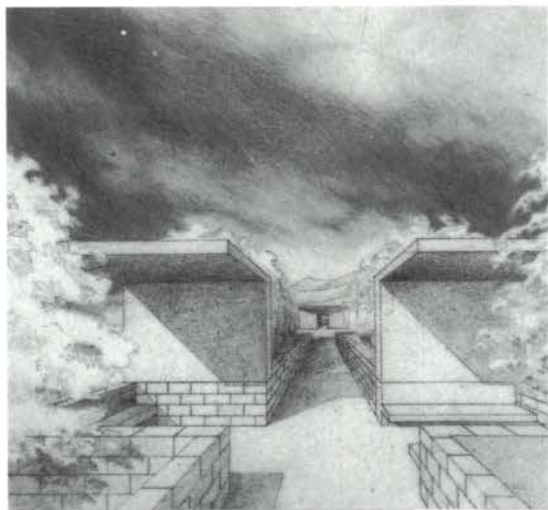
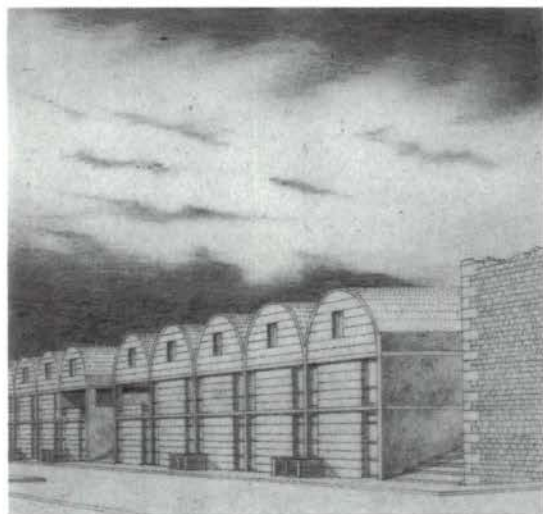
sue potenzialità di massima astrazione, e quindi per la sua capacità di elaborare modelli, che prendano ulteriormente coscienza di quella separazione tra naturale ed artificiale giunta ormai ad un punto di non ritorno. Appare cioè ormai del tutto impossibile pensare di ricomporre in alcun modo questa frattura, si pensi per esempio alla ricerca di artisti come Giulio Paolini o Jannes Kounellis.

È comunque necessario distinguere tra il ruolo utopico svolto dai modelli e dagli studi elaborati nel corso degli anni '60 e quello invece essenzialmente teorico degli anni '70, senza perciò individuare rigorose linee di demarcazione, ma riconoscendo una sorta di continuità per cui, ad una prima fase di più immediata reazione, è seguito un più impegnativo lavoro teorico, i cui risultati sono immediatamente leggibili nella progettazione contemporanea, anche laddove essa si pone come un vero e proprio momento di rottura con qualsiasi forma di tradizione.

La ricerca degli anni '60 è influenzata dalle visioni neomeccanicistiche degli architetti inglesi, in particolare del gruppo Archigram, che sembrano quasi voler esorcizzare l'universo tecnologico in forme di visionarietà dal sapore fantascientifico. Per quanto queste ipotesi siano lontane dalla ricerca che, contemporaneamente, si svolgeva in Italia sembrano tuttavia, pur nelle deboli forme in cui sapranno influenzarla, porsi all'interno di un pensiero dell'utopia, in cui il ruolo stesso dell'utopia non è più quello di disegnare alternative al moderno, quanto piuttosto di esasperarne le mostruosità. Si tratta dunque di rappresentazioni che nel liberare, almeno a livello grafico, l'immaginario tecnologico lo riavvicinano in un certo senso alla natura; sia la *Walking City* (1964) di Herron che il *progetto di cupola geodetica sopra la parte centrale di Manhattan* (1968) di Fuller rimandano formalmente ad organismi viventi, e questo a mio parere rivela un aspetto che, nonostante le apparenze, rimanda a quella che può considerarsi una figura classica del pensiero occidentale, il problema della mimesi natura/architettura delineata, ora, sullo sfondo di mondi disabitati dall'uomo: tutte immagini queste che troveremo descritte nei racconti di J. Ballard, dove

alle rovine della civiltà occidentale corrisponde la persistenza dei suoi prodotti, frutto di una tecnologia aberrante, rappresentati quasi essi fossero la causa della distruzione ed insieme il fine di ogni costruzione. Queste ricerche che caratterizzano gli anni '60, particolarmente in Inghilterra ed in Giappone, si tradurranno in Italia nei toni ottimistici ed antifuturisti nonostante la loro vocazione, apparentemente dissacrante dei gruppi fiorentini d'avanguardia ed in particolare del super-studio guidato da Alfonso Natalini, che sceglie il "silenzio" nelle forme di una architettura virtualmente invisibile.

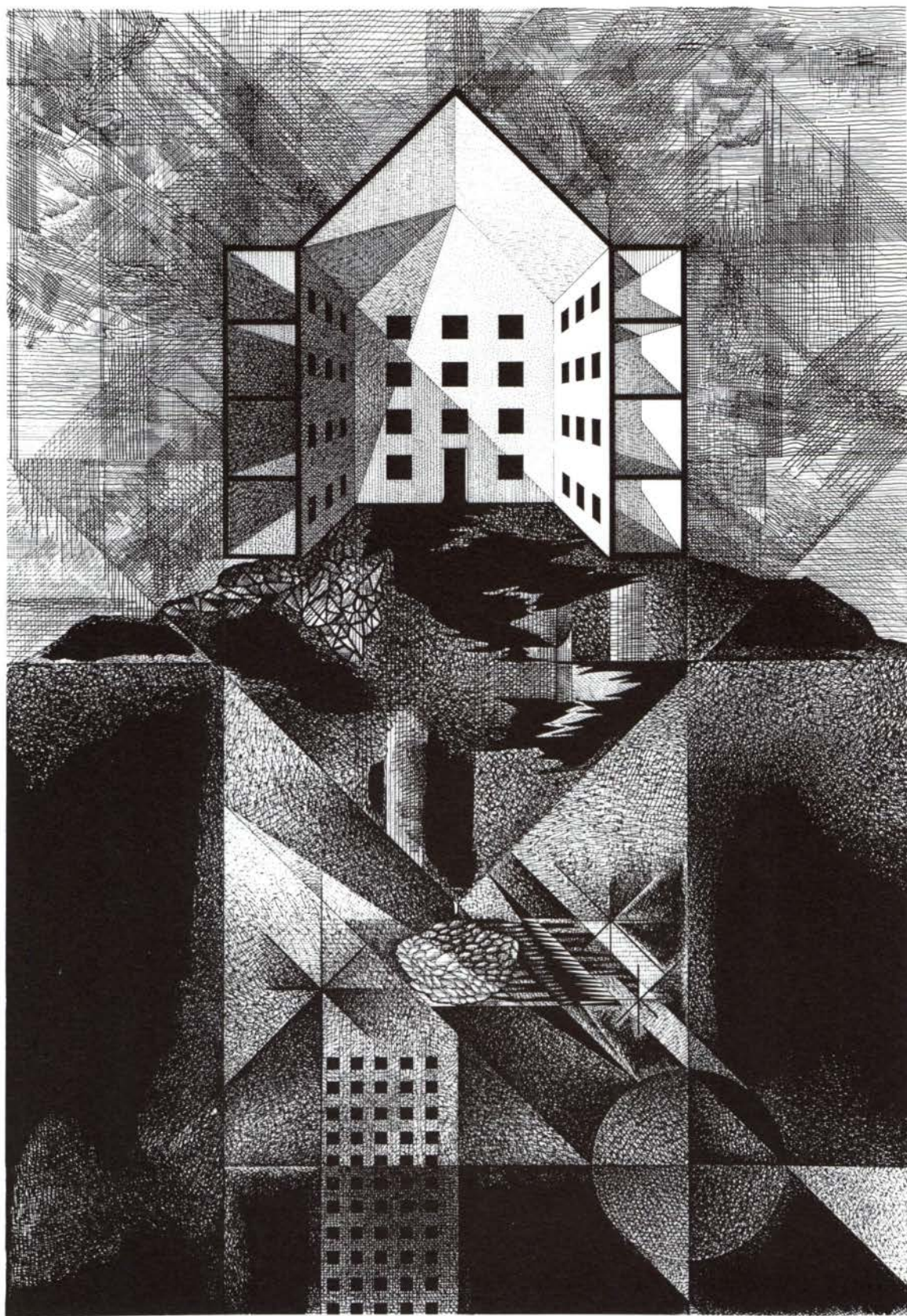
È tuttavia sul finire degli anni Sessanta che in Italia si definisce il ruolo di strumento teorico del disegno e non, come si vuole credere, a partire da una negazione del progetto per una sua idealizzazione, ma al contrario proprio a partire da una architettura costruita, l'*Unità residenziale al quartiere Gallarate* (1968-'76) di Aldo Rossi, che era stata preceduta da due fondamentali testi teorici, *L'architettura della città* (1966) dello stesso A. Rossi e *La costruzione logica dell'architettura* (1967) di Giorgio Grassi. Ed è a partire dalla relativa autonomia dell'architettura, nel rifiuto, enunciato in entrambi gli scritti, del principio secondo il quale la forma segue la funzione, che hanno luogo tutta una serie di ricerche, diversamente orientate ed articolate che formano l'indiscutibile



patrimonio del progetto di questi ultimi anni. Il punto di partenza è nell'esplicito tentativo di ritrovare, attraverso il razionalismo, una sorta di continuità con il classicismo, nelle forme e nei modi codificati della cultura illuminista. Tuttavia centrare il dibattito sulla rappresentazione significa riconoscere a questa un intrinseco valore conoscitivo, a partire dalla crisi dello spazio classico dell'architettura descritta in tutta l'opera di Giambattista Piranesi, dalla consapevolezza, che investe direttamente l'architettura, dal palazzo alla città, che

sono venuti meno i tradizionali topoi di spazio e tempo, che quindi assunta la non oggettività della rappresentazione, il progetto deve, attraverso un sistema, riconosciuto come convenzionale ed arbitrario, di regole, indicare la molteplicità delle vedute e dei riferimenti che coesistono nel tempo e nello spazio. Tali letture possono essere ricondotte alle ricerche di alcuni architetti che si sono posti l'obiettivo di agire la crisi disciplinare, e non solo o non tanto professionale, dell'architettura, a partire da ottiche diverse. Il neorazionalismo,

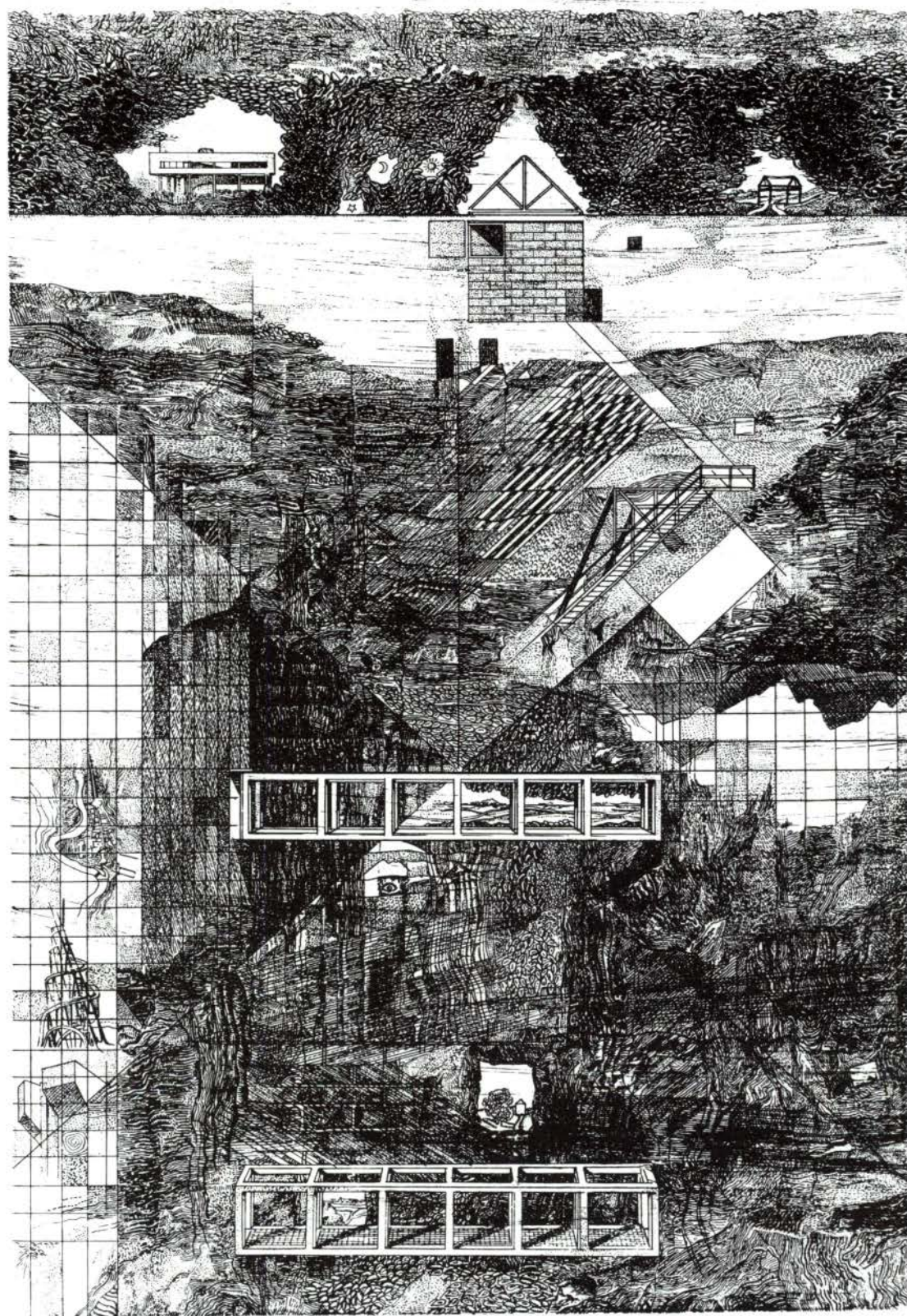
Franco Purini,
La grande corte,
1978.



privo di qualunque forma di autocompiacimento estetico, di A. Rossi e G. Grassi, la retorica, impegnata nel riconoscimento delle permanenze simboliche, del G.R.A.U., il raccontare, al limite dell'autobiografia e del narcisismo, di Franco Purini, rappresentano le diverse vie entro cui si collocheranno pur nelle loro autonome declinazioni coloro che faranno del disegno il fondamento teorico del loro agire e rappresentano altresì i diversi aspetti di uno stesso problema, sui quali si è costruita e fondata l'attuale concezione dell'architettura

con la sua rinnovata ed insistita attenzione al contesto, ed il rifiuto di un costruire totalizzante che, ancora, era enunciato nelle ipotesi utopiche formulate nel corso degli anni '60.

La ricerca di Aldo Rossi è stata attentamente esaminata, nella sua articolazione progettuale, da un saggio di Ezio Bonfanti degli anni 70, nel quale si cercava di costruire teoricamente quello che potremmo indicare come il tentativo di individuare ancora un codice classico all'interno del quale rileggere l'opera dell'architetto milanese. L'inter-

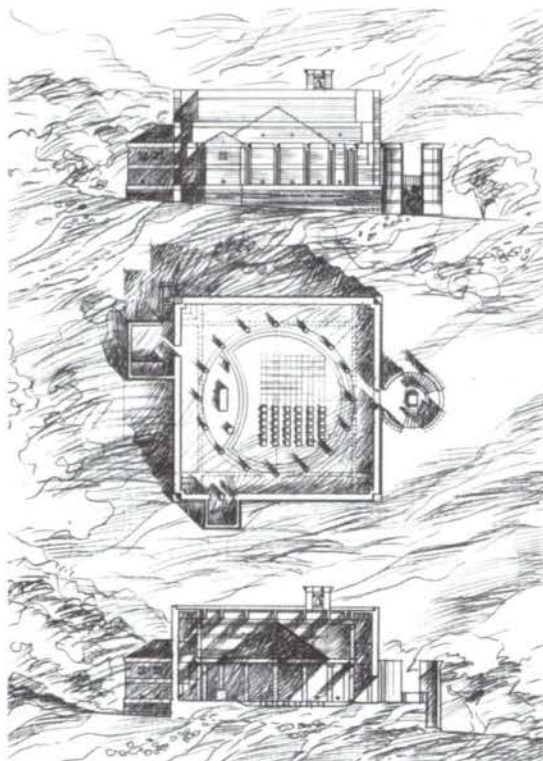
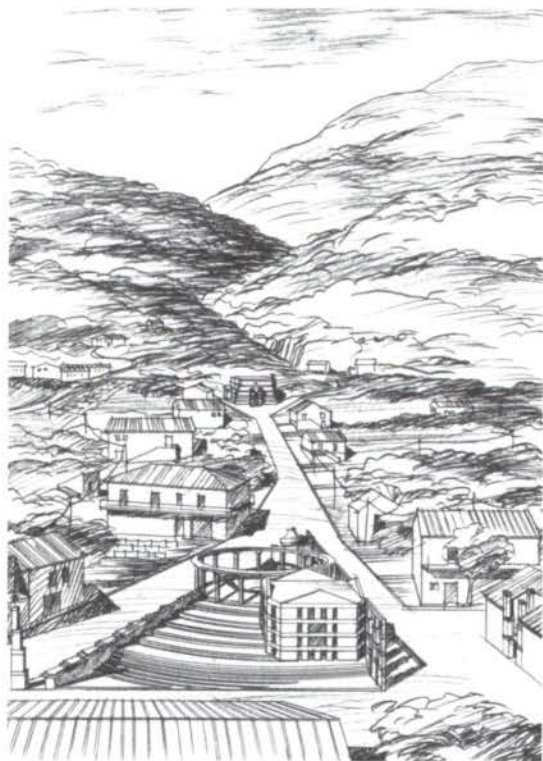


vento critico di E. Bonfanti deve rileggersi, in quanto reciprocamente complementari, insieme al saggio introduttivo all'opera di E.L. Boullée dello stesso A. Rossi, nella sua prefazione egli cercava, attraverso il sistema compositivo di Boullée, di proporre un sistema di carattere più generale, la costruzione di un sistema logico, «valido in sé, indipendentemente dal dissidio tra la concezione scientifica dell'architettura e l'arte». L'opera di Boullée, come quella di Piranesi, rappresenta il momento a partire dal quale si dispiega la genealogia della cosiddetta "architettura disegnata" praticata negli anni '70, che, per altro, non individua affatto una architettura non costruibile, ma, al contrario, attraverso la ripresa di elementi figurativi e di materiali tradizionali, una ipotesi di maggiore costruibilità. Il disegno di A. Rossi, laddove non è immediatamente riferibile al progetto, è evocativo di memorie architettoniche nell'essenzialità della loro forma archetipica, forme che individuano un universo della mescolanza dove trovano una loro precisa collocazione le immagini della periferia industriale, quelle di fabbricati edilizi ambigualmente sospesi tra la poetica di A. Libera e le melanconiche visioni di M. Sironi, archetipi geometrici, che, nella loro essenzialità stereometrica, propongono architetture del tutto prive di aggettivazioni. Il disegno di A. Rossi è infatti commento e spiegazione ai suoi progetti, l'assoluta riduzione linguistica cui egli sottopone ciascun elemento, individualizzato, ha una sua necessaria collocazione metropolitana, e tace come Loos, Kraus, Wittgenstein. Ma ancora, nell'universo della mescolanza non è concepibile alcuna veduta prospettica, oggetti e architetture sono equivalenti, la ricerca di classicità si risolve in una visione anticlassica, si veda per esempio l'*Architettura domestica e urbana* del 1975, non c'è alcuna oggettività nella visione

capace di stabilire gerarchie, anche solo dimensionali, fra le cose, ma queste irrompono nello spazio del disegno, dove il foglio è esso stesso luogo, fisicamente definito, metaforico, proponendo ordini molteplici. La sfida consiste, come anche nel G.R.A.U. ed in Purini, nel comprendere il disordine, e, insieme, fare argine. È da questa posizione teorica che nascono le suggestioni monumentali delle architetture di A. Rossi, la loro monumentalità è infatti tutta compresa nel disegno dei propri limiti, il cubo, il triangolo, la sfera sono drammaticamente disarmonici nello spazio urbano, oggetti del tutto autonomi. Ma l'oggetto, come in M. Duchamp, «non è più una pura presenza che rinvia solo a sé stessa (...)». È piuttosto un congegno sperimentale predisposto, innanzitutto, ad accogliere l'evento *improvviso* del senso» (Giorgio Franck). In questo senso ritengo che all'opera di A. Rossi corrisponda, sul piano puramente pittorico, quella di Massimo Scolari, in cui il processo di estraneazione degli oggetti, ma soprattutto delle forme, che non devono più dar conto di un significato, ed il continuo scambio tra naturale ed artificiale, nella progressiva riduzione di tutto il naturale ad artificiale, sono portati alle estreme conseguenze. E la stessa architettura ora si appiattisce, nell'*Architettura del limite* (1979), riducendosi a mera facciata, solamente piano bidimensionale, supporto del segno, ora appare già tutta compresa, in *Archeologia artificiale* (1979), in uno spazio delle memorie progettate in cui il tempo assume valore meramente spaziale. Lo spazio della rappresentazione diviene così l'unico spazio possibile, l'unico ancora praticabile: le parole di A. Rossi, come quelle di M. Scolari, ma anche di Arduino Cantafora, indicano architetture pericolanti, disegnano paesaggi frammentari, nei quali ancora, tuttavia, la perdita è progettata, fino a mettere in sce-

In basso a sinistra:
Roberto Mariotti,
*Piazza in località
Teglia.*

In basso a destra:
Roberto Mariotti,
*Chiesa in località
Teglia.*

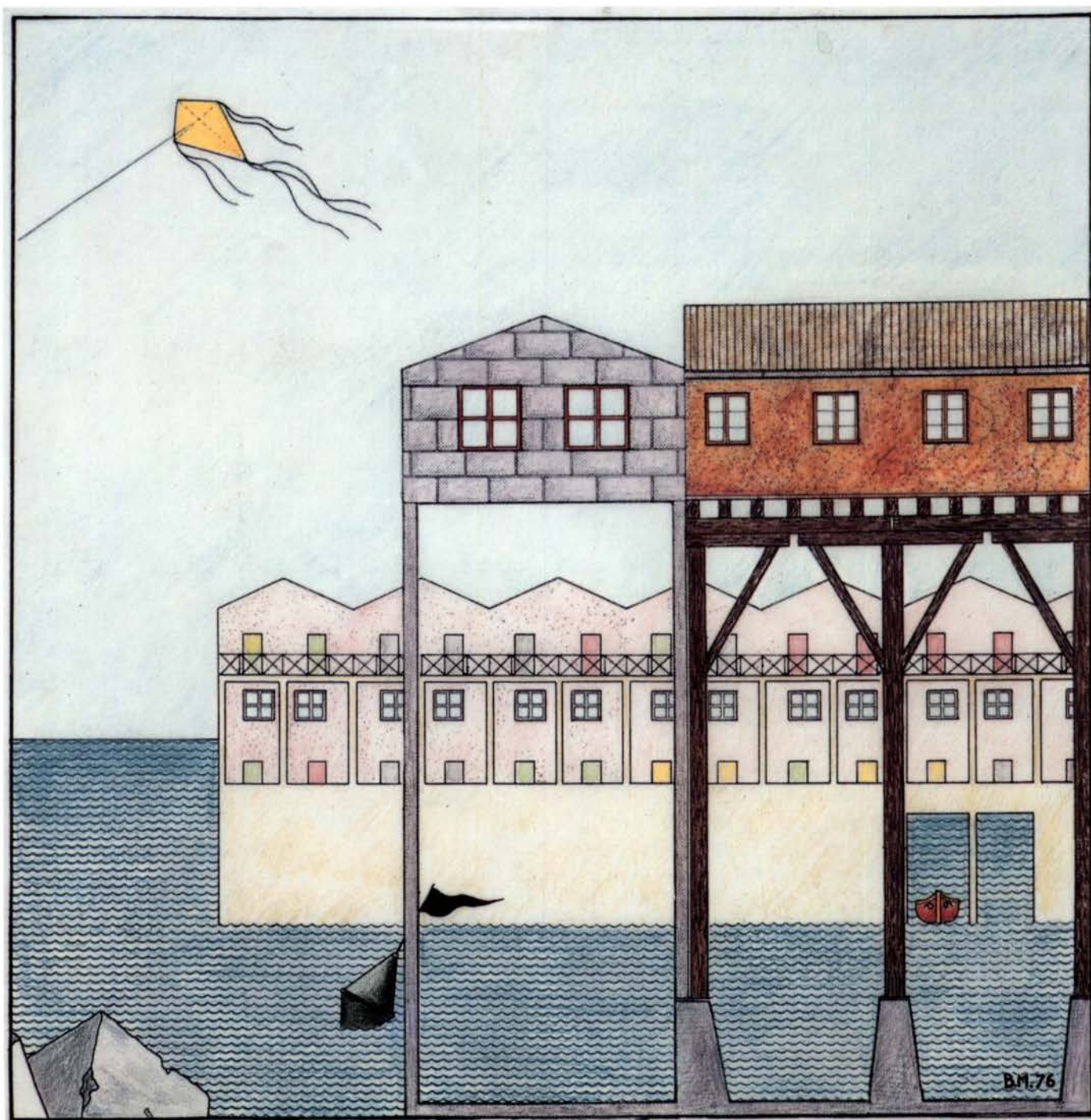


Bruno Minardi,
Alloggi parcheggio,
1976.

na, nell'incisione *Dieses ist lange her/Ora questo è perduto* (1975) il cedimento, ironico, della propria stessa poetica. L'instabilità del disegno è l'instabilità del segno, questo si pone allora con la certezza del proprio arbitrio geometrico, la città *analogica* si riflette nel cimitero di Modena.

Se nella poetica di Aldo Rossi la verifica linguistica era portata sul piano della città contemporanea, il G.R.A.U. (Gruppo Romano Architetti Urbanisti) investe la ricerca di obiettivi teleologici, in una scrittura che, nell'inscriversi interamente nel mito e nel simbolo, porta alle estreme conseguenze il processo, già avviato dalle avanguardie storiche, di negazione della Storia. L'architettura non si declina più nello spazio e nel tempo, reali e contingenti, del quotidiano, ma lo trascende in una ricerca che è *anche* estetica, ma soprattutto ideologica. Ma, mentre negli architetti della "Tendenza" il processo di disgregazione delle forme, e

quindi la perdita di unitarietà sia della città che, ancor più, del singolo oggetto architettonico era espressa nell'arbitraria sintassi secondo la quale si componevano i singoli enunciati geometrici, il G.R.A.U. tenta di ricomporre, nella trascendenza del simbolo, l'unità di significato e significante. È cioè il simbolo, in questo caso, a fare spaccio della Storia, traducendosi in figura retorica del tutto indifferente agli aspetti tipologici e morfologici dell'architettura, concepita come pura forma. La ricerca del G.R.A.U. appare paradossalmente approdare proprio su quei lidi dai quali voleva fuggire. Partita infatti da affermazioni di natura soprattutto ideologica, con obiettivi di rifondazione disciplinare, nel tentativo di elaborare una descrizione di tipo narrativo basata sull'evidenza e sulla chiarezza di alcuni luoghi archetipici del progetto, si trova infine condannata all'afasia nella Strada Novissima della Biennale veneziana. Intanto perché,



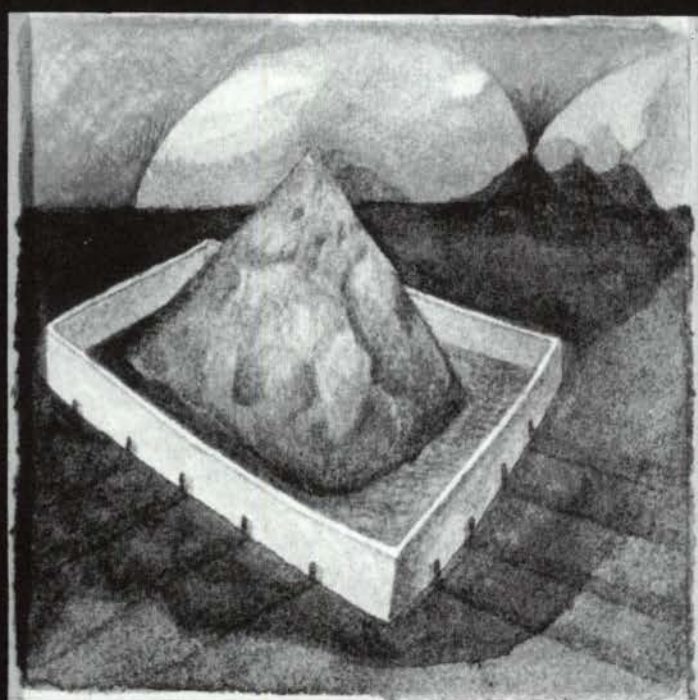
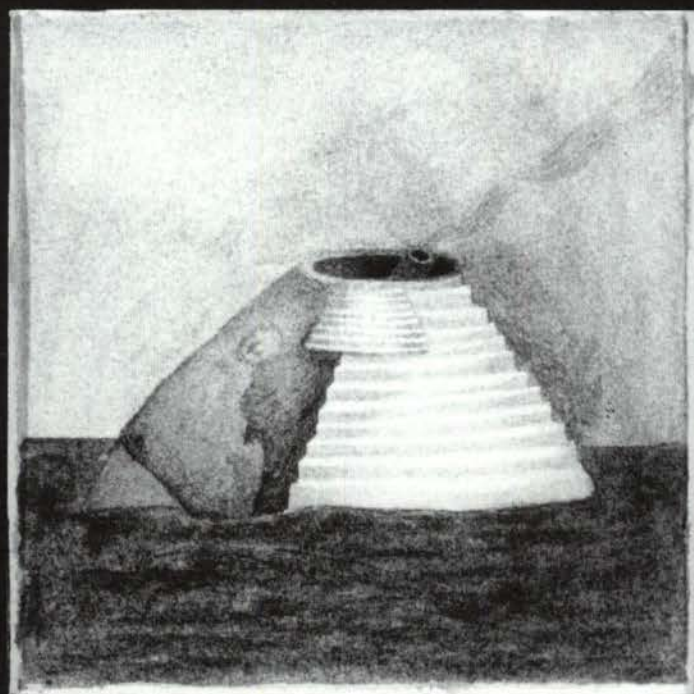
nel rappresentare, in quel contesto, un evento della strada, perde il proprio valore di paradigma, poi perché lo strumento teorico, nel suo rivolgersi armonicamente alla forma la dirige verso strumentalizzazioni edonistiche. Attraverso Louis Khan, il G.R.A.U. sembra infatti ritrovarsi più vicino, almeno nelle conseguenze del suo lavoro, al lucido disincanto di Robert Venturi. La ricerca di valori è divenuta valore della rappresentazione. Potremmo forse dire che, in tale contesto, il simbolo si custodisce nella presenza, ma in realtà esso ci sembra piuttosto ridotto a manifesto, a materiale disponibile per infinite manipolazioni. Tuttavia, se liberiamo la loro ricerca da posizioni ideologiche, troviamo in essa straordinarie anticipazioni ed affinità con la cultura post-moderna. Essi portano a compimento una raffinata opera di vulgarizzazione della cultura classica, traducendone le forme auliche nella figure del linguaggio quotidiano. Si tratta di un'operazione che riconduce, sul piano simbolico, quanto già elaborato sul piano della storia, cioè al progressivo processo di liberazione dalla tradizionale concezione della storia cronologicamente interpretata si accompagna un processo di azzeramento della figura simbolica ridotta ad immagine, trasformando i materiali simbolici, così come quelli della storia, in elementi della composizione, in tal senso caratterizzati da una analoga autonomia nei confronti del progetto, sia esso architettonico o urbano. Oggetti simbolici affollano dunque i progetti del G.R.A.U. rivendicando l'assoluta autonomia dell'oggetto dal soggetto. Il sapere dell'architettura definisce, proprio nel corso degli anni '70 ed attraverso le proprie ricerche sul disegno, e dunque sul linguaggio, i propri contenuti ed i propri limiti, confrontandosi con le ricerche di altre discipline, ridefinendo il proprio ruolo ed i propri compiti nel moderno. Platonicamente in quel decennio l'architettura è uscita dal proprio carcere-caverna alla scoperta del *nuovo*, socraticamente delirando, poiché solo attraverso il *delirio*, questo divino straniarsi dalle normali regole di condotta (Platone) poteva aspirare alla conoscenza di altre figure.

«Il problema del disegno come mezzo di esplorazione non solo del progetto ma anche dell'intero territorio dell'architettura, considerata anche nei versanti dell'immaginario e del fantastico è una riscoperta recente degli architetti (...) Costoro (...) disegnano per esplorare le possibilità conoscitive dell'architettura, le quali non sono riducibili al solo momento progettuale "concreto" e cioè all'area dello specifico che riguarda il momento operativo» (F. Purini). L'opera di Franco Purini riveste un carattere fondamentale nelle ricerche di questi anni, non solo per il proprio rigore morale, contro i moralismi di coloro che pretenderebbero di instaurare una sorta di primato della pratica sulla teoria, ma soprattutto per la lucidità con la quale sono state affrontate le problematiche del moderno. L'operazione compiuta da F. Purini sui fondamenti del progetto, attraverso il disegno, conserva e denuncia la propria vocazione classica. Ma il disegno diventa anche, in

modo del tutto singolare, lo strumento con il quale la disciplina viene messa in crisi. In Purini non avviene mai, come accade invece in altri architetti romani, che il disegno sia separato dal progetto, anche nei casi di "invenzioni", come per esempio nella raccolta *Oltre la linea d'ombra*, l'oggetto si manifesta in quanto essenzialmente architettonico. Così l'architettura si iscrive, nell'opera di F. Purini, nel segno della differenza e della contraddizione esplorata contemporaneamente su tutti i piani: natura e architettura, classico e moderno, ordine e caos, divengono polemiche metafore dell'abitare nel moderno. Il kafkiano conflitto tra corpo e ragione trova, nell'architettura stessa, e non solamente nel suo disegno, la propria compiuta rappresentazione, in una drammatica continuità con la trattatistica rinascimentale. Né infatti sorprende la coesistenza di una vocazione trattatistica i cui limiti tradizionali vengono portati a collidere nel progetto che non si dà mai come momento di sintesi ma in quanto trascrizione di conflitti e differenze, il cui spazio è insieme nella storia e nel simbolo. L'oggetto molteplice e frammentario del moderno appare allora circoscritto negli instabili confini di conradiana memoria, il limite è linea d'ombra. Ma il disegno di F. Purini si caratterizza anche per essere insieme reverie e rilievo, luogo dell'osservazione e dell'analisi, da un lato, dell'immaginario e della memoria, dall'altro. In questo senso la presunta scientificità del disegno come strumento scientifico, matematico, viene radicalmente contestata, e non sulla base delle formulazioni "radical" degli anni '60, bensì a partire proprio dalla sua intrinseca capacità espressiva, reverie e rilievo trovano, nella pratica del disegno, punti di tangenza, confuse linee di separazione.

Il debito che il progetto contemporaneo ha nei confronti di ciascuna di queste ricerche, che pure si tenta di banalizzare nella definizione liquidatoria di "architettura disegnata", è notevole ed agisce a tutte le scale del progetto, dall'anonimo edificio, che ormai non può più non confrontarsi con i dubbi e le inquietudini emerse da queste elaborazioni, fino ai più recenti progetti teorici. I problemi del tipo, del contesto, della modificazione, del riuso, diventano altrimenti incomprensibili. Eppure bisogna comprendere, in questo processo, anche quell'operazione di riconcettualizzazione delle stesse tecniche di rappresentazione, non si danno infatti più tecniche privilegiate della rappresentazione, come la prospettiva e l'assonometria, ma con una precisa volontà di riduzione al proprio "particolare" lo strumento del disegno opera una sorta di classificazioni per parti ognuna delle quali si incarica di costituire con il complesso sistema del progetto un'unità teorica a sé stante. Come nelle critiche, già formulate da Raffaello nella sua lettera a Leone X, la prospettiva, e con essa l'assonometria, ormai "inessenziali all'architettura" perdono definitivamente la propria carica simbolica. Il disegno consuma ed esaurisce tutte le proprie potenzialità espressive proprio nella radicale contestazione cui è stato sottoposto nell'arco degli anni Sessanta e Settanta.

*Dalla
rappresentazione
alla formazione
di Gianni Contessi*



L'architettura per l'architettura non ha senso
E.N. Rogers



Orizzonti

A voler inquadrare "storicamente", come questione di "lungo periodo", il fenomeno dell'architettura disegnata, ovvero della pittura di architettura, per il modo in cui è ve-

nuto configurandosi, con i suoi annessi e connessi, negli ultimi vent'anni, si potrebbe ricorrere ad una affermazione tanto remota quanto acuta di Gillo Dorfles. Il quale, nel suo *Discorso tecnico delle arti* (1) sottolinea che «un'arte non dovrebbe mai valersi del linguaggio di un'altra e che tale fatto si verifica spesso nelle epoche deteriori, o in quelle dove l'equilibrio fra le varie arti è rotto o incrinato, dove un'arte si appoggia al corpo dell'altra, cercando la forza che le viene a mancare nel-

l'arte che in quell'età è ancora solida e viva. Quando un'arte, dunque, cerca di valersi del "medium" di un'altra, si tratta spesso di un'epoca di crisi» (2).

Che questo nostro ultimo scorcio di secolo sia età di crisi (dei fondamenti e, dicono, delle certezze) è stato dichiarato ripetutamente da filosofi, letterati e aventi causa; e chi ha occhi per vedere non stenterà a constatare l'attendibilità della dichiarazione, verificabile con particolare soddisfazione soprattutto dall'osservatorio italiano. Ma questo è un altro discorso. La nostra è un'età di transizione che ci vede già testimoni di eventi memorabili.

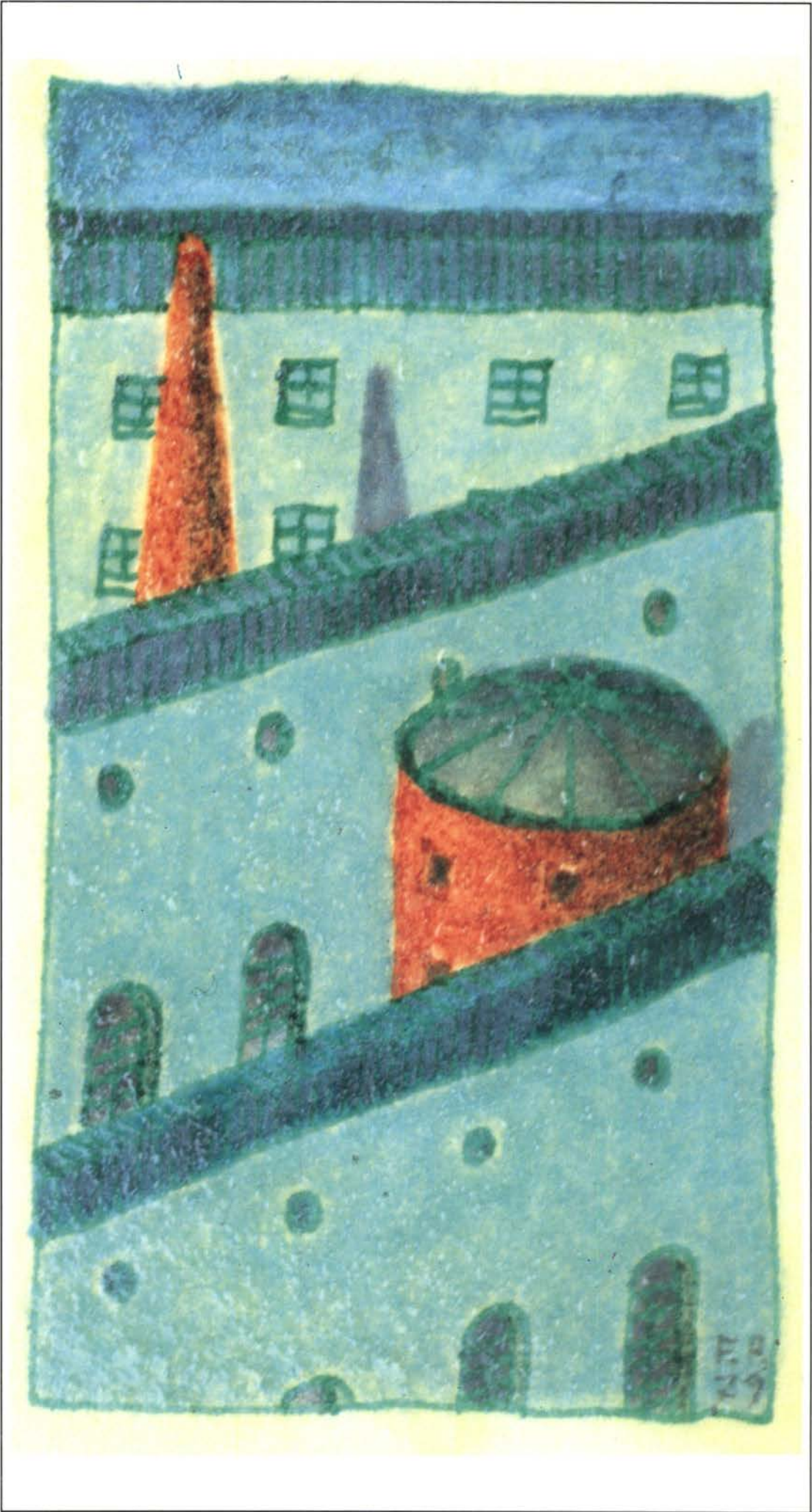
Circa l'equilibrio fra le varie arti, inoltre, sarà bene chiarire che se esso è effettivamente alterato, lo è a favore dell'architettura. Sì, perché se di crisi di fondamenti e certezze, si tratta, essa riguarda essenzialmente la pratica e il ruolo di ciò che un tempo si definiva pittura e scultura. Ma anche questo potrebbe diventare un altro "discorso" che, del resto, è già stato fatto altrove (3) e nulla ha da spar-

In apertura:
Massimo Scolari,
Pyramid Landscape,
1975.

In basso:
Dario Passi,
Archeologia industriale,
Tecnica mista su carta,
1979.



Filippo Raimondo,
Studio sulla periferia,
isolati a corte con torre
e ciminiera,
1977.



tire con la possibile constatazione di un numero sempre crescente di addetti ai lavori (le accademie di belle arti sono un osservatorio invidiabile sulle vocazioni artistiche) e sull'intensificarsi parossistico delle occasioni espositive o promozionali.

Contesto

Disegno di architettura, architettura disegnata, pittura di architettura, architettura dipinta. A volte termini intercambiabili che *designano* lo stesso "oggetto", a volte termini specifici che *designano* diversi "oggetti" specifici. Qui, per ragioni di testata e di tema indicato, si parla di "architettura disegnata". Ma se ne parla – se ne parlerà – tenendo conto anche di quegli sviluppi del "fenomeno" trascorsi negli ospitali territori della pittura. Del resto, almeno fino ad un certo punto, la Questione non è questione di tecniche, se è vero che il nocciolo, diciamo così, "epistemologico" del Disegno di Architettura non è tanto una prassi, da cui inevitabilmente scaturirebbe un genere, quanto un momento esecutivo del concetto, tutto teoretico, di Rappresentazione.

Naturalmente non è possibile essere idealisti oltre il lecito e, dunque, invochiamo la massima elasticità nella ricezione di un simile enunciato. E, infatti, al di là della portata dell'opera di quanti, negli ultimi due decenni, si sono qualificati come protagonisti di un preciso filone della cultura del progetto, fatto di quadri a olio, acquarelli, pastelli, disegni a china e calcografie, intelligenti, nobilissimi e affascinanti, al di là di tutto questo, si diceva, sono fiorite iniziative, accademiche e no, incentrate su un sapere disciplinare, basato sul recupero dei sistemi di rappresentazione classica, sullo studio della trattatistica e della manualistica, su tutto ciò, insomma, che configura l'autonomia del sapere disciplinare. E sono cose ampiamente risapute, che fanno parte di quel rinnovato colloquio con la storia che ha accompagnato ed accompagna la riflessione degli architetti culturalmente più avvertiti. Cattedre di "disegno e rilievo dei mo-

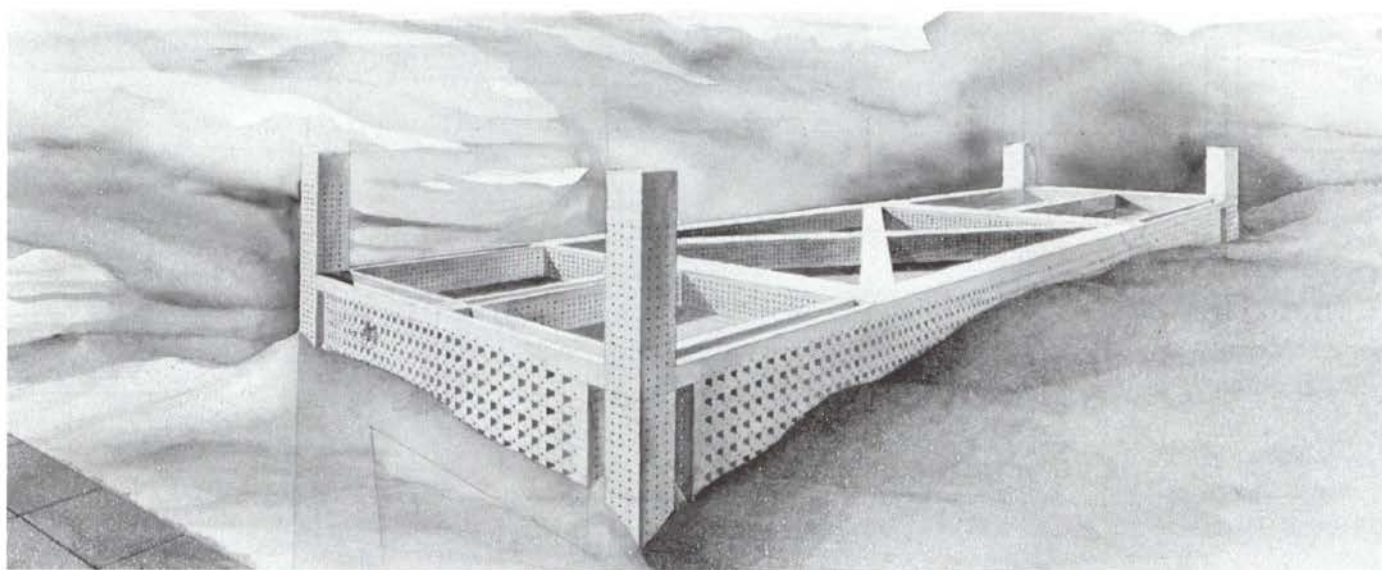
numenti" hanno riacquisito il giusto peso e certo non in una prospettiva archeologica. Iniziative editoriali, interventi pubblicitari, la circolazione di libri, intere mostre e poi, anche, qualche forma di diffusione commerciale delle opere hanno corroborato il fenomeno, in Italia e altrove.

Ma ben presto ciò che era nato in anni di relativa riservatezza, di diversa moralità giornalistica e di minori appetiti culturali e per ragioni ben poco "mondane", ha incominciato a cambiare i propri connotati. E lo ha fatto anche a causa di alcune sue proprie caratteristiche, di alcune cadenze assunte nel tempo, ma anche per il trascorrere stesso del tempo e per il modificarsi di modelli e costumi (ognuno credeva di trovarsi al cospetto di autunni caldi e brigatistici, mentre il clima, in verità, era già quello di un rinato *Biedermeier*).

Se in epoche storiche remote la pratica del quadraturismo era ben presto tralignata, tanto da diventare un genere facile e deterioro (3), nei nostri anni Settanta e Ottanta la ricerca e l'opera dei protagonisti dell'architettura disegnata e dipinta (in Italia Aldo Rossi, Arduino Cantàfora, Massimo Scolari e Franco Purini), motivata, appassionata e molto differenziata estensione di una pratica progettuale o teorica (4), ha avuto come contraltare la diffusione di generiche iconografie (quando non si è trattato addirittura di veri e propri *gadgets*) epigoniche, fra le quali, talvolta era possibile individuare prove più autentiche e dignitose. Mostre di vario tipo, con diffusione indigesta di infantilismi neo-qualcosa, a base di torricini, bandierine, aquiloni, aeroplanini ed altri non meno stucchevoli stereotipi. E poi, ancora, parvenze di raggruppamenti improbabili oppure, come apoteosi finale, grandi carrozzoni espositivi, parigini o norimberghesi, in cui al momento della ricognizione filologica, si accompagnava il quadro generico provvisto di un non meno generico soggetto architettonico: che so, la Cattedrale di Santo Stefano, dipinta da Rudolf von Alt o lo sconfinamento in ambiti di facile presa spettacolare, per via di eccentricità, di commutabilità in souvenir, di commistioni dei media, di *trompe-l'oeil* tanto gravi quanto inutili.

In basso:
G. Neri,
Città, 1985.

A destra:
Luca Scacchetti,
Studio di palazzina
– fronte.



(1) G. Dorfles, *Discorso tecnico delle arti*, Pisa 1952, pag. 74. Il paragrafo riprende il tema di un precedente articolo dell'autore, "Rapporti tra l'architettura e le altre arti", pubblicato in *Rassegna d'Italia* n. 18 1946. Vale la pena di sottolineare appunto la "tecnicità" dell'analisi di Dorfles.

(2) G. Contessi, "Elogio dell'inattualità", *Eupalino* n. 5, 1985.

(3) G. Contessi, *Architetti-pittori e pittori-architetti, da Giotto all'età contemporanea*, Bari, 1985, pag. 106.

Luoghi

Qualche tempo fa, nell'ambito di un dibattito sullo stato dell'architettura considerato dai progettisti cinquantenni (5) e organizzato da Luciano Semerani alla Fondazione Masieri, Franco Purini, fra l'altro, individuava quali erano i caratteri costanti, e le vocazioni territoriali del "progetto italiano", riesumando, non inopportuna, una sorta di teoria del *milieu*. Secondo la quale esistono, esisterebbero o sono esistiti alcuni tratti storici così riassumibili: 1) tradizione cortese del discorso architettonico, dovuta alla scrittura albertiana; 2) il teatro come memoria di qualsiasi edificio si possa costruire. Teatro che consegna il progetto italiano ad una dimensione scenografica nel senso più sottile; 3) la stratificazione come modalità della composizione architettonica. Tutto ciò, secondo Purini, si proietta su di uno schema articolato in tre zone geografiche: l'area padana, cioè settentrionale, caratterizzata dalla centuriazione romana, presupposto di tendenze alla razionalità e all'ordine geometrico che si estrinsecano nel ruolo della pianta e del tipo. L'area centrale, condizionata dalla presenza di Roma e del rudere, dedicata alla riflessione sul frammento e, sostanzialmente, sulla sezione. Al Sud, invece, non ci sono né pianta né sezione, ma soprattutto prospetti, vale a dire il proiettarsi dell'edificio sullo sfondo di una geografia troppo forte per essere dominata.

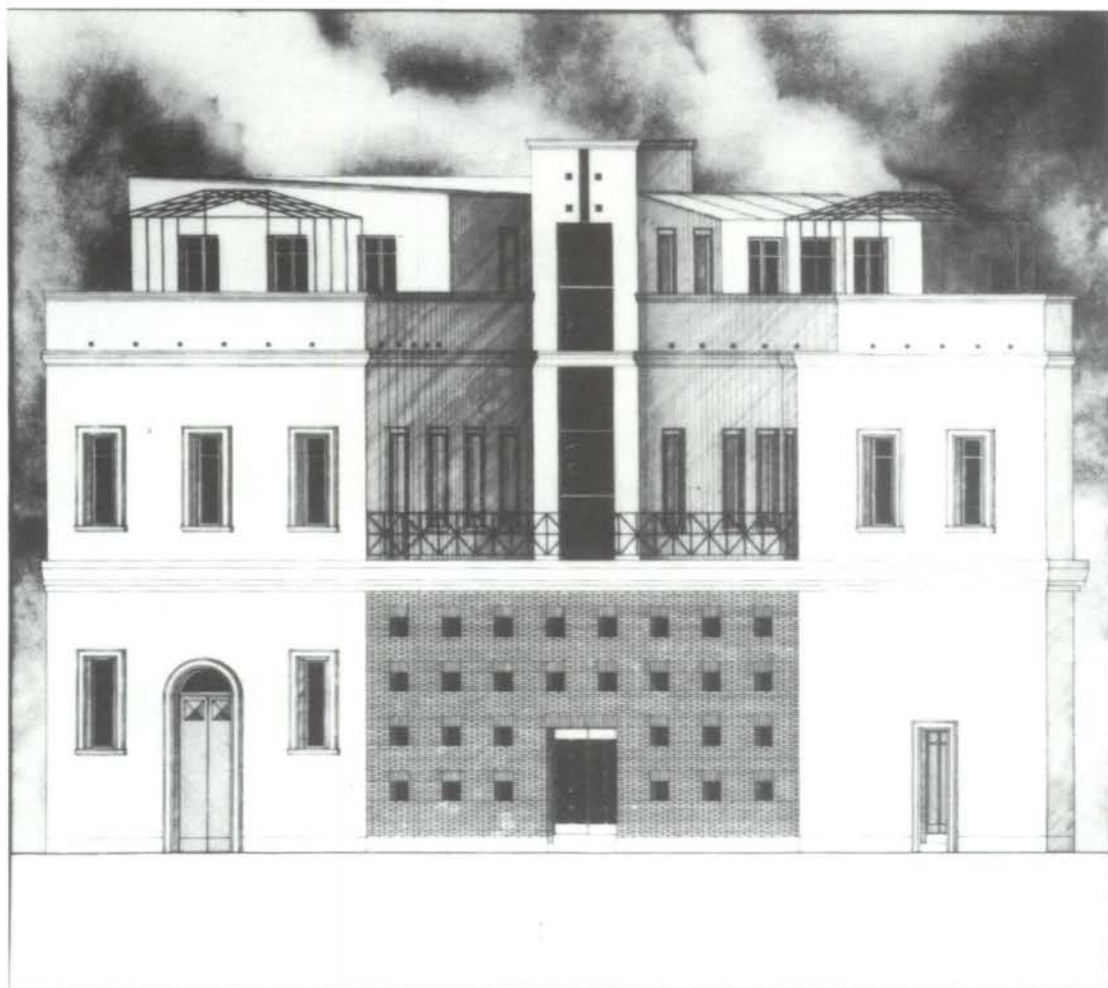
Ora, al di là del fatto che Franco Purini, "architetto romano" (6), intenda legittimamente liberarsi di tutte queste eredità, ritenute condizionanti

(cosa che evidentemente non riguarda la nostra nota) rimane l'attendibilità delle sue partizioni e delle sue riflessioni. Le quali, forse, potrebbero essere applicate anche ai caratteri di un' "architettura disegnata italiana contemporanea". Senza dimenticare, bene inteso, che l'architettura disegnata non è solo cosa italiana.

Certo è che, considerando modi e forme sviluppati poco scientificamente da Aldo Rossi oppure, con maggiore sistematicità, da Cantàfora e Scolari, non sarebbe difficile individuare propensioni ed attitudini a pensare sezioni orizzontali (Rossi e Cantàfora) e tipi (Scolari), così come si conviene ad architetti di Lombardia. E qualcosa del genere si potrebbe dire anche a proposito dei nitidi e metodici acquarelli di Giorgio Grassi.

E poiché a prescindere, per un momento, da più precise localizzazioni universitarie, la partita del recente disegno di architettura viene giocata – è stata giocata – essenzialmente fra Milano e Roma, sarà gioco forza riconoscere proprio nei fogli disegnati da Franco Purini un marcato interesse per frammenti e sezioni.

Ma se, come abbiamo detto, non sono solo gli architetti italiani a praticare il disegno come strumento specifico di analisi e rappresentazione dell'architettura e delle sue componenti concettuali, al di là del fatto lapalissiano che tutti gli architetti disegnano perché costretti dalla natura del loro lavoro, più difficile risulta tracciare una mappa geograficamente e filologicamente ragionevole del disegno di architettura, così come esso è stato inteso, poniamo, negli Stati Uniti o nei paesi euro-



pei più significativi dal punto di vista della cultura architettonica. Certo è che, al di là della cospicua qualità delle prove di Leon e Robert Krier, di Raimund Abraham, di Rem Koolhaas, di Michael Graves (ma c'è anche il poco accattivante disegno analitico Peter Eisenman), di Peter Wilson e di Rita Wolff, un'attitudine al disegno sistematica e consapevole, culturalmente agguerrita, rimane cosa eminentemente italiana. Anche se bisognerà pur dire che ci sono situazioni in cui il disegno si dimentica di se stesso, del suo ruolo speculativo e conoscitivo, per tradursi in fatto eminentemente pittorico e quasi extra-disciplinare. E allora, a questo punto, potrebbe sembrare logico il chiamare in causa le opere di quei pittori "topologici" – da Escher a Fabrizio Clerici, da Lucio Saffaro ad Achille Perilli che, sebbene cari a qualche architetto cultore di scienza del disegno, in questa sede preferiamo lasciare da parte.

Significati

Naturalmente qui dobbiamo dare per scontate questioni, temi su cui altri interverranno o di cui noi stessi ci siamo occupati altrove (7). Soprattutto, risulta difficile procedere trovando una linea di sutura tra istanze teoretiche, poetiche individuali o di gruppo, evoluzione stilistica e circostanze storiche da rilevare lungo l'arco di un ventennio.

Per qualche curioso paradosso, nelle accademie di belle arti, dove pure fino all'inizio degli anni Venti ci si diplomava "professori di disegno architettonico", a suon di prospettive acquarellate, spesso anche mirabili (v'era, allora, una diffusa attitudine media alla rappresentazione grafica), e piante accademicamente (appunto), ineccepibili (8), gli studenti coltivano poco il disegno "accademico" perché nessuno ha ancora spiegato loro che

(4) Impegnati teoricamente sono stati e sono anche Massimo Scolari e Franco Purini. Naturalmente qui bisognerebbe ricordare che, se quelli nominati sono architetti nella cui opera il disegno occupa un posto preminente (fra l'altro, Scolari, Cantafora e Purini sono proprio docenti universitari di disegno architettonico), ci sono altri architetti – molto diversi fra loro – come Carlo Aymonimo e Giorgio Grassi, che, pur essendo essenzialmente dei progettisti, hanno dedicato molte attenzioni a qualche tipo di disegno. Si intende che le libere riflessioni di Aymonimo sui destini della disciplina sono distanti anni luce dalle lucide, intelligenti perspicuità dell'accademismo di Grassi ed anche dai manierismi storicisti di Paolo Paortoghesi. Piuttosto, sono da segnalare, in area romana, le prove sensibili di Dario Passi e le invenzioni urbane Franz Prati.

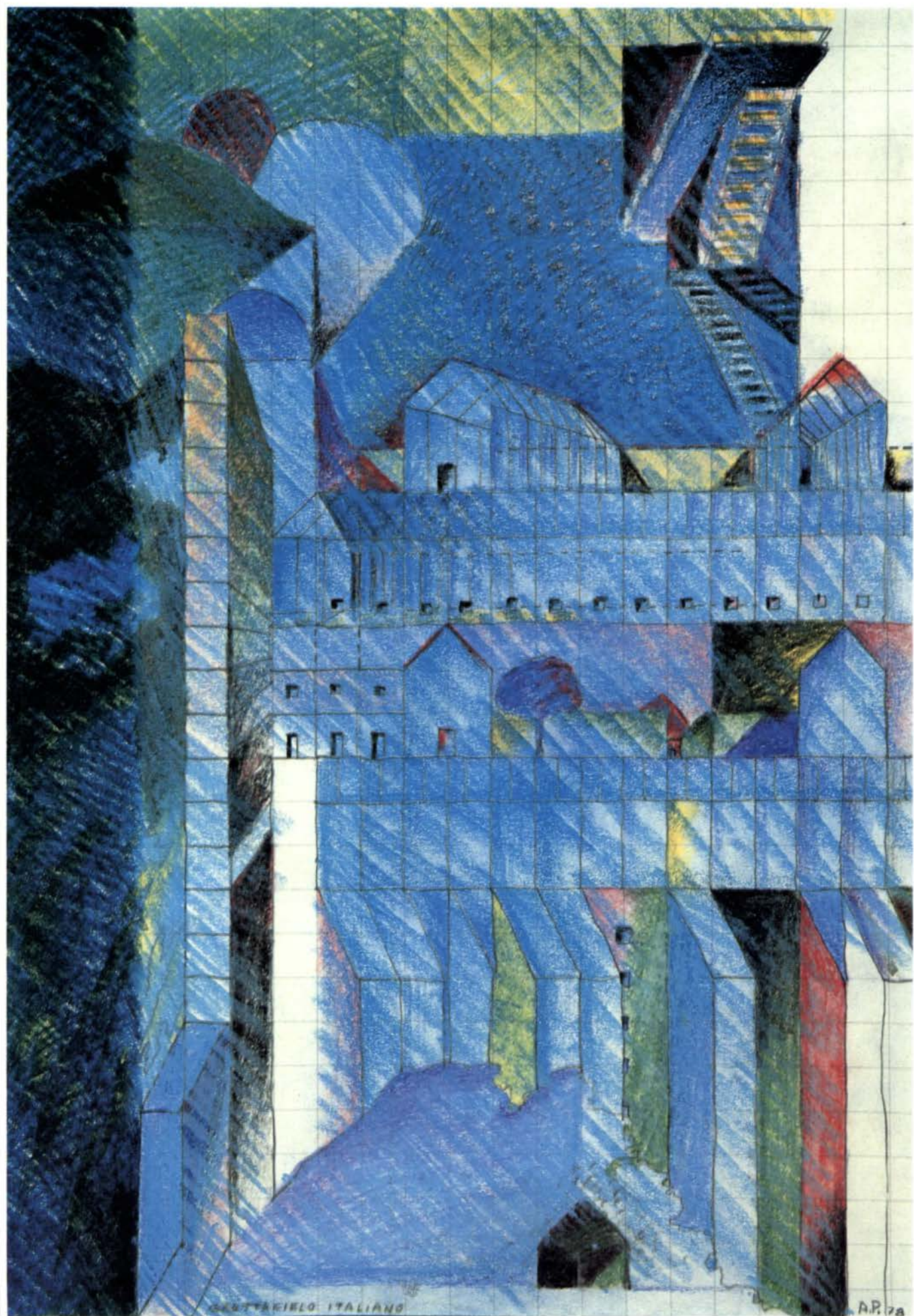
(5) Cfr. *Pbalaris* n.3, 1989.

(6) Ma Vittorio Gregotti, nell'introduzione alle tavole di *Attorno alla linea grigia/Around the a shadow line, Beyond urban architecture*, Architectural Association, London 1984 definisce Purini "architetto milanese".



A sinistra:
Michele Beccu,
Studio per un edificio isolato, 1979.

A destra:
Antonio Pernici,
1978.



un signore chiamato Paul Klee, molti anni fa, nei pressi di una certa Scuola, mise insieme una cosa intitolata in Italia, *Teoria della forma e della figurazione*, e che, oltre a quella del nudo "accademico", esistono, pratiche di disegno analitico forse meno soddisfacenti per il solo occhio, ma sicuramente più efficaci per l'occhio e la mente. Quel po' di disegno geometrico che ancora trova alloggio nelle accademie che lo Stato italiano, per italianissime ragioni, non ha ancora deciso di riformare o più opportunamente, rifondare o sopprimere, è appannaggio delle annesse scuole di scenografia, dove i veri scenografi non insegnano che raramente, perché la scenografia è, appunto una faccenda da professori di scenografia. Ora, per aggiungere paradosso a paradosso, si dà il caso che nelle Facoltà universitarie di architettura si finisca con il praticare il disegno molto più di quanto esso non venga praticato nelle accademie di belle arti. Di fatto, il diplomato d'accademia, soprattutto se non si è formato in un liceo artistico o in un istituto d'arte e non ha frequentato "scenografia", ignora che cosa sia una proiezione ortogonale, una prospettiva, un'assonometria. Si dirà che ad artisti neo-diplomati e molto post-moderni, non dediti ai nuovi manierismi e ai nuovi classicismi della pittura "di citazione" (valga per tutti il nome di Carlo Maria Mariani), a poco serva l'acquisizione di strumenti tanto obsoleti. Si dirà, inoltre, che i sistemi di rappresentazione classici, prospettici, insomma, da un pezzo sono stati svalutati definitivamente. Superfluo segnalare a quei giovanotti e ai loro maestri che nelle accademie navali di tutto il mondo, nell'era dell'informatica, si continua a studiare, e a praticare la navigazione a vela, come dato fondante.

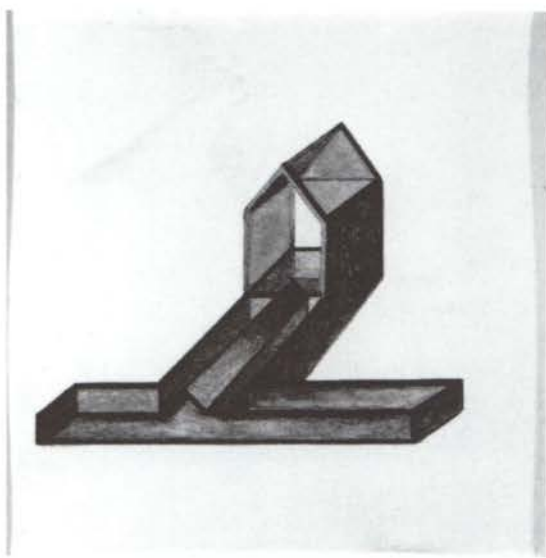
Perché questo lungo "discorso"? per dire che la pratica del disegno, al di là del fatto che sia coltivata istituzionalmente e, diciamo così, per ragioni "di parte", nelle facoltà di architettura, è uno dei grandi strumenti di conoscenza e di formazione. E che non può darsi reale ed attendibile approfondimento della pratica artistica e di quella progettuale senza un adeguato tirocinio grafico. Per mediocri o generici che potessero essere, gli architetti della tradizione *Beaux-Arts* avevano certamente una conoscenza delle forme, degli stili e della lingua architettonica superiore a quella di qualsiasi architetto contemporaneo. Al di là del fatto – risaputo – che si può essere grandi architetti pur essendo disegnatori modesti: e valga per tutti il caso di Louis Kahn.

Se le accademie sono orfane di progetto, le facoltà di architettura sono orfane di "belle arti", più o meno dichiaratamente. E il problema risale ai tempi del Cennini o del Vasari, quando si parlava di arti del disegno, oppure, per non andare troppo lontani, ai tempi del professor Boito, il quale, circa un secolo fa, auspicava: «Fate che l'architetto ritorni artista: cavatelo dalle Scuole di applicazione per ingegneri; educatelo negli istituti di belle arti» (9).

Ora qui nessuno vuole sostenere ripristini stravaganti. Gli architetti restino dove sono e così

pure pittori e scultori. Solo che, negli ultimi due decenni, con la rivendicazione dell'autonomia disciplinare dell'architettura, è ritornata alla ribalta la questione della sua "artisticità". Ed è innegabile che, per ragioni di storia, tradizione e cultura, tale questione abbia avuto ed abbia un'evidenza particolare proprio in Italia. Un paese dove nessun Max Bill e nessun Vantongerloo hanno avuto i natali. Ma questa sarebbe ancora questione di modernità novecentesca, e noi invece dobbiamo esaminare una età successiva, attenta ai vari modi dello storicismo piuttosto che a quelli della formatività. Anche se procedendo in questa seconda direzione si incontrano i nomi di Gianni Colombo e di Gianfranco Pardi. E l'unico architetto che operi o abbia operato in questi anni secondo le modalità di un particolare concettualismo costruttivista (vagamente mutuato da Sol LeWitt) è Peter Eisenman. Mentre uno dei maestri cari ad Eisenman, Giuseppe Terragni, com'è noto, in pittura aveva gusti sironiani ed era, anzi, in proprio, pittore sironiano. Per dire, ancora una volta, non solo di uno scollamento nel gusto, ma proprio di precise inclinazioni pittoriche degli architetti per i quali il disegno non è solo pratica strumentale o accessoria.

L'architetto sensibile alle ragioni della storia coltiva, almeno in sede teorica, un disegno scientificamente attendibile ed accademicamente ineccepibile. Ma in area lombarda, ovvero in quell'Ita-



(7) Cfr. G. Contessi, *Basta il progetto*, Trieste, 1972, *Trompe-l'oeil, i nodi della rappresentazione* catalogo della mostra Milano, 1975 "Ut pictura architectura" in *Data* n.23, 1976.

I nodi della rappresentazione, catalogo della mostra, Ravenna, 1978.

Relazione presentata al convegno Assenza/Presenza, un'ipotesi per l'architettura, a cura di F. Irace, Cfr. Gli atti, Bologna-Ascoli Piceno, 1978.

"L'anima e le forme", in *La casa di Dedalo* n.2, fascicolo monografico dedicato al tema "Il sapere come narrazione", 1984.

Architetti-pittori, cit. (vedi nota n.3).

"L'architettura come arte della rappresentazione", in *Intelligenza dell'effetto, la messa in scena dell'opera d'arte*, Milano-Firenze, 1985.

"Ma il disegno rimane", in *Costruire* n.52, 1987.

"Il gran teatro dell'architettura. Labirinti della rappresentazione", in *Atti dell'Accademia Clementina*, n.23, Bologna 1988.

Massimo Scolari:
Pyramid Landscape,
1975.

(8) G. Contessi, "L'architetto in accademia", in *Didattica 3, l'istruzione artistica-visiva post-secondaria in Emilia-Romagna*, a cura di L. Caramel, Forlì-Modigliana, 1980, e "Accademia e modernità", in *L'Accademia di Bologna. Figura del Novecento*, a cura di A. Baccilieri e S. Evangelisti, Bologna, 1988.

(9) C. Boito, "Condizioni presenti degli architetti in Italia", in *Questioni pratiche di Belle Arti*, Milano, 1893, pag. 362.

(10) J. Guillerme, *La figuration graphique en architecture*, 1981, Milano, 1982.

(11) M. Scolari, *Architektur Darstellung*, Wien 1984 e "Elementi per una storia dell'axonometria", in *Casabella* n. 500, 1984.

lia del Nord evocata in precedenza, ad un pensiero "razionale" – e in un pensiero "razionale", si riconosceva, come ognuno sa, la cosiddetta Tendenza guidata da Aldo Rossi agli inizi degli anni Settanta – è corrisposta solo in parte la valorizzazione di un disegno architettonico razionale. Sicché gli studi condotti da Massimo Scolari sull'assonometria e, più in generale, sulla rappresentazione, soltanto marginalmente si sono tradotti nel suo lavoro di disegnatore e pittore. Ma, nel caso di Scolari, bisognerà almeno ricordare le benemerite della collana da lui diretta per l'editore Franco Angeli, e nella quale, per esempio, è stato ospitato il libro di Jaques Guillerme su *La figurazione in architettura* (10). Ora, nel caso di Scolari, lo scollamento cui si accennava prima è particolarmente evidente, poiché all'ambito logico dei suoi studi (11) corrisponde, nelle invenzioni pittorico-architettoniche cui si dedica con impegno costante, qualcosa di molto poco razionale, di surrealisteggiante in chiave figurativa. Sì, perché – e il discorso vale anche per Arduino Cantàfora e per Aldo Rossi, maestro diretto o indiretto di entrambi – il retroterra, il gusto, le frequentazioni culturali di questi architetti-pittori (o disegnatori, se preferite) sono molto legati alla tradizione, ottocentesca o novecentesca, ed escludono contatti con l'iconografia delle avanguardie astrattiste ovvero costruttiviste. Anche se poi proprio memorie costruttiviste mi-

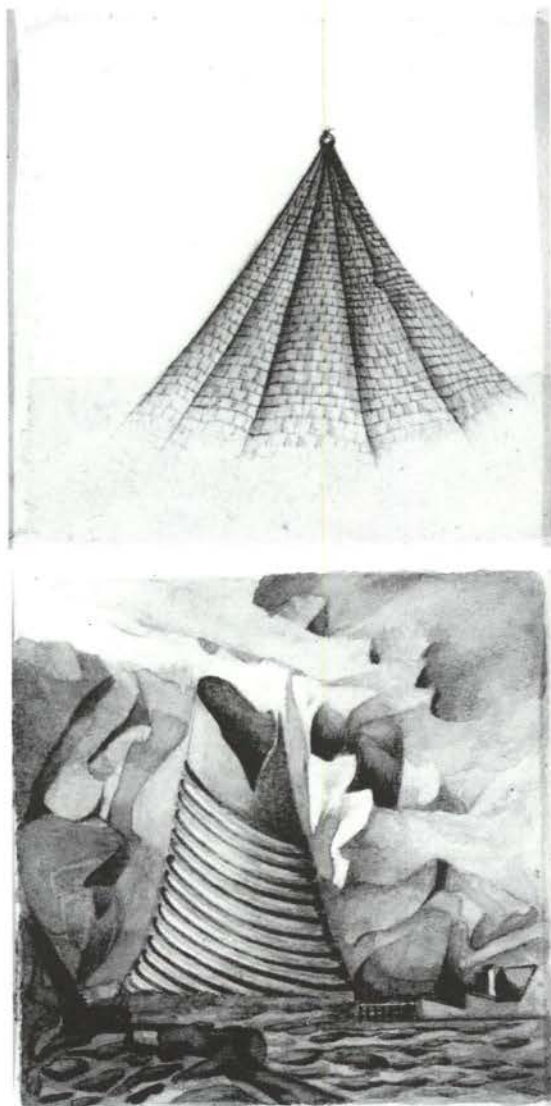
metizzate erano presenti nei lavori di Scolari di una decina di anni fa.

Più disegnatore, Arduino Cantàfora non teme di dichiarare che disegno analitico e scientifico in architettura è non solo il tracciato esatto – geometricamente esatto – che la grafite e il pennino descrivono sulla superficie del foglio, ma anche la capacità narrativa che esso ha di comunicare il pathos dei luoghi che viene configurando. E, estensione non disciplinare del disegno di architettura sono le pagine scritte dall'architetto, ancora una volta in funzione della possibile definizione terminale del luogo disegnato, che si tradurrà in luogo costruito, e, forse, abitato o almeno osservato.

Ma va anche detto che la posizione di Cantàfora è singolare, perché contemporaneamente molto esterna e molto interna alla disciplina. Questo artista, sostanzialmente, agisce da pittore ma pensa da architetto. Ed è forse l'unico, proprio come architetto, ad aver sviluppato una poetica ed un linguaggio pittorici, la cui forma, il cui rigore e il cui pathos derivino da una concreta sensibilità topologica. Cantàfora potrebbe progettare e realizzare i luoghi che va rappresentando. I suoi, sono luoghi progettati. Modesto disegnatore da un punto di vista accademico, là dove non si è fatto futile epigono di sé stesso, Aldo Rossi, è riuscito a dimostrare, senza diventare un pittore dilettante, ma continuando a "comporre" in modo inedito i tipi e le icone del suo repertorio e della sua biografia sentimentale e scientifica, quali siano le possibili, libere incarnazioni di una rappresentazione rinnovata dell'architettura della città.

Blocco compatto nel suo aderire alla tradizione figurativa, nel suo aggirarsi lungo i bordi di qualche malessere disciplinare o di qualche abisso narcisista, quella che qui chiameremo Scuola Lombarda sembra fatta apposta per escludere aperture ulteriori, sembra voler attingere ad una sola fonte, equidistante fra ripiegamenti neo-romantici e sofferte certezze neo-metafisiche. Nessun contatto, perciò con le avanguardie storiche né con quelle dei nostri anni evasivi e dispersi, troppo preoccupati di piacersi, anche soltanto per fingere qualche amarezza.

E allora, per paradosso solo apparente, si troverà proprio a Roma (non sappiamo ancora se all'interno di una rinnovata Scuola romana, per il momento non intravista) una lucida e appassionata professione di fede nelle virtù rigeneratrici del disegno, nei confronti di tutte le possibili incarnazioni dell'architettura, e senza limiti precostituiti di poetica o di tendenza. Quasi a voler dichiarare che al di qua delle scelte di campo, comunque inevitabili, esiste un certo grado di concentrazione sentimentale, prima ancora che intellettuale, su un'architettura intesa anche come oggetto d'affezione. Per dire, insomma, della posizione di Franco Purini, che negli anni si è liberata di talune scorie, precisandosi nelle intenzioni, tanto da porsi come punto di riferimento imprescindibile di ogni discorso che oggi si possa fare, in Italia, sulla rappresentazione dell'architettura, nonché su un'architettura intesa come rappresen-



tazione. E bisognerà precisare immediatamente che ciò che rende esclusiva ed incisiva la posizione di Purini è l'interazione perfetta tra le capacità di individuare, analizzare e descrivere nella pagina "narrativa" motivi, situazioni, tipologie e nodi problematici di un'architettura caratteriale, quasi personificata, e la perspicuità tagliente di un talento grafico in grado di affrontare tutti i virtuosismi. Sì, perché la forte misura letteraria del Purini critico e saggista (non esattamente teorico) dell'architettura e della sua rappresentazione, oppure dell'architettura soltanto (ma sono distinzioni capziose), non è laterale o complementare ad un lavoro progettuale affine ma sostanzialmente "altro". Si perché Purini, come scrittore di architettura, come architetto-scrittore (un giorno si dovrà pur stabilire l'esistenza della categoria) (12) investiga scientificamente – ne esegue il rilievo? – gli elementi che concorrono al costituirsi del fenomeno architettonico e del suo contesto. Di più: Purini, invece di impegnarsi nel recupero di una filologia dei sistemi di rappresentazione eminentemente archeologica, invece di sollevare questioni di ottica o geometria, importanti ma probabilmente sterili, e pertinenti ad una concezione conservatrice "di destra" del problema "rappresentazione", delinea – e sia pure in maniera frammentaria – i termini di un approccio "militante", in grado di arrivare alla sostanza delle cose. Ci sono poi un retroterra di vasta dottrina disciplinare ed un'attenzione rivolta all'evoluzione dei linguaggi artistici contemporanei, che consentono a Purini di operare con una consapevolezza storica non solo nostalgica, o almeno, non vanamente nostalgica. Il disegno di architettura cui pensa Purini non è un prodotto dell'inattualità: Purini è anche un costruttore e come costruttore pensa, ma senza temere di proiettarsi nell'utopia. Là dove forme, memorie e macerie dell'architettura contribuiscono alla definizione di uno stile rinnovato. Quasi a testimoniare il fatto che l'architettura disegnata – la rappresentazione dell'architettura – non deve temere di essere visionaria, coniugando, come direbbe un lettore di Robert Musil, "anima ed esattezza".

Di una coniugazione visionaria di anima ed esattezza di sapore Piranesiano fanno parte le tavole "d'invenzione" che indugiano *Attorno alla linea d'ombra*, nelle quali vengono catalogati fantasmi, segni e figure dell'architettura, nella convinzione che, comunque, nell'architettura tutto si tiene.

Funzioni

A non lasciarsi fuorviare dalle apparenze, a non prendere alla lettera i problemi, ci si può rendere conto che i confini di un "disegno di architettura" o, se volete, di un problema "rappresentazione dell'architettura" (14) sono veramente ampi e non riconducibili al solo fatto grafico. Se le cose stessero così l'architettura altro non sarebbe che tecnica prosaica del costruire e/o macchina per al-

loggiare. Nessun significato extradisciplinare, nessuna valenza simbolica, nessun apparato rettorico, allora, avrebbe diritto di cittadinanza in un territorio ricondotto rigoristicamente a limiti disciplinari troppo circoscritti (15). A parte il fatto che, a prescindere dalle affermazioni di Gillo Dorfles riportate all'inizio di queste note, le contaminazioni con i linguaggi artistici più pertinenti (dal costruttivismo al minimalismo) non possono che dare risultati interessanti. Ma sempre nella consapevolezza che la misura dell'artisticità dell'architettura è nelle cose stesse, a patto che esse non rimangano isolate. Disegno di architettura e sua rappresentazione sono contemporaneamente e contestualmente movente ed emanazione della cosa architetata. Ma sono, altresì anche una sorta di metalinguaggio che assume il "discorso architettonico" nella sua interezza, secondo montaggi improbabili nella realtà, rendendo visibili, rappresentando, appunto, sincronicamente, i possibili "qui ed ora" di una sintassi compositiva che deve tradursi immediatamente in dato percettivo.

La questione delicata del "punto di vista" oggettivo rive con non minore perspicuità sul foglio di carta, creando nel riguardante inquietudini intellettuali molto intense (16), magari nel quadro di una riscoperta di qualche dimensione rinnovata del Sublime.

Anche il colloquio con la natura, al di fuori di ogni idillio filisteo, ritrova nelle virtualità concrete della rappresentazione una funzione non decorativa. E ancora: non sarà forse significativo, nella determinazione e nella successiva rappresentazione del progetto che i motivi autobiografici si traducano in motivi linguistici, e, dunque in fatti poetici?

La storia dell'architettura è stata e sarà ancora a lungo anche storia di architetture non realizzate, storia di concorsi privi di esito. Non è idealismo evasivo pensare che l'architettura non vada misurata solo a metri cubi e metri quadri, ma per la forza delle idee per la sua capacità di pensare, ma senza fughe futuribili, l'utopia. Se la filologia storica dell'architettura ha sempre operato, in assenza di testi edilizi, proprio sui disegni, non si vede perché gli storici del futuro, se nel futuro si praticherà ancora l'arte della storiografia, non dovranno ripercorrere le nostre vicende anche attraverso i disegni. Del resto, come sosteneva Boullée, «L'arte del costruire è [quindi] qualcosa di secondario che a noi sembra corretto indicare come la parte scientifica dell'architettura» (17).

Pur senza prendere in considerazione le concretezze della pratica professionale, che probabilmente farà un uso del computer in futuro sempre più efferato, è ragionevole pensare alla civile conservazione di un *corpus* disciplinare in senso tecnico, e di un insieme di valori fondanti dell'architettura. La quale, se non parrà apocalittico o solo enfatico, andrà considerata una delle ultime ridotte in cui si difende non solo la cultura del progetto in senso lato, ma anche un progetto inteso come nodo centrale, e da molti ignorato, dell'umanesimo moderno.

(12) Del resto lo stesso Purini, in un saggio denso e precoce, dichiara: "Occorre oggi che le architetture ridiventino libri in un modo certo diverso che nel passato e che gli architetti riescano a fare letteratura sui loro progetti". Cfr. F.P., *Luogo e progetto*, con una presentazione di F. Moschini, Roma, 1976, pag. 11.

(13) F. Purini, *Ibid e passim*, e, inoltre, "Nove figure per il disegno di architettura", in *Op. cit.*, n. 64, 1985.

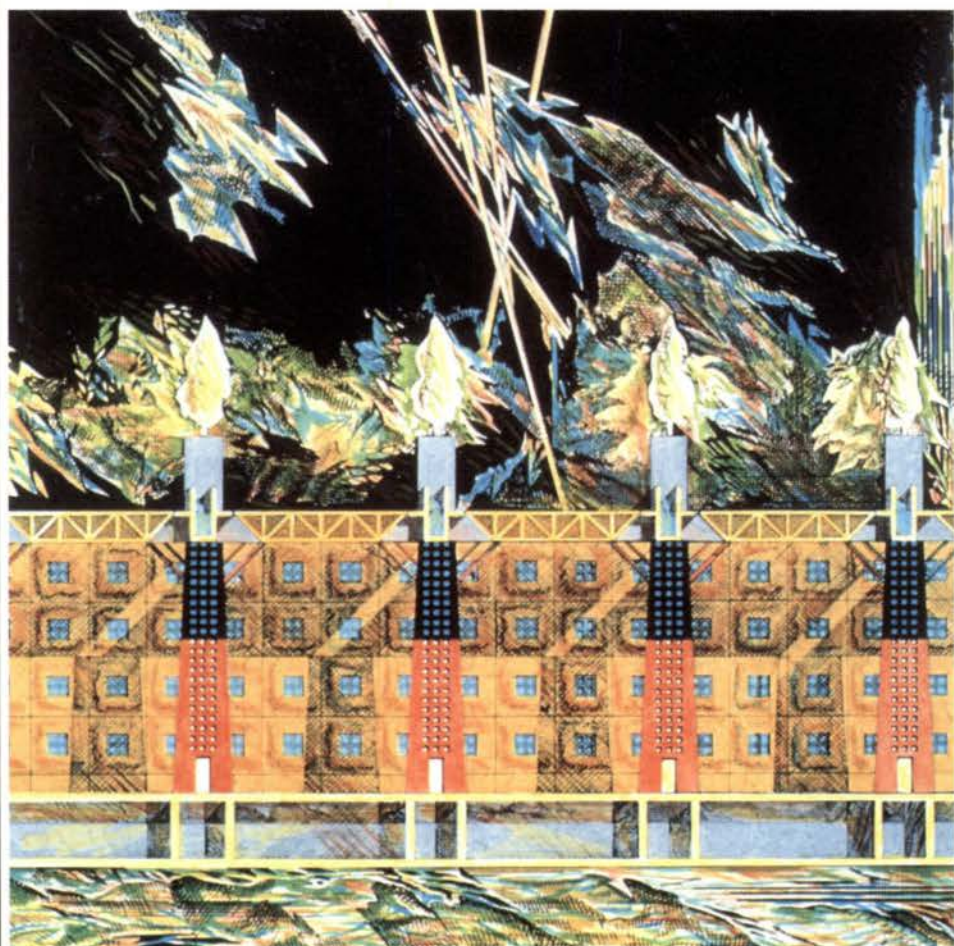
(14) Cfr. G. Contessi, *Architetti-pittori*, cit. Si veda in particolare il capitolo "I nodi della rappresentazione", pagg. 145-180. Cfr., inoltre, G. Contessi, *Trompe-l'oeil, i nodi della rappresentazione*, cit.

(15) Molto più interessante è pensare all'architettura così come la intende, senza evasioni, per altro, N. Rogers, nel suo *Gli elementi del fenomeno architettonico*, a cura di C. de Seta, Napoli, 1981, Cfr., inoltre, L. Semerani, "Fiducia nella retorica", in AA.VV., *Progetto Eloquente*, Venezia 1981, pagg. 7-61.

(16) A proposito del punto di vista nella rappresentazione dell'architettura, Cfr. M. Blumenberg, *Schiffbruch mit zuschauender Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a.H 1979, tr. it. *Naufragio con spettatore, paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, 1985. G. Contessi, "Il gran teatro dell'architettura", cit.

(17) E.L. Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, tr. It. *Architettura. Saggio sull'arte*, a cura di A. Rossi, Padova, 1967, pag. 55.

*Proclamandone
l'isolamento*
di Franco Purini



Il disegno di architettura



Il disegno di architettura è il disegno dell'architettura nel senso della prefigurazione del suo futuro. A differenza del disegno architettonico, sistema di notazioni convenzionali sostanzialmente a poste-

riori rispetto al momento ideativo, il disegno d'architettura si costituisce come critica delle convenzioni e come pratica del loro limite nell'intenzione di ridefinire con termini nuovi l'intero panorama disciplinare. Se nel disegno architettonico la convenzione riguarda la descrizione degli elementi attraverso l'identificazione tridimensionale di rappresentazioni bidimensionali, nel disegno d'architettura è l'idea stessa di costruzione che funge contemporaneamente da contenuto e da mezzo dell'espressione grafica.

L'"architettura disegnata", nozione impropria ma senza dubbio insostituibile nella sua concisione e nella sua intima e provvidenziale contraddizione, proprio a partire dalla sua astrattezza e dalla sua identità di modello analogico si preoccupa quindi di rifondare l'idea di costruzione sia nel suo valore specifico architettonico che nel suo valore più esteso che la fa sintesi ed emblema dell'edificazione di una cultura dell'abitare dalla sua

cornice ambientale fino al più piccolo segno. Cultura dell'abitare a sua volta strumento per l'accesso alla comprensione di un ordine superiore della costruzione, quello che iscrive il sistema dei significati di un'intera società in una organica composizione, in un'architettura ideale di finalità e di conseguimenti.

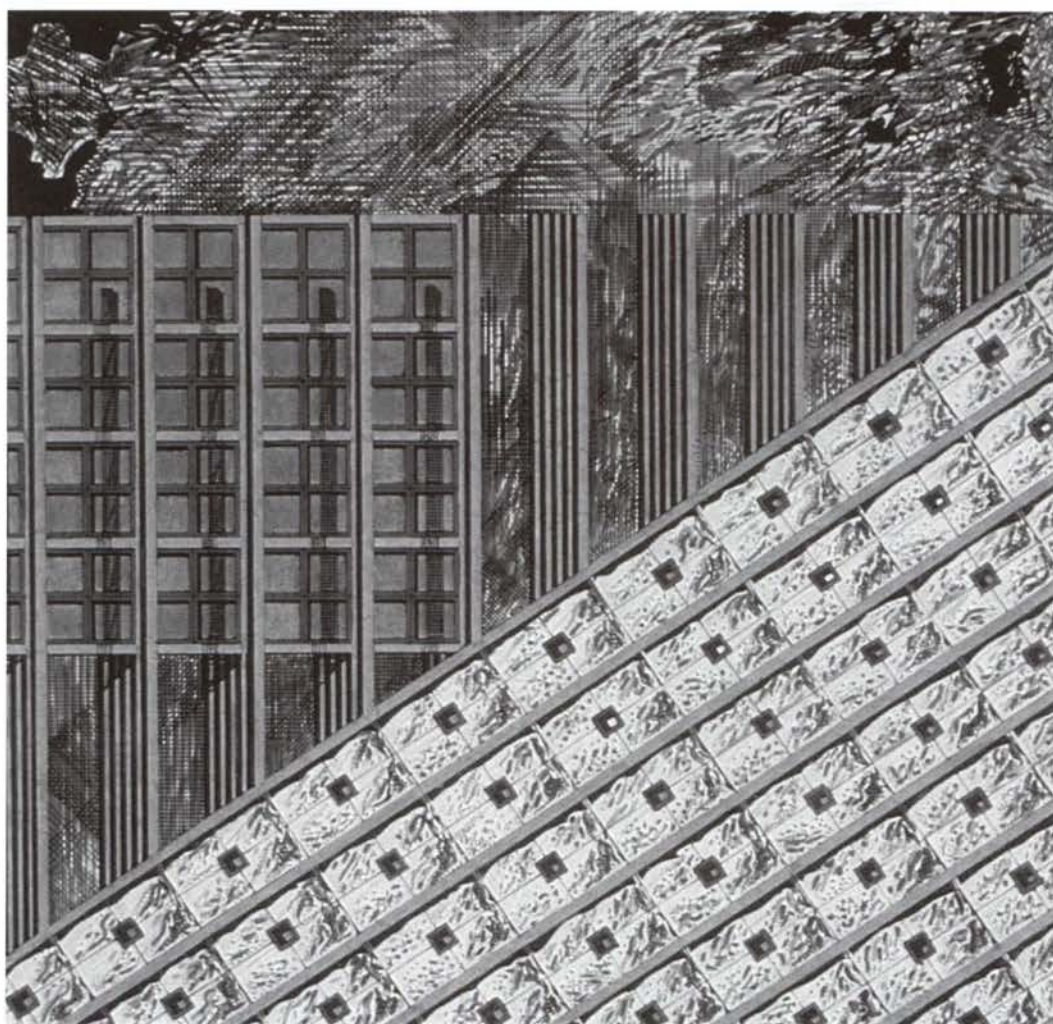
L'architettura definisce il proprio linguaggio solo a partire dalla sua rappresentazione. Il linguaggio verbale rappresenta infatti un'eccessiva area di congetturalità nella descrizione degli elementi di un edificio laddove il disegno restringe in più accettabili margini le incertezze interpretative connesse a qualsiasi traduzione di un sistema di notazioni codificate. Ma se questo è vero è anche vero che il disegno di architettura non solo definisce con notevole grado di esemplarità l'idea di costruzione ma attraverso questa rappresenta l'architettura forse più che lo stesso costruire, delineando nello stesso tempo anche i tratti del suo futuro, il senso del progetto di sé che essa nel tempo dispiega.

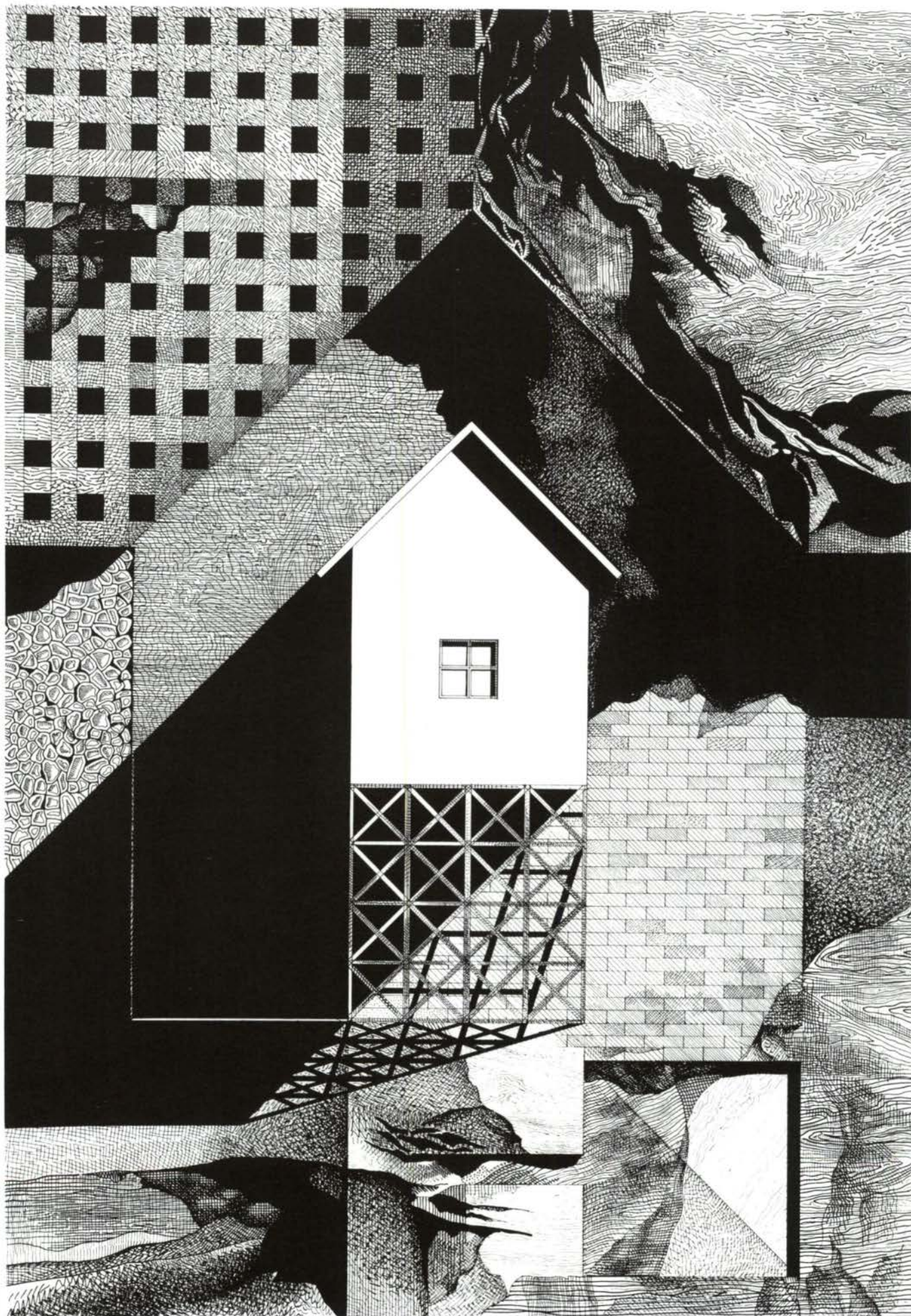
In anni recenti il Disegno dell'architettura italiana si è quasi del tutto reso visibile attraverso il disegno d'architettura. Il transito verso i contenuti dell'era postindustriale per ciò che attiene all'abitare e cioè la riduzione del linguaggio architettonico a repertorio "immateriale" che, facendo leva su di un sistema di simboli compatibili con i mezzi di comunicazione di massa propone l'ossimoro

*In apertura:
Franco Purini,
San Leucio, 1984.*

*A sinistra:
Franco Purini,
Danteum, 1985.*

*A destra:
Franco Purini,
Ponte con casa
galleggiante, 1980.*





concettuale di un manufatto ridotto alla sua immagine, alla sua sola apparizione nell'universo artificiale e indiretto della "riproduzione" e del racconto è stato reso possibile nel nostro Paese proprio dall'architettura disegnata. Riduzione che non deve essere considerata come un fenomeno negativo, come una perdita di concretezza dell'architettura quasi desinente nella propria descrizione. Al contrario lo sdoppiamento dell'edificio nella sua realtà fisica e nelle sue icone testimonia dell'irreversibile maturità acquisita da quelle tendenze all'analisi e all'astrazione che abbandonando i luoghi dell'avanguardia dai quali provenivano si sono radicate nelle più diffuse modalità di interpretazione dei linguaggi artistici.

Una duplicazione del contenuto dell'architettura, allora. Una simultanea trascrizione del linguaggio in una dimensione parallela, contigua a quella letteraria e molto prossima all'area della pittura. Una dimensione nella quale le forme rinunciano alla propria profondità spaziale ed accettandosi soprattutto come immagini ritrovano quella bidimensionalità che le riconduce al disegno, che le riconsegna alla superficie. La spazialità architettonica accenna così a trasformarsi nel montaggio quasi meccanico di "quadri" nei quali gli elementi costitutivi della scena architettonica si propongono nella loro più essenziale configura-

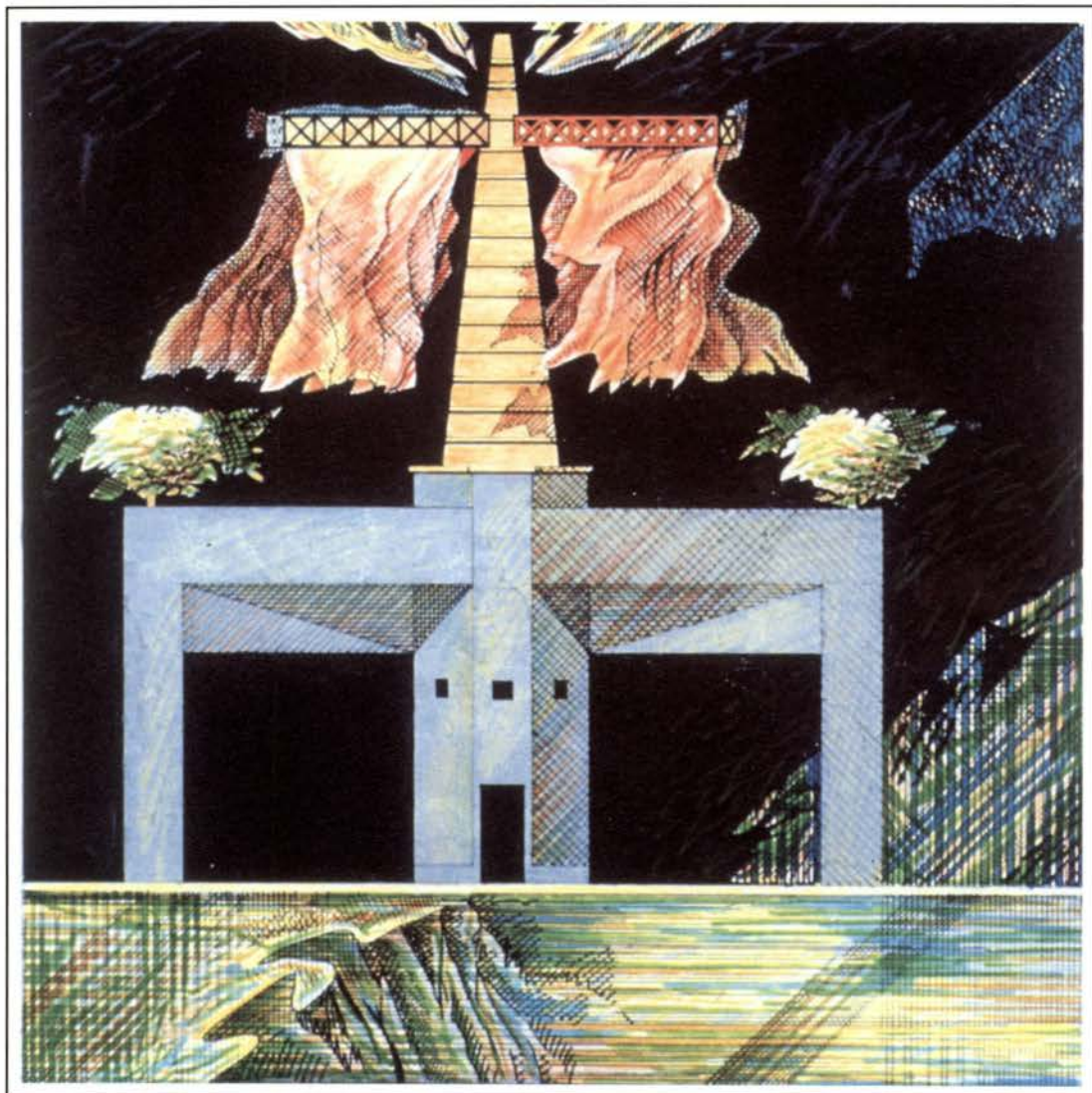
zione. Un'essenza che non sembra però il risultato di un processo di decantazione quanto la sovrimpressione ad un elemento del suo schema, del suo araldico simulacro.

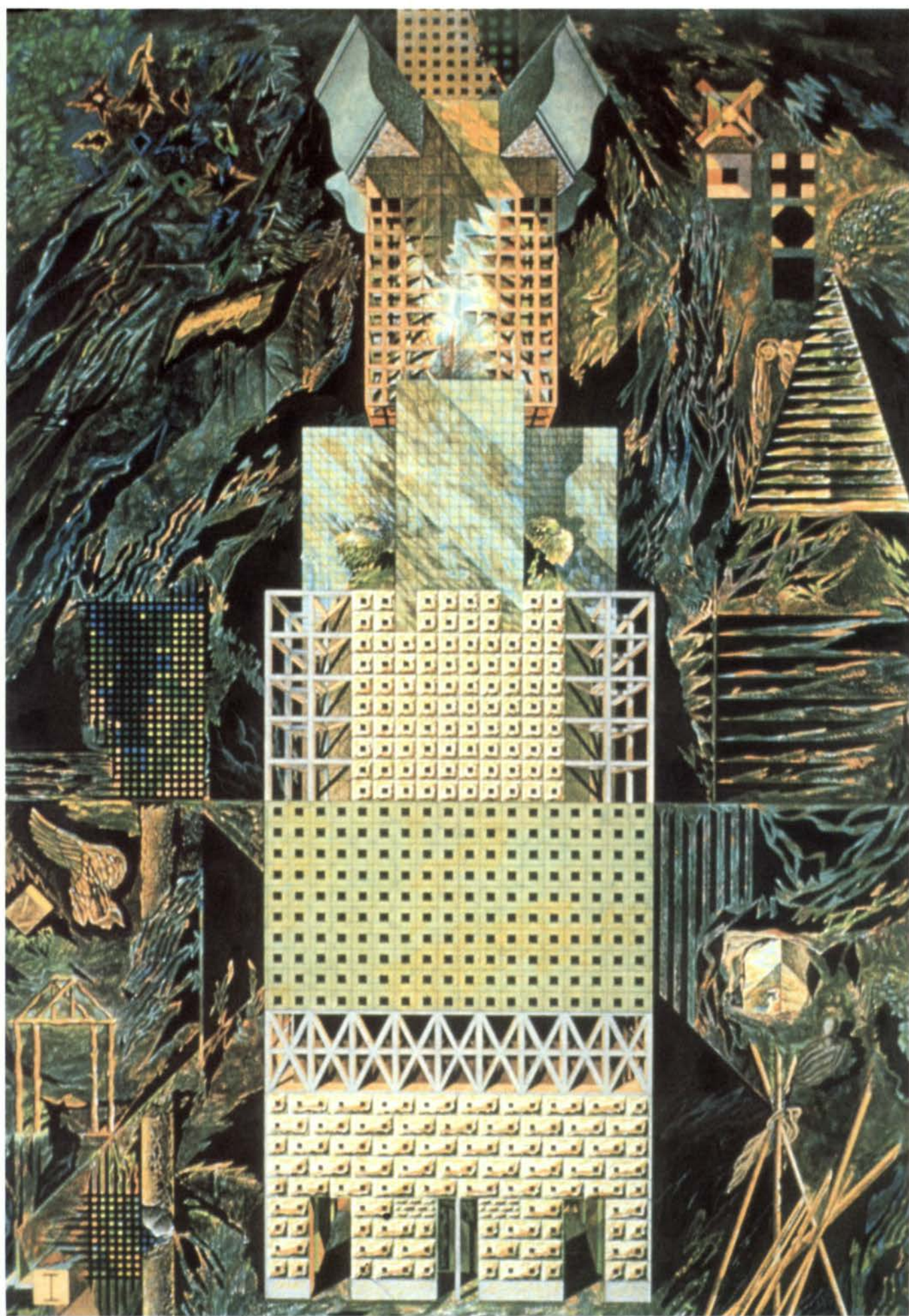
L'architettura disegnata e la città italiana

Negli anni settanta la città italiana compie il passaggio dalla dimensione urbana a quella metropolitana. La profezia della città territorio acquista un'improvvisa concretezza ed una dimensione maggiore di quella immaginata nel decennio precedente anche se si realizza al di fuori delle avveniristiche prefigurazioni che ne avevano accompagnato le prime enunciazioni. La totalizzazione del modello metropolitano finisce prima con l'insidiare e poi col distruggere la contrapposizione storica e per qualche verso rassicurante tra città e campagna. Questa artificializzazione dell'intero Paese costituisce una delle principali premesse della rivoluzione "ecologista", che intende riequilibrare da un lato la tecnicizzazione della società imposta dal predominio dei linguaggi specialistici cercando di risarcire dall'altro la possibile estinzione di qualsiasi residuo di "paesaggio origina-

A sinistra:
Franco Purini,
"Porta Futura"
al festival dell'Unità
a Roma, 1984.

A destra:
Franco Purini,
Il grattacielo barbarico,
1985.





rio". Mentre nel Paese la produzione si rimodella sulle nuove tecnologie dell'automazione le antiche "fortezze" industriali ormai accerchiate dal tessuto urbano si svuotano restando come isole abbandonate nelle maglie del tracciato.

Nel momento stesso in cui esse si propongono come relitti di un'epoca superata si rivelano anche come i primi ed autentici ruderi moderni, luoghi di un immaginario nel quale la contemporaneità si rappresenta iscritta in una mitologia. Se il rudere antico si configurava sostanzialmente come un dispositivo per la costruzione di un dilemma temporale, spesso a fondo morale, e sempre celato in una trama di allusioni, il rudere moderno avanza con esuberante e metallica figuratività nel territorio di una pura spazialità plastica che svincola il nuovo dal presente proiettandolo in un universo di forme primarie, prearchitettoniche, prive di etimologie. All'eloquenza del rudere antico quello moderno oppone un silenzio che è pieno di speranze in una rigenerazione radicale della scena urbana.

La rovina di una fabbrica implica l'abbandono di una ritualità collettiva e la crisi di una tensione che è stata eroica pur nell'indurre una coercizione, pur nell'imporre una disciplina che intimoriva e che colonizzava le coscienze provocando opposizioni e rivolte. L'abbandono della città da parte dell'industria implica la fine di questa tensione e l'avvento di una intercambiabilità dei ruoli all'interno di quella neutralità tecnica che accompagnava la rivalutazione del terziario. Il lavoro attenua o cancella del tutto le proprie interne differenze in una somatizzazione estroversa di una presunta capacità di intervento nei processi produttivi che si polarizza sull'elevazione del dato numerico ad occasione di una costante manipolazione. Spodestando la scrittura o la precedente gestualità meccanica determina un'illusoria equivalenza di responsabilità e competenze. La forma del lavoro intellettuale incorporata da quello tecnico innesca e rafforza il conformismo a causa della sua capacità gratificante. L'abilità digitale omologa le prestazioni in un processo a senso unico, dall'operatore alla macchina, che decentra scrittura e parola. Nella sua forza inventiva, nella sua possibilità di pensare, la mano è sospesa.

Il terziario si nasconde nella città e si appropria di tutti i suoi tipi edilizi in un pervasivo processo mimetico che svuota i manufatti della loro identità schiacciandone la multiforme struttura in una piatta immagine, unidirezionale, superficiale. L'uniformità che ne deriva non si trasforma in organica omogeneità. È al contrario impoverimento delle gerarchie urbane, assottigliamento dei valori ambientali, fraintendimento delle funzioni sottintese dagli edifici.

Temi e strutture

Nel corso degli anni settanta la città italiana pro-

duce la propria identificazione con l'architettura. L'"architettura della città" è lo slogan rossiano che racchiude questo processo il quale esilia nella dimensione geografica l'ipotesi gregottiana della "forma del territorio". Alla "città analoga" si oppone il "principio insediativo", ad un procedimento intuitivo che approda al metodo tipologico una pratica deduttiva che alla fine ritrova un soprassalto emotivo. La svolta postmoderna non coincide con una proposta per la città né la provoca. Il decennio trascorso scopre la presenza delle nuove rovine urbane rappresentate dalle fabbriche abbandonate mentre prende coscienza del fatto che le città hanno cessato di crescere. "Costruire nel costruito" sintetizza la condizione del progetto urbano degli anni ottanta. All'insegna della "modificazione", teorizzazione con la quale Gregotti riesce a conciliare il suo recupero della tipologia con il ritrovamento del "principio insediativo" all'interno del tracciato urbano, l'architettura depone le sue volontà di rifondazione e accetta di rendersi subalterna rispetto alle scelte della pianificazione, sia essa pubblica che, più spesso, privata.

Negli anni settanta il disegno di architettura propone i modelli più elevati di ricerca sul linguaggio. Sotto la spinta del rinato formalismo degli anni sessanta ispirato dal gruppo '63, della reazione autonomista interpretata e propagandata da Controspazio, dei movimenti del '68 l'architettura scopre nel disegno la via più diretta e teoricamente incisiva per liberarsi dei detriti tematici del post-funzionalismo e dello "stile internazionale". Il disegno si riconduce ai suoi luoghi teorici, ai suoi momenti fondativi. La recuperata frontalità della visione restaura l'icasticità dell'immagine architettonica in configurazioni che costruiscono un drammatico dittico tematico tra figura tipologica e forma individuale. Il disegno di architettura sfronda la complessità dei manufatti, riportandoli alla loro nuda essenza. Contemporaneamente rinvia la ritrovata identità degli edifici nel territorio delle rappresentazioni simboliche accorciando la loro distanza dal piano dell'"immateriale". I "paesaggi teorici" coniugano architettura e natura in un teatro dell'apparizione del primo edificio dell'uomo nel quale il contenuto modellistico si staglia sull'indifferenza del supporto geografico giustificandolo ma anche sottolineandone la superiore estraneità.

L'architettura disegnata torna alle origini della città moderna. Il suo luogo concettuale è infatti l'originario, il nativo. La città che essa rappresenta viene intercettata anch'essa in un momento di rinascita. La tipologia compare nell'architettura disegnata come scena di una separazione, come avvio di un allontanamento della variazione dalla norma, dell'espressione dalla comunicazione, dell'unicità dalla ripetizione. Ma quella dell'architettura disegnata è la città centrale, la città storica, il contrario del suo momento nativo. Accettando di rappresentare anche il proprio contrario l'architettura disegnata rinuncia alla propria potenziale purezza teorica nella ricerca di quella per-

suasività che conseguirà pienamente alla metà degli anni ottanta, quando le sue prime immagini si saranno già tradotte in pietra, rifiutando così la loro stessa provenienza e determinando in questo modo un vuoto che produrrà nel tempo altro disegno.

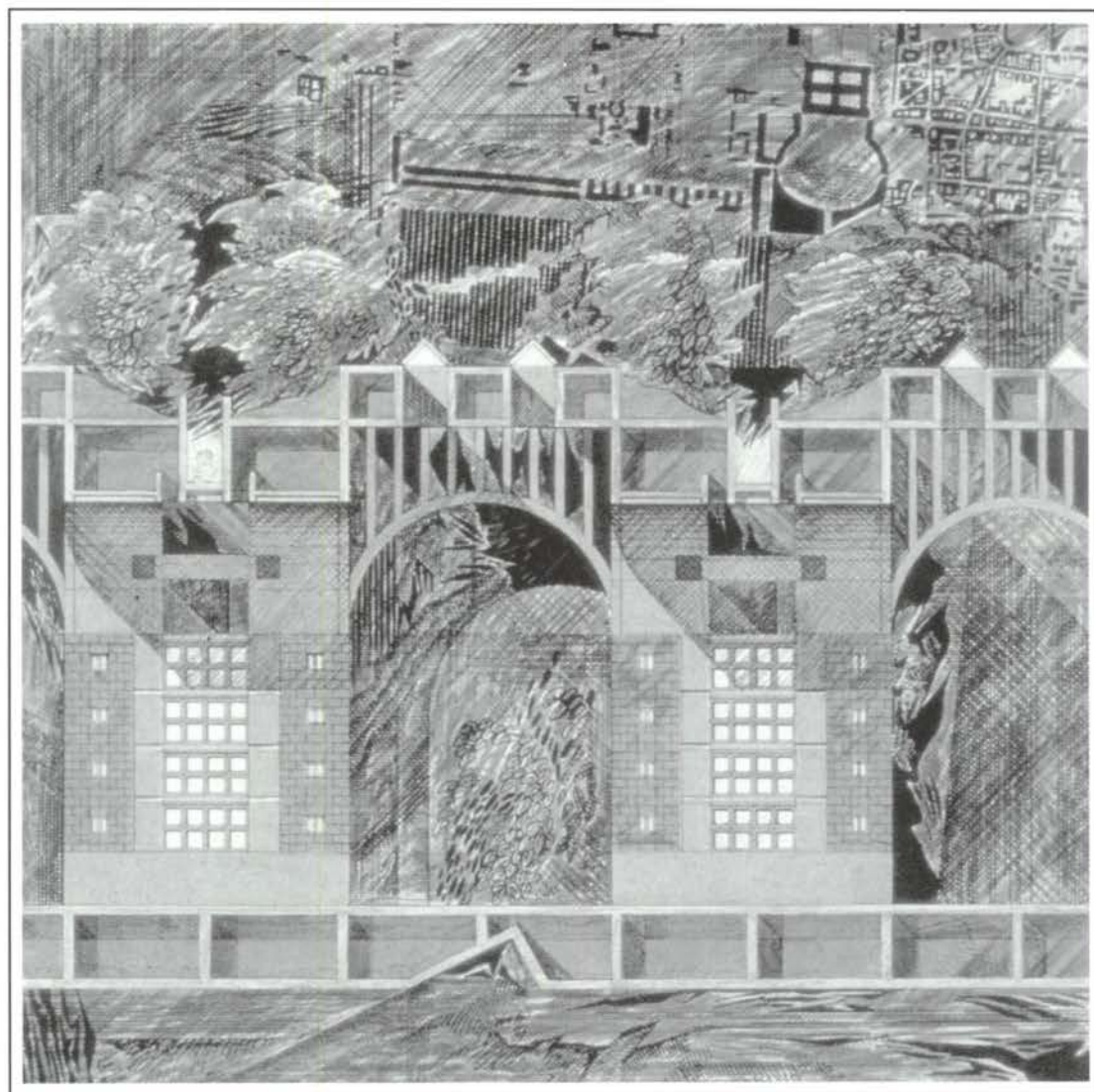
Alcuni caratteri dell'architettura disegnata

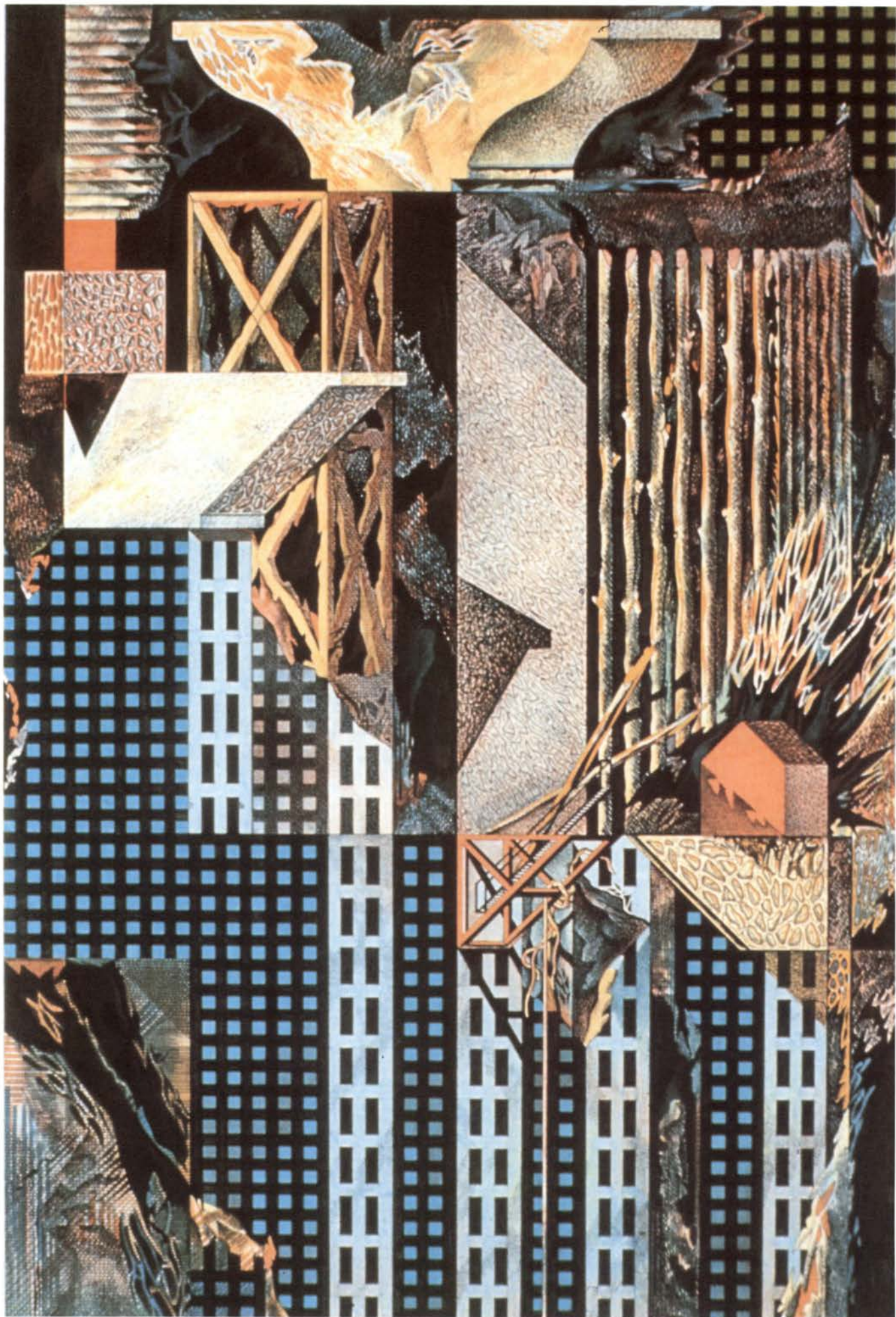
Con l'Illuminismo il progetto d'architettura consegue lo statuto di opera autonoma. Esso non è più la sola prefigurazione di un processo che si risolverà nella produzione di un manufatto ma è proprio questo esito concreto che si rivela come un derivato potenzialmente incidentale di un sistema di scelte e di previsioni che, sostenendosi su di un'interna coerenza, oltrepassa la sua stessa finalità. L'unidirezionalità del disegno, nozione sostituita da quella di progetto in coincidenza con la rivoluzione industriale, è soppiantata da un'inedita trivalenza. Il progetto è contemporaneamente testo, manifesto, luogo di convergenza di veri e propri "quadri", o quadro esso stesso, come avviene nelle traiettorie visionarie dell'architettura della Ragione. Ma è proprio questa autonomia del progetto dalla sua conclusione naturale che rende

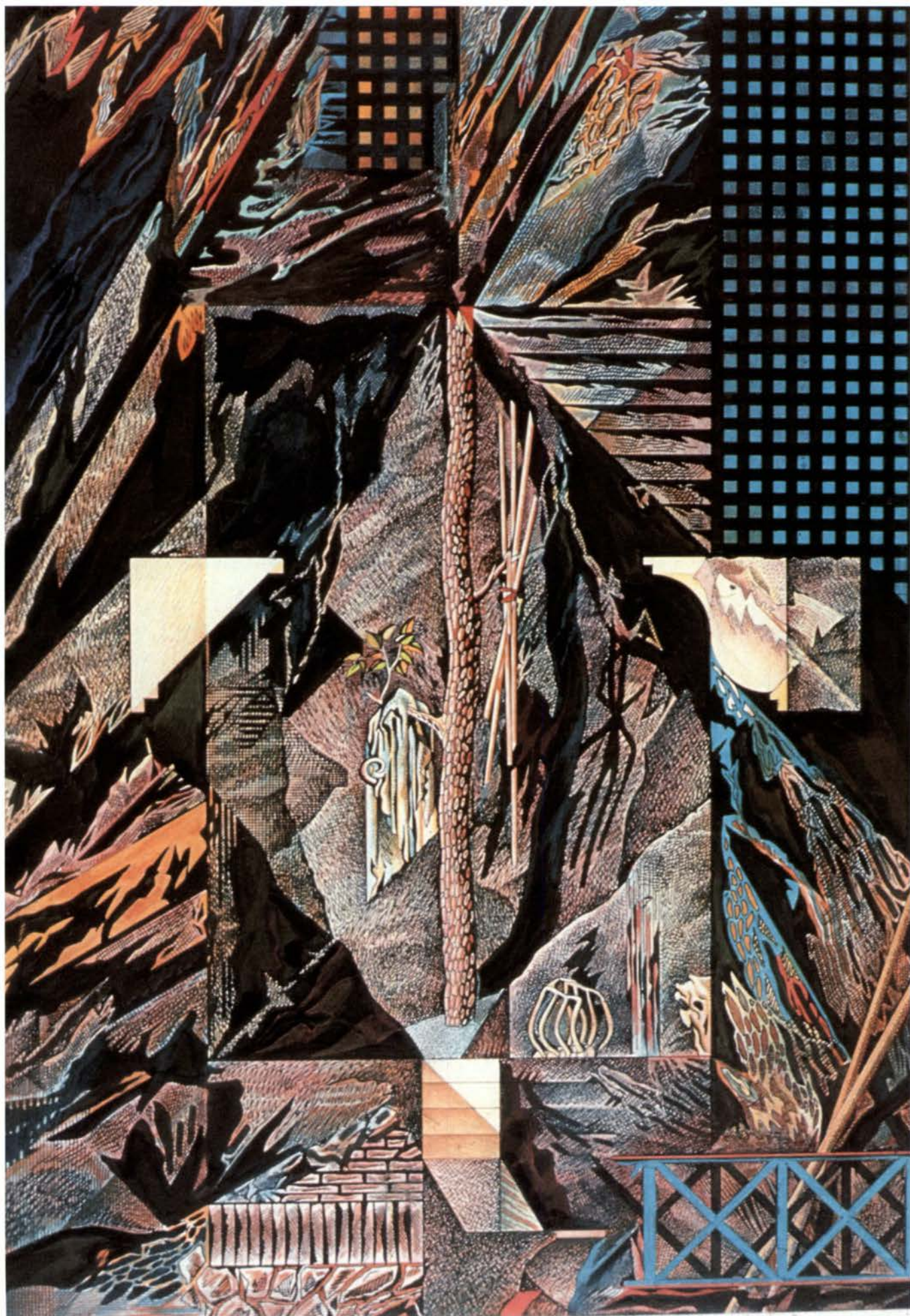
problematica l'autonomia del disegno. Costituendosi anch'esso come testo, manifesto, quadro, il singolo disegno di architettura, segmento del percorso progettuale, ha accettato di riconoscersi come "area" comune a tre regioni problematiche rappresentandosi quindi come un'entità interspecifica, come un luogo intermedio contraddistinto da un'ibrida natura che si nutre delle parti non corrispondenti delle tre forme comunicative.

Ma il fatto che il progetto si sia dissociato dalla sua realizzazione non impedisce che le prescrizioni emanate perché questo abbia luogo non producano una sua tecnicizzazione parallela a quella trivalenza già descritta, la quale amplifica le risonanze delle configurazioni formali in dimensioni di significato contigue o tangenti. La compresenza di una tecnicizzazione del progetto con una multiformità strutturale che ne potenzia il carattere polisenso ha provocato una tensione che è rintracciabile in tutta l'architettura moderna e contemporanea e che collabora a che si renda ulteriormente complesso l'accertamento dell'autonomia piena del disegno, verifica resa ancor più ardua dal fatto che il processo della sua decodificazione, che consente di passare dalla bidimensionalità alla tridimensionalità, non può essere inteso come modello dell'esperienza dello spazio.

Il carattere di indeterminatezza che se non as-







sicura l'artisticità di una scrittura ne costituisce comunque una condizione contribuendo a garantirne quella che è stata definita l'"organicità semantica", vale a dire la capacità di rimandare a se stessa in un'imperfetta circolarità, contrasta nel disegno con il suo contenuto tecnico il quale rinvia all'altro della funzione, all'altro della dimensione collettiva della città, all'altro di una pluralità di esecutori non del tutto sovente in accordo con lo spirito dell'opera. Il contenuto tecnico del disegno d'architettura non può essere trasceso in un processo che lo trasformi in materiali per simboli, metafore, allegorie. Se ciò avvenisse il significato architettonico della rappresentazione si renderebbe secondario fino a rasentare la sua potenziale intercambiabilità con altri valori, anche non specifici. Questa, in realtà, contrasterebbe teoricamente con i limiti naturali dell'esperienza architettonica, costretta se mai ad un eccesso di definizione e quindi di descrizione. Incremento che si risolve in un permanere del contenuto tecnico oltre il suo stesso ruolo nel disegno.

L'architettura disegnata vive infatti della differenza tra la capacità del disegno di mettere in scena un modello analogico del costruire e la convenzionalità della traduzione bidimensionale di organismi tridimensionali all'interno di un ulteriore piano informativo, quello relativo agli usi dell'architettura e alle tecniche costruttive che le conferiscono un corpo. Se nella prima si realizza una relativa perdita di autonomia del disegno, in quanto quest'ultimo è costretto a fungere da pretesto per una dimostrazione di coerenza processuale, nella seconda il fatto che il disegno rappresenti corpi viene sottratto alla pura simulazione realistica e rinviato ad una pronunciata concettualità. L'architettura disegnata sottolinea anzi lo scarto tra la convenzionalità della rappresentazione grafica, nel suo essere anche segnale della convenzionalità normativa dell'architettura e del suo linguaggio, e la sua possibilità di sottrarsi a questo ordinamento in una casualità a sua volta ricomposta dalle risorse autonome dell'espressione grafica.

In quanto società di materiali che consegue la sua definitiva stabilità solo nella condizione estrema della rovina, nella quale il peso compie il suo lavoro fino in fondo, l'edificio prevede la sua continuità come organismo proprio nel disegno. Tuttavia il disegno stesso si trova radicalmente contraddetto dal destino finale del manufatto che finisce con lo svelare l'illusoria rappresentazione della durevolezza che esso propone. Il disegno è allora non solo memoria del percorso progettuale, ma dell'edificio nella sua integrità. Tuttavia è anche memoria del suo contrario, del suo disfarsi ipotetico come rappresentazione della disgregazione delle architetture.

attuale esaurimento. In essa convivevano alcune componenti neosettecentesche, dall'eroico rigorismo neo-classico al proscioglimento romantico nella natura, dall'abbandono alla vertigine del sublime all'estatica osservazione della singola parte, dell'isolato frammento. Ritornando ai luoghi ideali dell'"architettura civile" essa ha restaurato il primato della pianta mentre lo ha contemporaneamente negato attraverso l'afflato emozionale e "parlante" degli alzati, impegnati in una plastica concitazione davidiana.

Ma in questo ritornare sulle tracce dell'origine della città moderna l'architettura disegnata non ha approfondito il paradosso consistente nel sostenersi ancora su di un'arte della prospettiva che proprio dal suo essere chiave di volta della concezione dello spazio era stata deposta nel momento in cui gli antichi organismi urbani rinunciarono al loro limite come margine fisico, come perimetro costruito, come muro.

Nell'architettura moderna la prospettiva e in genere le forme della rappresentazione si danno come resti archeologici di una modalità della visione capace di costruirsi per entità autonome, pur se tra di loro non solo collegate ma reciprocamente dipendenti.

Il moltiplicarsi delle sequenze prospettiche non riesce a dar ragione, se non in una ricomposizione a posteriori, di una pluralità spazio-temporale di dilatazioni e di contrazioni plastiche. La riconferma da parte dell'architettura disegnata di un universo finito davanti all'illimitato e all'aperto dell'architettura moderna nella sua formulazione avanguardistica contraddice lo sciogliersi del manufatto in una serie di singole vedute pur se questa riduzione dell'edificio ad una serie di "quadri" è implicita nel progetto moderno come effetto della sua stessa autonomia.

Ma mentre in questo le parziali visioni nelle quali si contraeva dichiaravano la propria natura incompleta, il proprio costituirsi come segmenti di un itinerario in una implicita concatenazione le "scene" dell'architettura disegnata, incorporando fino in fondo l'essenza autonomista, si sono proposte come esclusive sintesi di uno spazio del tutto autodefinito.

Lo sguardo fisso dell'architettura disegnata, spesso assorto in una stupefazione metafisica, contempla un vuoto. Recuperando il centro dell'immagine lo scopre deserto perché la figura gli si è sottratta in una centrifuga dispersione. Scomponendo la fenomenologia spazio-temporale in un insieme di statiche icone aggredisce l'autonomia delle parti e dell'insieme del disegno del progetto moderno dichiarandone l'autosufficienza, proclamandone l'isolamento.

Un orizzonte

L'architettura disegnata non è l'"architettura interrotta", come implicitamente suggeriva una celebre rubrica del primo Controspazio. Essa è il progetto come opera conclusa consapevole della

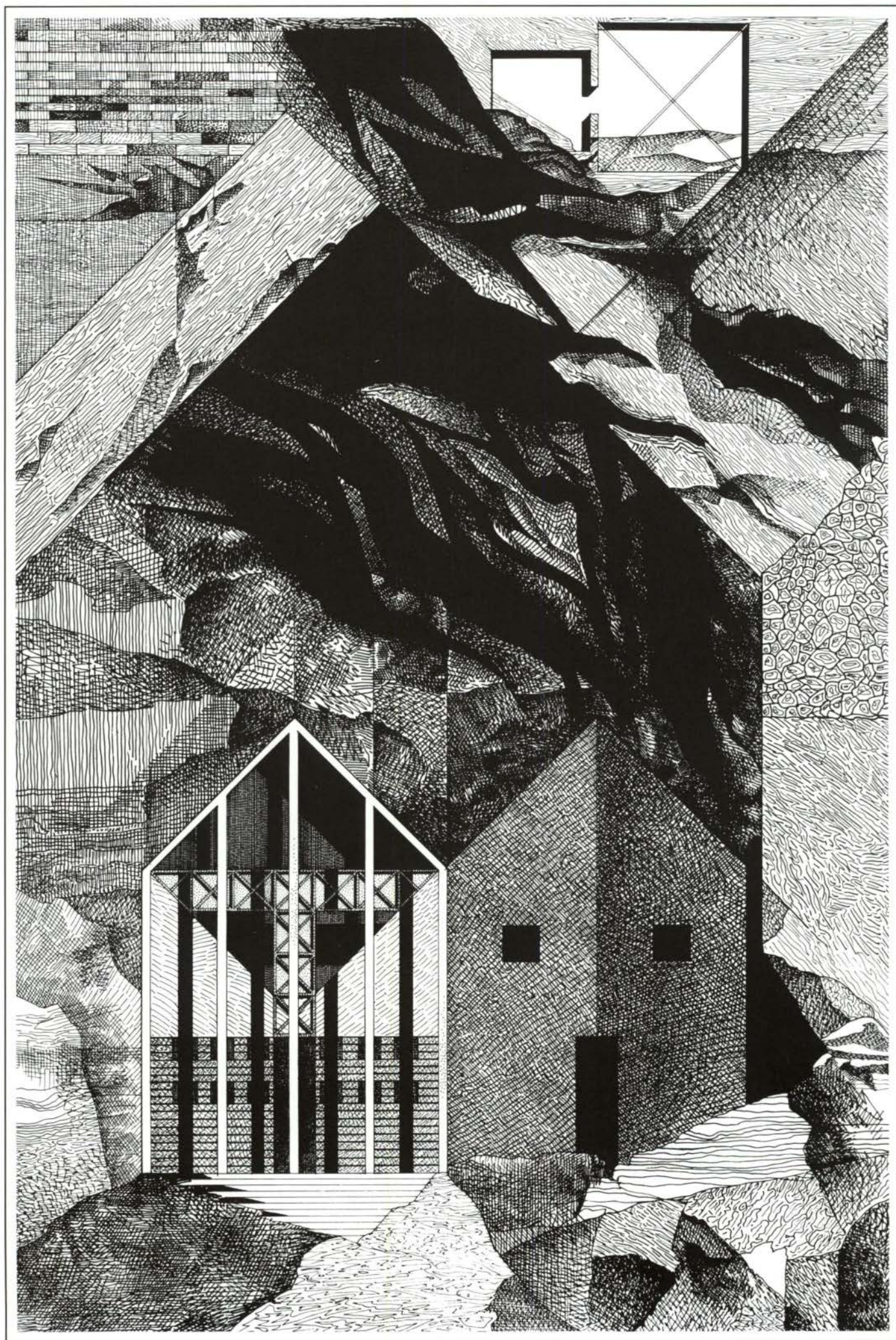
A pagina 52:
Franco Purini,
*Forme nuove
per il popolo*, 1985.

A pagina 53:
Franco Purini,
Al principio di tutto,
1985.

A destra:
Franco Purini,
Due case, 1980.

Limiti e questioni

Probabilmente la nuova frontiera dell'architettura disegnata sarà individuata a partire dal suo



propria possibilità di attingere un autonomo valore estetico, il quale si nutre in parte di un orgoglioso rifiuto della costruzione come evento ineluttabile, al quale sostituisce la sua semplice eventualità come correzione della tecnicità stessa del processo edilizio.

Un'autonomia ambigua, ibrida, problematica, come ricordava Zevi in "Architettura in nuce" per via delle irresolubili questioni dell'autografia, della riproduzione, del rapporto con l'esecuzione, della relazione con l'opera realizzata. Un'autonomia complicata ed ostacolata dalla stessa difficoltà di circoscrivere un corpus organico di segmenti dell'opera che ne garantiscano la riconoscibilità. Un'autonomia coincidente con un progetto di autonomia costantemente riformulato piuttosto che consistente in una categoria strutturale.

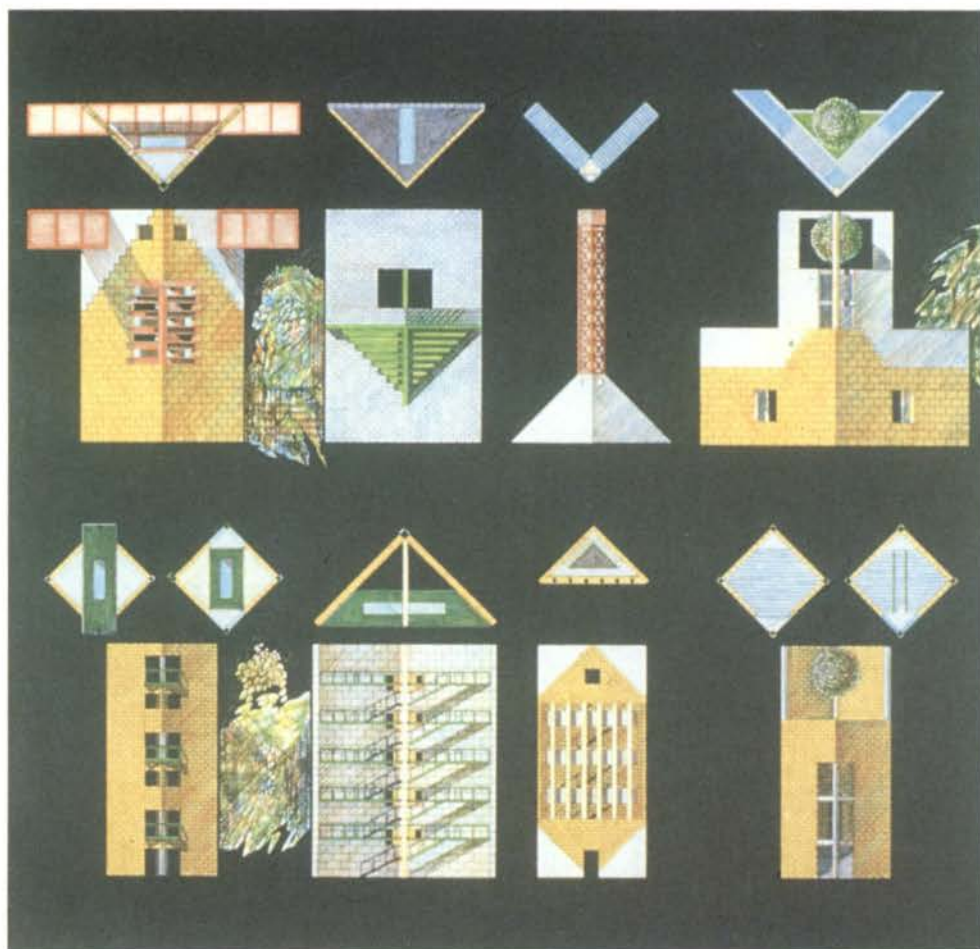
Il fatto che il disegno si costituisca come un fattore di controllo di accentuata severità sta determinando attualmente la relativa marginalità della nostra architettura. Occorre abbandonare il disegno, tradirlo per un certo tempo, forse breve, forse al contrario lunghissimo.

La scena internazionale è percorsa da un vento iconoclasta che si abbatte sulle teorie si abbatte sulle idee di forma come superiore ricomposizione delle parti, come raggiungimento dell'unità per il tramite del molteplice. Il disegno di architettura è stato incorporato in quello pittorico così come lo spazio architettonico si è oggi identificato in molte ricerche con quello della scultura. L'immateriale si dispiega sopra l'indistinzione dei linguaggi.

L'opposizione tra omologazione planetaria e cultura dei luoghi, il contrasto tra la crisi della città e la sua elezione ad esclusivo luogo del mito, la riduzione al presente ostacolata dalla complessità dei processi, la contraddizione tra l'inaccessibile complessità dei dispositivi tecnologici e in genere degli oggetti e l'arrendevolezza all'uso che essi manifestano, l'aumento consistente e progressivo del tempo libero e la sua inversione in un momento produttivo fortemente strutturato, la conferma della produzione di massa corretta però da ricerca di personalizzazione: sono queste alcune delle divaricazioni che interessano in modo molto ravvicinato l'abitare, gli edifici, il disegno di architettura. Il regionalismo critico, il "costruire nel costruito", la circoscrizione del tempo del progetto in una prospettiva media, la "microrappresentatività", sospesa tra neo-eclettismo e citazionismo storicistico, il pluralismo linguistico come abbandono della tendenziosità sono alcune delle risposte dell'architettura a questa plurima condizione.

Oggi il disegno di architettura è silenzioso davanti a questo quadro che sta come osservando preoccupato, senza toccarlo. Eppure ha contribuito a determinarne i caratteri. Se si tratti di un silenzio sbigottito o del muto raccogliere le forze per un'altra avventura spetta a ciascuno di noi stabilirlo. Sapendo che andare avanti comporterà una nuova rottura del tessuto di quelle conoscenze che oggi sostengono l'architettura. Sapendo che produrrà un "collasso" del linguaggio. E quindi nuove parole. E un nuovo disegno.

Franco Purini,
Repertorio per Schio,
1980.



*Che il disegno
sia centro nelle scuole
di architettura*
di Massimo Scolari





Gli anni tra il 1967 e il 1971 videro sorgere infinite speranze di alternative politiche e culturali. Nelle Facoltà di Architettura la generazione del Sessantotto fece da ponte per i giovani maestri che

stavano sostituendosi agli eredi del Movimento Moderno; furono anni di imperativi morali, di aspre polemiche sociali e durissimi scontri. Quanto rimase nell'università, provocò la riformulazione di quegli insegnamenti che, privi di ricerche contestuali, si erano svuotati di ogni motivazione. Al vecchio professionalismo si contrappose una nuova progettazione fatta di schematicità formale e poca costruzione. In un ascetismo professionale che di necessità faceva virtù, le competenze del disegno tecnico e delle geometrie vennero essiccate dalla descrizione letteraria e le carenze grafiche furono assunte come patologie dell'impegno ideologico.

Nella scuola di architettura la rivolta all'accademismo degli anni Sessanta aveva individuato la "controparte accademica" nei portatori di forme e di equazioni. E fu quasi naturale assumere l'iconoclastia come antidoto contro il virtuosismo acca-

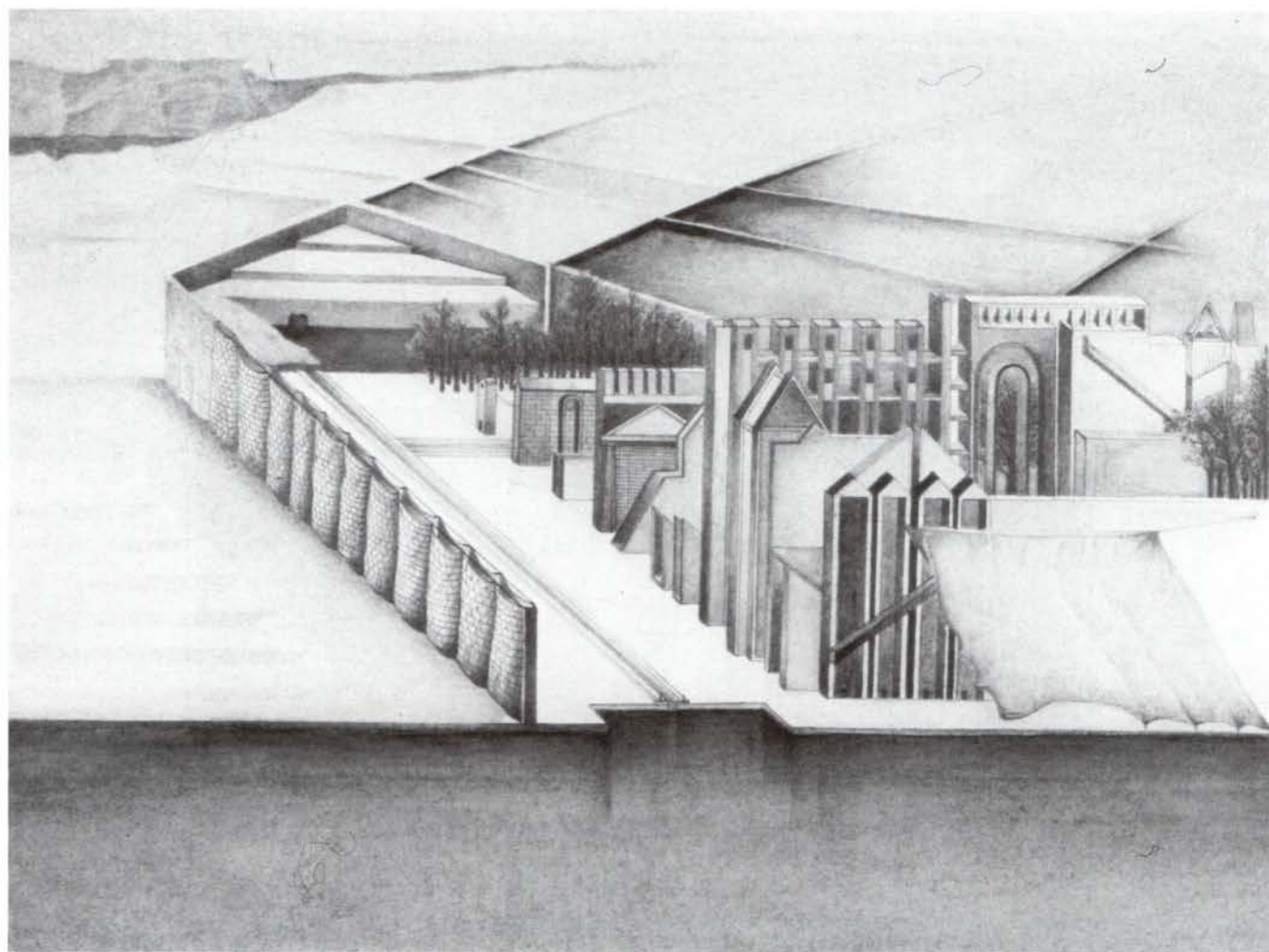
demico che le materie scientifiche esibivano con compiaciuto sadismo. Selezionare gli studenti sul calcolo del momento di inerzia di uno scarafaggio dentro un cucchiaino in rotazione (sic) non apparve agli studenti né una simpatica stravaganza accademica, né un modo intelligente per prepararsi alla progettazione. Così mentre la scienza "politecnica" coltivava i suoi orgogli scientifici, umiliando i parenti poveri dell'architettura, i docenti di architettura volgevano parole e scritti verso le questioni allora più cruciali: il rapporto tra professione e speculazione edilizia, politica e urbanistica, ricerca e didattica e infine il rapporto potere-poteri. Temi difficili e forse irrisolvibili ma, proprio per questo, degni di essere discussi in una università.

Dopo i primi tentativi di stabilire un colloquio sullo specifico delle discipline, gli avvenimenti di quegli anni portarono rapidamente alla caduta delle speranze più ragionevoli: disattivati i canali di comunicazione con le discipline, sorde ad ogni riflessione critica, non rimase altra scelta se non quella di uscire nel sociale e prendere posizione sul potere e i poteri. Nasceva allora la pratica politica come alternativa all'architettura. Lungo questa strada di sommersione nel sociale, molti smarrirono per sempre l'architettura: alcuni

In apertura:
Massimo Scolari,
1984.

In basso:
Massimo Scolari,
Architettura del limite,
1979.

A destra:
Massimo Scolari,
Oltre il cielo,
1982.



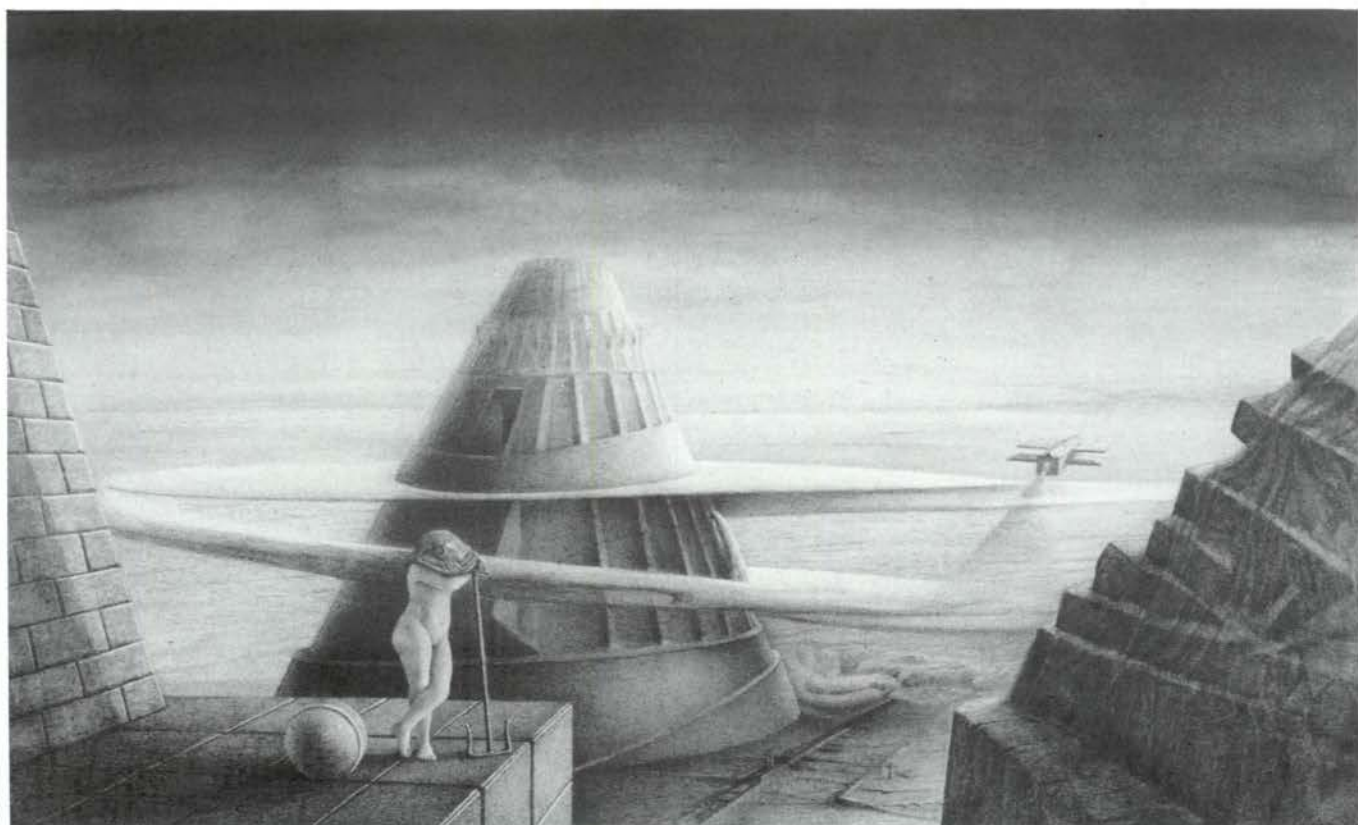
da politicizzati divennero politici, altri persero la cognizione del tempo e la luce del sole, pochi continuarono a studiare. Ma tutti ebbero la chiara percezione delle ingiustizie civili, delle speranze collettive e della critica come metodo di vita.

Nelle scuole di architettura, non solo italiane, ebbe inizio il grande periodo iconoclasta. La prima vittima fu ovviamente quel "saper disegnare" che fin dal Rinascimento aveva operato un distinguo tra il tagliapietra e l'artista architetto. Tecnicamente superfluo in un confronto culturale ormai travasato nello scontro politico, il disegno venne identificato con gli esibizionistici virtuosismi della geometria descrittiva e del rilievo monumentale. Il "saper disegnare" divenne capo di imputazione ascripto alle grafie del professionalismo. Di conseguenza venne oscurato anche il pur necessario *mestiere del costruire* che si trasformò in pura ricerca analitica: apparvero i metaprogetti, le analisi urbane, i nodi di interscambio polifunzionali, le mega struttura territoriali e i mutismi formali. Dalla critica radicale degli ordinamenti didattici derivò anche una giusta e rinnovata impostazione delle discipline storiche compositive e tecnico-analitiche.

Ma il "Disegno e Rilievo" aveva seguito una via senza trasformazioni. Non a caso è proprio in quegli anni che il disegno, con tutta la sua ricchezza "artistica", usciva dalle scuole di architettura e si ritirava nel limbo dell'"architettura disegnata". Definizione che ancora oggi denuncia per molti una colpevole sottrazione alla eroicità della professione, se non addirittura una facile alterna-

tiva alla costruzione. Questa sciocchezza che critici famosi continuano ad offrire ai settimanali, avrebbe potuto esserci risparmiata: bastava tacere o avere il coraggio di ammettere che un bravo architetto, autore di un brutto quadro, non era in realtà un costruttore frustrato, ma solo un cattivo pittore. E che un pittore che usava «l'architettura come tema della pittura», si doveva misurare non con la progettazione, ma con «la pittura d'architettura»: un genere artistico di millenaria tradizione e che non ha nulla a che fare con i tristi disegni esecutivi rallegrati da spruzzi e sfregamenti colorati. Su questo equivoco negli anni Settanta si sono saldate le incompetenze dei critici d'arte e dei giornalisti dell'architettura, l'irritazione dei professionisti e l'ironia degli aspiranti costruttori, di quelli che proprio nell'"architettura disegnata" avevano costruito la loro popolarità. Ma per chi negli anni Settanta "dipingeva" l'architettura per rappresentare e conoscere il mondo, la laurea divenne una trappola senza scampo. E che una laurea in architettura implicasse necessariamente l'imperativo morale della costruzione, fu per anni il ritornello degli architetti-geometri.

Questo periodo di confusione ha però avuto anche un aspetto positivo. Fuori dalle scuole, «la pittura di architettura» ha mantenuto alta la qualità grafica del disegno di architettura. In una sorta di silenziosa delega, pochi isolati hanno saputo riaccendere l'interesse per le "arti del disegno", attendendo con pazienza che dai tavoli di architetti e urbanisti sparissero i paesaggi impallinati dai *Le-traset* e le sgangherate prospettive colorate di



rosa. Così il disegno riemerse dimezzato, ma non estinto. Da sempre *Salon des refusés* dei compositori, il Disegno rimase accorpato nell'area *compositiva* e non ebbe la possibilità di un'adeguata riformulazione disciplinare teorica e storica. A fronte di questa intrinseca debolezza, ad un disegno supposto *per* la composizione, fece seguito negli anni Ottanta un disegno supposto *dalla* composizione. E nonostante la creazione di un raggruppamento speciale della rappresentazione, i docenti di quest'area continuarono ad essere "compositori senza speranza". Molti degli insegnamenti di "Disegno e Rilievo" rimasero analisi gestaltiche delle facciate, analisi di parti, frammenti e spezzoni di città in attesa di diventare progetti o piani della rigenerazione. Pochi, pochissimi, cominciarono ad insegnare il "Disegno e Rilievo" *come complessità tecnico-grafica, metodo e storia della rappresentazione e il rilievo come strumento per comprendere la storia e la tecnica dell'architettura*.

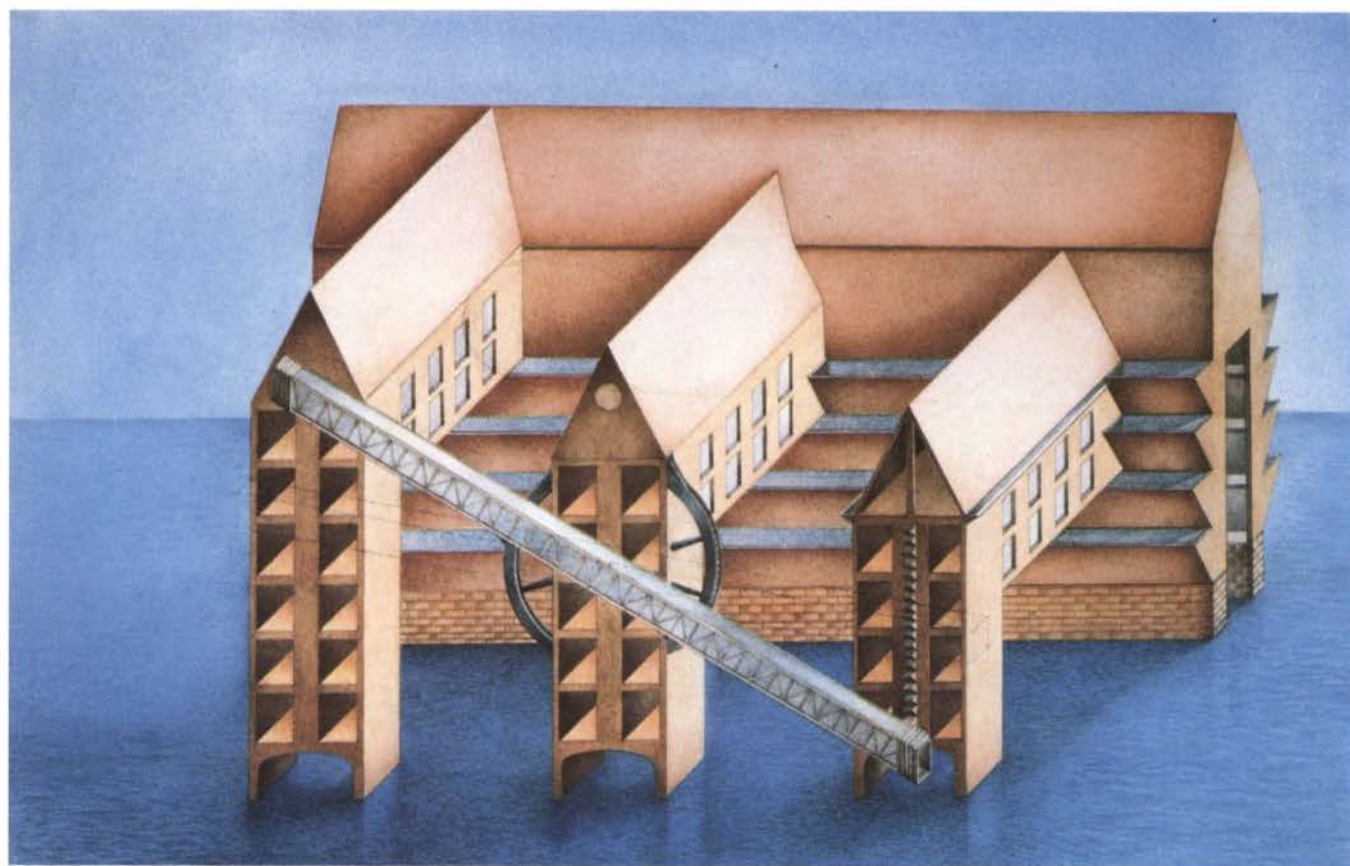
In questa eterogenea corsa verso il recupero di una figurabilità dell'architettura si sono recentemente introdotte le speranze del disegno computerizzato e della fotogrammetria oscillante tra le

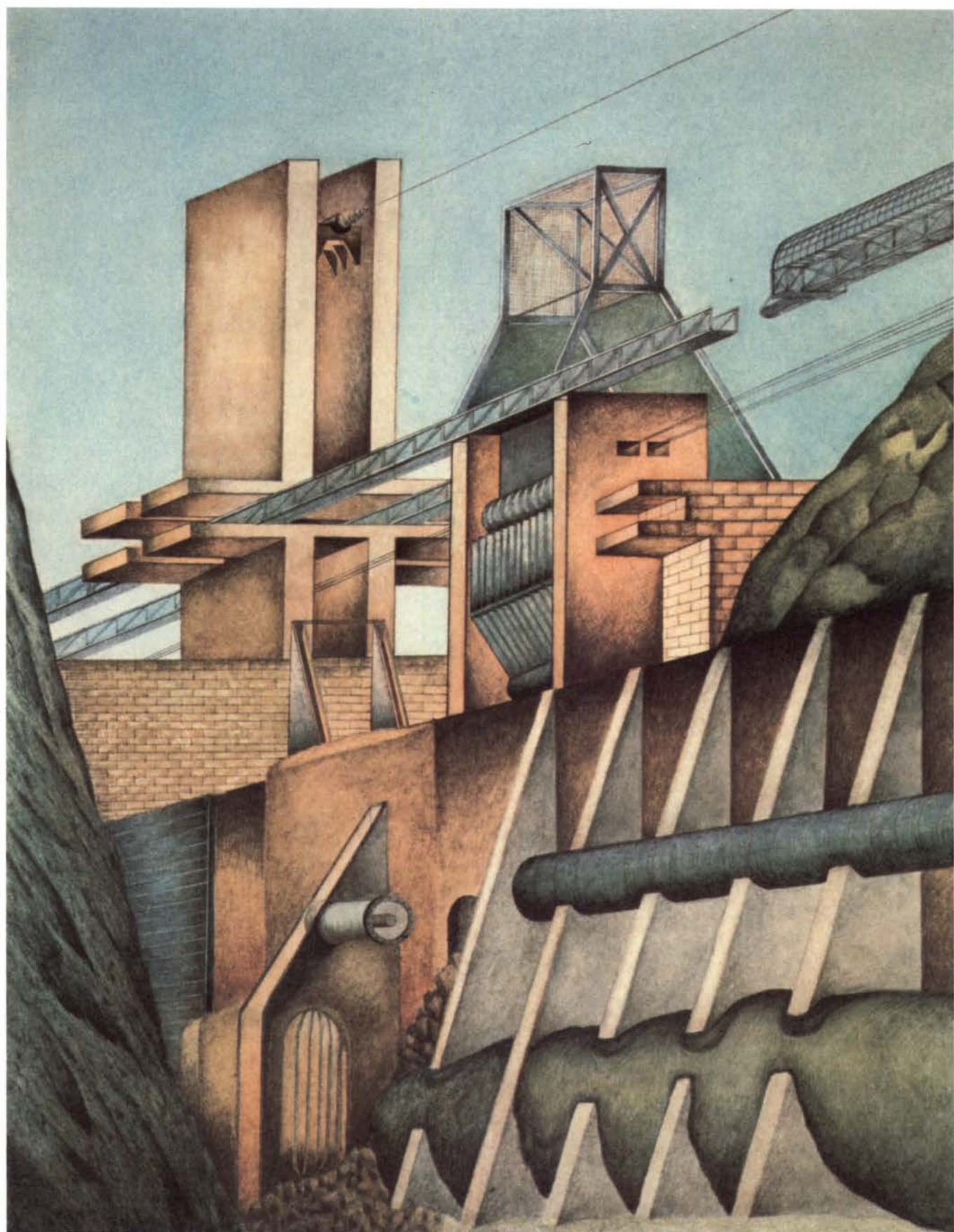
piccole e grandi scale. Ma per il momento la loro consistenza sembra debba essere ricercata più nei capitoli di spesa che nei contenuti teorici. La vera questione rimane insoluta: quale deve essere il ruolo del disegno in una scuola di architettura? E cosa deve significare il disegno rispetto alle discipline "forti"?

Per affrontare l'autonomia delle Università e il confronto europeo si deve cominciare fin d'ora a riformulare un progetto di scuola di architettura che abbia il suo centro nella *rappresentazione del progettato e del progettabile*. Da questo centro, indiscutibilmente nodale, è necessario ricostruire il carattere stesso dell'insegnamento dell'architettura e delle componenti che lo costituiscono, salvaguardando al contempo il complesso e ricco fenomeno della «scuola d'architettura all'italiana». Vale a dire una scuola a sfondo umanistico, equidistante da quella tecnico professionale nord-europea quanto dalla scuola di tipo artistico accademico. Se veramente esiste una speranza e una volontà di ridare forza e dignità ad un progetto collettivo di scuola, non si potrà fare a meno di amplificarne il paradigma cognitivo fondamentale: quello di *ricongiungere e saldare la grafia delle*

In basso:
Massimo Scolari,
Architettura lagunare,
1980.

A destra:
Massimo Scolari,
La visita, 1976.





forme ai suoi valori storici e tecnici entro un protocollo notazionale preciso in grado di distinguere tra grandi e piccole scale; il solo che in definitiva permette i massimi gradi della libertà creativa.

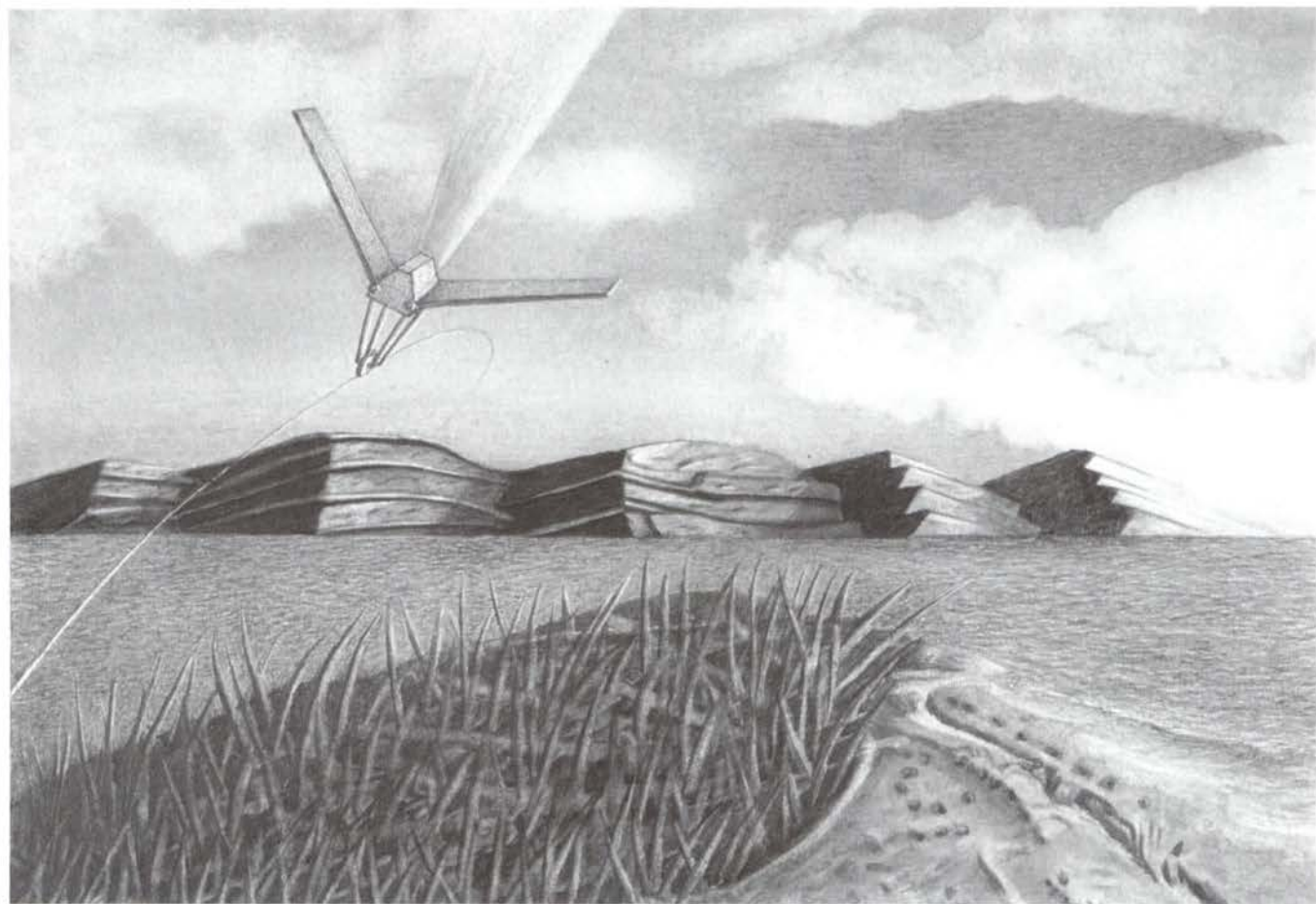
In assenza di forti teorie dell'architettura, nell'attesa di una auspicata riqualificazione delle "urbanistiche", e di una ricerca non solo politica del problema ambientale, *il disegno deve essere ricollocato al centro come luogo del visibile costruttivo, progettuale e storico*. Una rappresentazione debole e schematica è sempre sintomo di una ideazione indecisa e sofferente, di una incertezza che preclude ogni possibilità di avanzamento nel confronto collettivo e nel progresso individuale. Una rappresentazione debole significa anche una storia dell'architettura "invisibile" e senza vera comprensione, una urbanistica senza materia e vegetazione; in definitiva un progetto senza memoria e credibilità costruttiva.

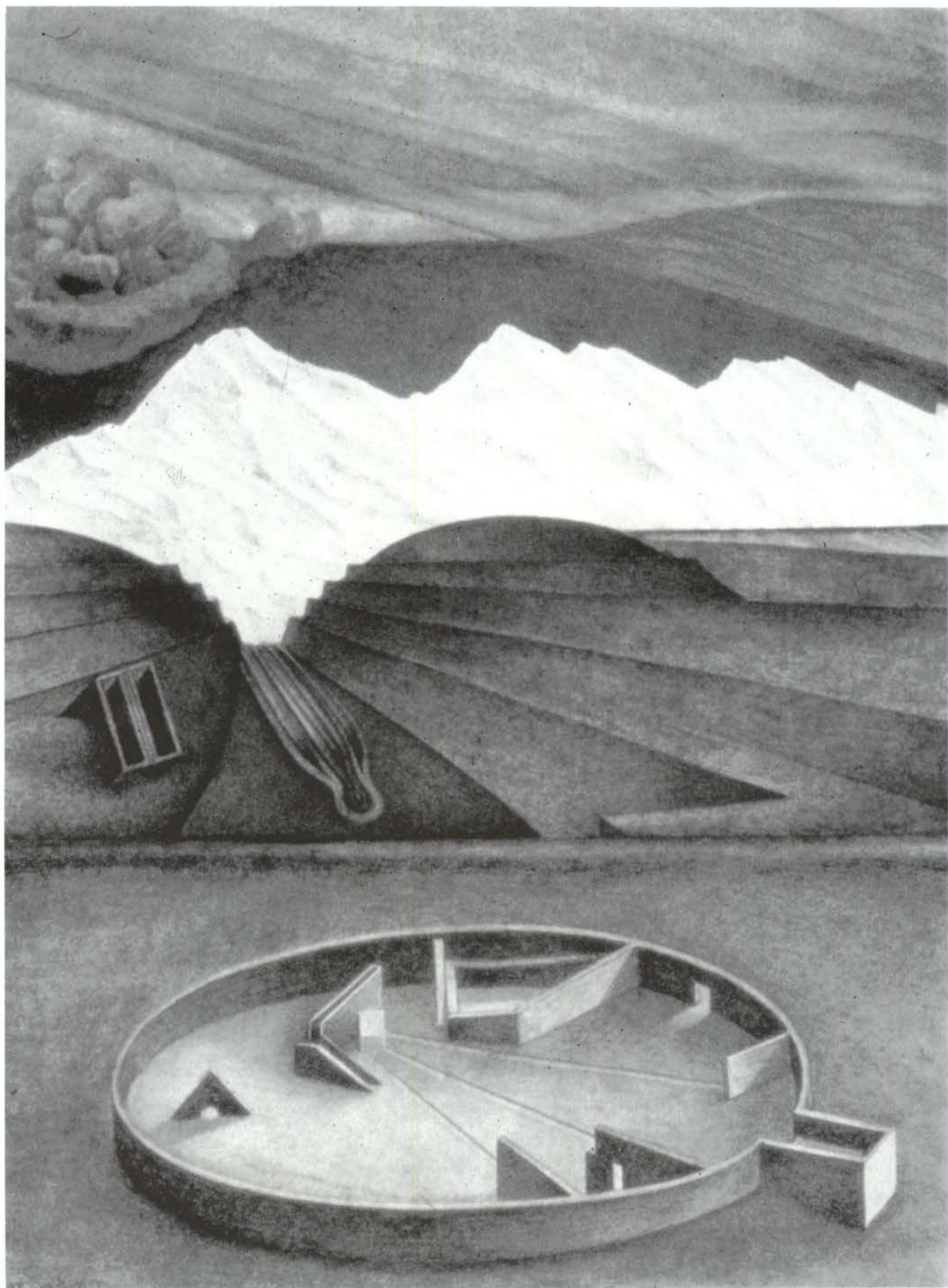
Ogni necessaria ridefinizione presuppone delle proposte; e per questo è opportuno aprire un dibattito non solo sulla posizione e sul ruolo del Disegno, ma anche sui suoi contenuti. Credo che sia necessario partire dalla considerazione

che il "Disegno e Rilievo" debba essere decompresso, scorporandone le due componenti costitutive: il Rilievo da una parte e il Disegno dall'altra. Non perché uno escluda l'altro, ma per il fatto che l'attuale designazione presume erroneamente una molteplicità di competenze che sono state progressivamente disattivate nei piani di studio. Il "Rilievo" è indiscutibilmente centrale, e non solo come primo momento di contatto con il corpo dell'architettura attraverso la misura, ma anche come comprensione del suo dettato geometrico, proporzionale e costruttivo. D'altra parte il "Disegno" possiede una componente storico-teorica suscettibile di grandi sviluppi. Pur nella difficoltà delle intersezioni disciplinari, *la storia della rappresentazione* (studio dei metodi di rappresentazione) è oggi solo all'inizio del suo iter scientifico; e moltissimo resta da fare in questo campo, relegato ai margini della storia dell'arte e dell'architettura. La richiesta di "Disegno e Rilievo" che oggi proviene dalle discipline progettuali e storiche, non può esprimersi solo attraverso l'accusa di una perdita. Per rimediare carenze didattiche e di ricerca in questo delicato settore didattico è neces-

In basso:
Massimo Scolari,
Trofeo, 1984.

A destra:
Massimo Scolari,
Porta della donna onesta, 1979.





sario che la scuola nel suo complesso investa risorse umane e materiali, riconoscendogli quella dignità e competenza disciplinare che fino ad ora è stata sottostimata.

Il "Disegno" in particolare, dovrebbe porsi fin d'ora alcuni obiettivi teorico-operativi che qui citeremo brevemente.

1. Qualunque sia il mezzo che accelera il disegno (abilità personale o computer) sarà necessario insistere molto sul valore del *disegno a mano libera* come disegno in tempo reale, ove la mano possa seguire il ragionamento della mente e non sia preceduta dall'invisibile velocità delle macchine. I sistemi computerizzati di disegno tendono a comprimere la fase di ideazione poiché essi concentrano l'attenzione dell'apprendista disegnatore sul protocollo procedurale; essi seducono per la bellezza della loro efficienza grafica, ma costringono il pensiero progettuale a mantenersi schematico e semplificato. Di fatto il computer accelera la verifica dei dettati funzionali (statici, illuminotecnici, computi metrici ecc.) ma spesso impedisce lo sviluppo di ciò che non possiede: quella immaginazione la cui consistenza è una caratteristica irrinunciabile della scuola italiana. Queste limitazioni spiegano il continuo flusso di "compositori italiani" che da anni vengono invitati nelle computerizzate università americane.

2. Ogni metodo di rappresentazione non può essere usato con efficacia se non se ne cono-

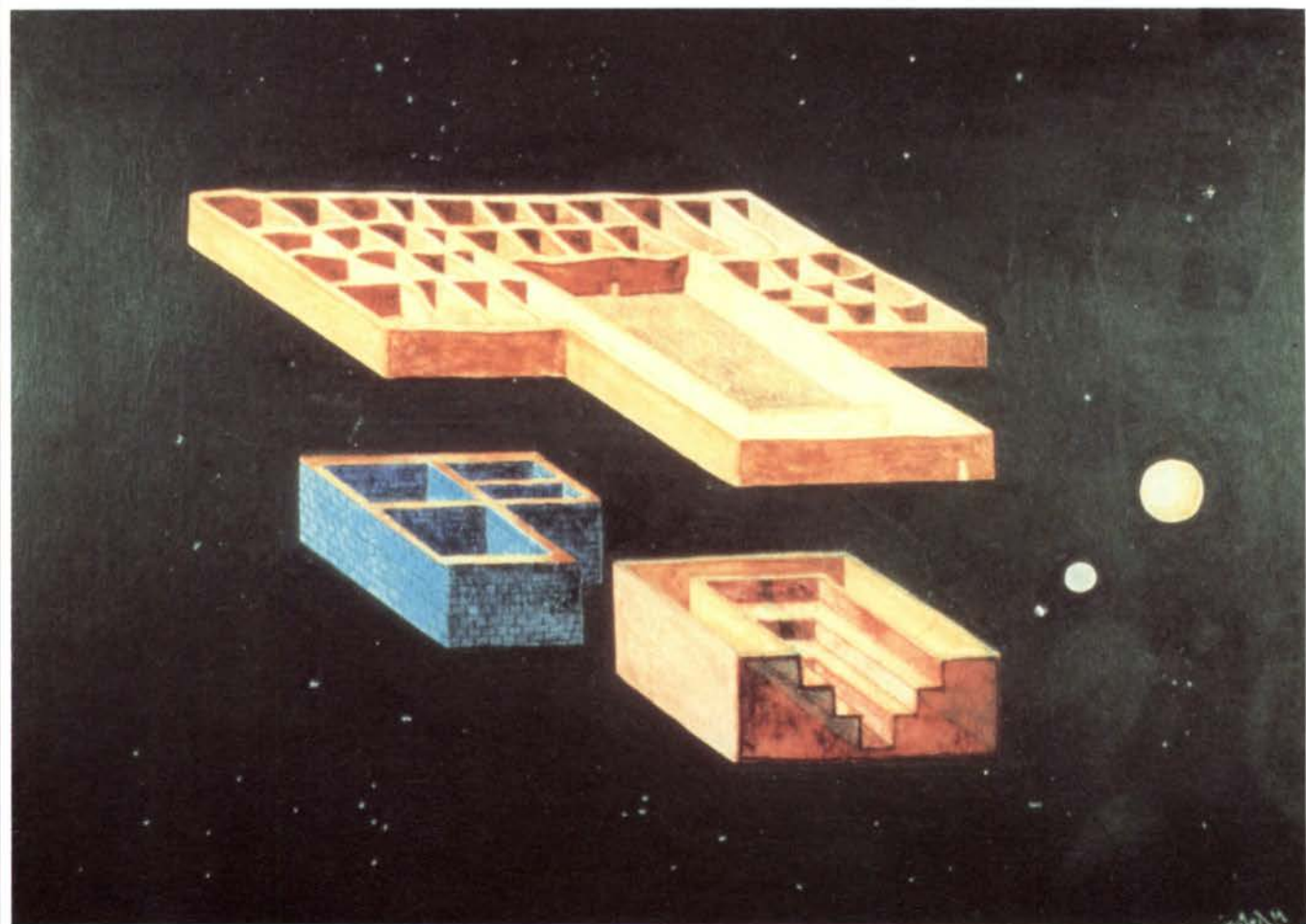
scono le caratteristiche storico-tecniche in modo approfondito. Non è possibile utilizzare con indifferenza, o per comodità esecutiva, prospettive, assonometrie o proiezioni ortogonali. Di qui la necessità di un insegnamento della *Storia dei metodi e delle tecniche di rappresentazione* che dovrà nascere e svilupparsi dall'area del Disegno, e non giungervi dalle storie dell'arte. E per fare questo molti docenti dovranno studiare, aggiornarsi o ridenominarsi.

La conoscenza di tecnica, teoria e storia è la base sulla quale si deve costruire l'iter individuale del progettista e la sua fisionomia grafica, oggi anacchilata dall'idea di architettura come *successo della costruzione*, e dal successo come omologazione allo stile delle riviste d'architettura. Con tutte le sue incongruenze, il sistema italiano presenta un'apertura straordinaria sulla complessità del reale, esattamente antitetico alla angosciata specializzazione delle scuole americane che hanno nel successo costruttivo l'idea prima dell'architettura.

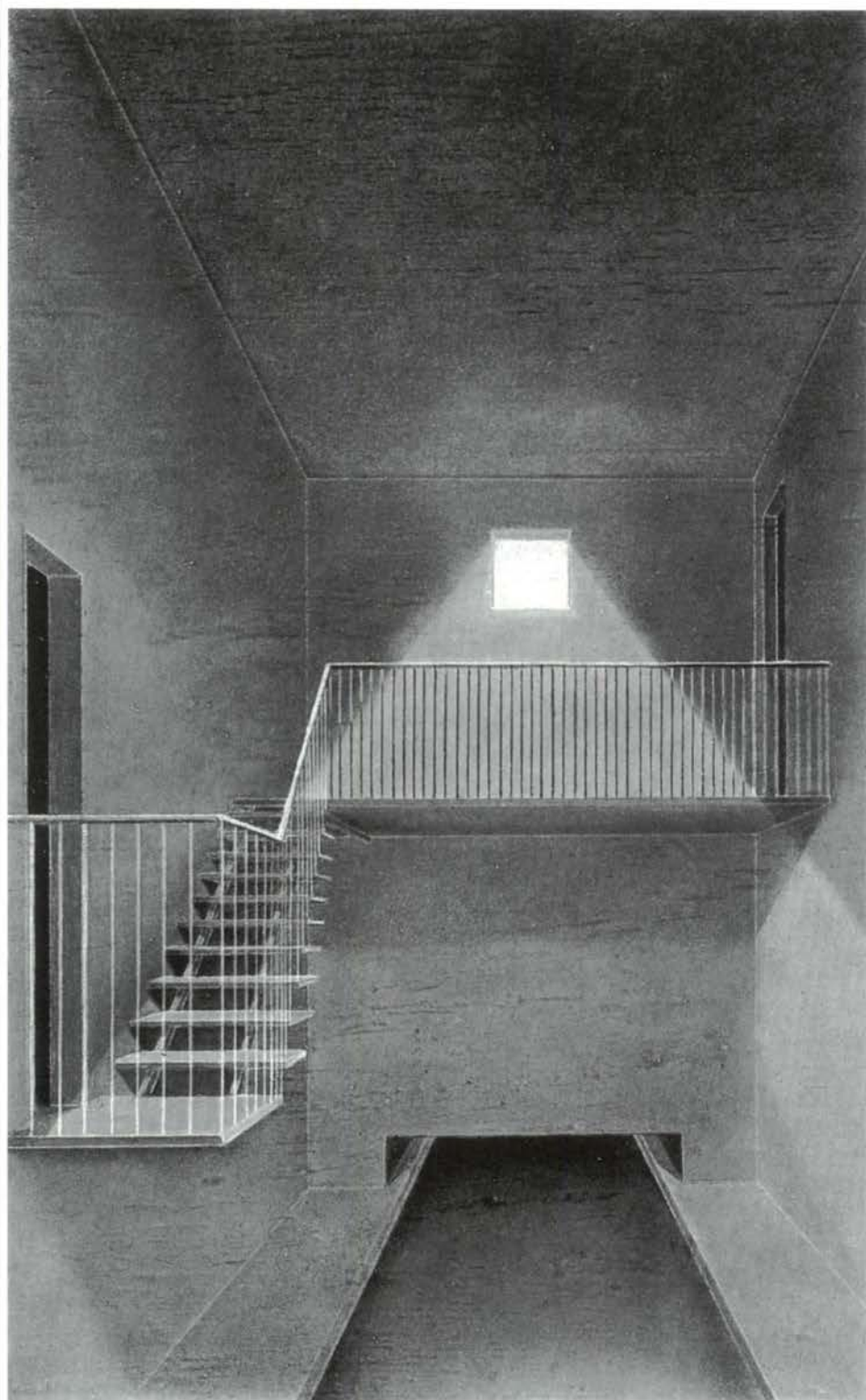
Ma per mantenere questa complessità è necessario renderne più specifiche ed efficienti le componenti e sostenere, insieme alle virtù dell'architetto, la ragione che unisce gli elementi di questa complessità. Questo sembra essere la sfida da raccogliere per presentare le nostre scuole al confronto europeo.

Massimo Scolari,
Scatola per meteore,
1973.

Ottobre 1989



Note sparse
di Arduino Cantafora





Per circostanze di sorte mi trovo ad affrontare questo scritto in modo abbastanza bizzarro. Mi sia consentito esplicitare la ragione, giacché non risulterà poi così lontana, nel suo significato, da ciò

che seguirà.

Devo tornare a qualche giorno addietro, mentre rispondevo telefonicamente ad una cortese e gradita sollecitazione dell'amico Franco Purini, attraverso la quale venivo stimolato a produrre qualcosa sul significato, vissuto privatamente e su di un'interpretazione generale di quel fenomeno, per il quale la rivista XY dedica ora un numero monografico.

Come capita spesso in casi analoghi il pensiero corre, cuce, taglia, cerca immediatamente qualche coordinata di sicurezza, per fare propria l'idea nella concreta o ipotizzabile fattibilità. Tutto nello spazio stesso della conversazione.

Al detto si affianca un non detto, che è lo spirito preciso dell'accettazione o meno della richiesta. Coerentemente, anche nel tempo di quella conversazione, il mio pensiero vagava alla ricerca di un solido appiglio, per il quale all'adesione formale dell'invito, corrispondesse una minima sicurezza sul dove andare a parare. In questo rapido cercare la soluzione del quesito mi venne istintivamente pronta. La traccia di questo lavoro di ricognizione l'avrei ritrovata nel testo di una mia conferenza, tenuta nel marzo del 1989 all'Università di Yale. Certamente, già lì, mi pareva di avere compiuto un che di affine, a supporto della presentazione di una selezione di immagini di cose fatte nell'arco di vent'anni. Quindi tutto bene, avevo trovato modo di rispondere in tutta tranquillità con un convinto sì: la traccia del lavoro era garantita. Meglio così, potendo concatenare una cosa all'altra.

Ora ho qui, innanzi a me, il testo di quella conferenza, ma a conclusione di una serie di curiose circostanze, che me lo hanno reso quasi indecifrabile.

Questo breve preambolo, lungi dall'essere casuale, contiene una componente fondamentale, se ha legittimità di esistenza, contenuta nel mio lavoro. Il decifrare è una mia condizione intrinseca, compreso il prodotto di me stesso.

Per circostanze di sorte appunto, mi è capitato di smarrire l'originale e la traduzione che ne era stata fatta, per cortesia da un amico, mentre risiedevo a New Haven. Traduzione che avevo seguito quasi parola per parola, possibile strumento di acquisizione linguistica, per il mio incerto inglese. Tempo addietro, quando ancora possedevo l'uno e l'altra, il testo italiano e la traduzione, una conoscente olandese, mi aveva chiesto di poter utilizzare quello scritto, per un lavoro che stava conducendo sul disegno di architettura. Ne aveva tratto copia e su quella ne aveva prodotto libera interpretazione ed elaborazione nella di lei lingua madre. Ora al seguito di questo mio malaugurato

smarrimento, a lei mi sono rivolto e ne ricevo copia, ritradotta dall'olandese in inglese, perché inespiegabilmente, anch'ella, quella copia, per così dire originale, non riesce a ritrovarla e se ne rammarica e non riesce a darsene conto, assai più di quanto me ne preoccupi io.

La sua fatica, mia puntigliosa amica, è stata quella di avvicinarsi il più possibile alla lezione originale, ma haimé basandosi su di uno sforzo di memoria. Io, da parte mia, dovrò interpretare la sua memoria unitamente alla mia, girovagando in un pelago linguistico di una doppia interpretazione inglese, inframmezzata da una non indifferente parentesi olandese, che, non solo il mio italiano, ma la ragione stessa dei contenuti ha deformato.

Ma riesco sempre a mettermi nella condizione di dovere ritrovare faticosamente una via smarrita, della quale conservo impercettibili memorie. Su questo filo conduttore mi sono sempre mosso e posso affermarlo ora, a distanza di tempo, quando la quantità di cose fatte, me lo può dimostrare legittimo e sostanziale.

Si potrà pensare, conosciuto il concatenarsi di questi piccoli eventi, che sarebbe stato partito migliore dimenticare tutto ed avviarsi per un nuovo cammino del tutto autonomo e libero da ogni forma di condizionamento, ma così facendo mi sarei perso il fascino di una lettura fra le righe.

Riscoprire anche se stessi attraverso la propria proiezione in uno specchio altrui mi tenta sempre moltissimo e mi giustifica una gradita accettazione di un possibilismo totale, non estraneo a curiosi capovolgimenti di fronte.

La solitudine della mia pittura, ben inteso solitaria come quella di chiunque altro, si sforza di contenere in sé un panorama di molteplicità, condizione costante con i fatti della vita e più banalmente con le tecniche realizzative di tutto ciò che ci circonda. E allora sospendere un proprio lavoro nel dominio della virtualità della rappresentazione risponde già in sé, nel modo più completo, ad un obiettivo prefissato, proprio per la molteplicità di suggestioni che può innescare nell'osservatore, molto di più di uno spazio reale.

Forse, ammesso che sia possibile definirsi in modo univoco, nel tempo il mio rapporto con l'architettura se da una parte è divenuto strettissimo, dall'altra ha raggiunto una vaghezza totale, significandomela sempre più come spazio simbolicamente evocativo. E non solo l'architettura come dominio dell'idea di architettura, che mi risulta un poco distante, ma come costruzione stessa di elementi configurati, per ciascuno dei quali è intuibile un possibile rimando parallelo. E qui, nello spazio di un pre-progetto, mi trovo a mio agio.

Non ho mai disegnato spazi architettonici suggestionato da mode o frustrato per non avere svolto, se non in rari casi, un progetto in funzione della costruzione, ma mi è quasi sempre capitato di comporlo, inseguendo un suono, un profumo, una conversazione bisbigliata, una luce o un'ombra.

Non è un mio diretto contributo per le que-

*In apertura, a pagina 67, 69, 71:
Arduino Cantafora,
Studi, 1979.*

stioni dell'architettura che ricerco ma un'attenta osservazione della realtà, per la quale, come riflessione, metto in scena un taglio ottico con cui ho imparato ad avere una certa consuetudine. Ciò giustifica la pochezza e la parzialità del mio ambito, di cui ho avuto sempre coscienza.

Le categorie stesse di riconducibilità formale mi passano tangenti e gli odii e le fazioni e i dibattiti disciplinari sugli errori e sui proponimenti, non perché non li ritenga giusti, ma solo perché non mi appartengono. Mi appartiene al contrario soffermarmi su di una finestra e capire quanto riesca ad essere interprete di un mondo che l'ha fatta tale e che l'ha utilizzata. Ciò non è più solo dominio dell'architettura, si trasforma in un manufatto consegnato alle circostanze, che può comunicare in una lingua assai ampia. Così mi va bene e riesco a giustificarmi una selezione di riferimenti formali inclini ad un certo passatismo non per puro gusto archeologico. Là, il brusio è ben più intenso, assai più che nel nuovo, dove ancora alberga un po' ridondante e solitario il sogno del progettista.

Per mia natura non sono particolarmente incline ad alcuna forma di polemica e ripensando agli anni in cui più cocente era il dibattito sulla legittimità o meno di esistenza di quel fenomeno, definito architettura disegnata, non mi interessa prendere particolare partito, se non ripensando ad alcune scelte particolari di chi in differenti modi lo ha frequentato.

Difficile anche circoscriverlo, se pure qualche testo o qualche esposizione abbia tentato di farlo, adeguandosi di volta in volta a più ampi ambiti. Ma è sempre stato un impero dai labili confini, disponibile ad accettare, cammin facendo, nuovi adepti e a ripudiarne nel contempo altri, ma senza creare tuttavia particolari crisi di identità nei ricusati.

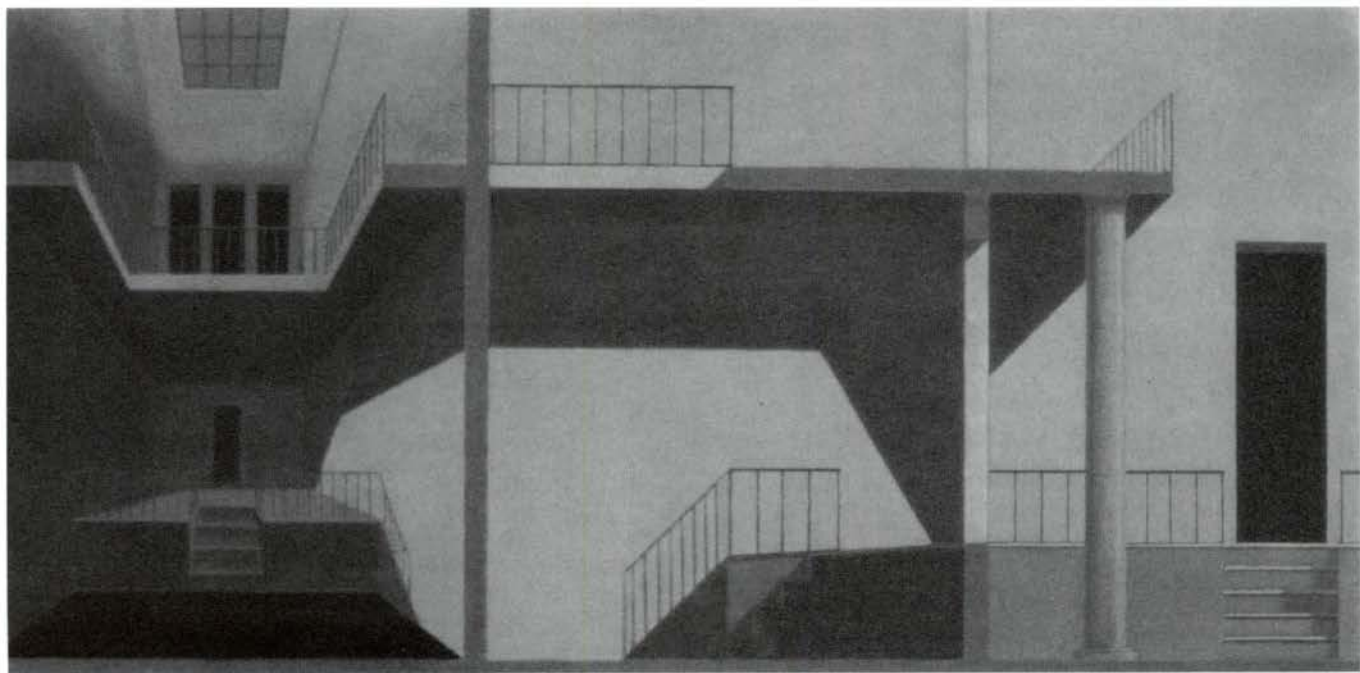
Variegate sono state altresì le ragioni di accesso e di allontanamento e non so neppure se si possa parlare legittimamente di un fenomeno strutturato e non piuttosto di un indefinibile spirito dei tempi, che, sia detto per inciso, a parere mio, lo renderebbe ben più interessante.

Molteplici circostanze possono averlo sostenuto e certamente non ultima, il ruolo svolto da alcune personalità che in una rivisitazione della Storia, intesa come approccio disciplinare, lo hanno legittimato. E la riscoperta di un materiale di riflessione tanto vasto innanzi a sé ha posto in crisi alcune convenzioni della rappresentazione architettonica contemporanea, allargando il compasso dei riferimenti.

Non vorrei soffermarmi sui contributi dati dalle varie scuole, pur avendo, per così dire, precisa coscienza delle sfumature locali. Sia sufficiente ritornare con il pensiero a quella XV Triennale del 1973, forse momento culmine di un confronto e parimenti inesorabile spartiacque di un'insanabile diaspora successiva. Là, terreno di incontro dei prodotti della sperimentazione di marca sessantottesca, a breve distanza dallo sfacelo accaduto alla scuola di Milano, e Milano stessa azzardava quella Triennale.

La riappropriazione da parte degli architetti della città era l'emblema unificante e la carta programmatica di quella esposizione e la riappropriazione desiderava tanto rendersi palese, che, sulla carta disegnata, si sforzava di raggiungere la massima mimesi della realtà. Anzi, ancor meglio, sulla carta inventava una realtà parallela, sostitutiva della miseria reale, di chi aveva accettato di patteggiare tutto, perdendo alla fine anche memoria di se stesso.

Forse sublime momento di arroganza, nato dalla scuola e per la scuola significante.



E non su di un futurismo tecnologico indiscriminato si appoggiava la scommessa rivoluzionaria e neppure su tabulati narranti i flussi di traffico nelle ore di punta delle metropoli, ma sull'architettura stessa come autonoma disciplina, che dalla propria storia poteva trovare sostanza e giustificazione negli atti futuri.

In questo clima era evidente che il disegno assumesse un ruolo fondamentale. Non rappresentava solo la forma di un contenuto, proveniente Dio solo sa da dove, ma sostanzialmente se stesso, perché esso medesimo incarnava il contenuto. Ma le stagioni corrono e la sostanza delle cose sfuma o quanto meno si fa particolare e si palesano con maggiore chiarezza gli inevitabili manierismi che ciascuna buona cosa ha in sé, non appena si affievolisce la tensione ideale che l'aveva sostenuta.

Non escludo pure che un particolare clima autocontemplativo ed autocelebrativo abbia svolto un fascinoso quanto pericoloso ruolo, proprio per la natura stessa del fenomeno, per il quale una disciplina del disegno un poco latitante o eccessivamente arroccata su posizioni del tutto interne a se stessa non ha svolto quel giusto ruolo di mediazione fra idea e segno. Ciascuno ha potuto trasformarsi in maestro di se stesso, rischiando però in breve arco di tempo, ed è qui la contraddizione del fenomeno, di venire condizionato da modelli vincenti, trasformati in stereotipi di un nuovo sistema di comunicazione, che ha un poco svilto in vari casi una giusta tensione di una ricerca personale.

Ritengo che se maggiormente fosse stato chiarito e maggiormente lo fosse oggi il ruolo dell'insegnamento del disegno nelle scuole di architettura, alcune suggestioni compositive tanto immediate lo diverrebbero un poco meno, in funzione di un più chiarito panorama di riferimenti grafici utilizzabili. Anche il disegno, come l'architettura, ha un proprio corpus di riferimenti precisi e un proprio specifico disciplinare che qualcosa può aggiungere all'architettura stessa, sostanzialmente il chiarimento dei contenuti medesimi. Nelle attuali condizioni le discipline compositive spadroneggiano ed hanno ampie possibilità di costruzione e distruzione di miti anche come sistemi rappresentativi sul foglio di carta.

La pubblicistica, in più, aggiunge parallele informazioni nelle quali si può pescare a piene mani e in questo senso il trasformismo di chi segue e che d'altra parte legittima i fenomeni si lascia condizionare più per un'adesione formale di informazione che per un'intima scelta di contenuti. Non dico che il fenomeno potrebbe essere bandito ma sicuramente circoscritto, se la preparazione strumentale grafica e soprattutto la riflessione sulle ragioni di applicazione fosse impostata alla pari delle riflessioni compositive.

Costruire un proprio ambito, e perché no, un proprio stile, di restituzione grafica è forse più difficile ancora che mettere in campo un proprio sistema di riferimenti compositivi. Forse gli architetti al disegno non dedicano il giusto tempo necessario.

Il modo di disegnare non è solo pura ortografia, può trasformarsi in precisa coscienza del modo di porre la soluzione dei problemi compositivi.

E al proposito rifletto sempre con un poco di stupore sull'esordio di quell'umanesimo fiorentino, che, proprio, quasi per gioco, polemizzando sull'ortografia e sulla grafia contemporanea, valutandola svilta e inadeguata, ha innescato quell'immenso processo di rivisitazione della storia, di cui siamo ancora, nonostante tutto, testimoni ed eredi. Se, in fondo, a qualcuno parve di colpo inaccettabile sopportare di trovarsi sotto gli occhi scritto *etas* per *aetas* e parimenti molesta l'arricciata grafia del gotico onciale al posto di un corsivo romano di tre secoli anteriore, più limpido e più pulito, scambiato per altro per la scrittura dei sacri padri, qualcosa di analogo dovette accadere per il disegno delle cose dell'architettura, prima ancora di ogni altra teorica istanza. E la pulizia formale di quel battistero fiorentino, anch'esso scambiato per qualcosa di ben più antico, forniva di colpo esempio compositivo, per riflettere sulle mirabolanti sgrammaticature del disegno del gotico internazionale.

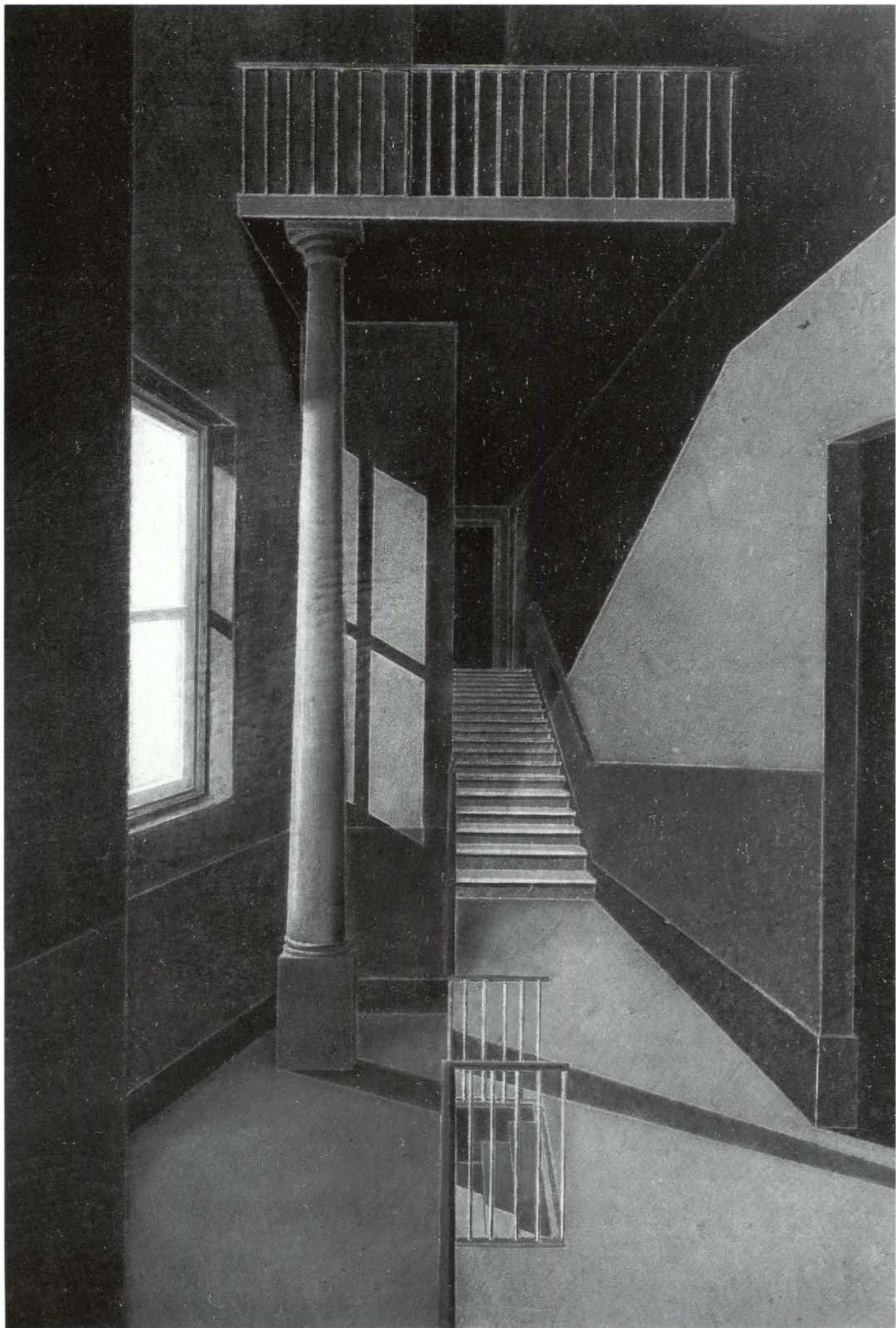
La generazione di Poliziano e di Alberti su queste correzioni ortografiche poteva prendere l'avvio.

Ma nell'insanabile querelle; architettura arte liberale o architettura arte meccanica, la riflessione sempre sui medesimi quattro principi formali non avrà mai motivo di trovare fine, essendo l'architettura più disciplina ripiegata su se stessa che proiettata verso un avanti, che disciplinarmente può definire poco o nulla se non l'introduzione più o meno gratuita di qualche materiale, preso in prestito altrove e alla fine valutabile in termini di costi, quando ancora oggi, per il complesso delle sue caratteristiche, l'argilla cotta rimane pressoché insuperata. Getterei volentieri al macero tante pagine di architettura gratuita, che sull'inganno del modernismo, hanno truffato le città e le campagne e farei volentieri un'opera di ripulitura urbanistica come gioco di un sogno personale.

Ciò che mi rimane gradito nel ricordo del prodotto di quegli anni, era l'intenzione di istituire un dialogo rispettoso in rapporto alla storia dei luoghi. Come se un nuovo rispetto per il volto delle contrade avesse assunto il sopravvento su di un'arroganza di un nuovo a tutti i costi, che proprio in una sistematica distruzione di un significato ereditato di quegli stessi luoghi, basava un proprio sistema istituzionale e fondativo.

Questo era uno dei portati, custoditi fra le righe dell'architettura disegnata e mi consente di non scandalizzarmi troppo per qualche colpo di pennarello un po' troppo osé.

In più gradivo un dialogo, sempre contenuto fra quelle stesse righe, intrattenuto con una certa letteratura e una certa cinematografia, trasformati in ideali riferimenti compositivi e non solo vissuti come compagni di viaggio di una propria esperienza culturale. Ma quelle letture e quelle visioni potevano pericolosamente ingigantire la distanza



dalla prassi e dalla normativa corrente con il pericolo di sentirsi spinti verso un autoisolamento totale o ponendo un amletico dubbio sulle scelte da compiere e dando a volte spazio a doppie produzioni parallele e inconciliabili, dissociate fra i propri sogni e la grama fatica di una conquistata commessa di lavoro.

E ognuno ha seguito così la propria strada.

Aggiungerò pure che il fronte dei denigratori, per altro anch'esso fluttuante e capace di clamorose conversioni, ha quasi sempre utilizzato strumenti di giudizio critico un poco miopi, proclamando una presunta purezza disciplinare, rimpiangendo l'assenza di dettagli costruttivi a tutti i costi, come se l'architettura debba necessariamente confrontarsi con gli elaborati da cantiere e non abbia spazio di ipotesi e di verifica ad altri livelli. Certamente bisogna chiarirsi le regole del gioco e sapere su quale piano si sta lavorando e mantenersi coerenti al sistema di comunicazione adottato nello specifico caso. Non starò qui io banalmente a rammentare che tutte le stagioni della storia dell'architettura hanno alimentato un proprio archivio parallelo di elaborati grafici, che si è affiancato al mondo del costruito e che sono poi valsi come strumenti di giudizio critico quanto e forse più ancora dell'architettura reale.

Nella storia poi di questo multiforme archivio qualcosa ha superato lo stretto ambito disciplinare per darsi ad un legittimo giudizio, propriamente interno alle arti figurative. Ma ciò vuole dire che altre tecniche, altre tensioni, altri strumenti sono stati adottati e non occorre ricorrere all'architettura come primo livello di valutazione perché il giusto territorio di analisi è quello della pittura. Anche se l'architettura medesima può valutarne il significato e lo spirito nel limbo dei due significati, forse riuscendo a trarne il vantaggio, sapendo guardare.

Col tempo

Fanno sette anni che dipinsi un quadro intitolato "Col tempo", come se dovesse rappresentare un mio autoritratto.

Sovrapposi me stesso ad un luogo fisico, fino al raggiungimento di una piena identificazione, al punto di potermi tranquillamente annullare. Ciò che restava era un ambiente memore di quella mia primitiva presenza. Nel dipinto vi è infatti una relazione molto stretta fra lo spazio rappresentato, l'idea stessa di costruzione dell'immagine e l'iscrizione che compare sulla cornice: *col tempo*.

Riguardandolo ora, vi trovo condensate parecchie ragioni del mio lavoro. L'architettura diviene spazio di riflessione autobiografica o punto di incontro di un possibile inconscio collettivo, nel quale pubblico e privato si sfumano l'uno nell'altro per narrare una nuova storia.

L'architettura è un indifferente testimone della vita. Odora di umanità, al di là delle ragioni teoriche e pratiche della sua costruzione. In questo senso non riesco a trovare una grande diffe-

renza fra ciò che è costruito e ciò che è rimasto spazio virtuale sulla carta, non volendo valutarlo esclusivamente come sovrapposizione di fisici elementi, ma cercando di attribuirgli anche, di volta in volta, un significato parallelo, quasi altra possibile faccia dell'esistenza.

E così l'idea della costruzione può identificare se stessa con la vita, perché l'una e l'altra si rispecchiano reciprocamente. In circa vent'anni di lavoro questo è stato il filo conduttore, che ha guidato la sostanza delle mie cose, nel doppio senso di cui ho parlato prima.

Io sono diventato l'architettura e l'architettura, cioè il suo significato, è divenuta me stesso. E col tempo, avendo insistito sulle forme e sul colore delle cose, anche le parole si sono aggiunte nel tentativo di darmi accresciute ragioni di riflessione sulla realtà. Questa è stata una naturale e tuttavia fondamentale estensione degli strumenti impiegati.

Il lavoro è come la vita e spesso il lavoro è la vita stessa. Si consuma giorno per giorno nella fatica di piccole cose, le une affiancate alle altre, le une compenstrate nelle altre. E guardando, ascoltando, insistendo con occhi indagatori fra le forme e la vita, ci si riempie di realtà e il proprio contributo di progetto, l'idea di quel progetto, diviene un umile frammento, confuso fra le voci che provengono da fuori.

Sono sempre rimasto molto affascinato da quella frase di Walter Benjamin in quella sua *Infanzia berlinese*, quando, riferendosi alla casa di quegli anni, gli pareva di essersela portata, quasi fisicamente, molte volte all'orecchio, come una conchiglia di mare, per interrogarla e per ascoltarla nei flebili suoni del tempo che in essa erano stati contenuti. Suoni fondamentali per potersi riconoscere. Su questa via, costruita di giustapposte continuità, solo una tenace tecnica può aiutare a mettere ordine per tentare di sapere cosa ci sta accadendo, anche se la speranza di arrivare ad una soluzione rimane irraggiungibile meta. Ma il fare, la tecnica del fare, è la sola speranza che abbiamo per sentirsi in qualche maniera abitatori della vita.

Con il pensiero, con le mani o forse solo con gli occhi, nella precisa consapevolezza di essere nessuno. Come in quell'Ulisse di Kavafis disperso fra cento porti, prossimo ai banchi dei mercanti, alla ricerca del dono più bello, per rendere degno il suo ritorno a casa, dove non arriverà mai. Ma è una grande conquista apprendere di essere nessuno come Ulisse sapeva e a noi rimane questo suo dono.

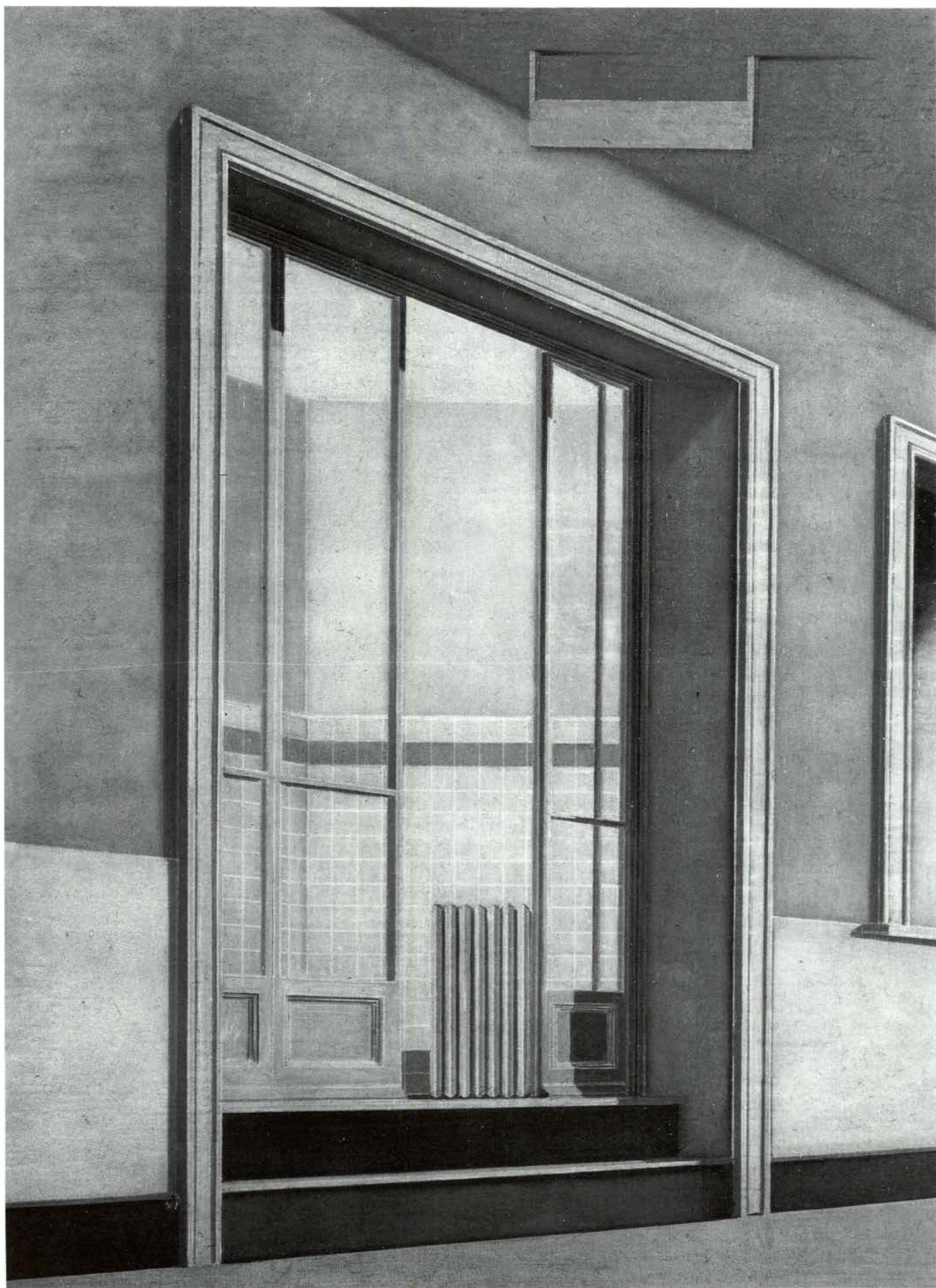
Nel sogno del raggiungimento di un porto un poco più in là, dove pare che i raggi del tramonto diano ancora spazio ad un brandello di giorno, da noi già trascorso. O ancora più laggiù, al di là dei mari e dei monti, dove quel sorgente sole sta iniziando a tingere di rosa la sommità delle cose, da noi disperse nel buio della notte.

O forse, solo dando le spalle a quella stessa finestra, nostra complice di questi insani pensieri, e aggirandosi nell'indecifrabile dominio della propria stanza, dove il pellegrinaggio non è meno im-

pegnativo, per cercare di intendere qualcosa.

E per non disperdere la rotta lungo il viaggio, è importante darsi un punto di riferimento geografico. Non è per il timore di perdersi, che può

essere di incredibile bellezza, è per non dimenticare la via, rendendola vana, è per sapere riconoscere il limite e la misura e la parzialità delle esperienze. Per potere essere in grado di dire: io sono



qui, questa è la mia parte, io voglio essere qui. So riconoscere i luoghi e l'immutabile natura della luce che li definisce, qui è interno e là è esterno. So valutare quello spazio e il suo valore, il significato del suo limite e so pure il confine delle sue porte.

Ma come è cominciato tutto?

Forse attendendo fra un treno e l'altro, seduti su consumate panche di legno di sale d'attesa di piccole stazioni periferiche, rubando mormorate storie d'amore dallo sguardo del nostro vicino e aspettando che dall'altoparlante, quasi voce di Dio, si venisse informati sul nostro destino. Non su di un destino totale, come negli antichi miti, non per noi questo onore, ma solo su di un piccolo destino, valido per il giorno successivo.

Le sale d'attesa delle stazioni ferroviarie sono spazi dotati di intensi profumi: racchiudono non solo simbolicamente le voci della vita. E i pacchi e i bagagli, che le attraversano, raccontano del mutabile destino degli uomini. E poi vi sono i colori delle sale d'attesa nella loro indifferente intimità.

Ma come è cominciato tutto?

Inseguendo forse private ossessioni su spazi intrisi di umidità, causata da un'invasione delle acque? Luoghi la cui decadenza e distruzione è ormai una fatale condizione? Ma sono pure spazi, che, in questa precaria condizione, stanno raggiungendo il momento più alto della loro esistenza. Si stanno trasformando in archeologici frammenti narranti storie di segreta complicità. Complicità attorno a vite passate e presenti: è sufficiente avere il desiderio di interrogare.

Ma forse queste architetture sono solo delle vecchie stazioni termali, dei bagni pubblici o delle piscine per nuotare nella penombra, e allora è in me qualcosa che non va, sono io a racchiudere qualcosa di sbagliato o una dimenticanza su di un momento della mia vita. Le case dell'acqua nella loro lenta ma fatale dissoluzione mi parlano del mio sbriciolarmi, perché io sono in loro.

Ma come è cominciato tutto?

Ricordando forse un amore adolescenziale attraverso la memoria di una musica, suonata in una festa di quegli anni? Strana circostanza per guardare, allora, fisso negli occhi una ragazza e ancora più strana, oggi, per lasciarsi suggestionare attraverso quel titolo, a comporre un progetto o un'idea di progetto, dopo così tanto tempo.

E tuttavia quella musica, indipendentemente dal suo significato, mi pare contenere una grande verità su ciò che accade abitualmente o che accadeva all'architettura.

La casa del sole nascente unitamente a quell'altro disperante blues *l'ospedale di St. James* mi fornisce alcune precise indicazioni sul destino delle cose dell'architettura e in riflesso dell'uomo. È la storia dell'interpretazione di un significato, trasformato per adeguarsi alle circostanze e ai luoghi. E così testi musicali nati quasi accompagnamento all'allegorica serie di stampe hogartiane sul destino del giovane dissoluto, incrociandosi con altre malinconie, con altre popolazioni, si sarebbero trasformate in un'altra cosa. Non è forse la

stessa vicenda, che ha accompagnato lo sviluppo dell'architettura palladiana del New England? Là, dove ha riassunto le antiche apparenze e il sostanzioso profumo del legno lavorato, riconcedendo al timpano quello stesso significato, sognato dal Palladio stesso, come degna cornice all'ingresso della casa dell'uomo e non solo per la casa di Dio.

E non è forse la stessa cosa che accade ad ogni buona architettura, che legata alle circostanze umane si sposta impercettibilmente, pur rimanendo sostanzialmente immutata da sempre? Il mio progetto vuole rappresentare la traccia di un cammino, che non può essere dimenticata. Il significato della memoria delle cose ci fornisce spiegazioni su noi stessi, che forse possono regalarci attimi di sospesa pace.

O forse tutto cominciò, muovendosi per le strade della città, accompagnati da un grande stupore e da una disarmante semplicità?

O dedicando tempo alle costruzioni meccaniche dell'uomo; a quella grande tecnica che ha alimentato in tutti i sensi la nostra infanzia, fra i bagliori delle ferriere e gli alti fumi dei camini.

O sciupando il tempo in piccoli periferici teatri, quando sarebbe stato assai più logico dedicare tempo allo studio e al lavoro, ma la penombra di quella stanza e la luce del palcoscenico erano troppo affascinanti per non essere tentati di trasformarsi in un rinnovato Pinocchio.

O forse tutto cominciò girando per i margini della città, sotto la luce di quei lunghi tramonti d'estate.

O forse, ancora, correndo per i suoi parchi e giardini, quando eravamo tanto giovani, da non potere indossare già i calzoni lunghi.

O dando spazio al sogno di qualche architetto amico.

O più egoisticamente, concedendomi alla costruzione di una casa più con le parole che con i mattoni.

O regalando attenzione all'umana vanità in una conversazione di mezza estate.

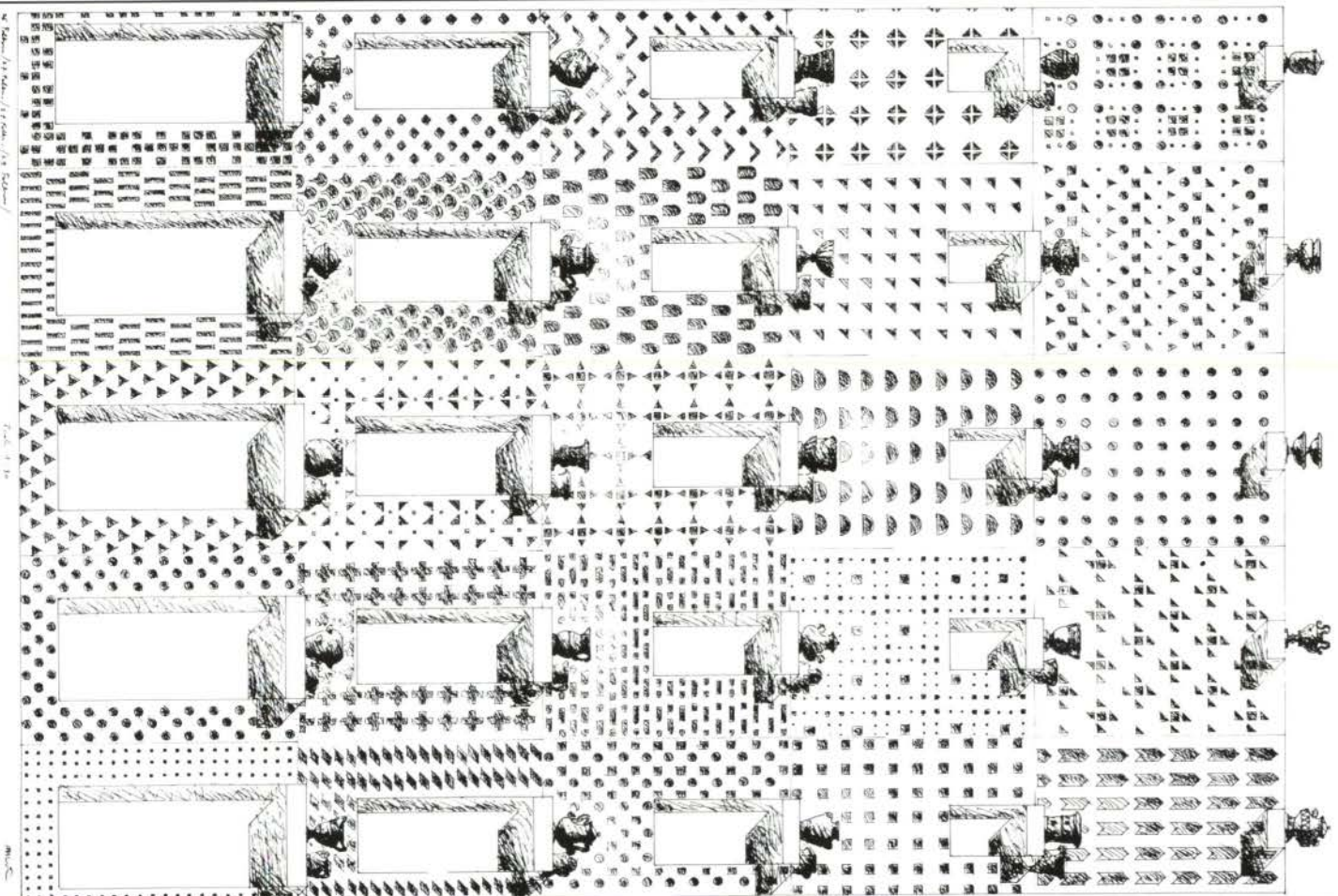
O forse, più onestamente, come è in quel dipinto di Giorgione, nella precisa consapevolezza della vanità delle cose. Quando lui, forse il più raffinato pittore dell'umanesimo settentrionale, la cui opera e la cui vita è quasi tutto un enigma, nei confronti di quel viso sospende ogni giudizio e lascia che si spieghi da solo fino alle estreme conseguenze, come neppure il Caravaggio riuscirà mai.

Le rughe sul volto di quella vecchia, i suoi capelli, i suoi denti e la liquidità di quello sguardo, già allontanato dalla bufera delle cose, sono di per loro parole di assoluta chiarezza, a cui non occorre aggiungere altro. Ma lei, la vecchia, sta reggendo un fatale pezzo di carta, la cui iscrizione, *col tempo*, giustifica il buio che la circonda e che annulla ogni altro simbolismo e ogni altra cultura, all'infuori della consapevolezza della fine di ogni cosa.

L'unica espressione che rimane, alta e sovrana, è la tecnica dell'artista, che ha saputo dare corpo all'idea, fin tanto che il tempo non distruggerà anche quella.

“Il costruttore di fantasie”

di Vittorio Gregotti





Nel bel libro di Panofsky «Meaning in the visual art» vi è un famoso saggio che formula una serie di ipotesi intorno al modo con cui nel basso impero egiziano venivano trasmessi gli ordinativi delle

pietre. Difficoltà di trasporto connessa con la lontananza delle cave e complessità dei tagli in cui costruzione e scultura si fondevano con grande precisione esecutiva fanno presupporre un qualche sistema di notazione e di regole geometriche che permettessero di definire a distanza la stereometria dei vari pezzi.

Questo carattere di assoluta organicità del disegno rispetto alla costruzione, del disegno in quanto progetto concreto, nonostante le notizie piuttosto incerte che abbiamo sull'argomento, ha certo assunto ad un certo punto nella storia anche qualche carattere indipendente di natura normativa, metodologica, di ricerca teorica e sperimentale e persino utopica e, nello stesso tempo, o invece, di trasmissione dei lineamenti generali di un mestiere e della sua tradizione.

Difficile giudicare quanto di strumentale e quanto di intenzionalmente autonomo vi sia nella tradizione del disegno di architettura così intimamente mescolato alle arti dell'ingegneria come a quelle visuali, alla costruzione fisica ed a quella di sistemi di significati, al valore duplice di ogni orga-

nizzazione comunicativa: si tratta con ogni probabilità di due direzioni di ricerca con caratteri diversi, anche se complementari.

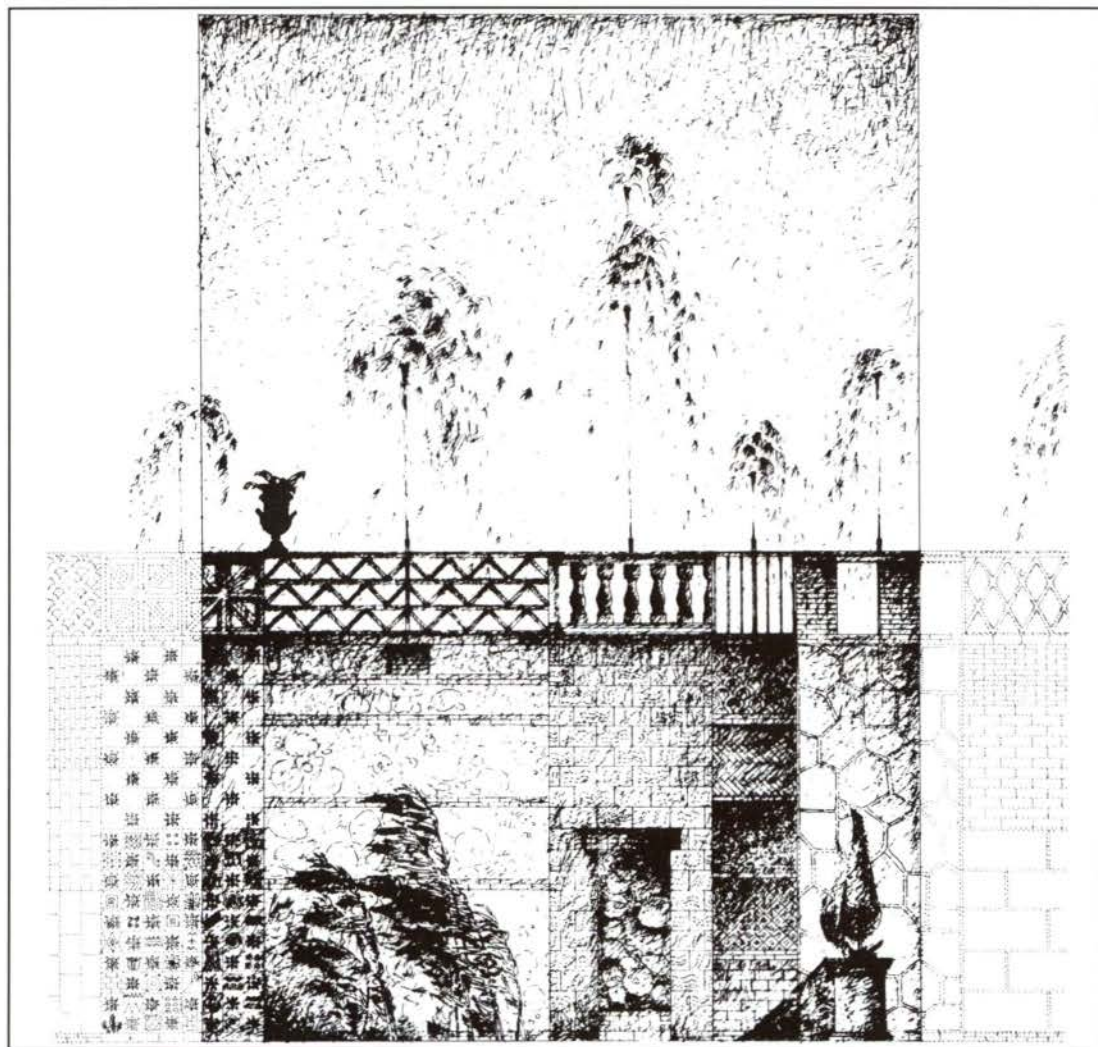
Se per un lato l'architettura disegnata o fantastica sembra poter essere più integralmente dichiarativa, specie quando le condizioni si fanno, come negli anni recenti, tecnicamente, politicamente ed economicamente precarie; è ovvio che praticarla sistematicamente nella progressiva perdita di contatto con l'oggetto concreto può farla finire del tutto fuori dal sistema di distanze critiche e di attrito che definiscono la condizione stessa dell'esistenza della disciplina dell'architettura. Tale pericolo, ed anche i vantaggi per la ricerca disciplinare che l'accompagnano, si è ripresentato di recente è largamente nell'Italia negli anni settanta.

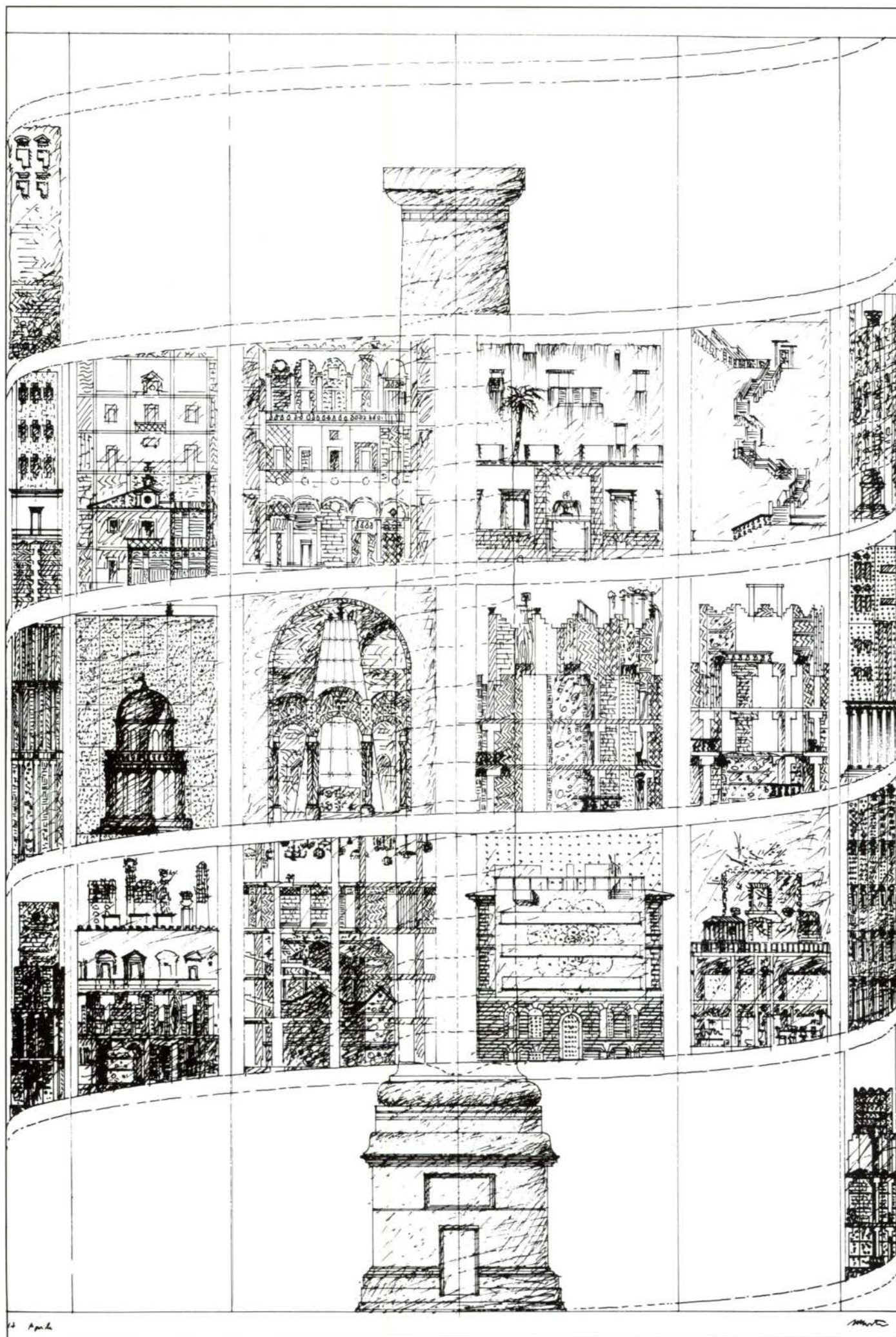
Abbiamo, io credo, oggi sufficiente distanza dal fenomeno per cercare di definirne i caratteri speciali di questa "architettura disegnata" degli anni 70, anche se la loro enumerazione forse non potrà portare ad un giudizio complessivo, giudizio che comunque sappiamo sarà nel futuro diversamente interpretato. Prima di tutto il fenomeno si instaura intorno alla fine degli anni sessanta, quando le pressioni cominciate nel '63 per il rinnovamento dell'Università hanno assunto un carattere decisamente politico e sono tornate dentro l'università come critica radicale alla cultura tecnica costituita ed al suo ruolo di elemento di funzionamento della società del capitale. Il ritorno

In apertura:
Massimo Martini,
26-27-28-29 febbraio,
1984.

A sinistra:
Massimo Martini,
Autoritratto, 1983.

A destra:
Massimo Martini,
17 aprile, 1984.





zionamento della società del capitale. Il ritorno alla pratica del disegno è, da questo punto di vista, anche una difesa delle specificità dell'architettura; si tratta di una difesa nascosta che impugna le qualità del disegno come opposte alla disponibilità della professione, qualità capaci quindi di seguire a praticare in qualche forma la disciplina apparentemente senza compromessi politici. In questo senso l'architettura disegnata diventa successivamente un'alleata delle tesi dell'autonomia dell'architettura e del progetto come prodotto finito. Rimanere nell'area del disegno e della rappresentazione è un segno di disprezzo per come le cose vanno nel mondo ed insieme la fuga da sistemi di progettazione e costruzione del prodotto edilizio sempre più complessi a cui è impossibile accedere e difficilissimo controllare con il bagaglio fornito dalle scuole di architettura.

Il fenomeno non ha il carattere fondativo ed utopico dell'architettura disegnata dell'avanguardia (se si fa l'eccezione forse della cosiddetta architettura radicale che ha i propri modelli nelle esperienze di mimesi supertecnologiche degli inglesi dell'inizio degli anni 60), né quello normativo dell'architettura disegnata delle trattatistiche classiche. Si tratta anche, qualche anno più tardi, di una posizione reattiva alla ideologia del cambiamento imposta dalla ibrida combinazione tra tecnologie e "gauchisme" attraverso anche il ricorso alla memoria ed alla storia, anche se in forme diverse da quelle esercitate dieci anni prima con le critiche alla nozione di movimento moderno e di stile internazionale e con l'arretramento storico della soglia della modernità alla fine del XVIII secolo. È qui che sovente si attesta il gusto della qualità della rappresentazione e la sua imitazione nell'architettura disegnata degli anni 70.

Da questo punto di vista tale architettura ha anche contribuito grandemente da un lato alla difesa ed al recupero di una grande tradizione del rappresentare, dalle regole geometriche del disegno alla rivalutazione del gusto dell'abilità artigianale e di tecniche andate in disuso.

Nell'architettura disegnata degli anni settanta è anche riconoscibile un atteggiamento polemico sia contro le tecniche di rappresentazione della tradizione percettiva e spaziale antiprospettica del movimento moderno, così come contro le nuove forme di rappresentazione automatiche del calcolatore, che in quegli anni cominciano a presentarsi. È stranamente assente, invece, un interesse per la rappresentazione attraverso modelli che, pur appartenendo alla grande tradizione architettonica di tutti i tempi (per secoli il modello fu, non va dimenticato, il vero progetto esecutivo), verrà perseguita e rinnovata assai più nel mondo anglosassone che in quello italiano.

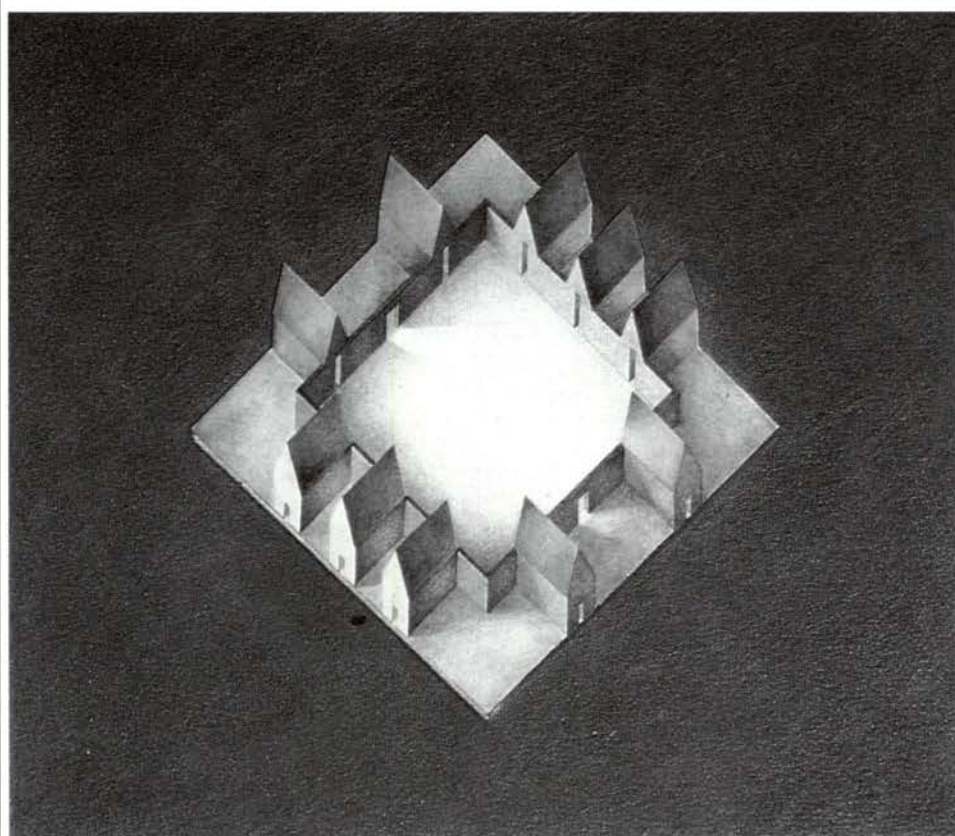
Il notevole miglioramento nelle capacità illustrative sarà invece importante per alcune attività di visualità applicata che in quegli anni aumentano enormemente di importanza. In particolare su quelle abilità ed esperienza potrà svilupparsi un diverso, più vivace e decorativo modo di produrre e rappresentare gli oggetti d'uso.

Un altro elemento, questa volta di natura più sociologica, che caratterizza il fenomeno dell'architettura disegnata degli anni settanta è (almeno in Italia perché diversissime riflessioni dovrebbero essere fatte per il resto d'Europa e per gli Stati Uniti) il vertiginoso aumento degli iscritti alle facoltà di architettura che, combinato con un momento di rallentamento dello sviluppo economico, crea un preoccupante quadro di disoccupazione intellettuale nel campo dell'architettura: è una precisa generazione che ne viene investita ed è proprio la generazione in cui si contano in quegli anni i più accesi sostenitori dell'"architettura disegnata". Se si combina questo con il rapido aumento del numero delle riviste e l'enorme incremento del valore della comunicazione di massa per immagini, ciò crea un quadro che stimola l'attività del disegno, di una vera produzione di architettura per le riviste che costituiscono il più importante elemento non solo di omologazione ma di via al successo nel campo dell'architettura. Non si disegna architettura per riflettere e prendere appunti per il suo processo di formazione, né si disegna per organizzare la comunicazione per la sua esecuzione (che è esclusa ideologicamente dall'area degli interessi), neppure la si rappresenta per convincere un cliente pubblico o privato, ma per promuovere la stessa attività dell'architettura e dell'architetto.

L'abilità a cui si giunge è molto sovente autentica capacità di artificio autonomo, né si può parlare di falsificazione dell'effetto architettonico, poiché si tratta di un'attività che programmaticamente non vuole avere relazioni con il costruito, né vuol essere confusa con le operazioni di "rendering", né d'altra parte, se si fa l'eccezione del caso di Massimo Scolari e di Arduino Cantafora, che da lui deriva, si trasforma in autonoma operazione di pittura. È ovvio, peraltro, che questa questione potrebbe aprire una ben più complessa ed ampia discussione. Se vogliamo limitarci al punto di vista dell'architettura ci potrebbe qui soccorrere il celebre saggio su «Gandy e l'architettura fantastica», scritto da John Summerson alla fine degli anni quaranta: «La questione dell'esistenza dell'arte dell'architettura indipendentemente dall'esecuzione o dalla potenziale esecuzione – egli scrive – è stata risolta dai grandi progettisti dell'età barocca, anche se non sono mancate accanite dispute... Così l'architettura è al tempo stesso un'arte sviluppata con funzioni che le sono unicamente proprie ma definite da potenzialità che essa non può mai esplorare oltre un certo limite, fissato dalla convenienza, dall'economia e dalla statica. Ma una volta che sottraiamo l'architettura dall'arena del solido e del materiale, una volta che ci rivolgiamo all'arena della *rappresentazione*, liberiamo il volo dell'immaginazione dalle restrizioni più ovvie ed ingombranti. Siamo almeno liberi di *dipingere* ciò che l'architettura potrebbe fare in circostanze limitate solo dai più remoti confini di probabilità.

Questa è la sfera del costruttore di fantasie architettoniche».

*«Rappresentare/
costruire»
di Vittorio Ugo*





«L'architetto del Medio Evo poteva costruire, perché non sapeva disegnare avvalendosi della geometria descrittiva e della prospettiva. [...] L'occhio della vacca morta "vede esattamente"; ha un esatto

punto prospettico; ma soprattutto è un occhio».

Il provocatorio articolo redazionale *Che cos'è la prospettiva? Quando un cadavere chiude un occhio*, dal quale è tratta la citazione, apparve sulla *Frühlicht* di Bruno Taut nel 1920(1); e sappiamo bene che, nell'orizzonte della poetica espressionista, tale "occhio" non è certo esclusivo della "vacca morta", ma può riferirsi a qualsiasi tipo di riduzione meccanicistica della percezione e della forma architettonica, sia essa dovuta all'apparato dottrinario accademico, o alla logica scientifica della geometria. Il punto fondamentale è infatti che si tratta di un occhio: di un organo il cui funzionamento – se non altro relativamente a quanto concerne il suo aspetto di sistema puramente ottico-geometrico – non implica in alcun modo la "vita" con la quale l'arte dovrà finalmente coincidere. Il costruire ed il percepire, secondo gli espressionisti, non sono fenomeni interamente riducibili all'immagine, alla meccanica della sua formazione ed alle regole geometriche che la legittimano. E ricordiamo anche che Adolf Loos andava fiero dello scarso effetto grafico e fotografico dei suoi progetti(2).

Nella tradizione dell'Occidente, l'architettura si presenta a noi secondo un triplice sistema di realtà, distinte ma fortemente integrate: l'abitare, l'edificare, la teoria. Ma, soprattutto a partire dal Rinascimento, un quarto ambito assume una progressiva importanza e tende ad organizzare attorno a sé l'intero campo disciplinare; per cui appare indispensabile definirne con precisione lo statuto: ci riferiamo a quell'insieme di attività, elaborazioni e produzioni, che usualmente e generi-

camente vanno sotto il nome di "disegno" e che in qualche modo si collegano sia alla progettazione, sia al più generale (filosofico) problema della rappresentazione.

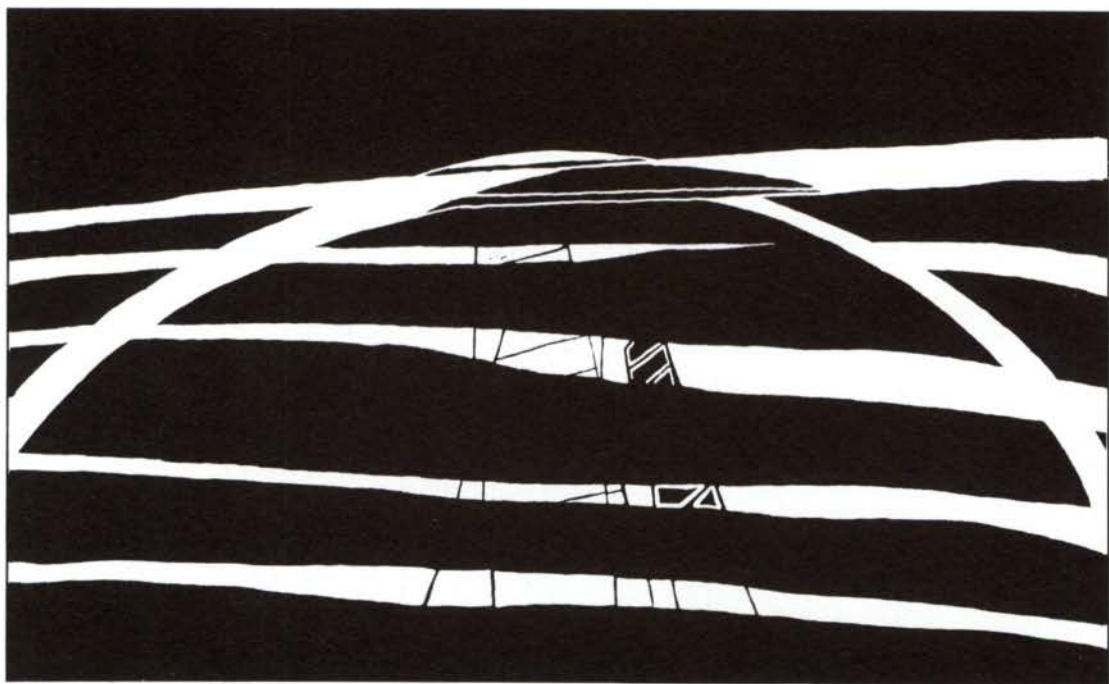
Questa si pone dunque quale necessario e consistente termine medio fra edificazione e teoresi, fra geometria e forma, fra l'abitare ed il costruire – heideggerianamente: fra il *wohnen* ed il *bauen*(3). E sappiamo bene che non può trattarsi semplicemente di una fase strumentale del progetto o di una sua attrezzatura funzionale alla trasmissione delle informazioni, bensì di un processo che raccoglie, elabora e comunica criticamente gran parte della riflessione teoretica e del senso che assume il rapporto fra questa, la fisicità dello spazio edificato ed il suo uso culturale e pratico. In un certo senso, se riveste un contenuto strumentale, si può dire che la rappresentazione lo sviluppa nei termini in cui questo può riferirsi agli "strumenti" ed alla "misura" della scienza galileiana, quando in essi sembrò trasferirsi – quasi completamente e senza residui – l'intero sapere riguardante il mondo fisico. In breve, il carattere strumentale della rappresentazione, come sempre avviene, non è mai interamente scindibile da quello più squisitamente teoretico; per cui il senso "tecnico" della rappresentazione architettonica – sia essa considerata come prefigurazione del progettato, strumento della documentazione o mezzo della comunicazione – implica sempre una elaborazione critica, un fondamento culturale, un procedimento progettuale del quale fa parte integrante: essa rinvia insomma ad una "forma", piuttosto che ad una "immagine".

Pertanto, il rapporto linguaggio/cosa, memoria/luogo, parola/immagine, discorso/edificio, proposizione/spazialità,... ha costituito e con evidenza permane il nodo centrale, attorno a cui si articola ogni teoresi ed ogni apporto critico nel campo dell'architettura – e non soltanto in questo. Quasi scontato appare, al proposito, il richiamo alle plurisecolari discussioni estetiche sul motto

In apertura:
Massimo Scolari,
Recinto Urbano,
1979.

A sinistra:
Pia Pascalino,
Tessiture Parallele,
1976.

A destra:
Massimo Scolari.



oraziano "*ut pictura poesis*" o al magistrale saggio. *Le parole e le cose*, nel quale Michel Foucault imposta storicamente e filosoficamente il mutare del loro rapporto(4).

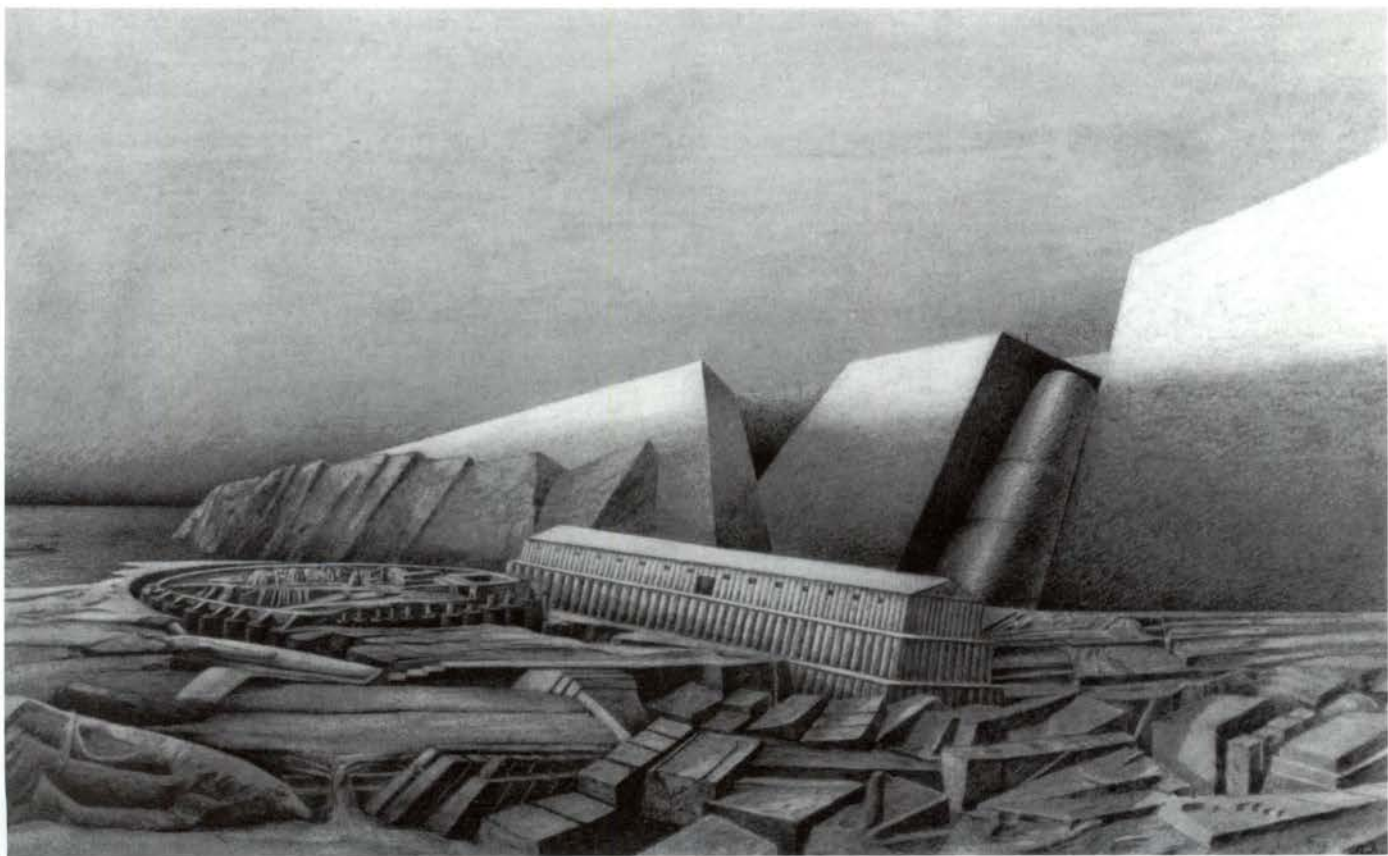
Il tema della rappresentazione presenta due diversi livelli di senso, non interamente indipendenti: quello che la considera come prodotto materiale, come immagine, come figura, come dato percettivo che rinvia ad una cosa, in quanto le si sostituisce in qualche modo; e quello che la assume invece come nome e come forma del processo costitutivo e costruttivo dell'immagine, della figura, del dato sensoriale. Il disegno "che rappresenta" e la rappresentazione vera e propria sono insomma due nozioni distinte; mentre ciascuna di esse, pur dotata di specifiche caratteristiche, rinvia costantemente all'altra secondo il doppio registro della tecnica e dei concetti; o meglio, e con maggior precisione: della *τέχνη* e del *λόγος*.

E se non vi è dubbio che ogni opera di architettura ha una immagine con la quale innanzi tutto ci si presenta e che può essere tecnicamente riprodotta nella rappresentazione, è però altrettanto vero che la sua autentica consistenza non risiede tanto nell'immagine, quanto in tutto ciò che la genera e che essa in qualche maniera riflette: materiali, equilibri statici, organizzazione degli spazi, rapporti dimensionali, pensiero progettuale, ideologie, normative, riferimenti storici, etc. Del tutto parziali e inadeguate appaiono dunque le posizioni della *Gestaltpsychologie* o la scorciatoia del cosiddetto "*visual thinking*".

Analogamente, le "forme della rappresentazione" geometricamente e culturalmente codificate non vanno riferite tanto agli esiti figurali o alle diverse

tecniche messe in atto per realizzarli, quanto piuttosto alla forma del processo in quanto tale; ovvero: da un lato, al modo in cui esso collega l'oggetto alla sua rappresentazione ed entrambi al soggetto percipiente; dall'altro, ai rapporti che istituisce col più generale sistema culturale che lo ha generato e che esso tende in qualche modo a confermare. Così, se la prospettiva è una "*symbolische Form*"(5), lo è non nei termini in cui una rappresentazione in prospettiva sia eventualmente "simbolo" dell'oggetto rappresentato, ma proprio in quanto la forma del processo della rappresentazione prospettica è "simbolica" nei confronti di una cultura, di una geometria, di una concezione dello spazio e di un ben determinato modo del pensiero. A ben guardare, anzi, la prospettiva come modalità del rapporto col mondo appare del tutto "dia-bolica": intanto, perché illude circa la reale presenza e collocazione di questo; ma soprattutto perché, tramite i procedimenti proiettivi, istituisce nei suoi confronti una separatezza ed un distanziamento che, per quanto scientificamente controllati e misurabili, risultano però assolutamente incolmabili(6).

La straordinaria espansione e la profonda trasformazione cui, nel corso degli ultimi venti anni, si è assistito nel campo della rappresentazione architettonica ha articolato il disegno in maniera estremamente complessa, tanto da conquistare una qualche forma di autonomia e – nei casi migliori – una legittima aspirazione verso una tematizzabilità critica. In una certa misura, si sarebbe perfino tentati di ritornare a parlare dell'architettura come di una delle "arti del disegno"; sebbene, sia chiaro, in modo assai diverso



dalle formulazioni cinquecentesche. Pur sospendendone provvisoriamente il giudizio, bisogna però notare che il recente fenomeno del moltiplicarsi dell'interesse per il disegno talvolta tende addirittura a sfuggire per la tangente abbandonando del tutto la sua componente strumentale e rivendicando una autonomia totale, fino a dar così luogo a quella che è stata infelice-mente definita "architettura disegnata", "sulla carta" o "di carta" (le sfumature non sono trascurabili), destinata esclusivamente ad un consumo "interno" o "anomalo": cioè alle riviste, alle mostre, al mercato, alla circolazione entro ambiti chiusi e talvolta intenzionalmente privi di ogni apertura in senso costruttivo.

Reagendo a sua volta giustamente al ruolo di mero e neutrale strumento cui era stato confinato per reazione al graficismo tardo-accademico, il disegno rischia tuttavia di perdere il contatto con la concreta fisicità dei luoghi dell'abitare, di compiacersi in un estetismo puramente grafico e decorativo, di rinchiudersi in una immensa tautologia gratificante e consolatoria, che poco ha da vedere con l'architettura.

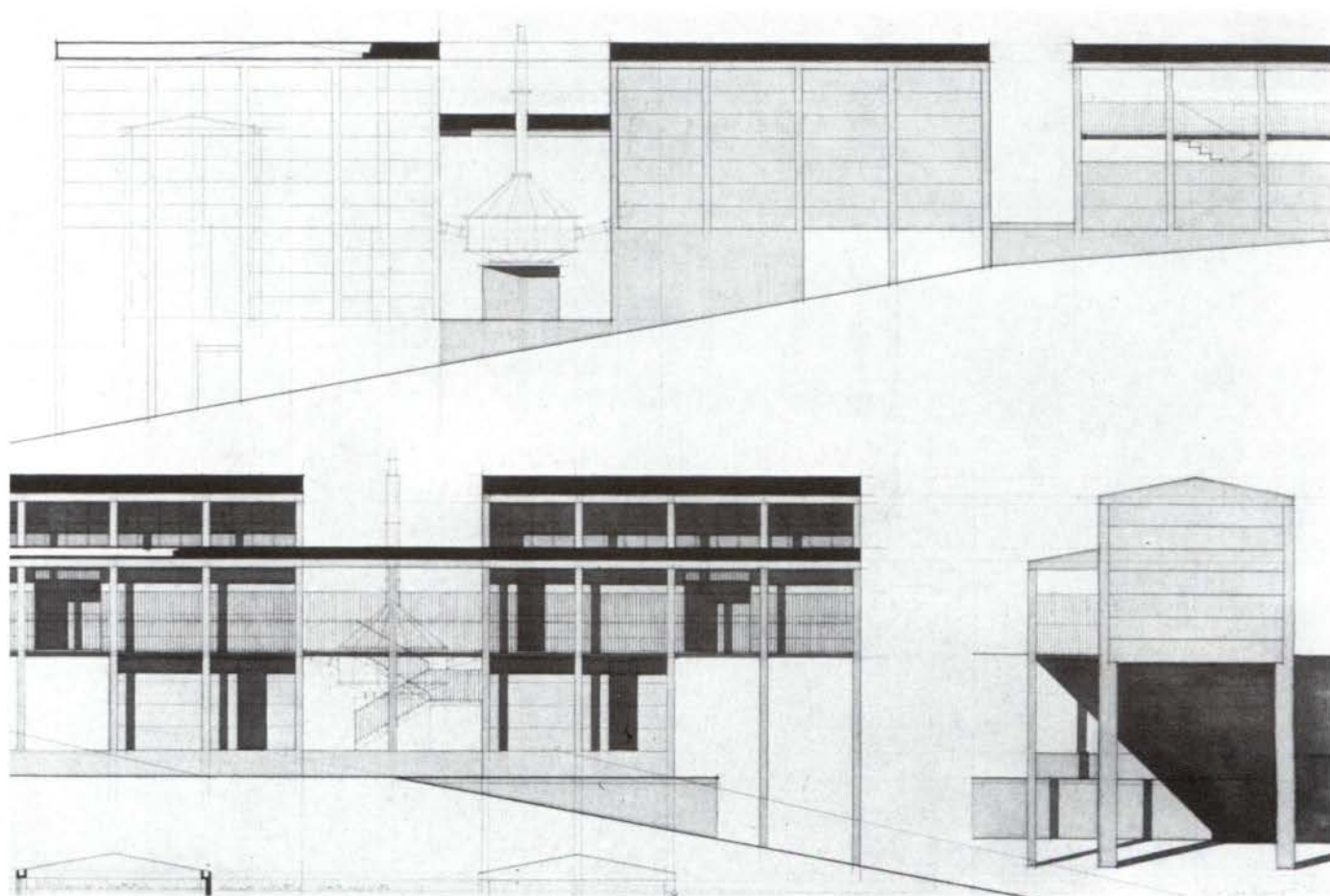
Ma il problema è posto ed è autentico, perché ogni risposta è falsificabile: se la teoria come pensiero, riflessione e discussione critica sull'architettura, sui suoi rapporti con la cultura e con la storia, sui suoi principi ed il suo senso, si esprime e si comunica tramite il linguaggio; se, d'altra parte, l'architettura consiste essenzialmente nell'insieme

dei luoghi fisicamente edificati per l'abitare, e non in una loro pura "idea" letteraria o in una loro rappresentazione; se non è concepibile, ovviamente, una traducibilità reciproca, meccanica e banalmente automatica dell'un contesto nell'altro; se, infine, rivendicare una sorta di primato o di assoluta autonomia dell'immagine grafica appare tanto velleitario, quanto ingenuo, inutile, teoricamente errato ed antistorico; allora, probabilmente, è giusto e necessario riprendere in attenta considerazione le vicende attraversate dal disegno, selezionarle ed analizzarle criticamente, tentarne una classificazione per meglio evincerne il senso complessivo, l'interesse teorico, le valenze progettuali, le aperture nel campo della didattica(7).

Anche dal punto di vista specificamente didattico, infatti, l'attuale situazione degli insegnamenti del disegno appare estremamente ambigua. Da un lato, infatti, al disegno si richiedono una serie di prestazioni "di servizio" nei confronti di altre discipline o insegnamenti più "prestigiosi"; dall'altro, e da molte parti, si è reagito quasi corporativamente, rivendicando una autonomia ad oltranza, sui cui fondamenti culturali, nella maggioranza dei casi, appare legittimo avanzare non poche riserve. Si vorrebbe, in altri termini, che lo studente accedesse ai corsi di progettazione "sapendo già disegnare"; ma ci si ostina a mantenere rigorosamente distinti disegno e progettazione, secondo una concezione didatticamente insostenibile della propedeusi: come se fosse legittimo separare inte-

A sinistra:
Giorgio Grassi,
*Mattatoio Comunale
a Miglianico*, 1979.

A destra:
Bruno Minardi,
Il Belvedere, 1976.

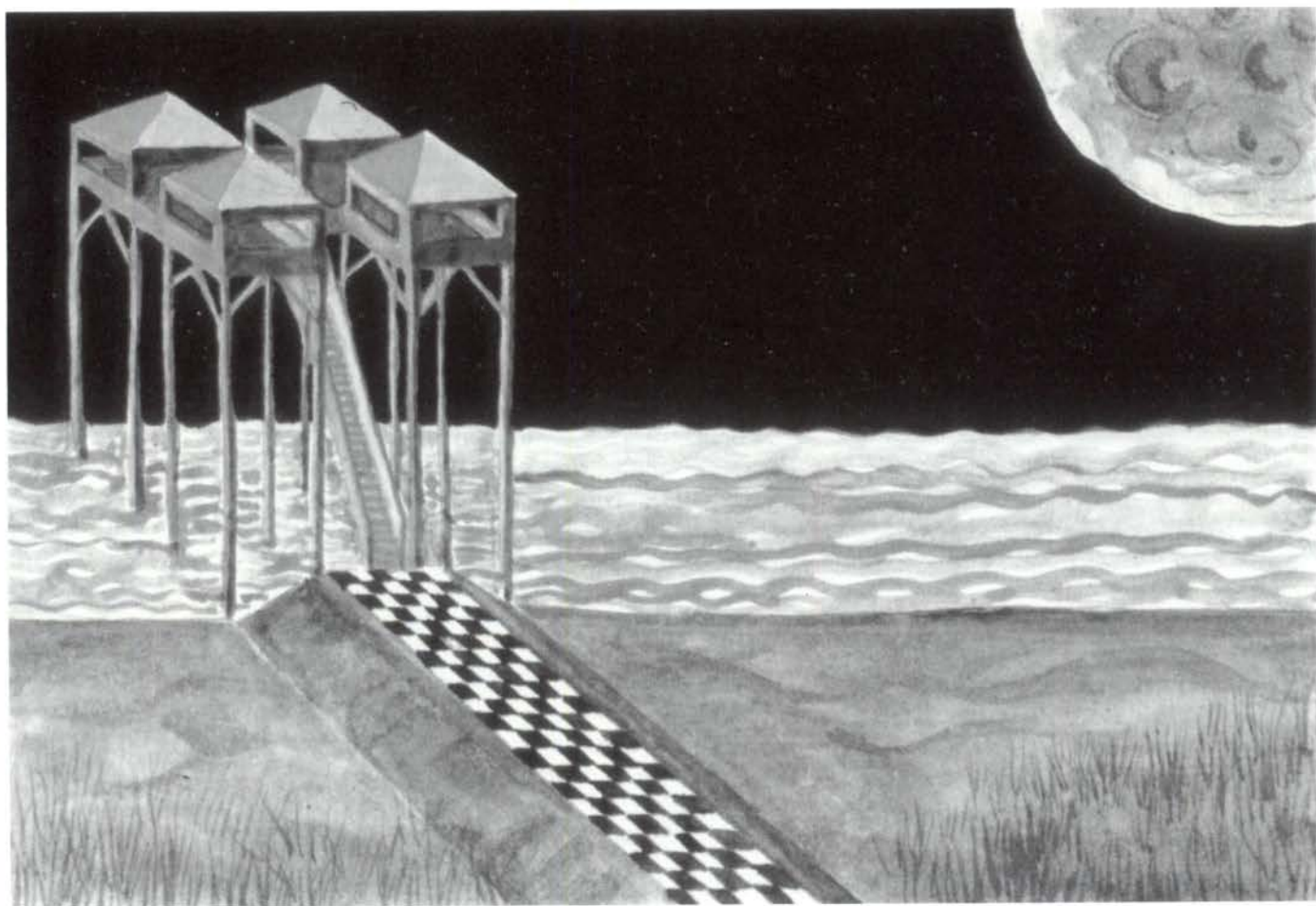


ramente dal suo oggetto il processo della rappresentazione. Né appare ammissibile che il conflitto possa risolversi assegnando ai corsi di disegno il compito esclusivo di rappresentare l'antico, il già-progettato o il già-costruito (rilievo, riproduzione, analisi), al fine di acquisire quelle capacità tecniche che consentano di affrontare – successivamente, per simmetria ed in altra sede – una loro “applicazione” progettuale. Tuttavia, proprio perché possono e debbono contribuire alla didattica anche con apporti specifici ed autonomi, quei corsi di disegno sarebbero chiamati ad approfondire molto di più l'aspetto teorico della materia di cui trattano, mettendo a punto strumenti concettuali e nozioni critiche in grado di istituire a loro volta un rapporto non-dipendente, non-strumentale e non-superficiale con le discipline di cui si servono o con le quali dovrebbero intrattenere relazioni privilegiate di stretta correlazione: la geometria, l'estetica, la storia, la semiotica, la stessa progettazione...

Il fatto si è che, se di autonomia si vuole parlare, in nessun caso questa potrà riguardare il solo aspetto tecnico (pur fondamentale, in quanto sempre implica dimensioni culturali e spaziali), bensì l'intero processo che fa di un disegno un elaborato “architettonico”: uno strumento-prodotto nel quale dovrebbe cioè giungere o coagularsi – sia pure provvisoriamente e parzialmente, ma in modo scientifico e poetico – la forma del rapporto storico fra edificazione e teoria, fra il “costruire”

ed il “pensare”; fra il *bauen* e il *denken*, appunto. I disegni, gli schizzi, gli schemi “teorici” di Le Corbusier o, in modo del tutto diverso, quelli di Bruno Taut, esemplificano magistralmente questo assunto e ne legittimano – ci sembra – la correttezza.

Invece, il disegno si trova attualmente nella situazione del tutto paradossale di godere, nel contempo, di nessuna e di ogni autonomia. Di nessuna, perché il suo prodotto – escludendo, giustamente, che possa interamente risolversi nel “bel disegno” accademico o nella pura figuratività dell'immagine – trova sempre le proprie motivazioni e le proprie finalità in altro da sé; di tutte, perché, in ultima analisi, qualsiasi elaborazione analitica e progettuale operata da un architetto si svolge e si risolve sempre, per l'essenziale, nell'ambito pertinente di una produzione grafica, visto che, come opportunamente nota Vittorio Gregotti, egli «non produce case, ma progetti di case» e che questi sono, per l'essenziale, «disegni di case» fatti allo scopo di una concreta realizzazione. Il punto cruciale consisterà allora nel formalizzare esattamente il rapporto fra “case” e “disegni di case”, nel verificare cioè se, in qual modo e fino a quale limite il disegno può sostenere il ruolo – scientifico ed estetico, simultaneamente – di “modello”; in altri termini: nel mettere in relazione il desiderio (poetico) di autonomia con lo studio (scientifico) dei modi esistenza della forma architettonica nella sua rappresentazione.



Forse ancora una volta – e a dispetto di una razionalità scientifica tuttora pesantemente condizionata da un positivismo semplicistico – è proprio la nozione di analogia, sulla quale il disegno fonda la sua bifronte mediazione fra il costruito ed il teoretico, quella che con maggior cura va indagata nei suoi parametri costitutivi e nei suoi esiti euristici.

E forse oltre le mode, gli stili, le acrobazie grafiche degli autori, le oscillazioni di un mercato di nuova istituzione, il compiacimento mondano di alcune mostre o le preziosità editoriali di alcune riviste, a questa confusa vicenda grafico-architettonica dell'ultimo ventennio potrà ascriversi almeno un merito, e non dei minori: quello di aver contribuito a dimostrare in modo drastico, benché raffinato e solenne, il ridimensionamento – se non la liquidazione definitiva – del primato dell'“immagine” (paradossalmente, contraddittoriamente e simultaneamente propugnato sia dalle teorie della *Gestalt* e della *Gestaltpsychologie*, che da certa estetica di estrazione letteraria), in favore di una nozione ben più profonda e complessa qual è quella di “forma”; o meglio – usando il più preciso e strutturante termine greco di « σχῆμα »(8).

Dato che la classificazione o, più esattamente, la tassonomia (da ταξις -ordine e νόμος-regola) è un'esigenza scientifica ed un modo della conoscenza, come classificare, allora, i disegni di architettura? Ed in quale categoria inquadrare quelli che comunemente si riferiscono alla cosiddetta “architettura disegnata”? Occorrerà ricercare criteri analitici in grado di soddisfare a questa esigenza in modo congruente alla problematica impostata. Fra l'esegesi storica, l'attribuzione, il “disegno d'invenzione”, quello “utopistico”, quello “di fantasia”, quello “di progetto”,... fra i mille generi nei quali è possibile incasellare i diversi tipi di prodotti (storici ed attuali, di architetti e non, artigianali e computerizzati,...) occorrerà reperire nuove ottiche di analisi e nuovi criteri di classificazione, perché un senso compiuto e complesso possa scaturire dalla grande copia delle recenti produzioni, perché una qualità possa definirsi e svilupparsi, perché precisi ed efficaci criteri didattici possano essere adottati.

Le tradizionali categorie che raggruppano i disegni per autore, datazione, opera rappresentata, luogo, forme della rappresentazione, tecniche grafiche, etc. consentono certamente la definizione di parametri obiettivi, utili per un rapido riferimento a partire dai dati noti. Esse non offrono tuttavia alcun taglio critico, limitandosi ad una tassonomia “neutrale”, priva di ogni implicazione di ordine teorico. Ma già una sommaria considerazione delle vicende del disegno di architettura dalle prime testimonianze cartacee fino al recente fenomeno del quale stiamo occupandoci, evidenzia una enorme diversità di impostazione concettuale, di finalità, di senso, che separa generi difficilmente comparabili, ma in qualche modo accomunati nel loro tentativo di stabilire un rapporto fra il pensiero teorico e la

fisica consistenza degli edifici, fra l'immagine e la cosa.

Bisogna intanto prendere atto del fatto (peraltro certamente positivo) che il disegno non è per nulla univocamente codificato ed interamente codificabile; che proprio in questo risiede la sua forza; che tutti i generi hanno un loro ruolo ed una loro storia, ma che la loro “densità” ed efficacia teorica sono fortemente differenziate. Un'ipotesi, forse, può essere formulata: utilizzando la ricchezza semantica della logica modale e quella sintattica che è propria dei verbi servili, si può stabilire un sistema classificatorio non-neutrale affermando che vi è un disegno che “si vuole”, uno che “si deve”, uno che “si può”, uno che “non si può”, uno che “non si deve” ed uno che “non si vuole” trasferire direttamente in edificazione ed in fisicità dello spazio edificato. In sintesi, si tratta di reperire delle chiavi di lettura critica del disegno architettonico, nel suo ruolo di mediatore attivo fra il pensiero teorico ed i luoghi edificati, e nella sua collocazione fra gli estremi del fare soggettivo e individuale del progettista e la tensione normativa delle proposizioni teoriche, passando comunque attraverso la legittimazione della tecnica.

Per questo si intende riferire il disegno alle modalità del desiderio, della possibilità e della necessità (nonché alle loro rispettive negazioni), proponendo una classificazione articolata secondo il volere (o non volere), il potere (o non potere) ed il dovere (o non dovere) realizzare il disegno in “costruzione”, trasformarlo direttamente in edificazione ed in fisicità dei luoghi concretamente edificati. In tal modo, si potrà forse scientificamente costruire una sorta di “topologia architettonica”, cioè una teoria dei modi di esistenza dello spazio architettonico nella sua rappresentazione e nei suoi rapporti col costruito e col costruire: con la *sua* geometria, la *sua* fisica, la *sua* estetica; ovvero: la rappresentazione dell'ordine, della misura, dei materiali, della statica, della percezione, della genesi, della forma. Con il termine sintetico cui già abbiamo fatto riferimento, dei modi di esistenza dello spazio architettonico si dovrà poter rappresentare lo σχῆμα in quanto suo principio teorico, struttura genetica, carattere specifico della sua complessità.

In questo quadro, in cui le “negazioni” del volere, del potere e del dovere non devono essere intese come mere negatività, ma come necessari e positivi complementi alle forme modali del campo di consistenza del disegno, quest'ultimo – e dunque ogni sua possibilità fattuale – si configura come una oscillazione permanente entro i limiti estremi del “si vuole” e del “non si deve”. In altri termini: fra la singola individualità dell'autore e la logica tendenzialmente universalistica della teoria, fra il fare soggettivo del progettista e la tensione normativa necessariamente astratta delle proposizioni teoriche, saldati dalla legittimazione della tecnica.

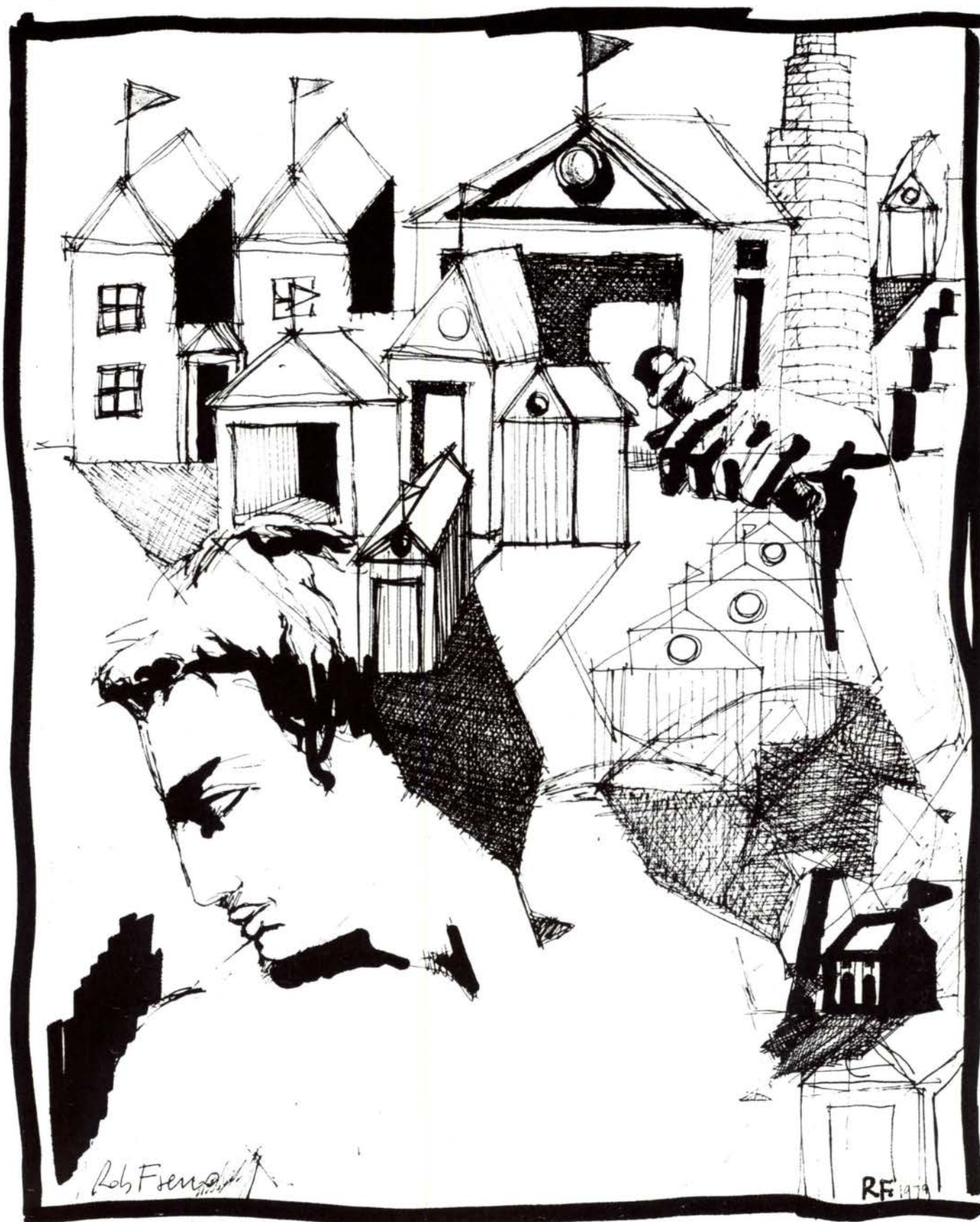
Tralasciamo, in questa sede, l'analisi delle categorie intermedie: esse vanno dal “non si vuole”

Roberto Freno,
1979.

dei disegni esclusivamente analitici, di rilievo o eseguiti in contesti puramente pittorici, al "si può" con cui la manualistica (tecnica ed estetica) autorizza l'esecuzione e garantisce la legittimità; dal "non si può" delle diverse utopie tecnologiche, sociali o formali, al "si deve" programmatico e tendenzialmente univoco dei disegni esecutivi.

Concentrando invece la nostra attenzione sol-

tanto sulle categorie estreme, si può affermare che il "si vuole" "normale" (quello legato, cioè, all'attuale prassi professionale) si esplica in un disegno come processo espressivo e di verifica della concezione e dell'idea; processo che, proprio in quanto concretamente propositivo, sfocia in un "si deve" pratico e informativo, ma si fonda logicamente nel campo teorico del "non si deve" e pra-



ticamente articola il repertorio storico del "si può". Un tale "si vuole" scaturisce da una precisa intenzionalità e sottende la tematica del desiderio, della volontà artistica o politica. Esso si riferisce dunque, da un lato, alla figura dell'autore che elabora il proprio progetto "nel" disegno (e non nella mente, per trasporto successivamente sulla carta e poterlo comunicare agli altri per l'esecuzione pratica); dall'altro, il "si vuole" motiva un momento di ricerca, e precisamente quello in cui, a partire da un problema, da un'idea o da una intuizione iniziale, l'esercizio del disegno ne elabora la formalizzazione e ne analizza i contenuti specificamente architettonici: non per "tradurla" in immagine, ma per far sì che generi lo *σχῆμα* dell'opera e vi permanga riconoscibile.

Forma privilegiata di questo processo è lo schizzo, l'appunto grafico, il disegno veloce che il progettista traccia solo per se stesso e che può riguardare tanto l'impostazione sommaria del progetto, quanto una sua caratterizzazione stilistica, un dettaglio, una soluzione per determinati rapporti, un modo d'esistenza dei materiali, etc. Il suo modo d'essere è l'immediatezza o la spontaneità; ma tale carattere non va inteso soltanto come volontà di espressione del soggetto, e quindi come veicolo di una "estetica" dell'artista o dell'architetto, bensì come pulsione alla cattura dell'idea, alla sua verifica, alla convinzione, all'esplicazione razionale. In realtà, il suo uso tende a far coincidere gesto e idea, concezione e rappresentazione, mettendo in evidenza la possibile corrispondenza fra l'atto, il pensare e lo strumento. Nel "si vuole" dell'agire libero del soggetto, così, confluiscono la necessità scaturita dal bisogno, il confronto con la memoria storica e la possibilità legittimante delle tecniche.

Al polo opposto, il "non si deve" costituisce, insieme al "si vuole" del progettista, l'altro estremo del campo di oscillazione del disegno, quello che comprende l'elaborazione eminentemente teorica. Ed è proprio il carattere teorico di questi disegni quello che ne determina l'impossibilità (teorica, appunto; non fattuale) ad assumere qualsiasi connotato progettuale in senso immediatamente "esecutivo"; esattamente come uno schema di macchina a vapore, riprodotto in un libro di fisica tecnica, esprime soltanto il principio di funzionamento, e non deve essere considerato come un "progetto esecutivo" di quella macchina. Così, i disegni coi quali – e "nei" quali – Le Corbusier costruisce ed esprime il principio dei "Cinque punti dell'architettura moderna" o quello dei "Tre insediamenti umani" vanno considerati come espressione di un (nuovo) modo di esistenza dello spazio architettonico, e non come immagine di un determinato edificio o di un determinato assetto del territorio. Analogamente, i tradizionali archetipi architettonici della "capanna primitiva" o del "labirinto" sono offerti in disegni strutturali che configurano due possibili "dimensioni" teoriche dell'architettura e che pertanto non rivestono alcun contenuto banalmente "mimetico" o prescrittivo in senso tecnico.

Ovviamente, questa oscillazione fra un "volere" propositivo in direzione del progetto e dell'esecuzione materiale ed un "non dovere" teorico è soltanto apparentemente contraddittoria o paradossale, dal momento che nessuna teoria ha mai automaticamente prodotto disegni "esecutivi", da tradurre cioè immediatamente in edifici. La teoria articola proposizioni logiche, instaura confronti storici, propone criteri valutativi, definisce ambiti di consistenza e di legittimità, elenca e definisce i propri oggetti; al limite: prescrive comportamenti e norme dottrinarie, ma sempre ad un livello essenzialmente linguistico; e questo non può in alcun modo costituire un modello direttamente analogico dell'edificazione. Anzi, è proprio il "non-dovere" esecutivo della teoria, che legittima lo spazio progettuale, il "volere" poetico del singolo, il "potere" tecnico ed attuativo della scienza, la stessa possibilità di un contributo critico.

Più precisamente, la teoria non può produrre alcun grafico che sia mimeticamente corrispondente all'immagine della cosa costruita – almeno nel senso ormai abituale del termine "mimesi", e non in quello originario, aristotelico. È ben vero che essa può "descrivere" verbalmente alcune forme, suscitare effetti formali, richiamare alla memoria figure note, etc.; però nessuna di queste cose corrisponde esattamente ad un "disegno", almeno così come di norma lo si intende. Ma ciò non vuol affatto dire che la teoria non possa produrre altri tipi di grafici, diversi dai disegni abituali. Uno *σχῆμα* – ad esempio – ha un'immagine, ma non è l'immagine di alcun oggetto, se non di se stesso e della "modalità" che esprime; esso si rapporta piuttosto al pensiero della cosa, alla sua struttura teorica fondamentale, alla sua organizzazione logica, ai suoi caratteri generali e trascendenti, alla modalità della forma e del luogo coi quali essa tende a coincidere – e non alla definizione visuale e percettiva dell'immagine e della figura: Le Corbusier e Taut, appunto, che abbiamo già citati.

A questo punto, pur sospendendo momentaneamente ogni particolare giudizio di valore, ma facendo puntuale riferimento al quadro teorico che si è cercato di tracciare, sembra che una domanda possa legittimamente porsi: è lecito, per il semplice fatto che essa non è destinata "in via di principio" ad esiti costruttivi, identificare la cosiddetta "architettura disegnata" con la forza teorica del "non si deve"? E, se si accetta lo schema tassonomico proposto, quale collocazione vi avranno i disegni di cui ci stiamo occupando, talvolta scaturiti con immediatezza da un "si vuole" soggettivo, ma sostanzialmente privi di reali tensioni attuative?

Intanto, non appare possibile classificare sbrigativamente questi disegni accomunandoli tutti nella medesima rubrica, sotto l'unificante etichetta di "architettura disegnata" o altra equivalente; e ciò sia per le loro obiettive differenze, sia per la stessa insufficienza critica e definitoria di una tale denominazione. Probabilmente, il vecchio termine "architettura interrotta", oppure "architet-

(1) Cfr. l'edizione italiana, introdotta da G. Samonà, *Frühlicht 1920-22*, Mazzotta, Milano, 1974, p.16.

(2) A. Loos, *Architektur* (1910); ed. it. in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1972, p.247-48: «Una vera architettura non può essere resa con efficacia da un disegno che la rappresenta su una superficie. È il mio più grande motivo di orgoglio che gli spazi interni creati da me non facciano alcun effetto in fotografia». Ed ancora (p.245-46): «L'architetto ha [...] imparato a disegnare ed ha potuto farlo perché non ha imparato nient'altro. [...] L'architettura è scaduta ad arte grafica per colpa degli architetti».

(3) Il riferimento è evidentemente al notissimo saggio di M. Heidegger, *Bauen wohnen denken* (1950), pubblicato in italiano in "Lotus" n.9, 1975, p.38-43.

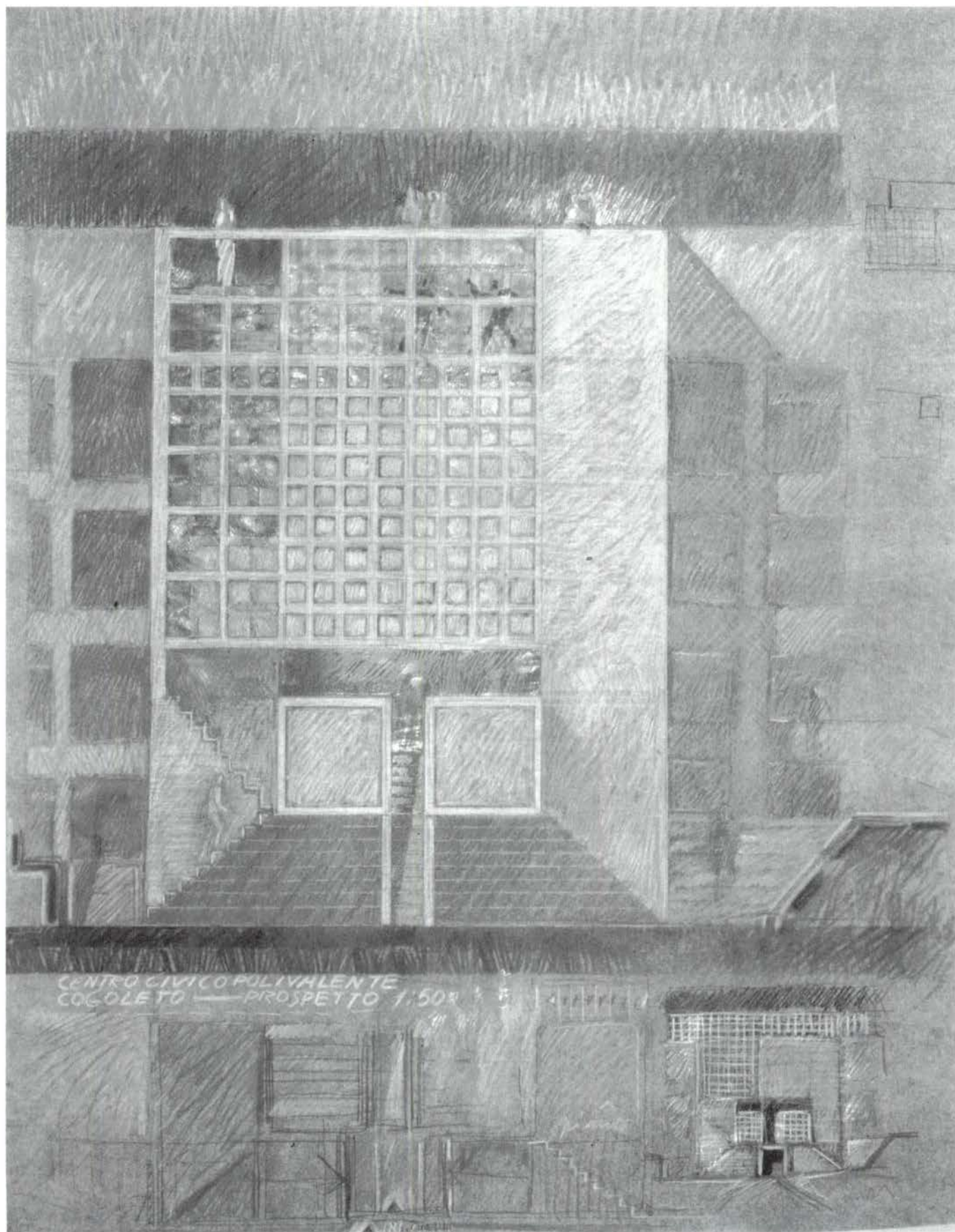
(4) M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1967; ed. it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano, 1968. A proposito del mutamento di statuto e di funzione che il linguaggio manifesta nel corso del XVII secolo, e che prosegue durante quello successivo, Georges Canguilhem, nella sua recensione al libro di Foucault (*Mort de l'homme ou épuisement du cogito?*, in "Critique" n.242, 1967, p.599-618), nota che «Le langage n'est plus, comme à la Renaissance, la signature ou la marque des choses. Il devient l'instrument de manipulation, de mobilisation, de rapprochement et de comparaison des choses, l'organe de leur composition en un tableau universel des identités et des différences, le dispensateur et non le révélateur de l'ordre» (p.605).

Franz Prati,
*Studio per il progetto
del centro civico
di Cogoleto,*
1976.

ture per immagini", o ancora, nei casi migliori, "disegno sperimentale di architettura" o addirittura "architetture teoriche" sarebbero più adatti a descrivere un modo del disegno architettonico che, intenzionalmente privo di finalità costruttive immediate sebbene fortemente motivato sul piano soggettivo, dovrebbe essere relegato nelle categorie del "non si vuole" o del "non si può" e che tutta-

via solo difficilmente – e fatte le debite eccezioni – riesce a raggiungere la tensione e la carica teorica che abbiamo riconosciute nella categoria del "non si deve".

È noto che Le Corbusier sostenne fino all'ultimo il suo statuto precipuo di pittore e che concepiva ed elaborava personalmente la maggior parte delle sue idee e dei suoi disegni non nello studio



di architettura in rue de Sèvres, ma in quello di pittura in rue Nungesser et Coli. Così, anche alcuni affreschi di Giotto, dipinti del Canaletto, incisioni di Piranesi o quadri di De Chirico fanno indiscutibilmente parte della storia delle idee architettoniche, oltre che della pittura, sebbene nessuno degli autori avesse ovviamente l'intenzione di trasformare quelle immagini in solida costruzione. Il loro "non volere", però, non equivale affatto ad un mancato giudizio; al contrario, questo è chiaramente formulato e vi si integra anche una forte proposta "poetica": non prescrittiva in senso esecutivo, ma come elaborazione critica dei modi d'esistenza dello spazio architettonico e delle forme stesse della sua rappresentazione. Analogamente, non sarebbe certo possibile relegare in un "non-potere" di stampo utopistico i disegni della *Alpine Architektur* di Bruno Taut, nonostante essi spingano la loro carica provocatoria fino all'*Erdindenburg* ed allo *Sternbau*. Non si tratta di una "ingenuità" da parte di Taut (non si dimentichi che, tra quelli del Movimento Moderno, egli è forse l'architetto che ha maggiormente costruito), ma di una eventuale errata interpretazione della sua opera.

Simmetricamente, sarebbe perfettamente possibile realizzare concretamente gli archetipi o gli schemi teorici graficamente proposti dai diversi autori; ma anche questo costituirebbe una cattiva ermeneusi tanto delle loro intenzioni, quanto del senso dei loro disegni. Se questi hanno una autentica portata teorica, vanno intesi precisamente all'interno di quel contesto: come proposizioni teoriche, appunto; o, al massimo, come "aforismi" (9). Si è così pervenuti al campo del "non si deve" che costituisce, insieme al "si vuole" del progettista, l'altro estremo dell'ambito di oscillazione del disegno, quello che comprende l'elaborazione eminentemente teorica. Ed è proprio il carattere teorico di questi disegni quello che ne determina l'impossibilità (teorica, appunto; non fattuale) ad assumere qualsiasi connotato progettuale in senso immediatamente "esecutivo". In tal senso si citavano i disegni coi quali Le Corbusier enuncia il principio dei «Cinque punti dell'architettura moderna» e quello dei «Tre insediamenti umani» o i tradizionali archetipi architettonici della «capanna primitiva» o del «labirinto»: disegni strutturali che configurano possibili «dimensioni» teoriche dell'architettura e che pertanto non debbono avere alcun contenuto banalmente "mimetico".

All'interno del generale problema della rappresentazione, il disegno architettonico può essere inteso come "modello"; ma ciò almeno a due diversi livelli: al primo, che potremmo appunto definire "mimetico", esso funziona sostanzialmente entro l'ambito dell'immagine, riproducendo una percezione effettivamente possibile (attualmente o nel passato) in presenza dell'opera già edificata, oppure producendone progettualmente una, che potrà divenire effettiva solo nel caso della realizzazione; al secondo e più profondo livello, invece, il modello sarà di tipo "ana-

logico" e non regolerà il rapporto omogeneo fra immagini, bensì fra il senso dell'immagine del disegno (λογισμός) e la struttura modale del fenomeno rappresentato; un po' come la matematica può costituire il modello formale di fenomeni che appartengono a discipline e contesti diversi. E se, lavorando sul modello per immagini, vi è il rischio di rimanervi imprigionati e di trascurare proprio quanto quelle immagini ha generato, la disciplina del disegno come modello analogico-formale rischia di diventare un contenitore vuoto, all'interno del quale ogni cosa può venir legittimata e dove ogni giudizio è impossibile. Ma sarà proprio la teoria, nella quale storia e critica confluiscono, a riempire di contenuti autenticamente disciplinari la struttura formale del modello.

Oltre alle sue eventuali valenze autonomamente estetiche, oltre al suo ruolo mimetico o simbolico fondato sull'analogia percettiva o sulla codificazione culturale, oltre che come immagine considerata nel suo rinviare ad altre immagini, il disegno di architettura può dunque essere interpretato come σχῆμα come proposizione teorica che non rinvia ad una cosa, ma ad un modo d'essere delle cose: nel nostro caso, della materia architettonica. Se, allora, esso non ha la funzione tradizionale del concreto progetto o della documentazione e se, come sembra essere il caso della cosiddetta "architettura disegnata", esso tende a collocarsi ai due estremi del "volere" e del "non-dovere" dar luogo ad un'opera precisa e realmente edificata, sarà proprio rispetto a questi parametri, che esso andrà analizzato e criticato.

In questo scritto, abbiamo semplicemente cercato di offrire una chiave di lettura per verificare se e in qual misura la produzione di quest'ultimo ventennio, significativamente documentata nella rivista, può rispondere positivamente alle esigenze teoriche che abbiamo tentato di configurare, oppure debba essere relegata in un semplice "non-potere" inteso nel senso più banale possibile di mera impotenza, di incapacità a formulare problemi e a dare risposte critiche e convincenti.

Forse, all'opposto dei costruttori medievali, questi architetti moderni non sanno costruire perché sanno troppo ben disegnare avvalendosi della geometria proiettiva ed hanno occhi che «vedono esattamente»? Forse il distanziamento irriducibile generato dall'immagine e dalla sua sovrabbondante produzione non fa altro che svuotare l'architettura della sua materia e della sua consistenza di luogo?

Nel 1969, quando nelle scuole di architettura italiane il disegno veniva bandito in quanto tale e quasi senza processo, la Cooper Union di New York pubblicava, in una preziosa edizione in 500 copie, *Three Projects* di John Heiduk. Da più parti si gridò allo scandalo; ma una più accurata e meno emotiva analisi avrebbe invece rivelato le prime tracce di una strada legittimamente percorribile, alla condizione di non tralasciare il controllo scientifico-storico dell'operazione.

(5) È evidente il riferimento al saggio di Erwin Panofsky *Die Perspektive als "symbolische Form"* (1927); ed. it. *La prospettiva come "forma simbolica"*, a cura di G. Neri e con una nota critica di M. Dalai, Feltrinelli, Milano, 1961.

(6) Sull'argomento, ci permettiamo di rinviare al nostro articolo *Della "diabolica" origine della prospettiva*, scritto come recensione critica del bel libro di H. Damisch, *L'origine de la perspective*, Flammarion, Paris, 1987, e pubblicato nel precedente numero di questa Rivista alle p. 5-16.

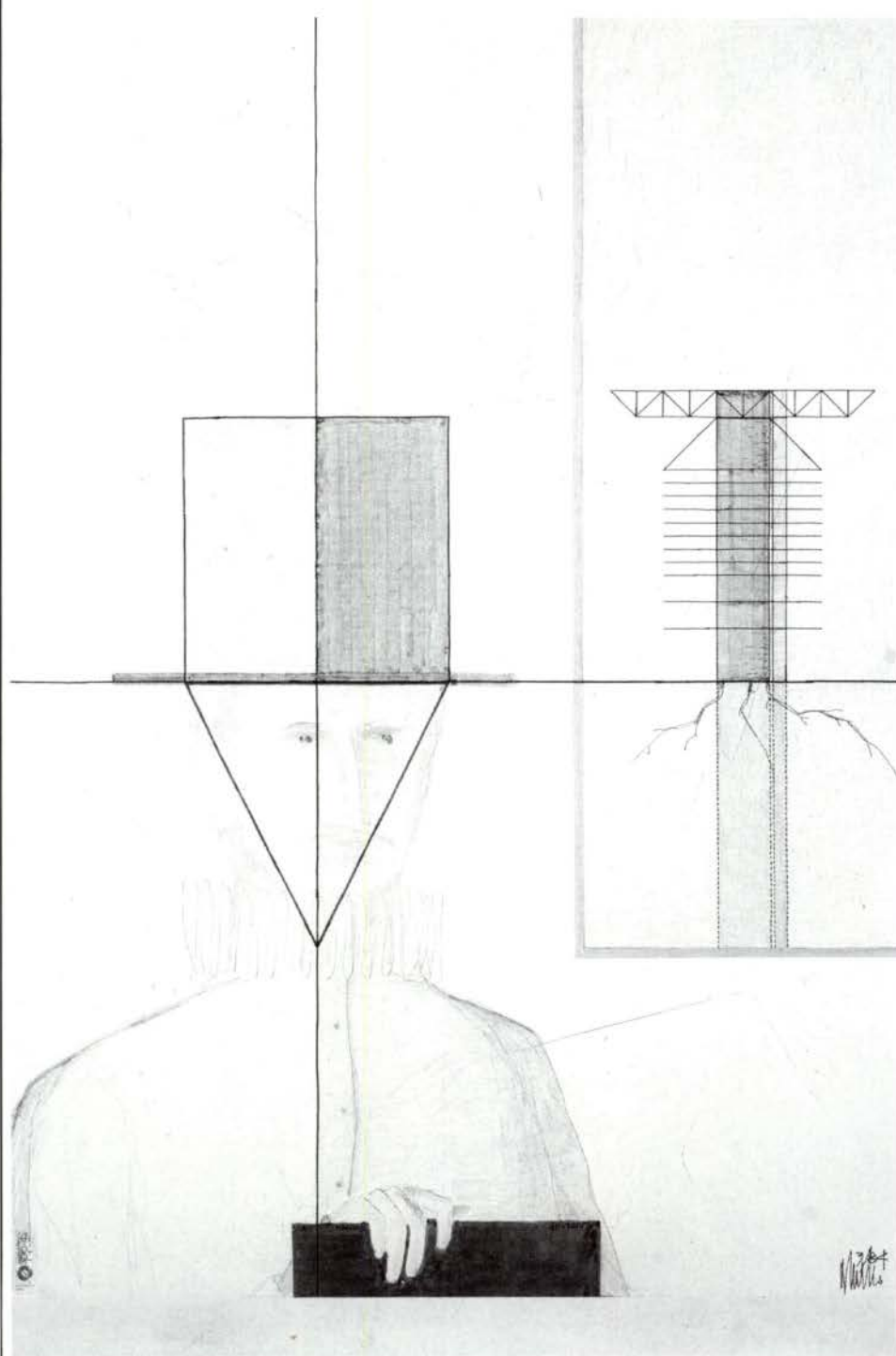
(7) Per quanto concerne la didattica, cf. R. Bonicalzi, *Il disegno di architettura*, in "Quaderni del Dip. di Prog. Arch." della Fac. di Arch. di Milano, n. 6, 1987, p. 129-33; G. Ricci, *Quali prospettive per il disegno?*, in "Politecnico", vol. II n. 3, 1989, p. 29-33; V. Ugo, *Costruire, abitare, rappresentare*, ivi, p. 34-36.

(8) Su questo concetto, cf. il nostro articolo omonimo pubblicato nel n. 3, 1987, di questa Rivista, p. 21-32.

(9) Abbiamo analizzato i disegni "teorici" di Le Corbusier in quanto "aforismi", "calligrammi" e "proposizioni teoriche" nel nostro articolo *Dessin/dessin - La théorie par voie graphique*, in "Journal d'Histoire de l'Architecture", n. 1, 1989, Presses Universitaires de Grenoble, p. 39-52.

Le carte dell'architetto

di Pierluigi Nicolin





Il fenomeno che chiamiamo architettura disegnata ebbe luogo dopo una fase di lunghi dibattiti sui compiti dell'architettura e sul ruolo dell'architetto; una fase di dubbi sostanziali sulla progettualità, ma soprattutto una fase dominata da lunghe ed estenuanti discussioni. Persino Aldo Van Eyck ricordava come all'epoca degli ultimi incontri del Team X venisse riservato alle diapositive lo spa-

zio di poche riunioni private del dopocena.

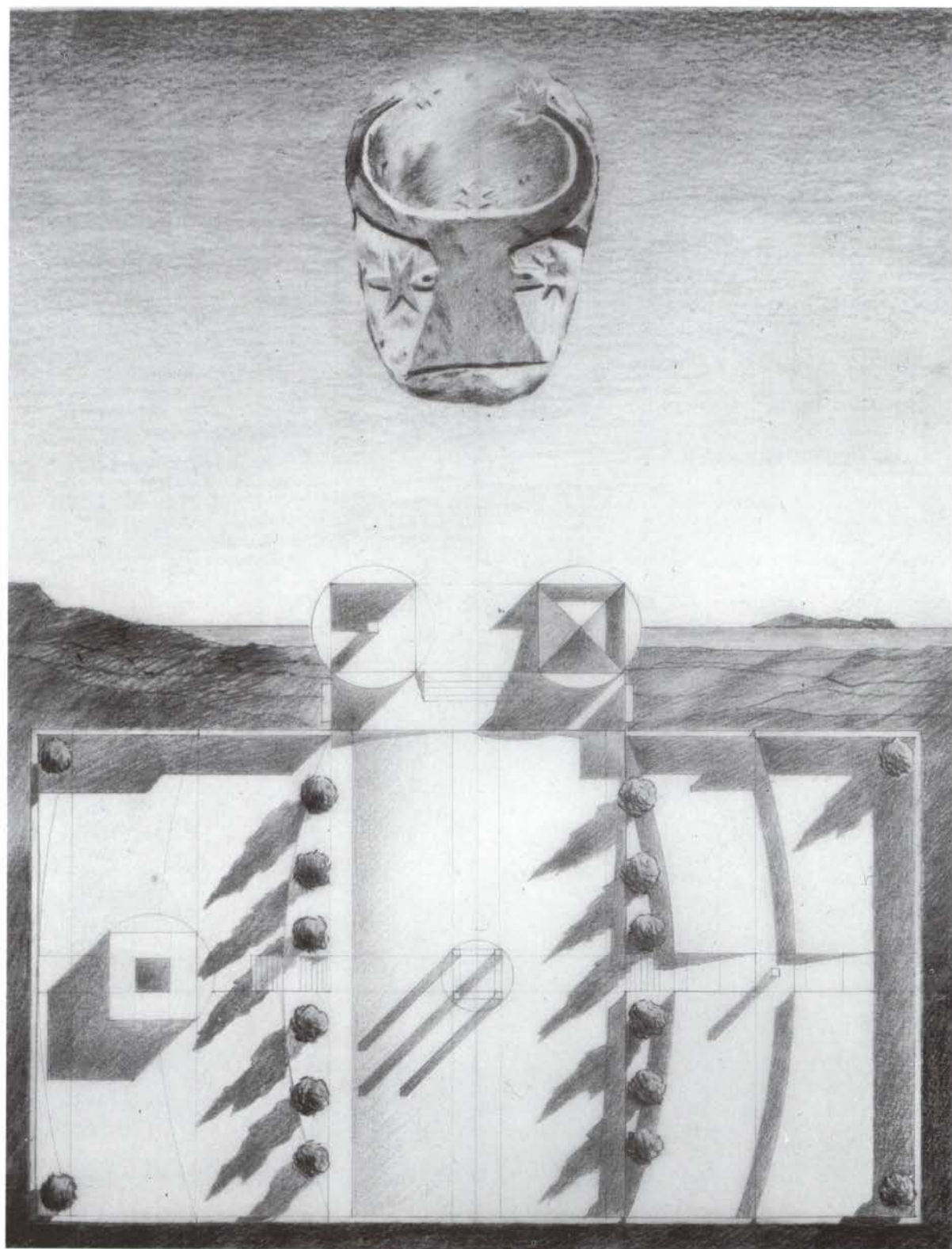
Queste discussioni finivano per sovraccaricare l'architettura di aspettative e di doveri, impegnandola su obiettivi di fatto inattuabili, soprattutto se si tiene conto che le previsioni che si facevano in quegli anni dominati dal logocentrismo non si sono per nulla avverate.

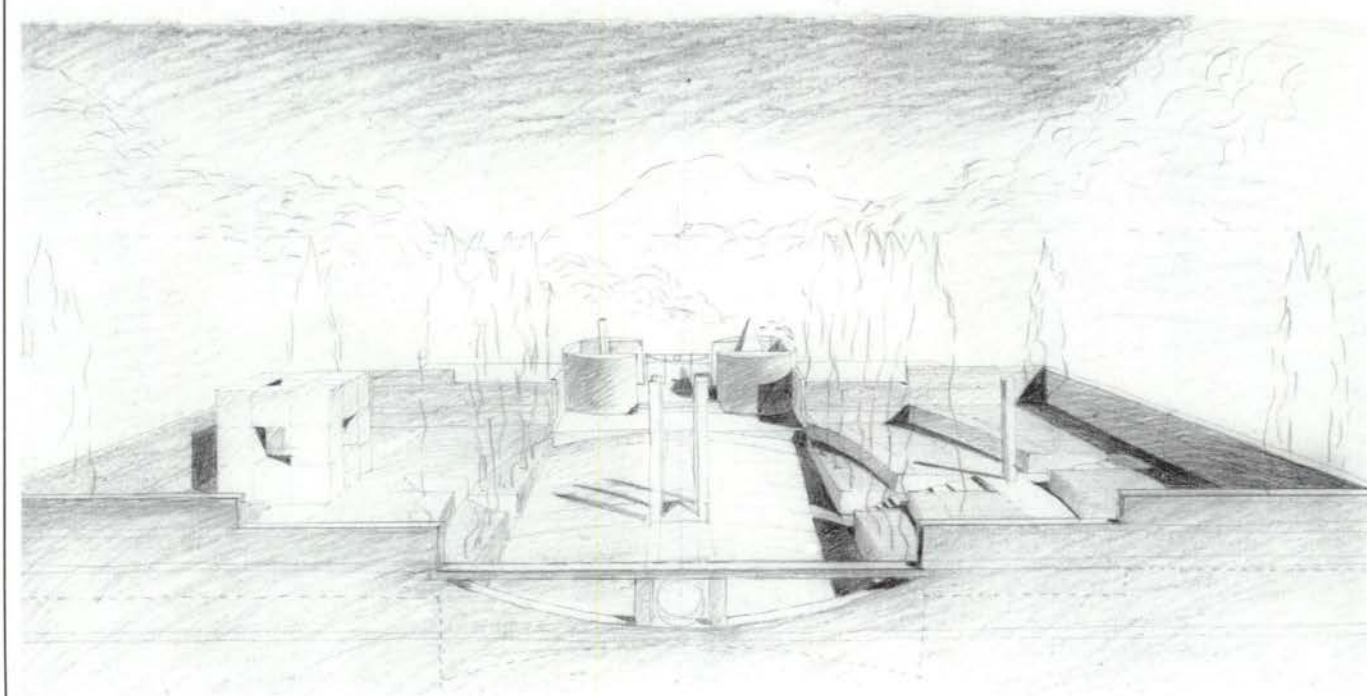
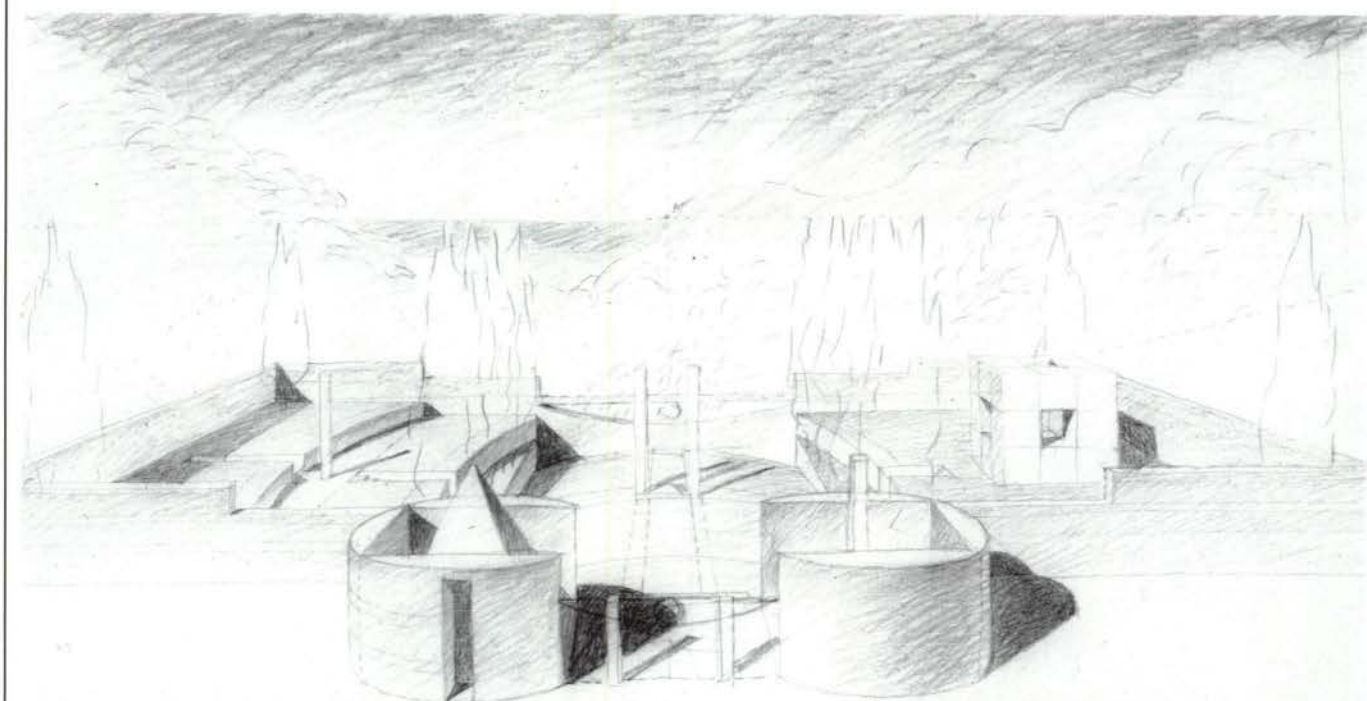
L'architettura disegnata prende avvio su presupposti carichi di ambiguità: esprime un silenzio che segue al tumulto sessantottesco mentre porta con sé l'eco di molte elaborazioni ideologiche contribuendo a negarle. L'ossimoro «Sono un ar-

In apertura:

Gianugo Polesello, La meglio gioventù, 1984.

A pagina 88 e 89, Alessandro Anselmi, Studi.





chitetto, per questo non costruisco» diffuso come slogan per una certa stagione esemplifica una certa ritrosia che vale sia come un rifiuto che come un romantico appello.

Uno sguardo più tecnico su quel fenomeno mette in luce l'esistenza di due anime, per lo meno negli atteggiamenti che vale la pena di prendere in considerazione.

Un'anima sembra rivolta all'aspirazione verso un trattato di architettura, sembra per lo meno intenzionata a mettere allo studio i caratteri più propriamente testuali della disciplina architettonica.

Questa tendenza rispecchia l'esigenza di approfondimento specifico, di una ricerca di regole interne viste come aspetti meta-fisici, oltre il contingente della sociologia, della politica, della materialità stessa del fatto architettonico.

Tali ricerche mirano a ri-fondare la disciplina cercando di mettere in evidenza le sue strutture interne, contro un eccesso di empirismo criticato nella pratica dell'architettura contemporanea di allora e anche contro una certa disinvoltta approssimazione con la quale l'internazionale situazionista degli anni 70 andava presentando le sue provocazioni. L'altra anima tende piuttosto ad una utopia inconsapevole.

Tutta una produzione di immagini degli ultimi quindici anni, proposte di quartieri o parti di città, venivano elaborate come se le forze in campo, il sistema decisionale, i mezzi realmente disponibili, dovessero venire sedotti dal loro interesse intrinseco.

Con un convincimento ingenuo di tipo fourierista, al di fuori del disincanto nietzscheano del «sognare sapendo di sognare», si voleva credere che la realtà dovesse inseguire tali proposte e lasciarsi convincere a realizzarle.

Nel presentare questi due aspetti non seguirei un ordine cronologico come se l'uno fosse seguente all'altro; non sposerei le tesi di Françoise Choay per lo meno per quanto riguarda la successione con la quale i suoi libri ci mostrano prima un interesse per le utopie e poi per la trattatistica.

Visti come fenomeni sincronici i due aspetti mostrano, nella architettura disegnata, un ricco panorama di intrecci e di mediazioni. Ma più di questo, sicuramente più importante è un altro fatto. Librata nello spazio libero del disegno la ricerca architettonica vi ha compiuto gli esercizi a caduta libera che ci hanno introdotto alla fase attuale dominata da un pluralismo generalizzato.

Le varie elaborazioni dell'anima più teorica nonché comporsi in un trattato, hanno dato esito ad una vasta gamma di proposizioni difficili da riassumere anche a posteriori. Lo stesso vale per le svariate specificazioni regionaliste in cui le varie istanze utopiche hanno finito per cacciarsi. Gli sforzi di comprensione si avvalgono di elenchi troppo lunghi per essere efficaci, le varie mappazioni cognitive descrivono una geografia di posizioni e di attitudini che servono soltanto a prendere atto della dispersione che caratterizza l'attuale fenomeno del pluralismo.

Forse soltanto alcuni edifici costruiti, come

frammenti realizzati delle aspirazioni di questa stagione dell'architettura disegnata, possono servirci da controprova.

Nella sua "caduta a terra" tale architettura ci mostra – non poteva essere altrimenti – una limitazione della volontà di potenza presente nei disegni a fronte di quella heideggeriana oggettivazione della tecnica che lavora introducendovi una spinta omologante. Ma questo è un altro discorso. Più vicino ai problemi di "rappresentazione" sollevati dall'architettura disegnata è l'ammonimento di Nelson Goodman, un epistemologo che ci avverte dell'ambiguità del sistema di notazione di cui dispone la disciplina architettonica. L'idea che il disegno di architettura possa essere interpretato come uno "spartito" in grado di rappresentare in sé l'opera – come avviene nel caso degli spartiti musicali – ha illuso alcuni architetti nel considerare concluso il proprio compito alla fase della proposizione disegnata. Come se altri, poi, potessero o dovessero eseguire i dettati presenti nel foglio di carta. Così pure, come abbiamo visto, l'idea di avvalersi delle libertà proprie della rappresentazione pittorica, dell'artisticità autografica del segno, del culto dello schizzo e dell'originale e di certi apprezzamenti che sono giunti dal mercato delle arti visive, ha illuso che paesaggi soltanto dipinti potessero diventare modelli per trasformazioni reali.

Direi che l'architettura disegnata intesa come palestra del pluralismo ha suggerito alcuni aspetti della figurazione architettonica contemporanea che possiamo seguire osservando l'esito che in questa hanno avuto le due anime che abbiamo ricordato.

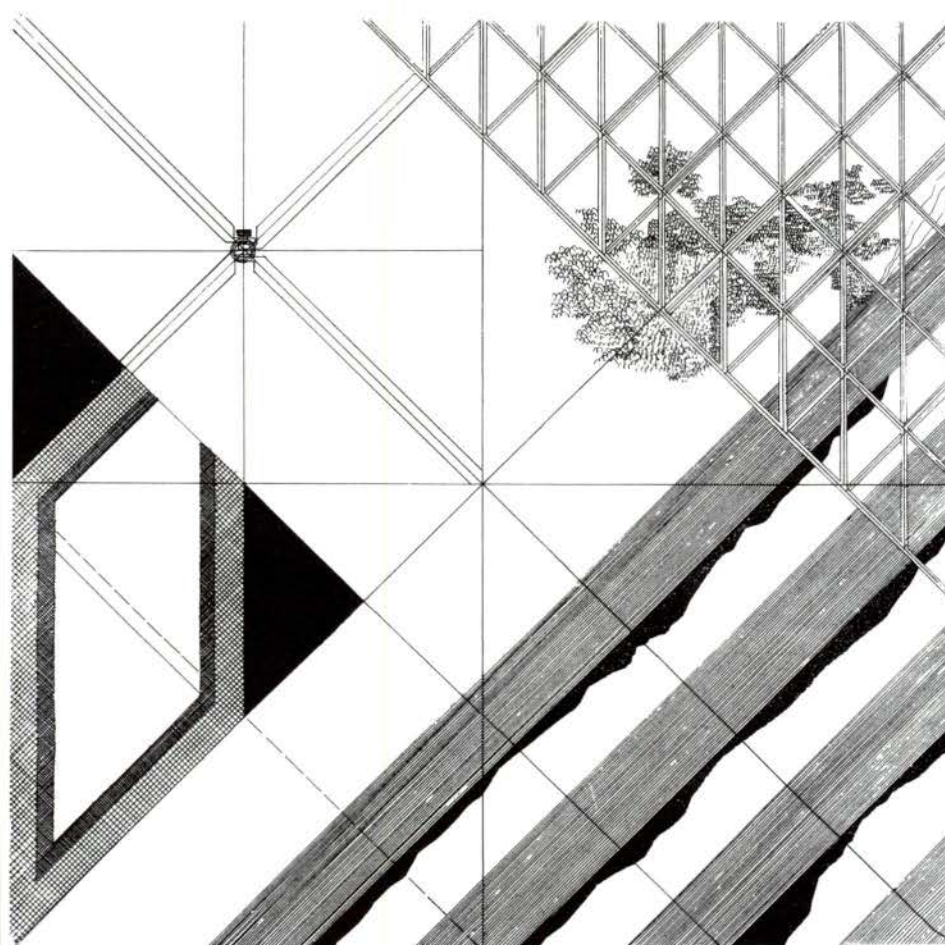
L'anima utopica ha influenzato ciò che si usa chiamare "classicismo post-moderno" nel quale possiamo permetterci di includere anche alcune espressioni regionaliste. A questo ha fornito immagini e riferimenti, un bagaglio che stiamo osservando con una certa perplessità.

Così l'anima teorica ha fornito alcuni dei presupposti "strutturalisti" che stanno a premessa dell'attuale corrente de-costruttivista. Sotto questo profilo certamente l'architettura disegnata ha contribuito con una dotazione di figure alla sopravvivenza di una architettura che resta invischiata in un mondo dominato dalle immagini e dal disincanto.

Il pluralismo attuale, se rispecchia un'articolazione di interessi, un movimento anche liberatorio delle differenze e dei conflitti di parte, si manifesta ai nostri occhi come un moto generalizzato verso la dispersione che ci conduce ad un avvicinamento asintotico a quella linea di demarcazione del nichilismo, e non sembra consentire a nessuno un punto di approdo sicuro.

Forse la tensione verso il trattato e l'utopia di cui abbiamo parlato, trovando nell'esperienza dell'architettura disegnata uno svolgimento più narrativo che dottrinario, può indurci a non perdere un suggerimento implicito in ogni testo autenticamente poetico: portarci verso l'universale a partire dalla irripetibilità di una situazione particolare.

*Precursori ed epigoni
di un disegno epocale*
di Roberto de Rubertis





È stranamente più facile entrare nel merito delle motivazioni storiche e culturali di quel momento del pensiero architettonico, noto con il nome di "architettura disegnata", piuttosto che de-

scrivere le caratteristiche che ne hanno fatto un'unità riconoscibile. Allo stesso modo è più facile analizzare nel suo panorama semantico le differenze e le particolarità espressive che rendono distinguibile ciascun singolo protagonista, piuttosto che individuare gli elementi comuni di una tendenza che pur si rivela dotata di identità e qualità proprie.

Questo è tanto più vero quanto più ci si sofferma sulle personalità di spicco, ossia su quelle che, muovendo da posizioni originali e autonome, hanno delineato i confini di una regione che solo nella sua parte più centrale, e quindi dotata di maggiore omogeneità, ha dato vita a un modello figurativo dalle connotazioni sufficientemente precise.

Per necessario amore di chiarezza, infatti, va osservato subito che le caratteristiche più tipiche dell'architettura disegnata sono, paradossalmente, quelle desumibili dagli esempi meno qualificati, vale a dire da quelli che con più disinvolta acquiescenza si sono adeguati a un repertorio morfologico di maniera; il più deteriore, quindi, sotto il profilo della produttività inventiva, ma il più adatto a raccogliere e sedimentare i segni che spontaneamente rifluivano in un linguaggio collettivo.

Ne dà prova il programma di valorizzazione dei morfemi classici, riferimento costante di gran parte della ricerca architettonica dell'ultimo ventennio, il cui successo è stato determinato dall'omologazione a canone progettuale di alcuni stereotipi formali, intesi proprio come campioni grafici di riferimento, come marchi di qualità del prodotto, più che come magazzino di risorse da cui trarre ispirazione per invenzioni libere ed innovative.

Osservazione questa che è però improponibile per quegli autentici protagonisti del disegno d'architettura dalle cui opere è assente non solo la traccia di premature cristallizzazioni semantiche ma anche qualsiasi indizio di appartenenza comune a tendenze linguisticamente riconoscibili. Paradossalmente deve convenirsi che chi ha veramente contribuito con l'originalità del suo lavoro a sollevare problemi essenziali sul ruolo della progettualità contemporanea e ha testimoniato con voce inequivocabile la propria individualità nell'offrire soluzioni, non ha poi contribuito in misura apprezzabile allo stabilirsi di quella convenzionalità espressiva che consente di riconoscere determinate rappresentazioni come riferibili ai modelli dell'architettura disegnata.

Al contrario questi sono interamente costruiti dagli epigoni, da coloro i quali hanno assorbito, in termini di confluenza espressiva su un linguaggio

collettivo, quegli spunti di rinnovamento del segno che da alcuni erano stati indipendentemente formulati. E non è un caso che l'ambiente culturale da cui ha tratto alimento lo stabilizzarsi di un linguaggio convenzionale sia stato quella delle scuole di architettura dove la favorita crisi del movimento moderno aveva lasciato un'atmosfera di attesa di imminenti avanguardie messianiche che meglio sarebbe ambientabile nel mercato dell'arte.

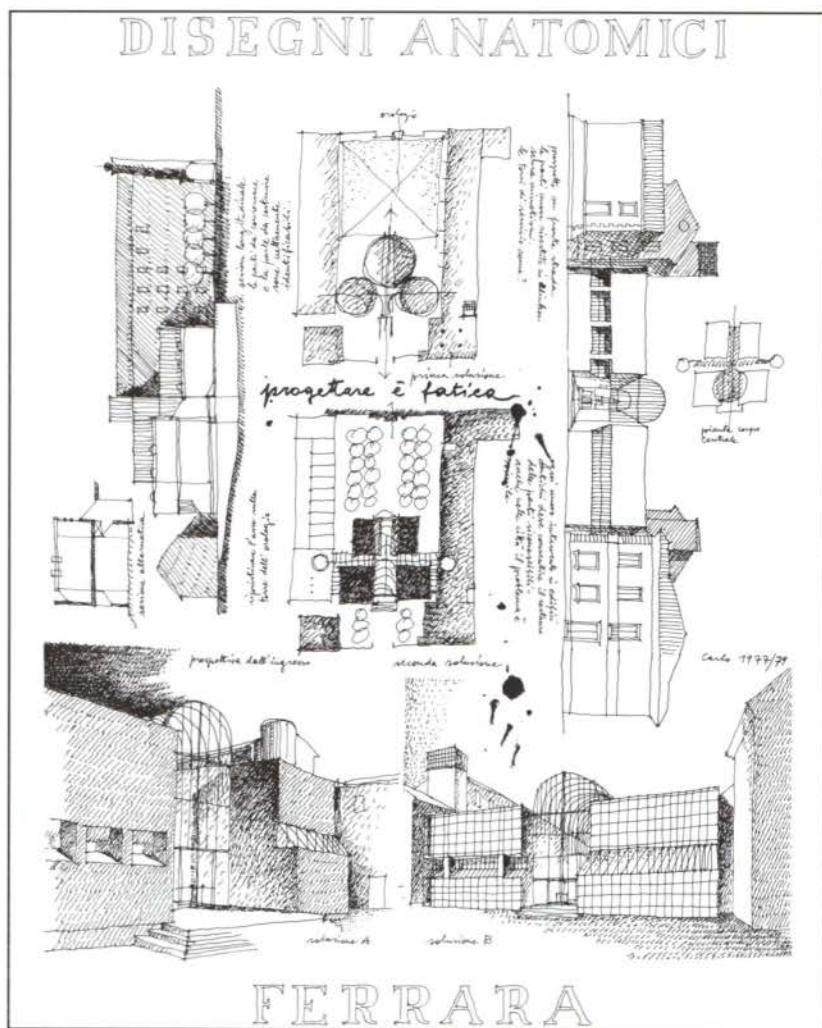
Ma non può negarsi che anche il solo orientarsi degli espedienti espressivi più ricorrenti dell'architettura disegnata verso codificazioni largamente riconosciute presenta però lati positivi. Il formalizzarsi molto rapido di un linguaggio fortemente caratterizzato ha reso infatti disponibile una casistica di modelli che, se talora sono stati usati con intenti di pura mimesi grafica, spesso hanno contribuito al formarsi di un repertorio di forme e soprattutto di una sintassi compositiva potenzialmente aperta verso programmi di profondo rinnovamento dell'architettura.

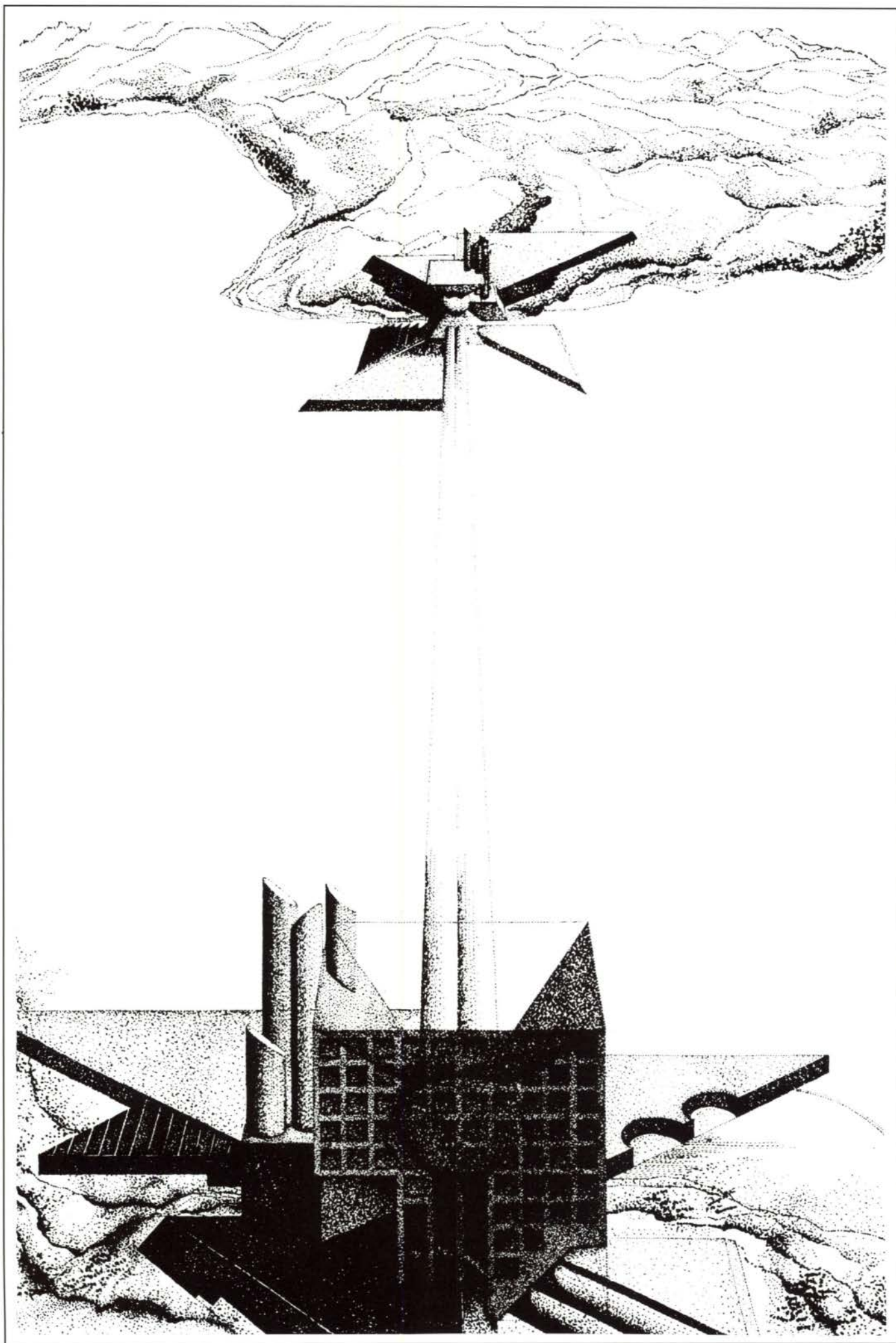
È certo che i modelli si sono sviluppati soprattutto nella forma della figurazione grafica, ma secondo un processo rappresentativo nuovo, teso a far identificare la rappresentazione con l'oggetto. In merito a questa sostituzione dell'architettura con la sua immagine, al di là delle molte cose che sono state dette, interessa qui analizzare il ruolo assunto dagli equilibri bidimensionali della figura nell'invenzione e nella costruzione della forma,

In apertura:
Costantino Dardi,
Duetto Dardi-Paolini
alla galleria A.A.M.
di Roma, 1981.

A sinistra:
Carlo Aymonino,
Disegni anatomici,
Ferrara, 1977.

A destra:
Costantino Dardi,
Ponte sullo stretto
di Messina, 1969.





sia in ordine alle ragioni della disponibilità straordinariamente ampia che il disegno ha offerto a questo esperimento di rifondazione del progetto architettonico, sia, per contro, in ordine ai modi con cui il progetto si è avvalso del disegno.

Sul finire degli anni Sessanta l'autonomia disciplinare del disegno era in fortissima crisi. Ma ancor più lo era l'idea stessa di disegno come attività volta ad ordinare nelle due dimensioni del foglio forme, operazioni e programmi della realtà tridimensionale. Era in crisi il fatto che tale attività, pur necessaria e continuamente svolta nella normale prassi progettuale, avesse un nome, una storia, delle regole, che potesse far riferimento ad un suo corpus disciplinare di onorevoli origini e che potesse dare un contributo formativo all'architettura.

Il progetto d'architettura, pur fatto di cose a pieno titolo definibili come "disegni", si nascondeva dietro gli "elaborati", le "tavole", gli "studi"; al massimo era fatto di "rappresentazioni", termine di già sospetta pericolosità. La messa all'indice della parola corrispondeva ad un rifiuto di fondo per tutto ciò che alla cultura del disegno era riferibile, riservandosi la parola e il relativo concetto a pratiche decadenti e inessenziali come il famigerato "disegno dal vero" e i suoi sottoprodotti.

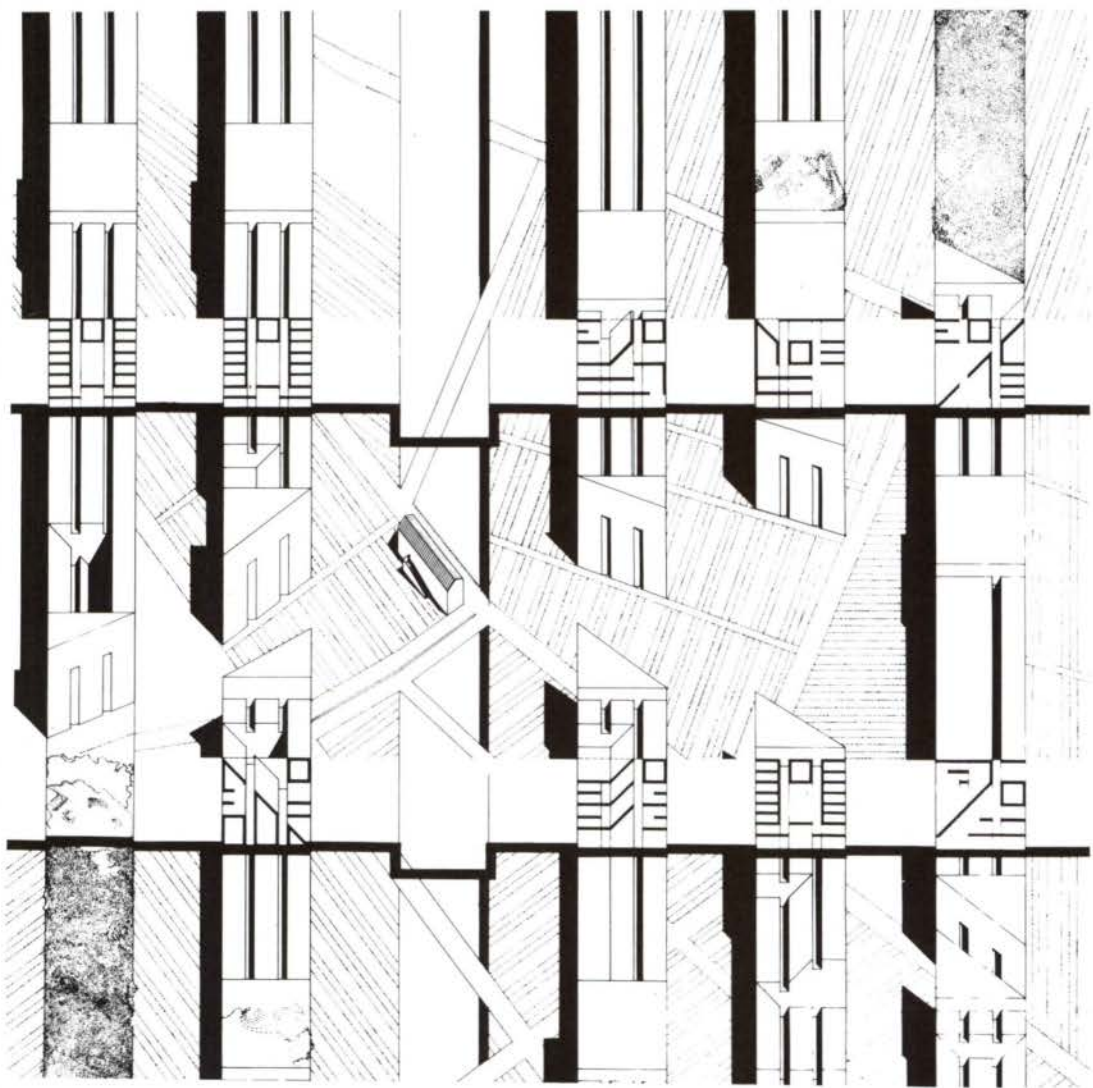
Il fenomeno non era senza giustificazioni sto-

riche: il precedente abuso di graficismi di maniera tardoaccademica, il diffondersi di una progettazione integrale ingegneresca frammentata in dettagli costruttivi, il mancato lascito del movimento moderno, avaro di espressività grafica e la grave spaccatura, determinatasi dopo la congiuntura economica, tra progettisti di cantiere e progettisti di pensiero avevano fatto sì che si consolidasse una piattaforma intellettuale schiva di ogni verifica grafica e quindi disinteressata ad ogni approccio al disegno che non fosse puramente strumentale.

L'area culturale del disegno disponeva di un numero troppo esiguo di paladini che fossero adatti ad una così difficile difesa. La roccaforte era sguarnita e andava svuotandosi di significato. Nelle scuole d'architettura l'assenza della disciplinarietà del disegno provocava anche un vuoto sul controllo grafico esperto degli stilemi storici che erano così aggredibili in quanto modelli scarsamente conosciuti e perciò manipolabili senza inibizione.

In questo panorama, che manifestava un'evidente scollatura tra le esigenze di rivalutazione del mondo dell'immagine e il perdurare di una sua artificiosa esclusione dalla cultura architettonica, non poteva non riemergere con prepotenza un interesse incentrato sul disegno. Sul disegno come estensione del pensiero, come strumento

*A sinistra e a destra:
Costantino Dardi,
Roma interrotta,
1978.*



per l'invenzione, come struttura logica per il progetto. E infatti su quel disegno, inteso come insieme ordinato di segni grafici tracciati sul foglio, si cominciò di nuovo a riflettere, in merito sia alla sua natura di modello iconico per l'elaborazione delle idee, che di traliccio figurato per la costruzione dell'architettura. Si trattava di rioccupare un territorio immenso, dimenticato e trascurato, reinventandone il ruolo, riformulandone lo statuto e rifinalizzandolo alla progettazione. Operazione non nuova: altre volte nella storia gli impulsi per la riscoperta delle grandi valenze produttive del disegno erano venuti dall'architettura. E il terreno, allora come ora, appariva vergine e disponibile alla colonizzazione.

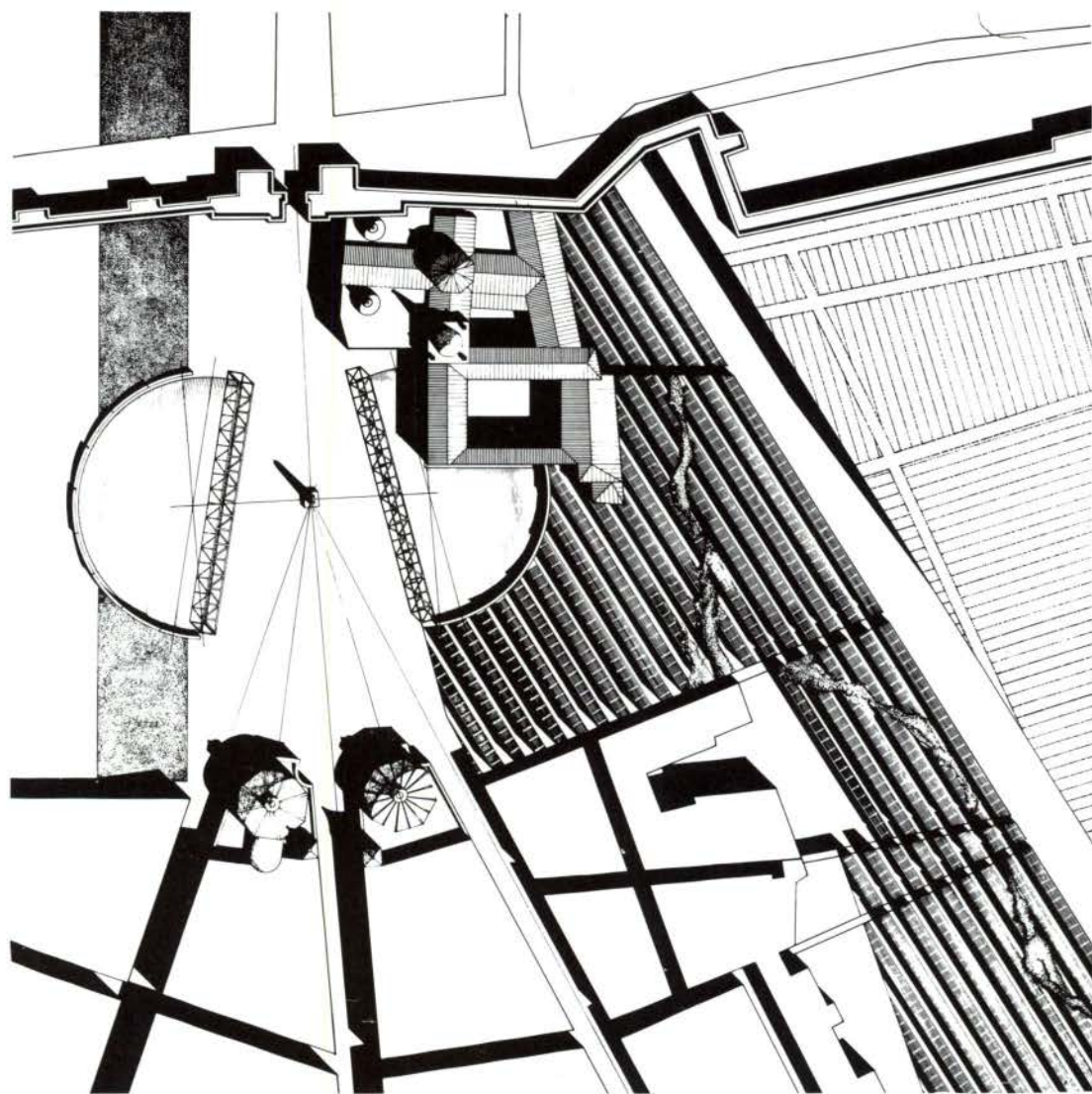
Fu infatti un'operazione coloniale, o almeno lo fu in principio. Quasi con ingordigia le illimitate ma sopite illusioni dell'immagine furono aggredite dal nuovo disegno d'architettura e quasi tutte le sue disponibilità furono subito riconquistate. Anzi, l'interesse prevalente si rivolse proprio verso quelle forme della rappresentazione che maggiormente mostravano i "sapori" tipici del disegno e subito si attestarono su soluzioni standard che consentissero di riconoscere con immediatezza il "nuovo" disegno d'architettura dalle accezioni precedenti.

Solo i personaggi più significativi nell'arcipelago

di posizioni che hanno alimentato l'architettura disegnata sono immuni da questa omologazione dei codici rappresentativi. In genere, indipendentemente dall'esistenza di una qualità architettonica, il progetto fu sottoposto al dominio del disegno a tratto, al fascino della precisione e dei geometrismi, alla fiducia nel potere autosignificante della linea, al gusto per l'impaginato, al trionfo della cornice e al suo dominio sulla composizione.

Si tratta di caratterizzazioni che sotto altre condizioni, là dove la tradizione disciplinare del disegno avesse almeno suggerito un panorama di confronti o dove una solida consuetudine all'uso progettuale della rappresentazione avesse offerto riferimenti convincenti, si sarebbero rapidamente rinnovate con diversi codici. Nell'ambiente prima descritto si trasformarono invece in un paradigma iconico generalizzato.

La pressione che dalla progettualità si rivolgeva verso il disegno per rialimentare un canale espressivo ingiustificatamente trascurato e per riconvertirlo nel linguaggio vivo dell'architettura diede luogo in principio ad una scelta di morfemi e di paradigmi compositivi dotati di sorprendente effetto figurativo. Anche il ricorso allo stupore è infatti un elemento riconoscibile dell'architettura disegnata, ma stupore per l'inconsueto gusto grafi-



co, per l'uso spregiudicato di proiezioni cariche di ambiguità, per la presenza di equilibri o di tensioni determinate da leggi semantiche interamente appartenenti al piano della figura; per alimentare lo stupore si attinse a piene mani negli strumenti retorici del paradosso, dell'ostentazione e del contrasto.

Nel bene e nel male si tratta della necessaria conseguenza dell'aver voluto trasferire nella rappresentazione i contenuti ideali del progetto. Un'architettura che non vive più nei suoi materiali, nella dinamica del suo farsi, nelle vicissitudini del cantiere e nel conflitto tra funzione e tecnologia trasla inevitabilmente le sue tensioni nell'unica formalizzazione di se stessa: il disegno. Lì trova nuovi temi, nuovi problemi e con essi si cimenta. Gli ideali sociali, i riferimenti etici, i parametri estetici devono misurarsi con le leggi di una composizione figurativa piana, contenuta nei limiti del foglio e tracciata con linee geometriche su carta bianca. Anzi la composizione, circoscritta con intransigenza nei limiti del grafico, spesso misconosce altre leggi che non siano quelle riferite all'immagine.

Fatalmente le regole del gioco diventano quelle dello strumento usato, non più linguaggio duttile e intelligente, servitore neutrale che al tempo stesso sa trasformarsi in suggeritore acuto, bensì specchio illusorio che conforma la realtà secondo la propria struttura, che stabilisce relazioni arbitrarie, pone vincoli pretestuosi, induce suggestioni eversive. Legioni di mongolfiere e di dirigibili corrono a riempire con sistematicità i campi vuoti del disegno, assonometrie indecifrabili governano con severità l'architettura secondo schemi ordinatissimi e secondo simmetrie ineffabili, bandiere e stendardi sventolano su guglie geometrizzanti, mentre figure impossibili sconvolgono ogni legge dell'ottica percettiva. Le stesse disposizioni ed estensioni degli elementi architettonici si adeguano docilmente alle necessità dell'impaginato, i segni che li costituiscono invadono contemporaneamente una pluralità di immagini con la stessa disinvoltura con cui particolari meticolosamente dettagliati fronteggiano campiture ostentatamente vuote, determinando uno straniamento tanto meraviglioso quanto provocatorio.

Il territorio dell'immagine, troppo rapidamente dominato, si trasforma in un dominatore e impone subdole condizioni. Richiede allineamenti la cui necessità si evince solo dalla geometria del disegno: le parti della figura si organizzano in funzione dei bordi del foglio, la composizione grafica raggiunge il massimo livello di ordine e alle sue leggi vengono consegnati i valori dell'oggetto rappresentato; l'architettura fa concessioni alle esigenze di equilibrio e gradevolezza del suo messaggero: la rappresentazione. Conseguenze inevitabili per aver voluto trasferire sul disegno il contenuto ideale del progetto, sottraendolo ai vincoli dell'edificare e fornendogli le ali del desiderio, libere, sì dal peso della materia, ma appesantite dall'impegno di perseguire un'estetica non pertinente.

Ne emergono due importanti conseguenze.

Per un verso realmente sul terreno dell'immagine viene formandosi un'idea di progetto che pone il disegno dell'architettura come puro modello di riferimento, mondo da necessità materiali e da turbative occasionali. Un progetto disponibile come limpida espressione della volontà, da sottoporre a verifiche riguardanti solo l'area autonomia della progettualità.

Quindi un approfondimento di ricerca estetica assolutamente mirato al perfezionamento della forma, con importanti ricadute sul piano dell'architettura concreta ma soprattutto con incisive aperture verso una concezione ideale della città che proprio delle problematiche quotidiane mostra di essere sopraffatta.

Speranze sincere ed entusiasmi travolgenti per questa nuova via del progetto sono il meno che ne possa derivare.

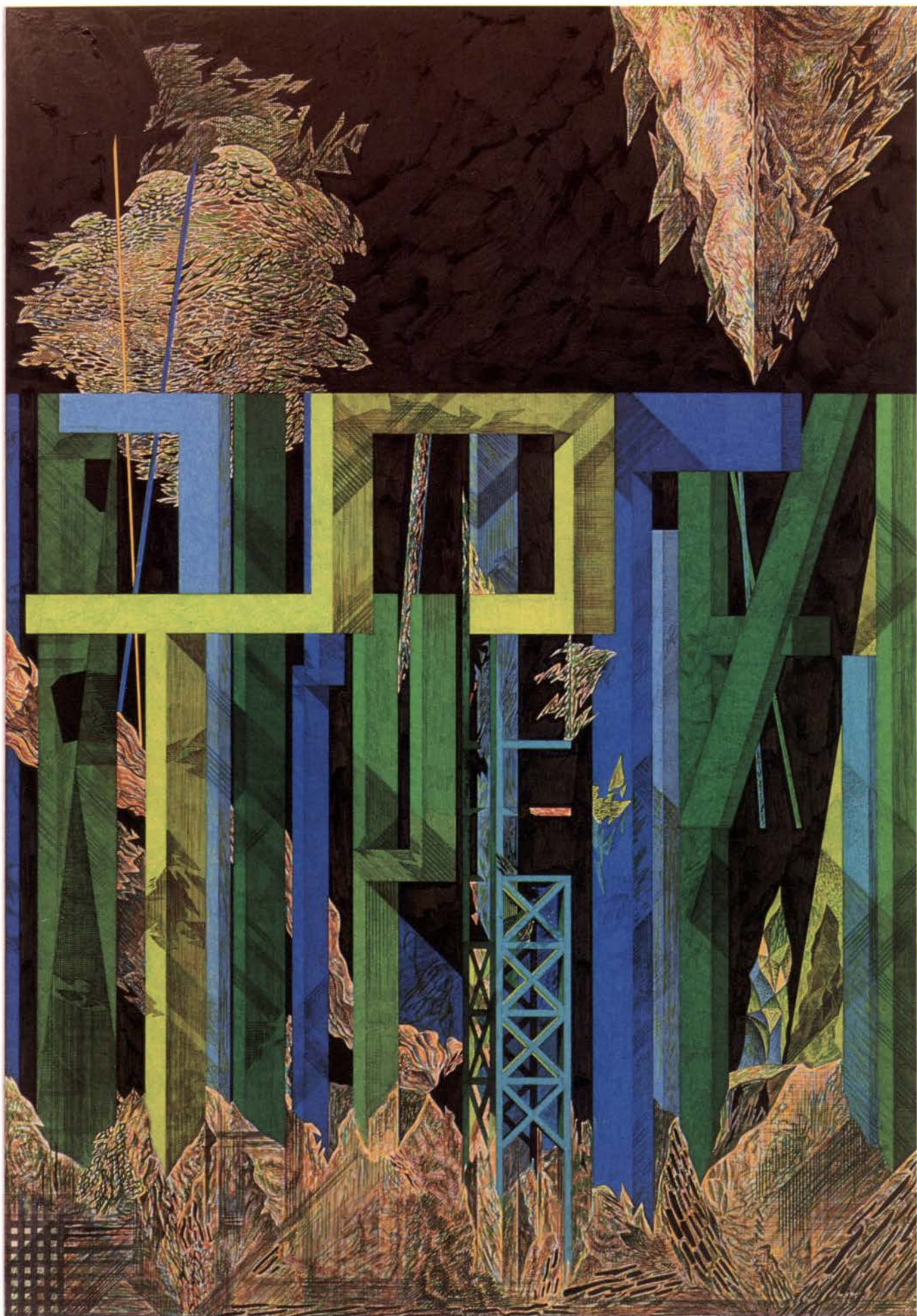
D'altra parte deve convenirsi che l'intento di individuare nel disegno l'espressione più autonomia dell'architettura e di impostare quindi sull'insieme di linee che lo compone il cardine di ogni regola compositiva induce a proiettare poi inevitabilmente sulla realtà le problematiche proprie della rappresentazione, surrogato proiettivo incompleto dello spazio architettonico. L'architettura disegnata è restata spesso tale anche nella sua traduzione in volume e ha portato seco tanto i valori positivi di una ricerca mirata all'essenzialità del progetto, quanto i limiti di un'esercitazione grafica vanificata da riferimenti formali spesso privi di qualificazioni materiche e senza consistenza di realtà.

Certo poter disporre del disegno come di una base esercitativa in larga misura indipendente da limitazioni e corruzioni tecnologiche, da necessità o suggestioni legate al dettaglio, all'espedito e al compromesso ha facilitato il decollo del progetto verso i territori dell'immaginazione pura e ha consentito lo stabilirsi di un linguaggio espressivo veramente e spontaneamente rivolto solo alla ricerca morfologica. Il prezzo pagato è la compressione del linguaggio all'interno di una casistica di stereotipi più grafici che architettonici e la riduzione della varietà comunicativa dell'immagine all'omogeneità espressiva della sola linea continua che delimita volumi tanto stereometrici quanto immateriali, che origina strutture isotrope e sterilizzate, immuni dall'ombra dei sottoquadri, dalla vibrazione delle cornici, dal contrasto delle sostanze.

Ma non tutti hanno pagato questo prezzo. La straordinaria e illusiva disponibilità del disegno non per tutti ha comportato limitazioni o acquiescenze a nuovi conformismi. Talora, al contrario, ha consentito proprio quella liberazione dalle consuetudini ordinatrici del pensiero progettuale che è premessa indispensabile per una rifondazione dell'architettura.

Se nessuna forza di gravità incatenata più gli edifici al suolo, non è più necessario sottostare alle sfide dalla tecnologia; se nessuna logica distributiva, o economica, o organizzativa è più legitti-

A destra:
Franco Purini,
Gli ordini architettonici,
1990.



mata a indirizzare l'ideazione verso obiettivi pregiudiziali, la ricerca compositiva diviene realmente autonoma e può essere incisivamente orientata verso i soli temi di interesse specifico dell'architettura. Se nessun espediente costruttivo è più utilizzabile come pretesto per giustificare scelte morfologiche o metodologie progettuali, la forma viene a trovarsi sola con se stessa e con un repertorio di riferimenti storici sedimentati nella memoria collettiva, unico punto di partenza per il rinnovamento della ricerca.

È così che Purini, Scolari, Rossi, Cantafora, e molti altri si trovano ad agire tra le nuove libertà e i nuovi vincoli che i soli problemi dell'immagine pongono alla loro fantasia. La loro produzione non è inquadrabile in una tematica generale; li unisce solo la ricerca di un'architettura come idea pura, come suggestione, come intenzione. La base di confronto del loro lavoro sta forse solo in questo punto di partenza; dallo studio delle loro opere non potrebbero infatti evincersi elementi comuni in misura tale da alludere ad una più vasta concordanza di pensiero.

Ma vent'anni di sperimentazione condotta da un'altra gran parte degli architetti e dei disegnatori contemporanei ha lasciato una testimonianza nella quale è indubbiamente riconoscibile un linguaggio di conclamata omogeneità. Un linguaggio che attinge più dalla convenzionalità del segno che dalla forza del messaggio, più dal compiacimento dell'invenzione figurativa che dal valore del contenuto. Forse talora il gioco dei volumi sotto la luce ha lasciato troppo posto al gioco, altrettanto magnifico delle linee sul foglio. Gioco, questo, non solo manifico ma tremendamente fuorviante se non assistito da una sobria e severa disciplina del rappresentare. Così l'equilibrio tra intenzioni di progetto e mezzi di rappresentazione è diventato progressivamente instabile sia per la difficoltà a controllare due frontiere opposte, agitate entrambe, e non sempre concordemente, da pulsioni creative, sia perché il solido punto di partenza posto dal repertorio delle forme archetipe della storia si è spesso trasformato in un punto di stallo della ricerca, dirottata verso i facili successi dell'immagine e dimentica delle esigenze di autenticità dell'invenzione.

Liberato dall'incombenza di rappresentare le sembianze tecniche o percettive dell'architettura, il segno si libra su orizzonti di gestualità essenziale, su configurazioni grafiche che impiegano l'ombra proiettata come espediente non più dimostrativo, ma addirittura compositivo, si orienta su tematiche basate sulla rototraslazione di frammenti planimetrici non determinata da istanze funzionali, ma dal sovrapporsi mnemonico di stratigrafie architettoniche interamente giocate sull'equilibrio di collimazioni e allineamenti.

Un progetto che con tale inequivocabile determinazione è orientato sul disegno finisce inevitabilmente per produrre conseguenze retroattive anche sull'architettura.

La convergenza di interessi verso forme scaturite dalla geometria dell'immagine hanno in-

fluito sul determinarsi, anche nella concretezza dell'architettura, di una struttura linguistica la cui chiave di lettura risiede nel rapporto contemplativo tra l'osservatore e il disegno. Una struttura linguistica che tende ad escludere non solo la dinamicità percettiva dello spazio ma perfino, in una certa misura, lo stesso sintetizzarsi dell'idea di edificio come sommatoria, variamente e criticamente ordinata, di una pluralità di posizioni d'osservazione, siano esse fisiche o culturali.

Anche gli elementi morfologici impiegati nelle costruzioni mostrano la loro dipendenza da un esercizio che, per quanto raffinato, sa di accostamento letterario delle parti e nel quale le figure della metafora, dell'ironia e dell'analogia entrano nell'architettura attraverso uno snocciolarsi di citazioni e riferimenti che raramente vanno oltre le scelte di repertorio.

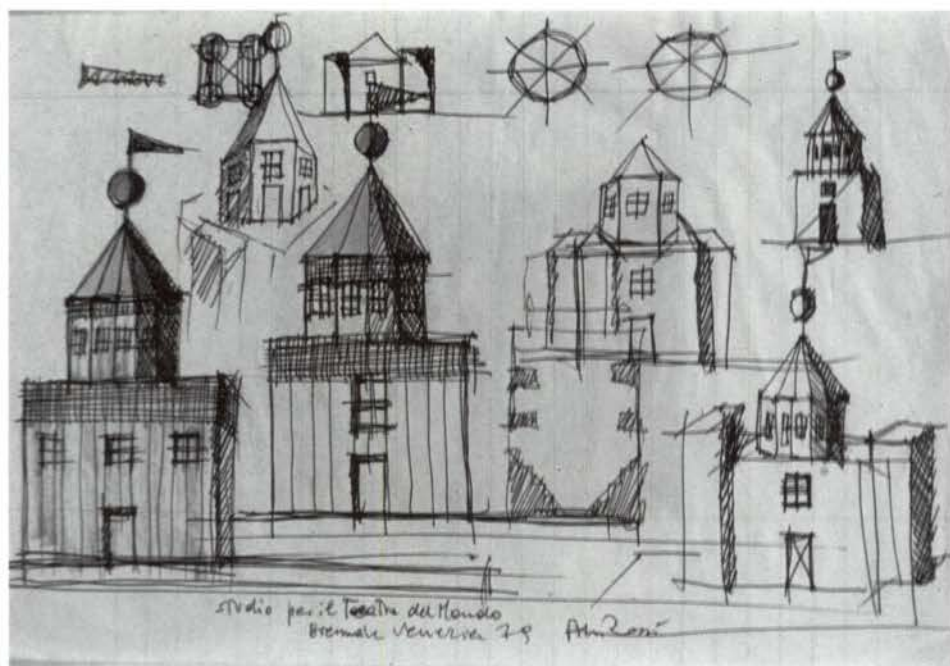
Se questi sono gli aspetti più vistosi, e più regressivi del linguaggio standard dell'architettura disegnata, va d'altra parte riconosciuto che l'allontanamento volontario da ogni ispirazione collegata con la realtà fisica, tecnologica e percettiva dell'architettura, o che comunque richieda compromessi tra forma ed esigenze, favorisce il conseguimento di una linearità progettuale orientata verso un nitore formale che, per strana inversione tra causa ed effetti, confida poi nel sostegno di tecniche avanzatissime per realizzare un'architettura esente da corruzione, garante di un'estetica nuova, schietta ed essenziale, ma al tempo stesso dotata di robuste radici nella storia e nella tradizione.

Il grande tema che già Eugenio Battisti individuò per la progettualità contemporanea, vale a dire la ricerca di uno stile grafico epocale, è richiamato dalla tendenza collettiva attuale a far propri, ma in modo diverso, i morfemi essenziali che l'architettura disegnata ha posto in risalto. Oggi, a distanza di pochissimi anni dalla conclusione del periodo più teso e fecondo di questo atteggiamento progettuale possiamo dire che i segni del suo passaggio sul territorio della rappresentazione architettonica si manifestano nell'emergere di un disegno dotato di caratteristiche nuove, ma che presenta innegabili continuità stilistiche con il recente passato. È meno provocatorio e più comunicativo, meno stupefacente e più docile, meno orientato a condizionare l'architettura e più a rispettarla. È anche meno autonomo e meno piacevole, ma più disponibile a descrivere il progetto senza suggerire soluzioni ad esso estranee. È un disegno capace di uscire dalle gallerie d'arte per misurarsi nelle strade e nelle piazze della città e per offrirsi come espressione di un'architettura autenticamente nuova.

A condizione però che nuove siano anche le idee per cui impegnarsi, che il loro campo di applicazione sia correttamente diretto verso le necessità contemporanee e che nell'area specifica della rappresentazione si sappia indirizzare criticamente l'uso dell'immagine nel difficile equilibrio tra le consolatrici rivisitazioni della storia e le lusinghe di un futuro che pur sempre si desidera migliore.

Storia di un'atmosfera ideale

di Adriana Soletti



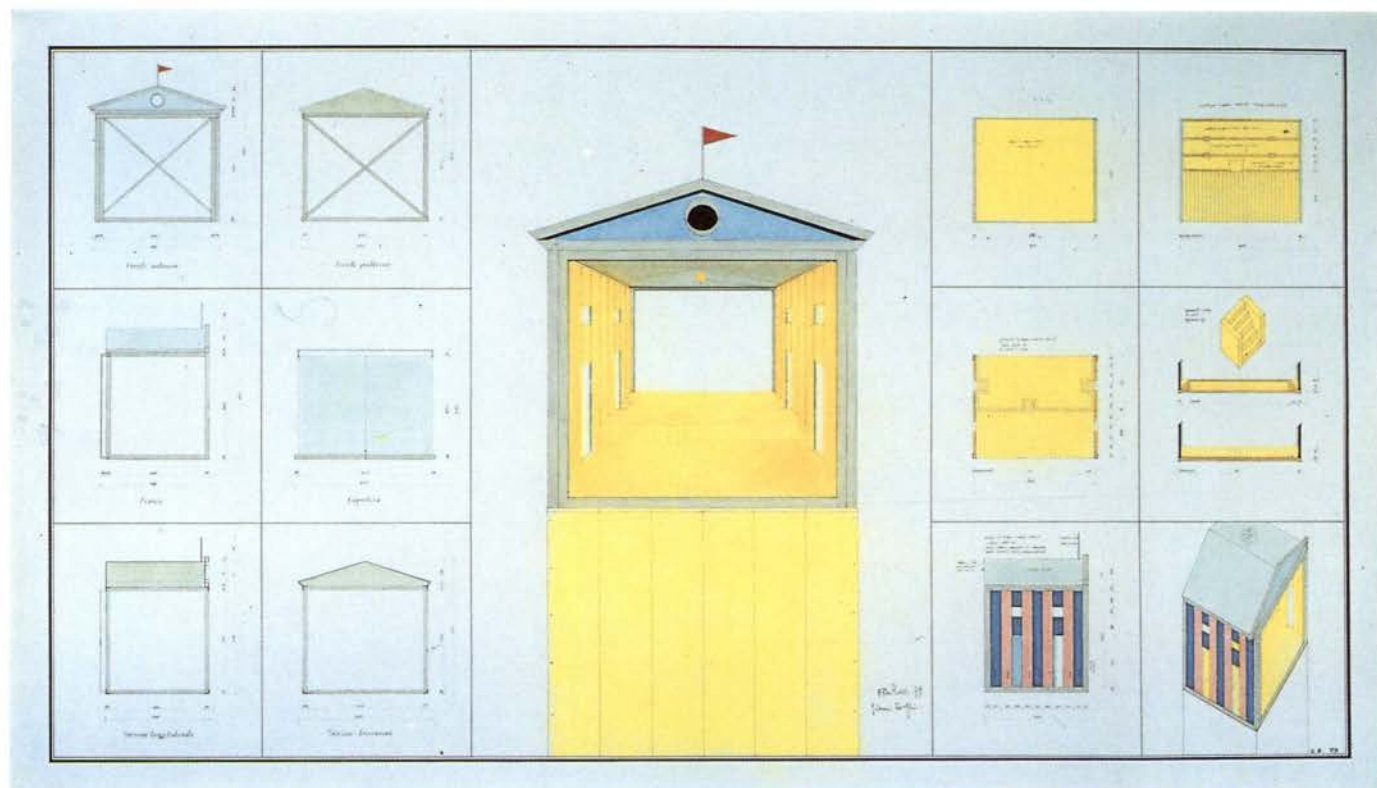
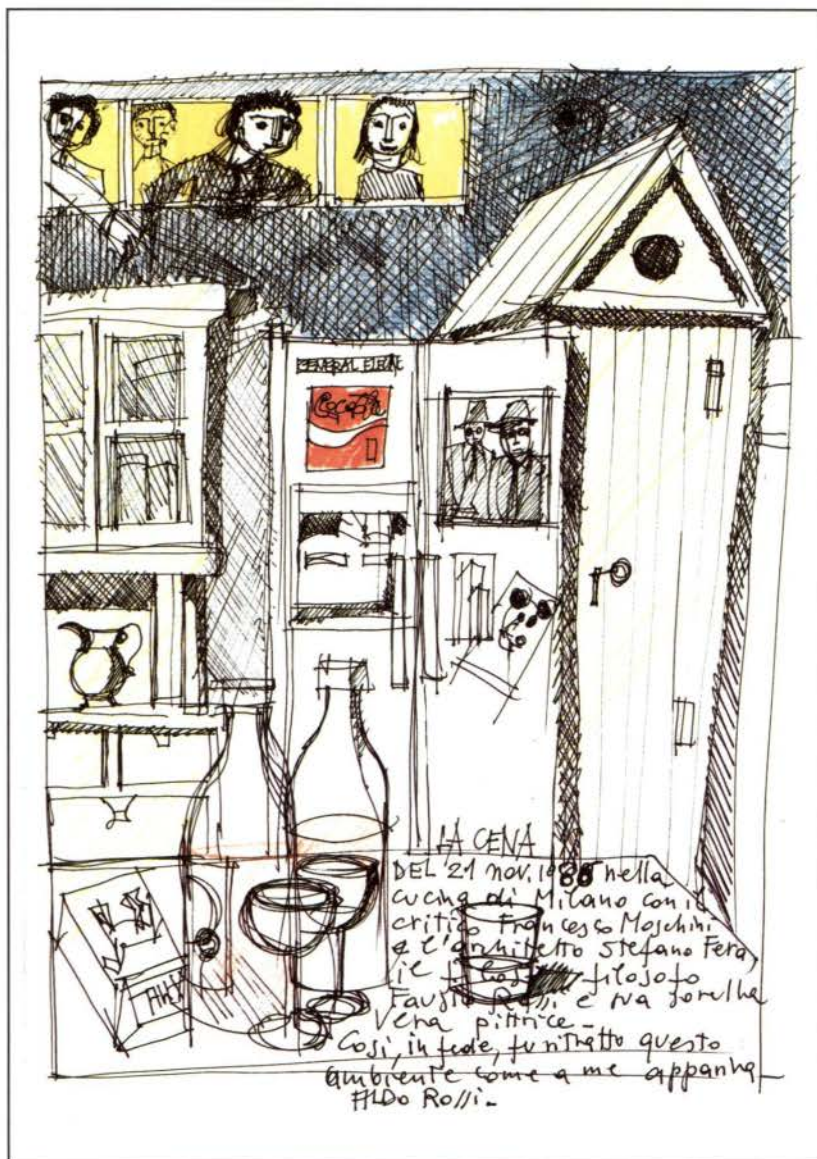


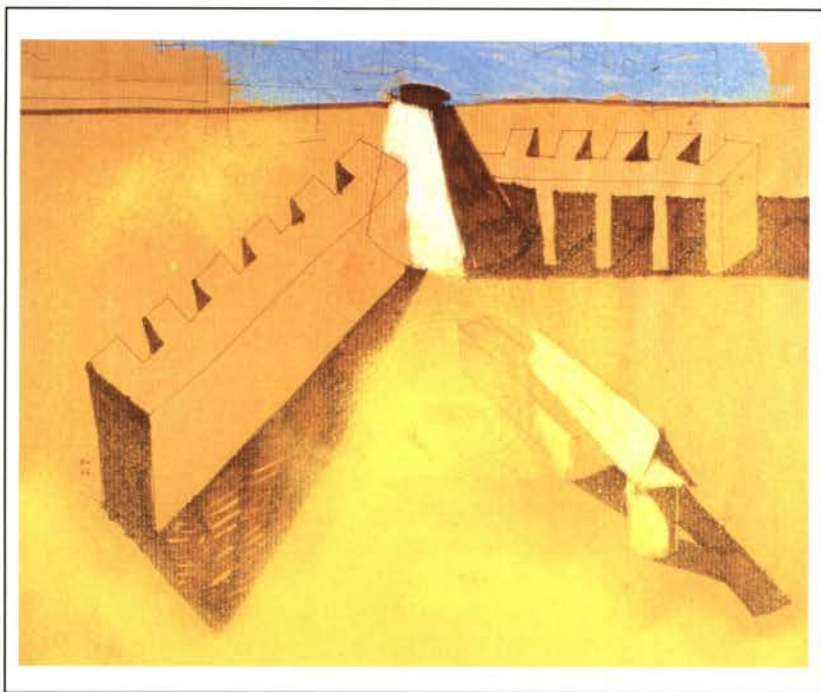
I prolegomeni dell'Architettura Disegnata possono individuarsi in quella stretta coniugazione tra espressione pittorica ed espressione architettonica che negli anni settanta si è sviluppata in un

cammino intersecato da mostre e riviste d'arte. Un cammino nel quale il ruolo esaltante del disegno, come momento privilegiato di ricerca dei valori morfologici dell'architettura e come strumento-categoria di riflessione sui suoi fondamenti teorici, ha tratto sostegno a Roma dall'unanime volontà di rinnovamento culturale che ha spontaneamente accomunato i settori più avanzati dell'"intelligenza" artistica, mentre a Milano si è innestata in un processo di analisi urbana che, attraverso l'analisi formale e l'analisi storica, ha mirato a costruire un sistema logico formale dell'architettura come momento globale della conoscenza (1).

Ovunque in Italia è stato denominatore comune dei protagonisti del movimento culturale l'essersi impegnati a vario titolo nell'insegnamento, nella pubblicistica, e nello studio della teoria dell'architettura. La ricerca, di conseguenza, si è svolta a diretto contatto con le scuole di architettura che sono i luoghi privilegiati di riflessione e formazione, determinandone direttamente le ricadute didattiche e scientifiche.

Molti dei momenti salienti del ventennio analizzato possono essere infatti puntualizzati attraverso la storia della didattica dell'architettura, tentando al suo interno una comparazione dei risultati delle diverse scuole di pensiero dove il ter-





In apertura:
Aldo Rossi,
*Studi per il Teatro
del mondo, 1979.*

A sinistra in alto:
Aldo Rossi,
*La cena del 21 novembre,
1986.*

A sinistra in basso:
Aldo Rossi,
Teatrino scientifico.

reno privilegiato di confronto sia naturalmente quello del disegno.

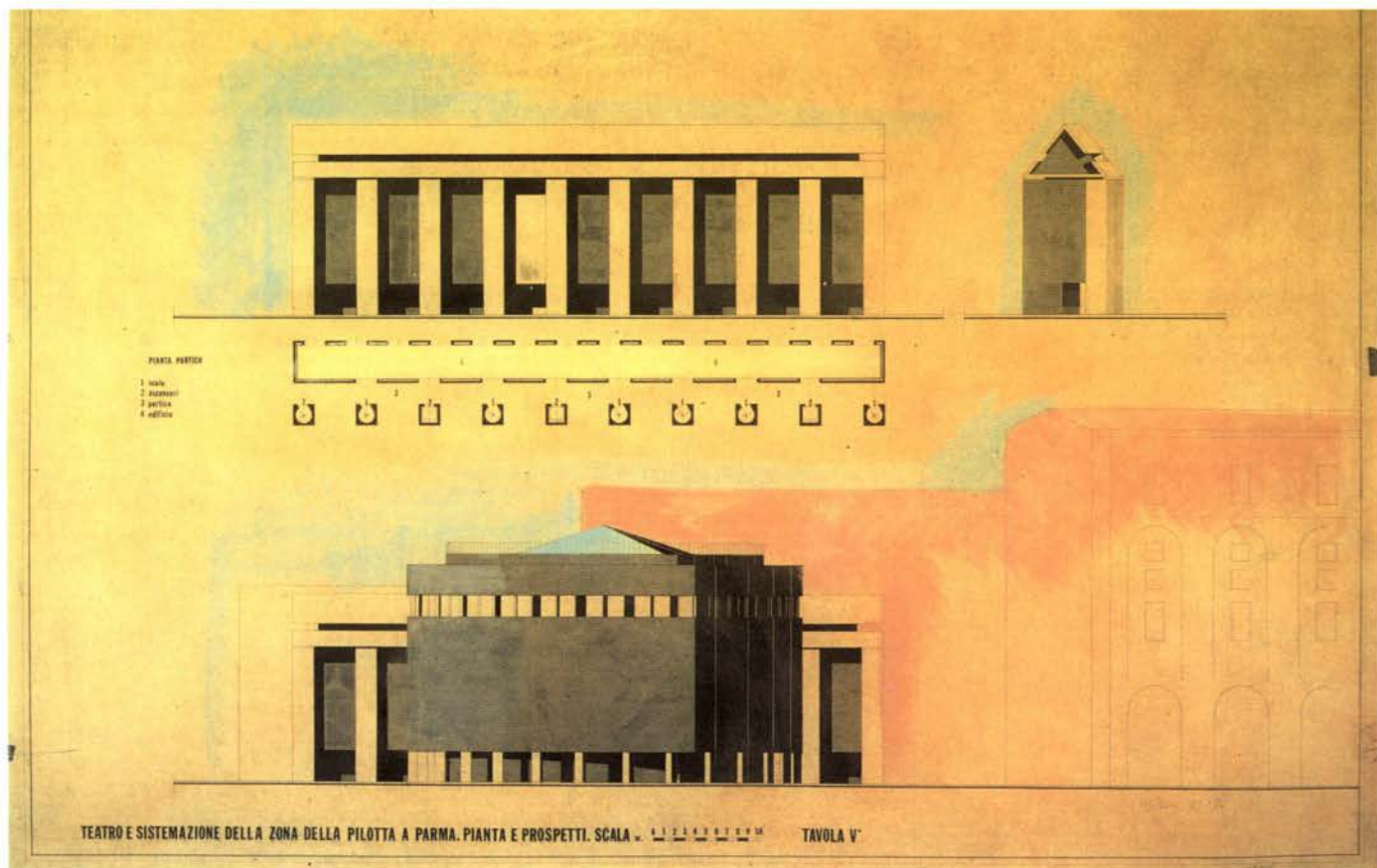
Non è un caso che l'architettura disegnata abbia espresso la sua massima tensione costruttiva soprattutto in quelle facoltà dove, in particolare dopo il '68, è stata più intensa la volontà di restituire dignità alla disciplina, contro un professionalismo di basso profilo, approfondendone i problemi specifici verso un'autonomia capace di instaurare le categorie di analisi di quei processi di rinnovamento di cui l'architettura stessa costituisce un'affermazione propositiva.

Proprio negli anni settanta il fenomeno singo-

lare delle gallerie d'arte che espongono disegni di progetto ha avviato un'importante opera di educazione culturale, pur se tutta fortemente angolata sul piano dell'espressione artistica. Non si è trattato solo di centri espositivi ma di organismi capaci di attivare anche dibattiti culturali, convegni e seminari, strutture in grado di affermarsi come centri editoriali dalle iniziative vivacemente articolate e tutte orientate verso la costruzione del confronto tra architetti e grande pubblico, anche con l'ausilio di un'animata circolazione di materiali e idee tra città italiane, europee ed americane (2).

Anche se il rischio più immediato del ritorno alla popolarità della ricerca architettonica è stato quello di concentrare l'attenzione su un'immagine limitativa e in un certo senso "di tendenza" del suo complessivo panorama, va in ogni caso reso merito all'architettura disegnata di aver saputo riproporre, al di fuori di un ristrettissimo ambito culturale che rischiava di sclerotizzarsi, l'interesse per un dibattito raffinato ma anche propositivo sulla qualità intellettuale dell'architettura. Un dibattito che lungi dal rinchiudersi, come spesso si è detto, in un narcisistico e arido autocompiacimento, ha saputo porre in discussione, con coraggiosa apertura verso imprevedibili settori di ascolto, tutti i propri principi, chiamando in causa i problemi attuali e scottanti del ruolo dell'architettura nella società.

La costituzione della sezione architettura nelle principali mostre internazionali si pone come segnale evidente di un rinnovamento delle posizioni ed in primo luogo della collocazione di questo nuovo soggetto presente in un panorama artistico di alto livello. In senso politico-sociale la



centralità cui tende l'architettura disegnata nell'ambito delle arti determina di converso il rischio della sua stessa emarginazione dalla vita civile: il carattere di speculazione teorica delle sue espressioni grafiche giustifica infatti la sua lontananza da piani di realizzabilità effettiva dei manufatti immaginati.

Il principale elemento di novità è determinato dal fatto che il disegno di architettura, svincolandosi dalla prassi professionale che lo vede strumento comunicativo fortemente orientato verso i molteplici referenti sociali del progetto, rivolge a se stesso un'attenzione totalizzante che scardina i normali registri della raffigurazione. Ne scaturiscono importanti conseguenze sul piano delle intenzioni e dei significati dell'immagine.

Mentre nella rappresentazione convenzionale del progetto, prima del suo diventare manufatto, luogo e servizio, a precisi significati da codificare in forma grafica corrispondono altrettante determinate condizioni proiettive riferibili alle prassi produttive ed amministrative del ventesimo secolo, nell'architettura disegnata si instaurano nuove gerarchie della comunicazione, si annullano i destinatari istituzionali e si eleggono altri referenti per un'idea tutta teorica senza compromessi con la materialità oggettuale. Questi referenti sono soggetti paradigmatici, essi stessi mitizzati e resi immuni da ogni compromissione con la riduttività formale delle esigenze cui l'architettura può dare risposte.

Come per il tempo anche per lo spazio dell'architettura il punto d'osservazione svolge una funzione determinante. Nel rapporto tra rappresentazione e realtà intenzionale, nei termini di oggetto e soggetto dell'immagine, si gioca il ruolo centrale della ricerca propriamente rappresentativa.

Gli architetti, a ragione, in quanto soggetti storici per elezione nel territorio dell'immagine, soggiacciono a quella moda iconologica che nelle analisi di Foucault configura il rappresentare come l'espressione stessa della rappresentazione. Quando è assente ciò che dovrebbe essere al tempo stesso oggetto e soggetto dell'immagine può determinarsi un rimando verso referenti di significazione ad essa completamente esterni. "La caratteristica della rappresentazione alle origini del moderno sta dunque nel fatto che il soggetto della rappresentazione, il produttivo fuoco che la sorregge, tenendone miracolosamente sospesa – in "attesa", si sarebbe portati a dire – le coordinate, si colloca al di fuori della rappresentazione stessa" (3).

Il soggetto rappresentante rifiuta le condizioni convenzionali della costruzione proiettiva dell'immagine alla ricerca di una collocazione diversa, di una condizione strategica esterna ma fecondamente di attesa, in quanto punto di riflessione dei nuovi significati dell'architettura.

La rigidità delle norme geometriche legate alla sommatoria dei centri di osservazione propri, in posizioni rintracciabili nello spazio, è rinnegata a favore di forme proiettive che nella molteplicità

dei centri impropri, artatamente correlati da leggi di equilibrio figurativo, contemplano il risultato ultimo della coniugazione tra razionale e passionale. "Il progetto moderno nasce bifronte come il volto di Giano. Contiene in sé, inestricabilmente congiunte, le due facce del prometeismo logico e della vertigine pratica, della 'volontà di potenza' e del 'timore e tremore' di essere risucchiato nelle tenebre dell'universale incertezza da cui proviene (4)".

Mentre negli stessi anni, attraverso l'applicazione del CAD si persegue la simulazione animata che tende a riportare l'ipotetico utente all'interno dell'apparenza visiva dell'architettura in una volontà tutta orientata verso l'ottimizzazione della rappresentazione mimetica, vale a dire della somiglianza tra l'immagine e l'apparenza, nell'architettura disegnata si tende alla staticità e all'identificazione dell'immagine con l'idea. Quando è adottata la proiezione centrale la prospettiva è rigidamente frontale. L'assonometria è eletta a condizione privilegiata per la speculazione sull'architettura e l'assonometria cavaliere in particolare consente traslazioni nelle proiezioni ortogonali come omologiche operazioni per corrispondenze di significati.

In tal senso riportare sul piano della rappresentazione le riflessioni critiche sull'architettura, alla ricerca di una centralità del luogo rispetto al progetto, di un linguaggio architettonico dei molti per i molti (5), della storia come deposito dei materiali dell'immaginario collettivo, del disegno come terreno strumentale dell'invenzione sottintende l'urgenza di nuove convenzioni rappresentative sia per quanto attiene ai fondamenti geometrici che agli aspetti più propriamente grafici.

La storia ed un nuovo modo di guardare alla storia non è più quello suggerito dalla distillazione di un'atmosfera o dalle rarefatte assunzioni di tracciati regolatori per il proporzionamento di una facciata, o dalle trasposizioni di canoni compositivi. La storia, come bacino inestinguibilmente fecondo di modelli compositivi si offre per la mutazione diretta degli elementi fondativi dell'architettura. La stessa individuazione, elencazione e definizione degli "elementi" ne recepisce dalla storia le categorie di analisi e di giudizio.

Gli elementi dell'architettura sono accettati come materiali per un'arte collettiva e "... le forme sulle quali occorre operare sono in qualche modo quelle più diffuse nella memoria di ciascuno di noi: forme ridotte al loro minimo comune denominatore, al loro schema, in definitiva al loro tipo" (6).

La costruzione dell'identità espressiva del singolo architetto non può che riferirsi ad una comunità, ad una tradizione culturale collettiva solo all'interno della quale è possibile l'identità individuale.

Allo stesso modo in cui il saggio "Costruire, abitare, pensare" di Heidegger (7) si pone come tema di riflessione in termini fenomenologici sul significato profondo dell'abitare, da considerarsi in contrapposizione alle teorie lecorbusieriane

A pagina 101 in alto:
Aldo Rossi,
Progetto di piazza.

A pagina 101 in basso:
Aldo Rossi,
Teatro di Parma.

A destra:
Aldo Rossi,
Studi, 1980.

1 – vedi Giovanna Gavazzeni e Massimo Scolari: *Note metodologiche per una ricerca urbana* in *Lotus* n.7, ristampa del '79.
2 – E' presente a Roma la galleria A.A.M. coop diretta da Francesco Moschini che ha svolto una funzione centrale nella definizione dei confini dello stesso movimento dell'architettura disegnata ponendosi anche come centro promozionale ed editoriale. Sono presenti a Milano la galleria *Disegni di Architettura* diretta da Antonia Jannone e la galleria *Solferino* diretta da Giovanna Abbiati.
3 – Giacomo Marramao: *Minima temporalia*, Il Saggiatore, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1990.
4 – Giacomo Marramao, op. cit.
5 – Paolo Portoghesi da: *L'architettura dell'ascolto*, in "L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione"; a cura di Giorgio Ciucci, Editori Laterza, Bari 1989.
6 – Franco Purini da: *L'architettura didattica*, Casa del libro editrice, Reggio Calabria 1980.
7 – Tradotto in Francia nel 1958 e pubblicato in Italia nel 1975.
8 – Jacques Derrida: *La voce e il fenomeno*, Jaca Book SpA, Milano 1968.
9 – Franco Purini: *Il triangolo del disegno*, nel catalogo della mostra: "Piranesi nei luoghi di Piranesi", Multigrafica-Palombi, Roma 1979.

della macchina per abitare, così la riflessione sull'essenza delle aspirazioni primarie dell'uomo si oppone a qualsiasi altro funzionalismo di comodo e orienta in modo deterministico ogni risultato morfologico. In tal senso il segno, come espressione e indice di relazioni significanti concatenate, che sono già in un rapporto di pre-comprensione con la sua stessa essenza, si sottomette ad una intenzione ontologica e, "...consegnando l'oggettività ideale nella significazione, nel linguaggio e nell'iscrizione, produce la verità o l'idealità piuttosto che registrarla" (8).

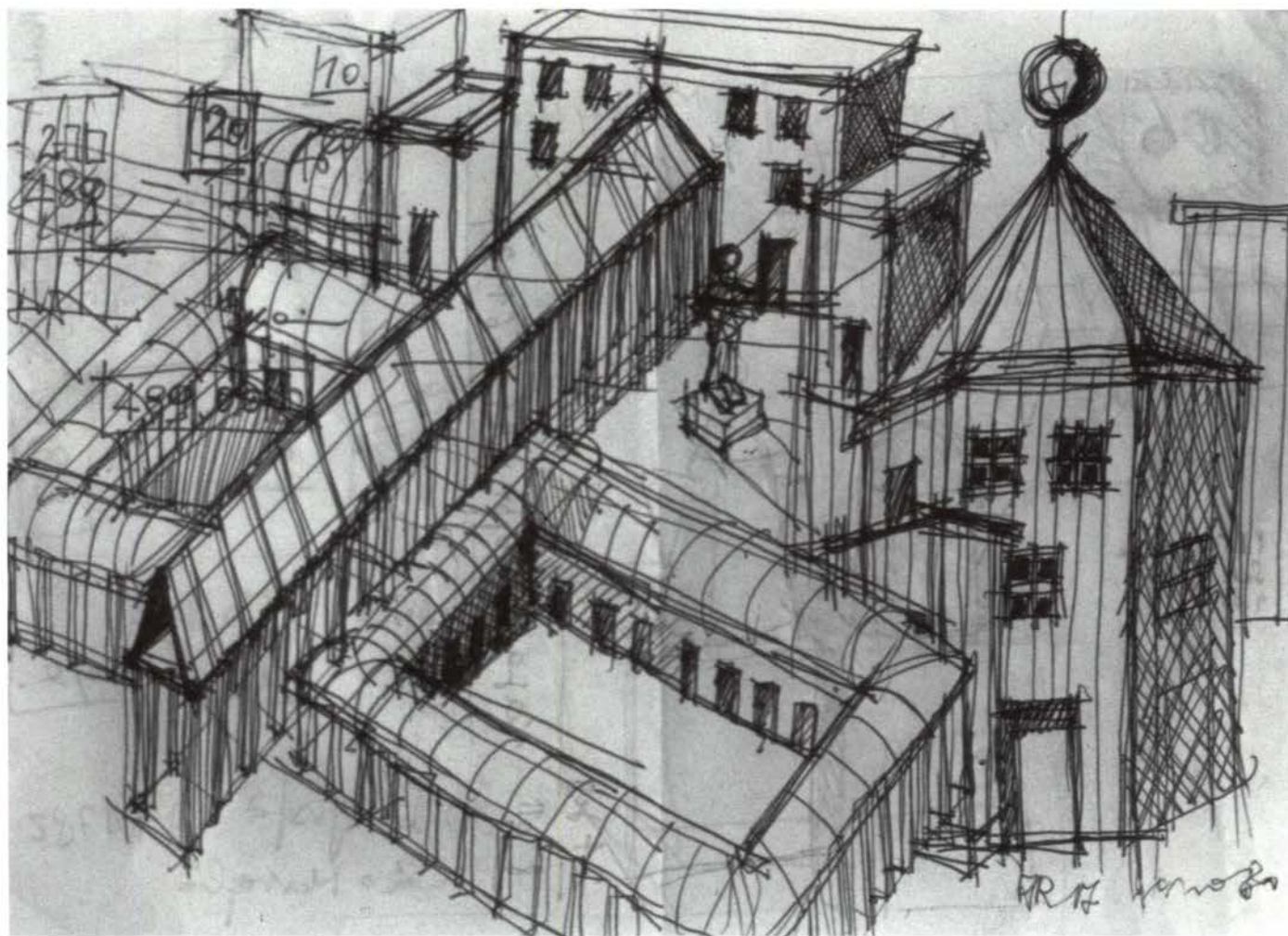
Il passaggio dalla rappresentazione del significato architettonico alla speculazione sul senso stesso delle condizioni umane che animano la ragion d'essere dell'architettura avviene percorrendo i sentieri complessi dell'invenzione. "Il concetto di disegno in architettura può essere raffigurato da un triangolo i cui vertici consistano rispettivamente nella rappresentazione, nella catalogazione e nell'immaginazione. Rappresentare significa rendere manifesta un'intenzione progettuale, catalogare significa operare una ricognizione nel mondo degli oggetti, immaginare significa esprimere uno spostamento dell'intenzione, un suo procedere" (9).

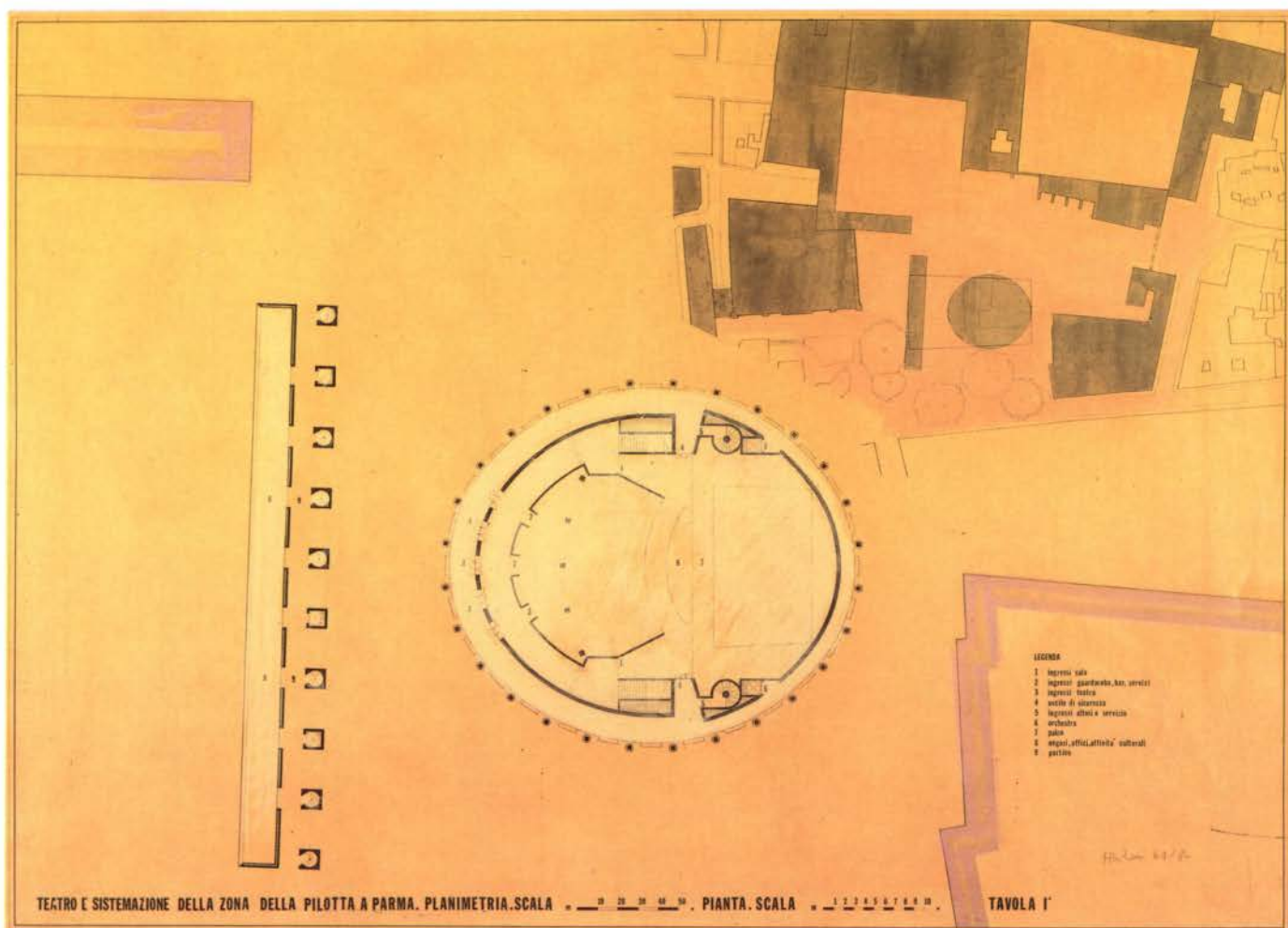
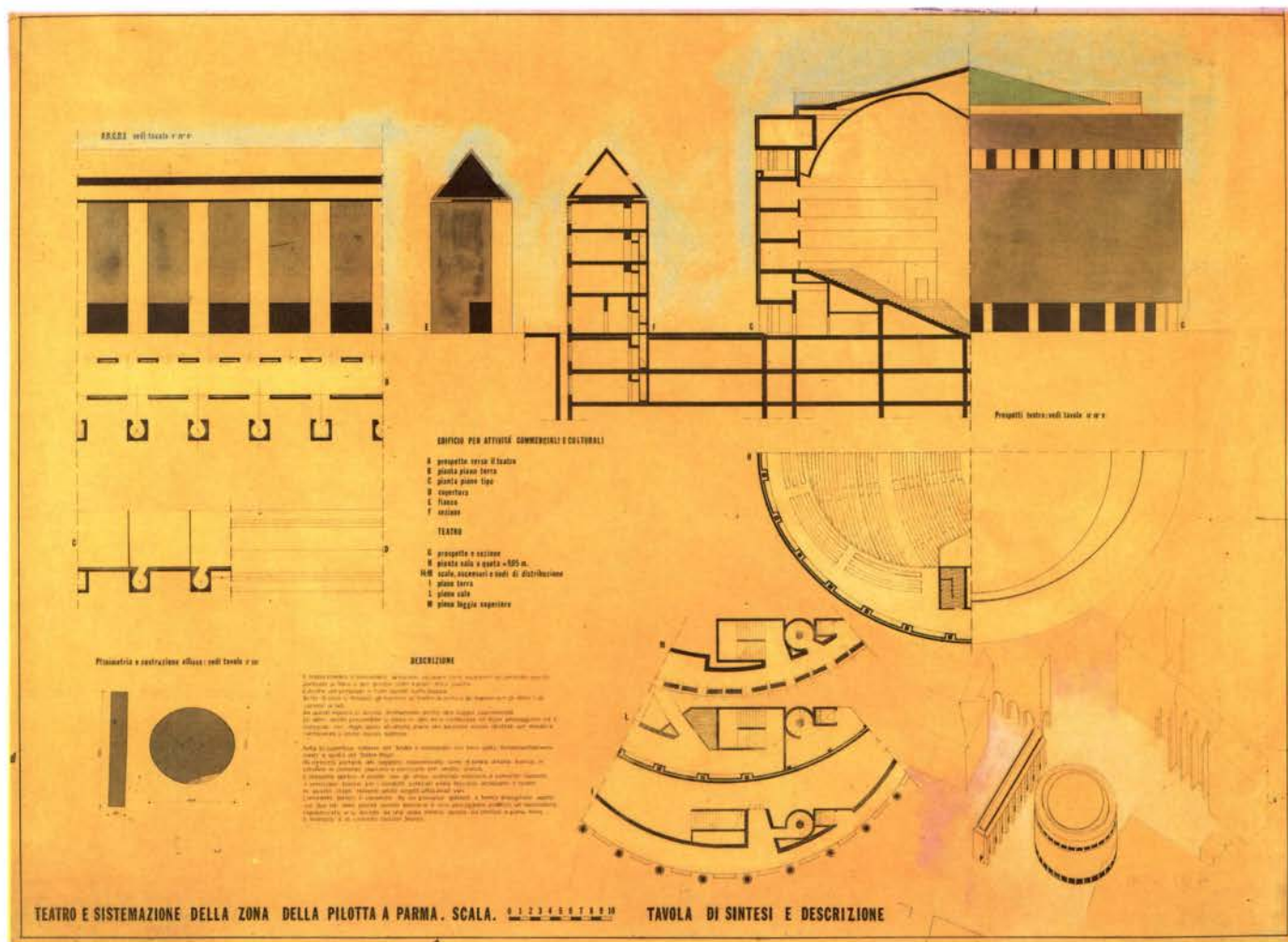
Il disegno va ad occupare gli spazi della ricerca grafica; mediante la grana ed il colore, con la presenza degli acquerelli, delle tempere, dei pastelli, e dei pennarelli, giunge a ripercorrere le antiche vie della "gravure". Il superamento della rappresentazione in bianco e nero, riflesso della pub-

blicistica autarchica dei primi anni del dopoguerra, avviene con l'impeto dirompente del colore attraverso i suoi toni più puri, e all'indeterminatezza del bianco intonaco, non solo nell'intenzione mimetica, si sostituisce il colore che dalla natura trae i suoi spunti riproduttivi. Anche l'aumentato pubblico delle riviste di architettura, che nell'università di massa degli anni settanta annovera gran parte delle sue file, giustifica un'editoria ricca che accoglie il colore come nuovo parametro di analisi e di comunicazione dell'architettura.

Il colore, come d'altra parte la geometria e le stesse matrici morfologiche, non implica però intenzioni simboliche, tanto meno descrittive; sembra invece riferirsi all'atmosfera che circonda l'architettura e che, estendendosi, la riconduce ad uno spessore emozionale, nel quale ripercorre procedimenti figurativi che richiamano anche l'uso della figurazione nel rinascimento. Non è solo il paesaggio artificiale o naturale l'oggetto della rappresentazione, ma la stessa atmosfera che si estende tra le cose, nella quale si può leggere l'addensamento della storia e delle aspettative dell'uomo.

Quell'atmosfera che un'omeopatica concezione dello spazio architettonico può caricare di tutti i significati che i singoli oggetti non potranno mai trasmettere e che in ultima analisi è l'unica vera depositaria delle aspirazioni e delle tensioni progettuali maturate dopo il movimento moderno e di cui l'architettura disegnata ha cercato, forse utilmente, di cogliere il senso profondo.





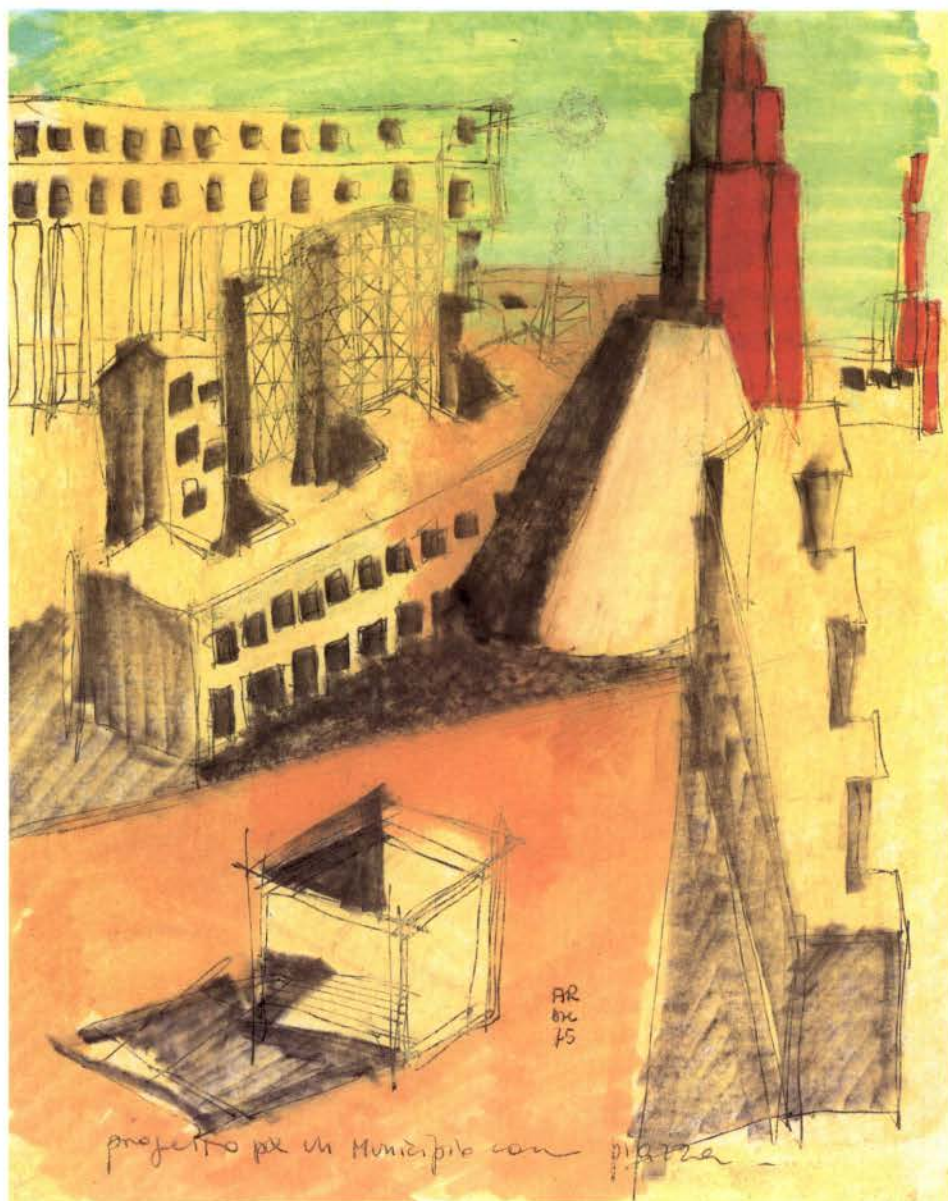
Regesto dell'architettura disegnata in Italia

a cura di Adriana Soletti

Hanno collaborato alla raccolta delle notizie: Paolo Cerotto, Antonio Conte,
Loredana Ficarelli, Federico Gigli, Enza Tolla.

I dati per la compilazione del regesto sui vent'anni di architettura disegnata in Italia sono stati raccolti in base alle notizie fornite dalle maggiori riviste italiane, dai cataloghi delle mostre, dai saggi più significativi sul tema e dagli stessi protagonisti di questa tendenza di pensiero. L'obiettivo è stato quello di descrivere la situazione italiana con un atteggiamento ad ampio spettro, ma capillare, rinviando ad un tempo successivo l'inseguimento degli infiniti tentacoli che più volte, durante l'analisi, avrebbero suggerito di estendere lo studio verso l'Europa, per l'interesse presentato dalle innumerevoli intersezioni di influenze diverse, ma che di converso avrebbero eccessivamente differito le scadenze di lavoro prestabilite. Il regesto è così un documento che ci auguriamo di utile consultazione, ampio e agile, ma soprattutto tempestivo nei confronti di un atteggiamento culturale che forse solo oggi è possibile osservare dall'esterno.

Nostro malgrado molti potranno avvertire qualche lacuna per la quale vorremmo non solo scusarci ma chiedere una collaborazione attiva agli interessati in modo da poter ricomporre un regesto più completo da pubblicare in una versione successiva. D'altra parte anche la vivacità di commenti e di reazioni che questa iniziativa ha fatto registrare già durante la sua messa a punto suggerisce di continuare la raccolta di notizie, perciò proponiamo ai lettori in possesso di informazioni e immagini utili per eventuali integrazioni di far pervenire il loro contributo alla redazione di XY entro il 31 dicembre 1990.



Due antefatti

1966 a

Presso la galleria Marlborough di Roma viene esposta una selezione dei progetti partecipanti al concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati. L'architettura rientra in una galleria d'arte compiendo una chiara scelta di campo che acquista un valore fortemente simbolico e che si risolve in una profetica indicazione di tendenza. Gli architetti presenti sono: Carlo Aymonino, Costantino Dardi, Vittorio De Feo, Mario Manieri Elia, Ugo Pollesello, Ludovico Quaroni, Alberto e Giuseppe Samonà.

1967 a

Lo "Studio di corso Vittorio", formato da studenti romani (Balbo, Latour, Martellotti, Pascalino, Pedone, Purini, Seccia, Staderini, Thermes, Vinciarelli) organizza nella propria sede una mostra di disegno di architettura. La mostra è visitata, tra gli altri, da Gregotti, Maldonado e Quaroni. Il materiale esposto è successivamente pubblicato da Gastone Novelli e Achille Perilli sul numero tre della loro rivista "Grammatica". L'incontro tra pittori ed architetti è favorito a Roma da Maurizio Sacripanti, trait d'union tra l'arte figurativa, da Mafai a Perilli, e l'architettura. Proprio a Sacripanti si deve, un paio d'anni prima, un serio esperimento didattico consistente nell'introdurre in un corso di Composizione Architettonica un seminario di "visual design", tenuto da Novelli e Perilli il cui scopo è quello di riconnettere le pratiche progettuali con la ricerca nelle arti visive. Anche se questo tentativo non avrà seguito determinerà comunque alcuni importanti orientamenti nella formazione degli studenti d'architettura romani di quegli anni.

I vent'anni di architettura disegnata

1968

1968 a

L'architetto milanese Alberto Seassaro espone alla Galleria 2B di Bergamo i suoi "Morfemi": un abaco di configurazioni plastiche elementari che riconoscono nel disegno un luogo teorico determinante. Parti di un sistema notazionale queste nuove "parole" architettoniche si configurano come entità intermedie tra una vocazione combinatoria e un'attitudine della figurazione moderna, rinviata alla propria dimensione "originaria".

1968 b

Franco Purini propone un "Programma di fondazione grammaticale del linguaggio architettonico" che pubblica nel numero due della rivista Palatino con una nota di presentazione di Manfredo Tafuri. Un repertorio di volumi semplici, concepiti nel-

l'intersezione tra razionalismo e minimalismo, viene declinato per intervalli costruttivi in una parafrasi della composizione musicale.

*In apertura:
Aldo Rossi,
Progetto di Municipio
con piazza, 1975.*

1968 c

In due mostre romane, la prima alla galleria "Il Girasole", la seconda alla galleria "Piazza Margana", il G.R.A.U. espone progetti e disegni nei quali motivi kahniani si affiancano a letture venturiane mentre le indicazioni della volpiana sulla geometria si confrontano con tematiche legate all'idea di "rudere", di stratificazione, di "non finito", all'interno di un consistente recupero della complessità dei valori della rappresentazione dell'architettura. Le mostre sono accompagnate da due piccoli cataloghi.

1969

1969 a

Il gruppo Superstudio elabora a Firenze una serie di tabulazioni di elementi primari chiamati "Istogrammi", ordinati in complesse classificazioni. Il disegno si pone allo stesso tempo come premessa e come esito di un piano costituito dell'oggetto che deposita su questo le proprie tracce come modificazioni di un reticolo universale, materializzazione di una metafisica energia prospettica.

1969 b

G. Accasto, W. Fraticelli, R. Nicolini, indicano la necessità di sperimentare altri linguaggi dell'architettura che, oltre il movimento moderno, affondino le proprie radici nella storia (da Controspazio luglio-agosto).

1969 c

Allo "Studio Farnese" Vittorio Gigliotti e Paolo Portoghesi, insieme con la pittrice Paola Levi Montalcini espongono disegni e progetti d'architettura. La ricerca di una nuova sintesi delle arti si traduce in un confronto che negli anni successivi, nella mostra "I nodi della rappresentazione", curata da Gianni Contessi, e nei "Duetti", proposti da Francesco Moschini, troverà una sua istituzionalizzazione.

1970

1970 a

Confronto delle scuole di Architettura di Roma, Milano e Venezia sui temi relativi al progetto di architettura nella formazione della città moderna. Sono proposti progetti di Aymonino, Canella, Rossi, Gavazzeni, Scolari, Accasto, Fraticelli, Nicolini (da Lotus n.7).

1970 b

G. Ciucci descrive la personalità architettonica di P. Johnson come ricomposizione del dualismo tra passato e storia da un lato e mutamento dall'altro (da Op. cit. sett.).

1971

1971 a

G. Grassi segue le tesi di laurea di R. Bonicalzi e G. Braghieri sul rapporto tra tipologia edilizia e morfologia urbana a Pavia (da Controspazio sett.).

1971 b

G. Trebbi rileva che con l'architettura di carta si indagano le motivazioni dell'architettura che non ha subito trasformazioni nel diventare opera e ne suggerisce una interpretazione metaprogettuale (da Parametro n.7).

1972

1972 a

Nella rubrica "Architettura interrotta" Controspazio pubblica progetti e disegni di Franco Purini il quale tenta un primo parziale bilancio sul suo lavoro suggerendo nel medium della "tavola" una riproposizione della dimensione del "Trattato".

1972 b

Progetti del concorso per il cimitero di Modena: A. Rossi e G. Braghieri, C. Dardi G. Morabito M. Rebora A. Zattera, Lunelli, (da Casabella dic.).

1972 c

Controspazio dedica quasi tutto il numero 10 al concorso per il cimitero di Modena. P. Portoghesi nota che per la prima volta è oggetto di concorso un tema tradizionalmente affrontato dall'ufficio tecnico comunale; inoltre sottolinea che i progetti "esprimono l'esistenza di una tendenza e quindi la possibilità critica di identificare uno sforzo collettivo dei denominatori comuni di ricerca all'interno di un panorama pluralistico...." nessuno di questi progetti contribuisce però a corroborare la tesi della validità del "manierismo moderno".

1972 d

G. Gresleri "...e le ossa di E. Boullée si voltarono nella tomba" (da Parametro n.15).

1972 e

G.R.A.U. Illustrazione del lavoro del gruppo: "l'uomo è la figura storicamente determinata come categoria centrale, portatrice dei valori dipendenti dalla lotta di classe e della sintesi tra dialettica della continuità della superficie e la triassialità o isotropia nel contesto della natura" (Controspazio agosto).

1972 f

M. Scolari commenta i progetti di concorso per due città: Università di Firenze e Centro Direzionale di Perugia. Traspare dai progetti un rassegnato nihilismo come le passioni per i revival dell'avanguardia; il superamento dello specifico "l'architettura non importa" si orienta verso sublimazioni metaprogettuali (da Controspazio n 1-2). Il

progetto del Centro Direzionale di Perugia è di E. Bonfanti e M. Porta.

1973

1973 a

Nella XV Triennale la Sezione Internazionale di Architettura "ha offerto il quadro di una nuova situazione che da tempo andava maturando in Europa e nel mondo permettendo di cogliere con maggiore precisione alcuni caratteri alternativi ... ha indicato particolarmente le direzioni in cui il rapporto con la città ed i problemi urbani sono intesi come fondamento dell'architettura". Sono esposti i disegni di P. Eisenman, M. Graves, J. Hejduk, R. Meier, F. Purini, M. Scolari, A. Cantafora, L. Krier, R. Krier, J. Stirling, B. Reichlin, F. Reinhart ed altri.

1973 b

Francesco Moschini con: "Architettura razionale" pubblica una recensione della biennale alдорosiana nel bollettino della biblioteca della facoltà di Architettura di Roma (dicembre).

1973 c

Bruno Zevi pubblica, per i tipi di Einaudi, Torino, "Il linguaggio moderno dell'architettura", nel quale sintetizza in sette invarianti i principi fondativi del codice architettonico contemporaneo. Il saggio condensa, in forma propositiva, la radicale opposizione dell'autore ai principi teorici, al linguaggio espressivo e al bagaglio di connotazioni che caratterizzano le ricerche progettuali svincolate dalla tradizione del movimento moderno. Anche se già da tempo "L'architettura - cronache e storia" segnalava la sostanziale astoricità dei tentativi di ripercorrere preconettualmente itinerari classicisti che, anche solo sul piano figurativo, avallassero implicitamente il superamento della modernità, da questo momento Bruno Zevi si porrà esplicitamente come punto di riferimento di qualsiasi critica, contestazione o rigetto di una progettualità incentrata sul recupero di archetipi morfologici o tipologici decontestualizzati e si opporrà agli esiti dell'architettura disegnata, intesa sia nei suoi aspetti contenutistici che nelle manifestazioni espressive.

1973 d

Nella sua grande tela "La città analoga" proposta per la XV triennale del 1973, vero e proprio manifesto della Tendenza posto a "frontespizio" della mostra russiana "Architettura razionale", Arduino Cantafora raduna in un luogo ideale un metafisico gruppo di individui architettonici richiamati dalla storia e convocati dalla contemporaneità. Questo "convito" di presenze plastiche disseminate lungo le linee di forza prospettiche di un virtuale "tridente", ribaltato al di là dell'osservatore in un'altra divergenza appena intuibile, si propone come una scena teatrale, recuperando contemporaneamente il valore programmatico e simbolico di sto-

riche "architetture dipinte" come quelle di Urbino e di Baltimora. Gli edifici di Rossi, di Antonelli, di Behrens, di Loos, declinano vari e contrastanti aspetti dell'idea di Ragione. Il Pantheon e l'acquedotto romano introducono nella rappresentazione la dimensione del tempo, ma costante, come ha scritto Contessi, della poetica di Cantafiora. In questa grande tela convivono un'ispirazione all'ordine e un'accettazione del multiforme. Il tema della tipologia vi compare come drammatica sintesi che si esprime per applicazioni singolari rifiutando assieme alla serialità degli organismi edilizi il "sostegno" dell'uniformità. Riprendendo la struttura iconologica delle figurazioni più celebri della metropoli moderna "la città analoga" produce come effetto logico la trasformazione in proprio analogo di qualsiasi altro paesaggio urbano nella dimensione dell'utopia. Ed è proprio in tale qualità concettuale che va riconosciuta l'importanza di questa opera nella quale il paradosso piranesiano, consistente nell'essere la tonalità urbana comune prodotta da differenze, introduce una percepibile tensione-rappresenza di quella vertigine buia dell'interno della fontana di Segrate di Rossi, per un gioco ottico presente all'osservatore come un nero precipizio.

1974

1974 a

A. Monestiroli presenta le idee sull'architettura di G. Grassi per il quale sono importanti: la storia come esperienza, l'eredità del classicismo, l'architettura di riferimento. La teoria è base del progetto che ne è verifica teoretica (da Controspazio ott.).

1974 b

G. Muratore in "Parlare architettura" tratta del problema del linguaggio in architettura (da Controspazio ott.).

1974 c

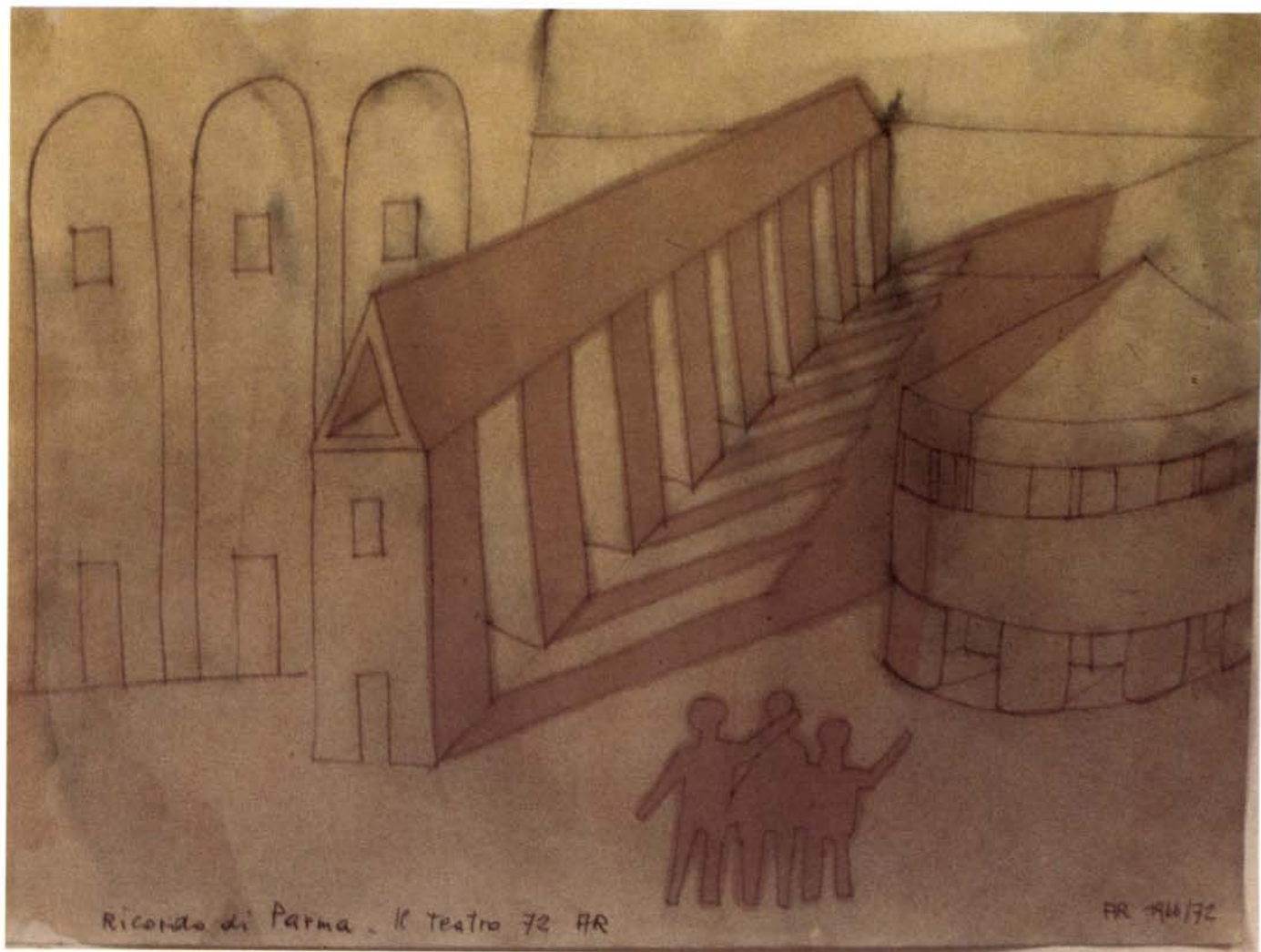
Nella XV Triennale F. Raggi evidenzia alcuni temi critici emergenti dai progetti di architettura: la Triennale è lo strumento di mediazione della cultura dominante; il comune denominatore dei contributi è di tipo concettuale; dogmatismo e formalismo sono limiti della Tendenza ma non giustificano l'accusa di restaurazione culturale.

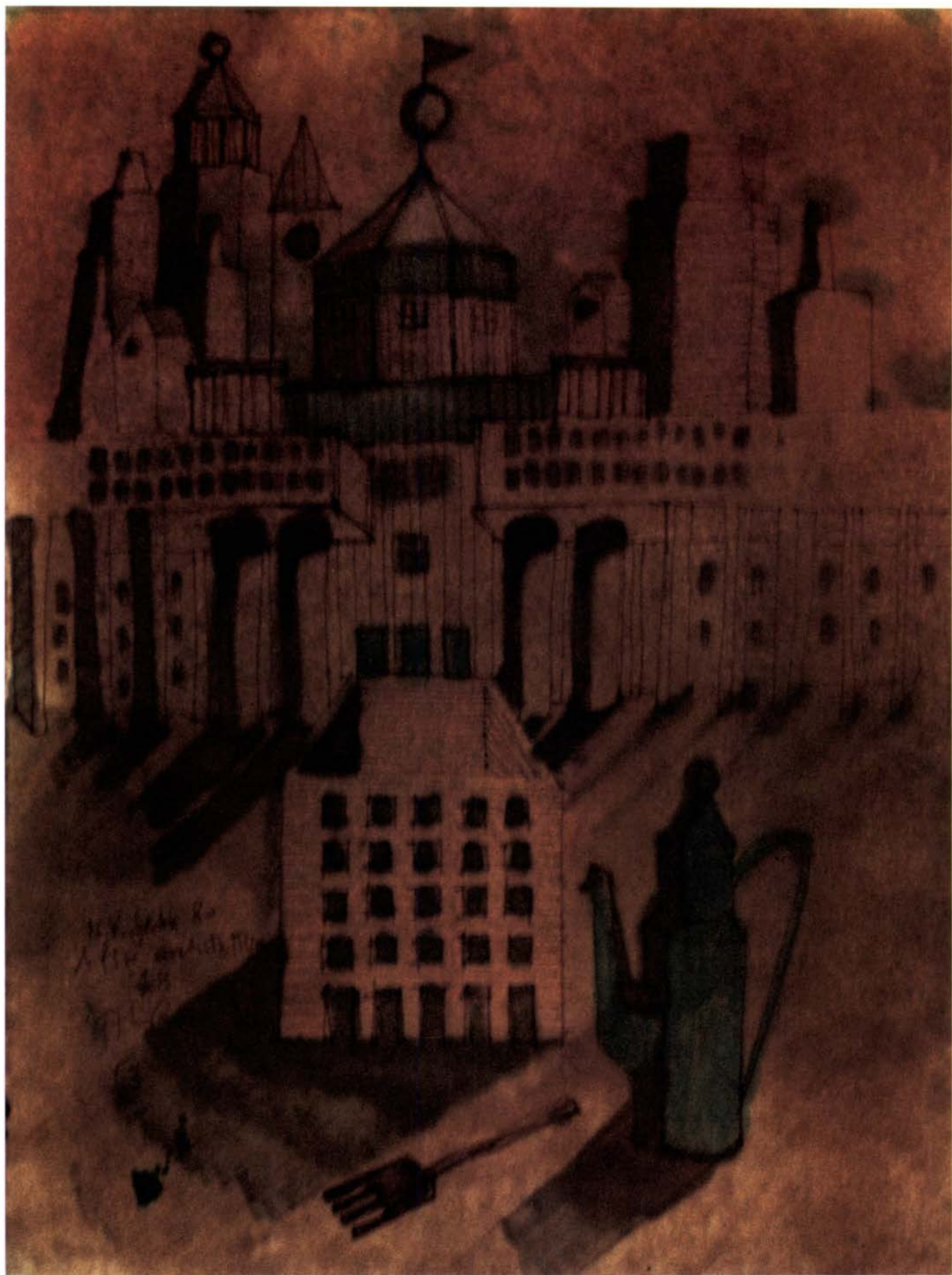
1974 d

A. Rossi tratta del rapporto tra progettazione e città

A sinistra:
Aldo Rossi,
Ricordo di Parma
— il teatro, 1972.

A destra:
Aldo Rossi,
Studi, 1980.





come tema che caratterizza la XV Triennale (Casabella n.1).

1974 e

Guenzi tratta la "inattuale purezza" dell'architettura affrontando temi quali disegno, contraddizione, critica, prassi. Partendo dalla posizione di Scolari si analizzano le relazioni tra teoria e prassi, tra cultura e politica; sul significato del disegno che, se assunto come pratica e critica, viene considerato alla stregua di una personale uscita di insicurezza. Il disegno è la raccolta delle contraddizioni, il segno dell'isolamento e dello sgretolamento. Sono allegati otto disegni di M. Scolari (da Casabella n.4).

1974 f

Casabella pubblica 20 disegni di L. ed R. Krier per il Royal Mint Square a Londra nella zona dei Docks (vedi Casabella n.12).

1974 g

R. Venturi e J. Rauch trattano il tema della casa come immagini di forme archetipe, come luogo-abitazione e come ordine dei sogni, anche attraverso disegni di progetto (da Lotus n.8).

1974 h

Aldo Rossi parla dell'architettura di A. Rossi e del valore della ripetizione. Sono presentati disegni del municipio di Muggiò, della scuola di Fagnano Olona e delle case a Broni. R. Nicolini parla della ripetizione di A. Rossi come ricerca del pluralismo dei significati: "Il rapporto tra caratteristica analogica ed analitica nell'architettura di A. Rossi conferma la giustezza dell'affermazione di H. Broch; che il grande stile impoverisce il vocabolario ed arricchisce la sintassi, avendo a scopo non già la forma più superficiale, ma le relazioni interne al testo, e del testo la realtà" (da Controspazio numero 4).

1975

1975 a

Lo studio Labirinto presenta i propri progetti ed idee: la sperimentazione come rapporto che pone sullo stesso livello l'architettura come costruito, oggetto, disegno; la riappropriazione delle qualità storiche del linguaggio architettonico come imperativo categorico. Sono allegati 21 disegni di progetti (Controspazio dicembre).

1975 b

Francesco Moschini avvia la pubblicazione della collana di architettura "Città e Progetto" articolata in otto settori di ricerca: 1) quaderni di teoria e progetto, 2) metodologie, 3) storiografia architettonica, 4) critica dell'architettura, 5) monografie, 6) documenti, 7) studi urbani, 8) trattatistica e teoria. Tra i primi titoli i volumi di Franco Purini, Costantino Dardi, Vittorio de Feo, e dello studio Labirinto.

1975 c

Controspazio presenta i progetti di concorso: Uffici a Trieste di G. Grassi - A. Monestiroli e di A. Rossi - G. Braghieri - M. Bosshard; Casa dello studente a Trieste di A. Rossi - A. Cantafora (Vedi Controspazio ottobre).

1975 d

"La casa" è un tema su cui si confrontano saggi critici di C. N. Schulz, A. Siza, L. Wittgenstein, M. Heidegger, M. Tafuri, M. Scolari; i temi critici e le questioni emergenti sono l'attuale situazione architettonica europea e i suoi rapporti con la tradizione dell'architettura moderna; la nozione nuova di morfologia in opposizione all'impostazione propriamente tipologica dell'edilizia abitativa dell'architettura razionalista; lo scontro tra le strutture teoretiche logico-geometriche e l'essenza dell'abitare in senso fenomenologico; la continuità o la rottura con il Movimento Moderno; molti disegni di riferimento sostanziano le varie posizioni.

1975 e

R. Krier presenta il progetto di Casa Siemer-Warmbronn 1968/73 evidenziando attraverso molti disegni le caratteristiche geometriche delle figurazioni del progetto, il suo controllo dimensionale e le sue proporzioni.

1975 f

M. Scolari espone la questione delle case operaie così come è stata affrontata nei trattati e nei manuali, evidenziando attraverso numerosi disegni di riferimento il rapporto tra teoria dell'architettura e tipologia abitativa (vedi Lotus n.9).

1975 g

K. Frampton nell'articolo "L'evoluzione del concetto di abitazione" evidenzia i modelli teorici di riferimento logico-formali, i regolamenti, il concetto di abitazione espressi in numerosi disegni di progetto di case nei paesi europei (vedi Lotus n.10).

1975 h

Francesco Moschini cura la pubblicazione su "Aldo Rossi: Scritti Scelti" nel bollettino n.11/12 della Biblioteca della facoltà di Architettura di Roma.

1976

1976 a

Franco Purini pubblica il libro "Luogo e progetto" con le edizioni Magma di Roma e con un'introduzione di Francesco Moschini. L'autore propone in termini espliciti il piano del "disegno d'architettura" come il più proprio per la determinazione di una piattaforma speculativa e comunicativa costruita intorno all'idea di "autonomia" dell'architettura ma decentrata rispetto alle tematiche della città e della tipologia. Al centro della sua rifles-

sione si colloca l'analisi di alcune "tecniche di invenzione" che riprende analoghe tematiche affrontate da Laura Thermes su *Controspazio* n.3 del 1975.

1976 b

F. Purini nell'articolo "Il disegno e il disegnare" riconosce al disegno il valore terapeutico di un'autoanalisi: il disegno degli edifici può liberarne i contenuti attraverso un processo di straniamento; nel disegno di architetture non realizzate si può lasciare ampio spazio alla speranza che si ripone nel pensiero progettuale. Sono presenti molti disegni dell'autore (vedi Casabella n.6).

1976 c

M. Botta presenta disegni di progetto di case unifamiliari, di una palestra e di una scuola nel ticinese (vedi Casabella n. 6).

1976 d

K. Frampton presenta nell'articolo "Spazio illimitato" progetti di R. Abraham (vedi Casabella n. 12).

1976 e

O. Zoeggeler nell'articolo "non è vero che la forma debba seguire la funzione" illustra questo assunto attraverso disegni di suoi progetti. (vedi Casabella n. 12).

1976 f

L. Krier in "Qualche idea sul realismo" tratta alcuni temi critici: nel 19° secolo gli stili sono sistema ideologico per collegare l'alienazione della fatica intellettuale al lavoro manuale; dopo la rinuncia agli stili questi dovevano sopravvivere come kitsch. Illustra i temi con suoi disegni (vedi Casabella n. 12).

1976 g

Il gruppo Labirinto con "Gli archetipi dell'architettura" attraverso numerosi elaborati grafici suggerisce che il disegno vada inteso come indicazione di una metodologia di indagine spaziale perdendo la capacità di trasmettere significati (vedi Casabella n. 12).

1976 h

AA.VV. illustrano due progetti di C. de Portzamparc a la Roquette e Marne la Vallée. (vedi *Controspazio* n. gen. febr.)

1976 i

M. Gandelonas nell'articolo "M. Scolari paesaggi teorici" illustra il rapporto tra teoria e pratica del disegno di architettura tra ragione, idee e deviazione dalla realtà della sua struttura ideologica. Il tema è sviluppato attraverso il pensiero, contro la pratica e attraverso le evocazioni, oltre la costruzione. Sono presentati disegni di M. Scolari (vedi *Lotus* n. 11).

1976 j

L'Office for Metropolitan Architecture presenta scenari architettonici di megalopoli e forme mutanti (vedi *Lotus* n. 11).

1976 k

A. Rossi ne "La città analoga" tratta la teoria sottesa al disegno di questa città immaginaria costruita attraverso il collage di parti di città e di architetture diverse (vedi *Lotus* n. 13).

1976 l

A. Smithson e O. M. Ungers nel "Linguaggio dell'architettura a Kreuzberg" illustrano, nel tema di progetto di una parte di città, le questioni relative al linguaggio architettonico-metaforico, alla trasformazione tipologica di un nascosto rinascimento tedesco: la metafora del vecchio e la morfologia di facciata. Disegni di Ungers. (vedi *Lotus* n.13).

1976 m

M. Tafuri in "Ceci n'est pas une ville" tratta dei rapporti che si instaurano tra il disegno e il significato, le monadi e la semiotica. (vedi *Lotus* n.13).

1976 n

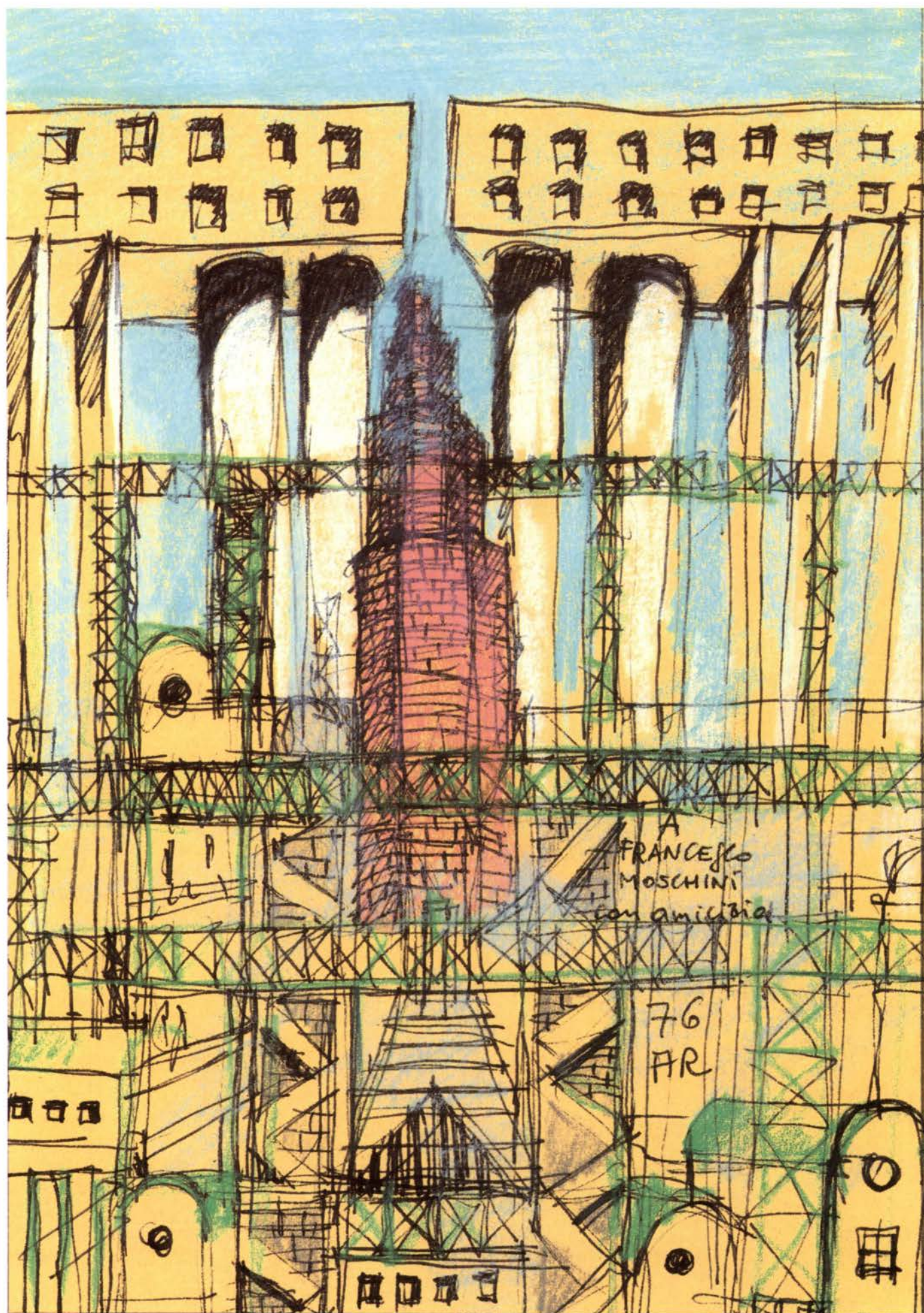
C. N. Schulz in "Genius loci" sottolinea i temi del rapporto tra luogo ed identità attraverso la costruzione del disegno del mondo esterno, evidenziando l'importanza fisica del luogo, del sito, della dimora; la non coincidenza di luogo e spazio ed infine i caratteri della rappresentazione del mondo. Molti disegni (vedi *Lotus* n.13).

1976 o

Nel suo "Saggio sull'architettura di Aldo Rossi" in "L'architettura di Aldo Rossi", Franco Angeli, Milano 1976, nel capitolo "Disegni", Vittorio Savi produce una lettura della rappresentazione dei progetti rossiani come una "autorappresentazione" nella quale la dimensione della scrittura architettonica, che incorpora tematiche e risonanze autobiografiche, consente di ridefinire la pratica dell'invenzione grafica come operazione intransitiva, come ascetica progressione verso il silenzio.

1976 p

Nel numero 13 di *Lotus* Aldo Rossi pubblica la sua tavola "La Città Analoga", un'opera collettiva assieme a Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart. Nell'omonimo testo che la accompagna Rossi indica le motivazioni che sono alla base di questa rappresentazione ideale, nella quale compaiono assemblati con la tecnica del "collage" progetti suoi affiancati a frammenti di antiche carte urbane. Alla disattenzione riguardo alla progettazione della città, al declino dei suoi processi di costruzione, in qualche caso al loro arresto, sostituiti dalla gestione burocratica degli stessi strumenti urbanistici e dalle interdizioni delle soprintendenze, Aldo Rossi risponde con la proposta di una nuova strategia disciplinare che si fondi prima



A sinistra:
Aldo Rossi.
Studi, 1976.

di tutto sull'accettazione del fatto "che è finita l'epoca dei modelli urbani" per restaurare, all'interno di una storia ritrovata e di una capacità di interpretare i luoghi, un'immagine della città come sistema di "parti", sostenuto e percorso dalla ricerca della "bellezza". Una bellezza che, pur misurandosi eroicamente con tutta la tradizione dell'architettura, si confronti "giorno per giorno" con le contraddizioni dell'organismo urbano, occasione per occasione. Nella tavola convergono un'ispirazione letteraria, una ripresa della tematica settecentesca del "capriccio", ripensata all'interno della tradizione avanguardistica del "déplacement", e una riproposizione della tecnica del "collage" qui trasformata in metafora di una costruzione della città come accostamento di elementi spazialmente discontinui. Nello stesso numero di *Lotus*, in un saggio dal titolo "Ceci n'est pas une ville", decifrando i complessi strati concettuali e figurativi contenuti nell'immagine proposta da Aldo Rossi, ne circonda e ne limita la portata problematica e il suo valore di manifesto, sottolineando nel suo non possedere un luogo la sua natura astratta e la sua "privata" risonanza "autoanalitica".

1977

1977 a

Franco Purini espone il suo lavoro all'Inarch nell'ambito della serie di mostre "Personalità di architetti" promosse da Costantino Dardi. Il catalogo si apre con uno scritto di Ludovico Quaroni. Nella stessa iniziativa proporranno il loro lavoro il gruppo Labirinto, il Superstudio e Franz Prati.

1977 b

In occasione della mostra dello studio Labirinto presso l'Inarch è pubblicato a Roma, con le edizioni centro Di, il catalogo della mostra con l'introduzione di Francesco Moschini: "Contaminazione disciplinare e progettazione intercodice".

1977 c

Presso la grafica Romero di Roma Franco Purini espone un ciclo di sette incisioni presentate da Francesco Moschini con un testo dal titolo "L'insensato gioco di scrivere". L'incisione "Dopo l'architettura moderna" rappresenta la chiave "ideologica" della serie, mentre "Riflessione" e "Insieme" riepilogano modalità compositive. "Finestra come casa" e "Sistema trilitico" propongono invece alcuni archetipi come la parete o la campata architravata. L'iniziativa è sollecitata da Francesco Moschini che nell'indirizzare verso l'incisione intende riallacciare una sorta di filo interrotto con la tradizione Piranesiana attraverso il lavoro anche di altri architetti tra cui: Aldo Rossi, Arduino Cantafora e Paola d'Ercole.

1977 d

Tra il '78 e l'80 Antonello Sotgia dedica alcune copertine de "L'Architetto", organo del consiglio Nazionale degli architetti, all'"architettura disegna-

ta". Questa scelta ha il merito di proporre all'attenzione dei professionisti italiani una problematica la cui novità produrrà notevoli resistenze e alcune polemiche. Lo stesso Sotgia in un articolo dal titolo "tra progetto e informazione" sul numero 9/10 1977, delinea quello che sarà il principale ostacolo teorico per la comprensione del fenomeno dell'architettura disegnata, vale a dire la falsa contrapposizione tra simulazione e realtà.

1977 e

V. Berti in "Sei architetture recenti di Venturi e Rauch" descrive sinteticamente ed illustra il percorso architettonico degli autori e il contesto culturale. Tra i contributi più chiari di Venturi ad una architettura postmoderna è il voler derivare le forme da espressioni di funzionalità operate su di un meta-linguaggio ricavato dai detriti. (vedi *Parametro* n.10).

1977 f

A. Anselmi e P. Chiatante in "due progetti dello studio G.R.A.U." illustrano il cimitero ed il giardino comunale di Parabita. Molti disegni (*Controspazio* luglio agosto).

1977 g

Paolo Melis illustra "Il timore ed il bisogno dell'architettura" con quattro acqueforti di F. Purini (vedi *Controspazio* ott.nov.).

1977 h

F. Purini in "Doppio tempo" critica l'arbitrario nel disegno di architettura e propone un recupero delle aree problematiche legate al tema della creatività. Molti disegni dell'autore (vedi *Controspazio* ott.nov.).

1977 i

G. Muratore nel concorso "Case parcheggio a Foggia" descrive ed illustra i progetti più rappresentativi attraverso i disegni di F. Purini, L. Thermes, E. Battisti, C. Baldisserri ed altri, F. Pecoraro ed altri (vedi *Casabella* n.425).

1977 j

G. Muratore nel commentare il concorso "Il sovrappasso degli impianti ferroviari a Bergamo" descrive i progetti di G. Rebecchini, E. Battisti, F. Purini, L. Thermes e altri (vedi *Casabella* 7-8).

1977 k

Gregotti in "Architettura per la città antica" commenta i progetti presentati per il restauro del Castello di Bellinzona, toccando tutte le problematiche relative alla conservazione, al restauro e al riutilizzo del patrimonio storico. Disegni di B. Reichlin, F. Reinhart, A. Rossi. (vedi *Casabella* 11 - n. 430).

1977 l

G. Muratore ne "Il teatro nella città antica" commenta i progetti presentati al concorso per il teatro comunale di Forlì evidenziando il rapporto tra

il manufatto teatro e la rete delle interrelazioni comunicative proposte tra le varie forme di attività teatrale. Disegni di L. Toccafondi e altri, G. Accasto e altri, L. Patetta e altri, C. Baldisserri e altri, C. Dardi e altri (vedi Casabella n.12).

1977 m

C. de Potrzamparc in "oggetti-figure-luoghi" e "le chteau d'eau" descrive ed illustra le questioni che si richiamano alla geometria come ricerca di uno spazio introvabile e all'arché come critica del tempo e dello spazio. Disegni dell'autore (vedi Lotus n.14).

1977 n

A. Grumbach in "Archeologia inversa" tratta della necessità evidente nel progetto della memoria, delle tracce della città virtuale, dei frammenti di storia e di forme. Disegni dell'autore (vedi Lotus n.14).

1977 o

G. Grassi in "La licenza dell'ovvio" tratta del processo di definizione e tipizzazione delle forme architettoniche in senso generale nel progetto di architettura, della razionalità e semplicità (minimalismo), della rinuncia alla complessità del formalismo architettonico. Disegni di progetto dell'autore, e di A. Rossi (vedi Lotus n.15).

1977 p

A. Rossi in "I disegni, gli schizzi, la vita degli edifici" ne descrive attraverso i disegni di progetto la teoria sottesa. Disegni dell'autore (vedi Lotus 15).

1977 q

O. Ungers in "Un vocabolario" tratta della creazione di un modello costruttivo e di un vocabolario, cioè di un linguaggio architettonico formale per il progetto. Disegni dell'autore (vedi Lotus n.15).

1977 r

G. Durisk in "Le figure analoghe" descrive i concetti progettuali che informano, in qualità elementi formali, il disegno di architettura. Disegni dell'autore (vedi Lotus n.15).

1977 s

P. Duboy illustra in "Fragments d'un discours amoureux" disegni e testi inediti di J.J. Lequeu; dall'Architecture civile (vedi Lotus n.16).

1977 t

P.L. Nicolin in "Architettura e teatro" tratta del rapporto tra forma architettonica, in opposizione allo sviluppo dei design methods, e architettura effimera costruita per le scenografie teatrali (vedi Lotus n.17).

1977 u

M. Tafuri in "Il teatro come città virtuale" tratta delle questioni e delle complessità di tale tema. Disegni (vedi Lotus n.17).

1977 v

W. Oechslin in "Il teatro d'invenzione" enuclea importanti temi critici. (vedi Lotus n.17).

1977 w

Controspazio presenta progetti di Giancarlo Rosa e Adolfo Sajeve (vedi Controspazio n. 3).

1977 x

Ideata e curata da Fulvio Irace con il sostegno dell'ordine degli architetti dell'Emilia Romagna si apre il dieci dicembre presso la galleria comunale d'arte moderna di Bologna la mostra "Assenza/Presenza, Un'ipotesi di architettura". Mutuando uno schema critico di Renato Barilli, inizialmente pensato per la narrativa e successivamente esteso alle arti visive, Fulvio Irace mette in evidenza la contrapposizione tra un modello di ricerca architettonica che "lavora attorno ad un progetto di infinito coinvolgimento della realtà, del sociale, del vissuto" e una opposta tendenza che "propone una rinuncia ad ogni compromissione diretta con le questioni del vivere quotidiano per rinchiudersi nell'analisi testuale dell'opera e dei suoi meccanismi".

La mostra rappresenta il primo tentativo di storizzazione del fenomeno dell'architettura disegnata, che viene assunta nella sua piena dimensione problematica in quanto "luogo del rimosso e del desiderio", in quanto "movimento sotterraneo, parallelo (talora intrecciato) allo svolgersi della storia delle forme costruite".

Confrontata con alcuni esiti della ricerca radicale e di quella concettuale l'architettura disegnata viene identificata come "luogo privilegiato della significazione" che sulla propria intransitività e sulla propria autonomia si definisce come una sorta di "duplicazione" rispetto ai processi di trasformazione concreta del mondo fisico. Ai Presenti, individuati da Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Andrea Branzi, Franco Raggi, Cavart, Ugo La Pietra, Almerigo De Angelis, ed inoltre da gruppi d'animazione del collettivo Architettura e Partecipazione, dal Superstudio di Riccardo Dalisi, Fulvio Irace contrappone gli Assenti Costantino Dardi, Arata Isozaki, Charles Moore, Hans Hollein, Rodolfo Machado, e Jorge Silveti, Franco Purini, Studio Labirinto, Massimo Scolari, Leon Krier, Bob Krier, John Hejduk, Aldo Rossi, Arduino Cantafora, Diana Agrest e Mario Gandelsonas, Peter Eisenman, Piero Sartogo.

C'è comunque da notare che mentre la formazione dei Presenti si configura come un omogeneo schieramento di militanti dell'area radicale quella degli Assenti è articolata in almeno tre gruppi. Alla concretezza dell'atteggiamento di architetti come Dardi, Isozaki, Hollein si affianca ad esempio sia lo sperimentalismo "autonomista" di Rossi, di Krier, di Hejduk che la pratica da parte di Arduino Cantafora, Massimo Scolari, Leon Krier, del disegno come delimitazione di un tentativo problematico in qualche modo contrapposto a quello istituzionale dell'architettura.

1977 y

Alberto Cuomo "L'architettura a venire", *Art Dimension Art*, n. 10, giugno 1977. L'autore traccia una traiettoria teorica che individua sulla scorta delle proposizioni di Blanchot sulla scrittura, il luogo di un'analisi sulla dimensione specifica dell'architettura che si risolve nella sua negazione, nella sua assenza, in una accettazione della sua più piena "autoreferenzialità".

1977 z

Laura Thermes pubblica "Bologna: una mostra e un convegno", *Controspazio* n. 6, dicembre 1977. In questo articolo l'autrice, recensendo la mostra Assenza/Presenza e il relativo convegno conclusivo, scrive che lo schema proposto da Irace, potendo essere interpretato come una meccanica contrapposizione tra opera e comportamento, tra impegno e disimpegno, tra realtà e rappresentazione, rischia di chiudersi in una dialettica artificiosa tra accettazione e rifiuto della progettualità. Inoltre l'adozione degli strumenti e delle categorie proprie della critica d'arte si rivela ambiguo. Se da un lato favorisce infatti, attraverso la concettualizzazione delle operazioni compositive, l'adozione di modelli propri delle arti visive, dall'altro fa emergere la costituzionale "arretratezza" delle problematiche espressive dell'architettura alla quale la natura di "utensile" sembra negare quelle libertà, quegli sconfinamenti, quegli arbitrii di cui si nutrono in una costituzionale trasgressività la pittura e la scultura. L'architettura disegnata, sostiene quindi Laura Thermes, non può essere opposta nei suoi "residui" descrittivi all'arte figurativa né accetta di venire valutata come una pratica di autoisolamento nei confronti della "militanza" radicale della "pedagogia" partecipativa. Secondo Laura Thermes l'autonomia dell'architettura, che si rappresenta nel disegno, si assume l'essenziale compito di misurare gli estremi confini del campo disciplinare segnando così l'orizzonte stesso del progetto.

1978

1978 a

Si apre la galleria A.A.M. di Roma con una mostra dedicata ad E. Persico, curata da M. di Puolo; galleria che si trasforma subito in cooperativa culturale creata e diretta da Francesco Moschini, tendente a porsi nel panorama culturale come uno "spazio orientato ad individuare un sovrasisistema di relazioni reciproche osservando sistemi isolati e analogie tra sistemi apparentemente dissimili" e che inoltre persegue l'obiettivo di offrire al crogiolo della situazione romana una ribalta ed un luogo di scambio con altre situazioni culturali. Moschini coglie il vuoto dovuto al raro passaggio di mostre itineranti, altrove concepite, e tende a porsi come presenza attuale, informata, eclettica e seria.

1978 b

P. Portoghesi nell'"Architettura del dubbio" af-

ferma che la storia deve essere a fondamento dell'architettura attuale e illustra il suo articolo con disegni di progetto a partire dalla storia (vedi *Controspazio* genn. febr.).

1978 c

Nella Biennale di Venezia del '78, nell'ambito della mostra di Architettura "Topologia e morfogenesi", curata da Lara Vinca Masini, nelle sezioni "Il nuovo razionalismo" e la "Tendenza" compaiono opere di alcuni architetti impegnati sul terreno dell'"architettura disegnata" come Cantafora, Grassi, Purini, Rossi, Scolari. In altre sezioni sono presenti Natalini, La Pietra, Raggi, Dalisi. La mostra coglie il momento in cui alcuni temi affrontati dalla ricerca grafica stanno già diventando materiali concreti del progetto di architettura.

1978 d

A Ravenna Gianni Contessi organizza presso la galleria Comunale, negli spazi della loggetta Lombardesca, una mostra dal titolo "I modi della rappresentazione".

1978 e

Paolo Portoghesi affronta, con una mostra di progetti e disegni alla galleria Pan di Roma, il problema della ricerca di nuove strade per sottrarsi all'inaridimento e alla evasione dai problemi reali. Anzi allo scadere degli anni settanta Portoghesi, intitolando "L'architettura del dubbio" la sua esposizione, cerca una direzione per gli anni ottanta in una rimeditazione del rapporto architettura-natura e architettura-urbanistica nella quale si profila quella critica radicale al Movimento Moderno che ispirerà la successiva direzione del settore architettura della Biennale di Venezia.

1978 f

C. D'Amato in "Valori autonomi nelle ricerche architettoniche degli anni settanta" parla del disegno come strumento importante per saldare il segno al significato (vedi *Controspazio* genn. febr.).

1978 g

Francesco Moschini cura la serie "Monografie d'Architettura" del centro Di, Firenze. Tale serie è contemporaneamente edita dalla Rizzoli International N.Y., Accademy Edition London, l'Equerre Paris. Tra i primi titoli quelli dedicati ad Aldo Rossi, Massimo Scolari, Giorgio Grassi, Paolo Portoghesi.

1978 h

R. Machado e J. Silvetti in "Il significato in architettura" evidenziano una critica alla tipologia e al linguaggio anche attraverso molti disegni di propri progetti (vedi *Controspazio* genn. febr.).

1978 i

La mostra "Roma interrotta", organizzata dagli incontri internazionali d'arte, cerca di cogliere a par-

tire dalla pianta del Nolli una rilettura di Roma per tutelarne il patrimonio culturale ed il suo centro storico coinvolgendo: Dardi, Giurgola, Graves, Grumbach, Portoghesi, L. Krier, R. Krier, Rossi, Rowe, Sartogo, Stirling, Venturi. Argan commenta nella sua presentazione "nessuna proposta urbanistica, naturalmente, ma una serie di esercizi ginnastici alle parallele della Memoria.... un rovesciamento della Memoria dal passato al futuro, dell'Immaginazione dal futuro al passato".

1978 j

A. Terranova in "Fantasmi a Roma" e L. Thermes in "Roma interrotta - 12 interventi sulla pianta del Nolli" e in "Il Nolli: dodici architetti e una città" criticano il distacco dalla realtà, un atteggiamento dell'architettura più psicologico che costruttivo e una mancata risposta a temi e problemi concreti in occasione della mostra "Roma interrotta". Sono allegati disegni di: A. Rossi, R. Venturi - G. Rauch, A. Grumbach, P. Portoghesi, L. Krier, R. Krier, G. Stirling, M. Graves, C. Dardi e altri. (vedi Controspazio luglio-agosto).

1978 k

Francesco Moschini avvia e cura la collana "Architettura/Materiali" delle Edizioni Kappa, articolata in tre settori: 1) l'architettura, 2) il teatro, 3) il cinema; tra i primi titoli il volume dedicato a Sartoris, primo ritorno dopo tanti anni di silenzio ad un discusso protagonista dell'architettura tra le due guerre. Un altro volume è quello dedicato a Darmstadt.

1978 l

È attiva a Milano la galleria di Antonia Jannone che sviluppa tematiche quali la pittura a soggetto architettonico e i disegni relativi alla progettazione, dagli schizzi agli esecutivi che sostengono o prescindono dal costruito. La prima mostra ha per oggetto i disegni di Stefan Wewerka.

1978 m

G. Muratore in "Disegnare Architettura" (recensione al n.6-1977 di Architectural Design) analizza l'uso del disegno da parte delle nuove generazioni di architetti, indicando il fenomeno come complessivamente regressivo, con una evidente perdita di significato del ruolo professionale (vedi Casabella n.432).

1978 n

G. Muratore analizza i progetti presentati per l'area direzionale di Firenze, sottolineando come la rappresentazione grafica sia una efficace evidenziatrice di linguaggi architettonici diversi. Disegni di C. Aymonino e A. Rossi (vedi Casabella n.434).

1978 o

In "L'Antiprogetto Radical", prendendo a pretesto il bilancio di cinquant'anni di architettura, si analizzano una serie di esperienze e di ricerche definite come aprofessionali o antiprofessionali, e

viene messo in discussione il ruolo del disegno come ricerca autonoma. Disegni di F. Purini, M. Scolari, O. Zoeggeler, Gruppo Labirinto, Superstudio (vedi Casabella n.440-441).

1978 p

F. Purini e L. Thermes in "Una generazione ritrovata" analizzano la ricerca dei giovani architetti evidenziando il problema della loro identificazione e dei loro fini e compiti. Per ciò che riguarda la didattica nelle scuole di architettura sostengono che si assiste ad una sacralizzazione del tema della città. A proposito del linguaggio e dello stile affermano che mancano stimoli concreti e quindi si cade nell'architettura disegnata. Allegati 7 olii di A. Cantafora e disegni di F. Pecoraro, S. Petruccioli, G. Ercolani, A. M. Sacconi (vedi Controspazio sett. dic.).

1978 q

F. Cellini e C. D'Amato in "Le ceneri del Movimento Moderno e la rivincita della storia" parlano del rapporto con la storia e del problema della definizione del ruolo dell'architetto tra l'artista del disegno astratto ed accademico ed il tecnico: l'alternativa è nel lavoro e nell'impegno (vedi Controspazio sett. dicembre).

1978 r

L. Krier e R. Wolff nel Concorso per il Blundell Corner a Kingston Upon Hall e nel progetto per la ricostruzione del "Teerhof" a Brema trattano dei luoghi urbani, delle misure e proporzioni che determinano il progetto, degli elementi tipologici e formali, con insolita monumentalità neoclassica. Trattano inoltre del tema "lo spigolo dell'edificio" come formalismo in architettura (vedi Lotus numero 19).

1978 s

M. Tafuri nell'articolo "Il soggetto e la maschera" affronta alcuni temi fondamentali del progetto tratti dagli archivi dell'architettura moderna, con l'illustrazione di molti disegni interessanti (vedi Lotus n.20).

1978 t

L'architettura nell'Università è il tema trattato in modo monografico dal n.21 di Lotus, esemplare per le questioni, i temi, le problematichità, i disegni di progetto. Numerosi sono i saggi contenuti: "Un gruppo di quattro colonne", "L'insegnamento di architettura in Francia (1968-1978)", "Tre esercizi" e "L'aria della campagna rende liberi", e tutti testimoniano la complessità dei temi sia nei presupposti teorici e metodologici che nei risultati (vedi Lotus n.21).

1978 u

Dal '78 su "Costruire" comincia ad apparire una serie di articoli di Francesco Moschini su artisti che hanno avuto particolari implicazioni con l'architettura come Achille Perilli, Piero Dorazio etc.

1978 v

Recensendo la mostra Assenza/Presenza nel numero 9, maggio 1978, di *Modo*, Benedetto Grava-gnuolo in un articolo dal titolo "Chi pensa troppo finisce nel museo" delinea sinteticamente le coordinate dell'architettura disegnata, individuando in una "autoriflessione" contemplativa il limite teorico e pratico dell'esercizio della rappresentazione quando questa è intesa nell'intero arco delle sue potenzialità immaginative e critiche e quindi nella consapevolezza della propria autonomia.

1978 w

Nel suo saggio dal titolo "Architettura e negatività" in *Controspazio*, anno 10, n. 4, agosto 1978, Alberto Cuomo tenta una sistemazione del problema dell'architettura disegnata a partire dalla sua interpretazione come espressione del "pensiero negativo". Da Kahn a Hejduk, da Rossi a Hollein, da Scolari a Purini, a Grumbach l'autore stabilisce alcune coordinate di un processo di progressiva cancellazione delle sovrastrutture comunicative dell'architettura, rappresentata nella sua estremistica riduzione a puro segno di se stessa.

1978 x

Nel numero 64-65 di *Parametro* Ludovico Quaroni in un saggio dal titolo "le muse inquietanti: riflessioni su trenta anni di architettura italiana", accenna alla questione dell'architettura disegnata all'interno di un paragrafo nel quale prende le distanze dal fenomeno della "tendenza", da lui considerata un'occasione per "astrazioni grafiche" e "ludiche utopie" presentate come affermazioni di un nuovo "Realismo". "L'abilità grafica di molti giovani egli scrive riesce a impreziosire e a ingigantire, intellettualmente, operazioni progettuali soltanto buone, fino a eliminare nell'osservatore l'interesse per l'oggetto da costruire, concentrando invece sul disegno in se stesso, innescando così un processo che si risolve da una parte con una serie non indifferente di mistificazioni cui corrispondono laceranti entusiasmi estetici, e dall'altra con una deviazione della critica più impegnata, che vede l'utopia del reale dove invece non c'è che la grande qualità delle eleganze grafiche: qualità necessaria all'architetto come mezzo per il controllo della forma da costruire, ma qualità che viene invece esaltata indipendentemente da quest'ultima, per il potere che ha di soddisfare, all'interno del foglio stesso da disegno, l'esigenza estetica di architetti e non architetti, fino a trasformare il disegno tecnico in oggetto pronto per la vendita sul corrotto mercato dell'arte". Questo più che negativo giudizio discende forse dal disagio di Quaroni di fronte a quell'intreccio di nuove condizioni strutturali quali le "facoltà di massa", il "grande numero" degli architetti, la nascita di un diffuso sistema dell'informazione, che dall'inizio degli anni settanta avevano profondamente modificato il "ciclo produttivo" dell'architettura. Disagio che pervade tutto lo scritto e che fa sì che lo stesso "dubbio sistematico" del maestro romano

acquisti, specie nella conclusione del testo, i toni dello sconforto. La "massa" generalizzata di giovani, di cui egli parla, si abbandonerebbe quindi all'architettura disegnata come ad una forma di comunicazione disciplinare "abbreviata", sostanzialmente sovrapposta ai suoi stessi contenuti, di fatto ridotta ad un puro dispositivo di simulazione dei processi reali ed a meccanismo autograticificante.

1979

1979 a

B. Reichlin nell'articolo "L'assonometria come progetto - uno studio su Alberto Sartoris" tratta della proprietà e del significato della rappresentazione attraverso numerosi disegni.

1979 b

Nella mostra "Piranese nei luoghi di Piranesi", tenutasi a Roma e a Cori (Latina), sono esposti e raccolti nell'ampio catalogo disegni di 25 architetti italiani, ispirati liberamente alle suggestioni piranesiane. Tra le opere esposte che maggiormente hanno contribuito al consolidarsi di un comune linguaggio figurativo dell'architettura disegnata vanno ricordati i disegni di Alessandro Anselmi, Arduino Cantafora, del G.R.A.U., di Roberto Mariotti, Paolo Martellotti, Franco Pierluisi, Franco Purini, Aldo Rossi.

1979 c

La galleria AAM di Roma, diretta da Francesco Moschini, presenta i lavori di Franco Purini in una mostra dal titolo "Alcune forme della casa" accompagnata dal libro omonimo, anch'esso di Franco Purini, che apre la nuova collana "Progetto/Dettaglio", delle edizioni Kappa. La mostra verte sull'architettura contemporanea italiana che nel disegno trova il proprio approccio teorico sulla via della ricerca come costante del progetto. "L'eloquenza del di-segno, in cui predomina il rifiuto del compromesso, mentre individua un luogo teorico del progetto, ne sottolinea un rigore morale che in anni recenti ha pagato il prezzo di una non voluta emarginazione dai luoghi della decisione". Il volume di Franco Purini comprende schizzi e "disegni di invenzione" riguardanti i temi del testo e del museo come "anamorfosi" concettuali della casa, di cui si indaga l'"immobilità poetica" riflessa nella sua stabilità tipologica. Nella collana Progetto/Dettaglio compariranno successivamente volumi dedicati a Carlo Aymonino, Alessandro Anselmi, Giorgio Grassi, Antonio Monestiroli, Arduino Cantafora, Bruno Minardi, Dario Passi, Gianugo Polesello, Massimo Martini, Pierluigi Erolì, Roberto Mariotti, Franz Prati, Luca Scacchetti, Patrizia Nicolosi.

1979 d

Lotus presenta un significativo campionamento di disegni della scuola di Barcellona che mettono a fuoco interessanti analogie e contrasti con la produzione italiana (vedi Lotus 23).

1979 e

Pierluigi Nicolin apre all'interno della triennale di Milano uno spazio di elaborazione e di proposizione che egli chiama "Galleria del disegno" quasi riconoscendo nel rapporto tra l'architettura e la sua rappresentazione uno dei luoghi teorici più strategici della disciplina. L'attività della galleria si articola in mostre, dibattiti, seminari.

1979 f

Baldisseri, Grossi e Minardi presentano i disegni dei loro progetti costruiti nella originale e problematica operazione di riduzione formale dei tipi e degli elementi di cui l'architettura si compone (vedi Lotus n.22).

1979 g

Presso la galleria A.A.M. di Roma si apre una mostra monografica su Arduino Cantafora dal titolo "Quadri per una esposizione" aprendo uno squarcio sulle ricerche milanesi.

1979 h

R. Moneo nella monografia sulla "Catalogna, territorio e architettura" tratta delle questioni relative alla teoria della progettazione e soprattutto della problematicità dell'insegnamento nella scuola di architettura. Disegni di progetto (vedi Lotus numero 23).

1979 i

O. M. Ungers in "L'architettura della memoria collettiva" descrive attraverso disegni di progetto l'infinito catalogo delle forme urbane della città e di come essa si rappresenta. Progetti di L. Krier e F. Purini restituiscono i risultati parziali di tale tema (vedi Lotus n.24).

1979 j

Purini, Minardi, Rossi, Stirling e Vitale si esibiscono attraverso i loro disegni più rappresentativi in "Ricerche formali" che sottendono una precisa ricerca teorica della poetica in architettura. "Caratteri istituzionali e linguaggio metaforico", "lo stile e l'ideologia" "ritrovamenti, traslazioni, analogie", "l'effimero romano", "ora questo è perduto", e "architetti e teatranti" sono gli articoli emblematici trattati dagli autori (vedi Lotus n.25).

1979 k

R. Rodinò in "Il Concorso di Reims" analizza i progetti presentati al concorso. Disegni di Bigelman, Feugas, Le Roy, Santelli, Huet, Lion, Cohen (vedi Casabella 1 n.443).

1979 l

A Milano la galleria di A. Jannone presenta una mostra su Stefan Wewerka e successivamente su Aldo Rossi che usa lo spazio della rappresentazione con la rappresentazione dello spazio e presuppone modelli archetipi verso la "città analoga" frutto dell'incontro tra memoria soggettiva e storia.

1979 m

T. Maldonado in "Architetti Romani" analizza l'attività degli architetti romani della nuova generazione sottolineando come, se è vero che progetto e disegno costituiscono un'unità creativa inscindibile, nella ricerca di alcuni dei giovani architetti romani è proprio attraverso il virtuosismo figurativo che si attua un reale approfondimento del sapere progettuale. Disegni di Dario Passi. (vedi Casabella 7-8 n.449).

1979 n

G. Muratore in "Disegno, Immagine, Progetto," prendendo spunto dall'attività dei giovani architetti romani, analizza il rapporto tra disegno e progetto e sottolinea che, alla ricerca di una autonomia disciplinare, il disegno non è più considerato come un supporto inerte ma piuttosto come un momento privilegiato dell'iter progettuale, individua inoltre, proprio nel rinnovato ruolo del disegno, un evidente intreccio tra architettura ed arti figurative. Numerosi disegni di Purini, L. Thermes, R. Marchini, A. Sotgia, P. Jacucci, E. Levi, U. Cao, G. Cappelli, M. Del Vecchio, G. Marrucci, S. Petrini, R. Secchi, T. Paris, G. Rosa, A. Sajeve, P. Angeletti, G. Remiddi, G. Angeletti, A. Aiello, L. Sforza, D. Passi, P. Pascalino, P. D'Ercole, F. Raimondo, M. Beccu, G. Arcidiacono, M. Gargano, E. Nigris (vedi Casabella 7-8 n.449).

1979 o

In "Architetti Romani: un dibattito" si analizza il nuovo ruolo della rappresentazione, il rapporto progetto-rappresentazione, la rivalutazione del disegno e della sua componente poetica. Nel dibattito viene analizzata inoltre l'attività progettuale degli architetti romani e l'esperienza dei concorsi. Partecipano al dibattito: F. Leoni, G. Rosa, A. Sajeve, U. Cao, M. Del Vecchio, D. Passi, R. Secchi, G. D'Ardia, R. Airolti, A. Villa, G. Muratore. Numerosi disegni dei progetti per il concorso dell'ex panificio di Ancona e dei corsi di Composizione di L. Quaroni L. Anversa, M. Fiorentino. In particolare i disegni sono di: F. Purini, A. Pedone, S. Petruccioli, A. Paris, D. Modigliani, D. Staderini, R. Secchi, R. Peris, P. Rosati, F. Zagari, D. Passi, G. D'Ardia (vedi Casabella 7-8 n.449).

1979 p

In "L'Architettura Disegnata" si analizza il ruolo del disegno nell'area romana tra gli anni '60 e '70. Disegni di M. Sacripanti, G. Novelli, A. Perilli, G.R.A.U., V. Fraticelli, A. Anselmi, P. Chiatante, C. Conforto, F. Purini, L. Thermes, G. De Giorgi, A. Muntoni, M. Pazzaglini, G. Remiddi, P. Angeletti, P. D'Ercole, P. Martellotti, A. Pernici, D. Passi (vedi Casabella 7-8 n.449).

1979 q

In "Il progetto tra professione e ricerca", si analizzano i progetti degli architetti romani dal dopoguerra agli anni '70. Disegni di L. Anversa, M. e G. Rebecchini, G. D'Ardia, G. Marcialis, D. Passi, L. Quaroni, G. Mainini, F. Leoni, G. Monti, C. Jacopo-

ni, P. Martellotti, P. Pascalino, A. Pernici, C. Presta, A. Di Renzo, A. Sajeva, R. Secchi, F. Orioli, U. Cao, M. Del Vecchio (vedi Casabella 7-8 n.449).

1979 r

In "L'Architettura come pratica progettuale", Gino Valle sintetizza i due concetti di "architettura interrotta" e "architettura ottenuta", considerando il progetto come "architettura interrotta", egli afferma che l'architettura non esiste se non è costruita e che in questo caso il progetto resta uno spartito mai eseguito (vedi Casabella 9 n. 450).

1979 s

In "La città di carta" di Dario Passi (Recensione di "La città di carta" Studio Labirinto) viene sottolineata l'importanza del disegno come tramite del desiderio e dell'immaginario. (vedi Casabella 9 n. 450).

1979 t

Emilio Battisti in "Tre giovani architetti americani" registra la critica radicale dei fondamenti della metodologia disciplinare e della pratica progettuale del movimento moderno attraverso l'opera di tre docenti della scuola di Syracuse: R. Ferri, L. Dimitriu, S. Holl.

1979 u

Paolo Portoghesi presenta i progetti dello studio G.R.A.U. "....È la lezione dell'architettura rinascimentale che diviene operante al di là delle sterili operazioni revivalistiche, rendendo possibile, con strumenti linguistici rinnovati, una nuova esplorazione del campo della centralità, della traslazione, della reciproca attrazione delle unità volumetriche" (da Controspazio genn. apr.).

1979 v

Paolo Portoghesi presenta gli ultimi progetti di Aldo Rossi "La laconicità di Rossi non si smentisce, ma perde sempre più un legame elettivo con le austere cartilagini biancastre del lessico funzionalista."

1979 w

Su Controspazio Paolo Farina e Manolo De Giorgi pongono cinque domande a Mario Botta e Fernando Montes. Compaiono inoltre gli interventi di Leon Krier: "rendere la memoria e l'intelligenza del passato operative per la costruzione del nostro presente", di Maurice Culot: "L'esercizio architettonico ... partecipa alla definizione di un progetto più vasto che integra le inquietudini dell'epoca; è solo così che esso trova il suo senso storico ed il suo legame con la realtà", ed una osservazione di F. Purini a commento di una mostra di Ridolfi: "...per evitare che il mestiere consolidandosi offuschi l'interesse per l'architettura stessa ma soprattutto per le mutevoli forme della vita". Si tratta di articoli che rendono questo numero un momento di interessante riflessione sulle ricerche architettoniche in corso (vedi Controspazio sett. dic.).

1979 x

Sono pubblicati gli atti del convegno di studi "Assenza/Presenza" curato da R. Barilli, F. Irace, R. Fregna, che si presentano anche come veste del catalogo della omonima mostra del '77.

1979 y

A Milano la galleria di A. Jannone presenta una mostra su Leon Krier, alla sua prima ricomparsa in Italia dopo la XV triennale del '73, con cinquanta disegni che perseguono principalmente la ristrutturazione dei centri storici europei in polemica con gli architetti esecutori diretti dell'industria edilizia. In particolare con la mostra tematica sull'assonometria "Assonometria, Prospettiva Segreta & Cavaliera" con disegni di R. Abraham, P. Eisenman, J. Hejduk, A. Sartoris, J. Stirling, O. M. Ungers è possibile riflettere su quel tipo di immagine che ponendo il centro proiettante all'infinito meglio si presta ad una riflessione sugli autentici significati dell'architettura.

1979 z

Francesco Moschini tiene una rubrica su TVR giornale che si apre con l'articolo: "Antichità del Lazio e Architettura Disegnata".

1980

1980 a

Alle corderie dell'arsenale per la Biennale di Venezia "La presenza del passato", prima mostra internazionale di architettura, si apre con il portale d'accesso progettato da Aldo Rossi; di seguito è esposta la facciata di apertura che è disegnata da Paolo Portoghesi con Francesco Cellini e Claudio D'Amato, in fondo "La Strada Novissima", venti proposte contemporanee da tutto il mondo sul tema della strada. La strada 'dal regolamento edilizio' della biennale è dimora del singolo architetto, casa di abitazione e luogo del vivere quotidiano e privato, affaccio di un edificio collettivo. Nelle venti facciate i progettisti esprimono il proprio particolare senso della forma con speciale riferimento al tema della presenza del passato. La scelta dei progettisti procede dall'ipotesi che privilegia "le trasformazioni del linguaggio e l'abbandono dell'ortodossia modernista e individua nel rapporto con la storia il nodo centrale rispetto al quale è lecito stabilire i confini di un movimento..." (da "La fine del proibizionismo" di P. Portoghesi). La sequenza delle facciate vede nell'ordine a sinistra: Dardi, Graves, Gehry, Ungers, Venturi, Krier, Kleihues, Hollein, Portzamparc, Greenberg, a destra: Koolhaas, Bofill, Moore, Stern, Purini e Thermes, Tigerman, G.R.A.U., Smith, Isozaki, Scollari.

1980 b

La biennale di Venezia è analizzata puntualmente da P. Portoghesi, C. D'Amato, F. Cellini con un numero monografico (vedi Controspazio genn.dic.).

1980 c

Franco Purini pubblica presso "La casa del libro" di Reggio Calabria il volume "L'Architettura didattica" nel quale le esplorazioni disciplinari svolte nel decennio precedente cercano una loro sistemazione organica. Il libro non è accompagnato da disegni, sia per alludere alla necessità di una sosta, di una fase di attesa e di riflessione, sia per esaltare al contrario la necessità delle immagini evocate tramite la loro "assenza".

1980 d

Francesco Moschini apre la sua collaborazione con Domus con un articolo dal titolo significativo: "Disegno/Teoria/Progetto (vedi Domus 603).

1980 e

K.Frampton in "Architettura nell'Università U.S.A.: Cornell, Cooper Union, Columbia" descrive attraverso campioni, documenti, disegni, le tendenze attuali dell'insegnamento e dei risultati della ricerca architettonica in America.

1980 f

Alessandro Anselmi espone i suoi disegni in "Occasioni d'architettura" presso la galleria A.A.M. Coop di Roma.

1980 g

J. Hejduk in "Due idee per Venezia" presenta una complessità di disegni per il Campo veneziano: tredici torri, che per originalità formale rappresentano i principali temi della sua teoretica progettuale (vedi Lotus n.27).

1980 h

Presso la galleria A.A.M. di Roma si apre una mostra dal titolo "Alcuni disegni per l'America" di Carlo Aymonino e di seguito una seconda mostra monografica su Arduino Cantafora dal titolo "Le stagioni delle case".

1980 i

A. Van Eyck nell'articolo "Quello che è e quello che non è l'architettura" descrive le avventure del disegno e della costruzione attraverso alcuni esempi più rappresentativi.

1980 j

R. Krier presenta lo schema di un progetto ideale. W.Oechslin tratta nuove possibilità di distinzioni: l'opera di Machado e Silvetti come riappare nel Postmodernismo.

1980 k

Presso la galleria A.A.M. di Roma si apre una mostra monografica su Massimo Scolari, dal titolo "Architettura laconica".

1980 l

H. Hilmer e C. Sattler in "Razionalità e ricerca della memoria" con numerosi esempi e disegni trattano della questione della razionalità tra teoria e rappresentazione. (vedi Lotus n.28).

1980 m

La galleria Disegni di Architettura di A. Jannone a Milano presenta architetture disegnate di A.Sartoris.

1980 n

H. Hollein, R. Krier, A. Loos sono presenti nel numero "Vienna è Vienna" con numerosi disegni di progetto "ambigui" sia per temi di architettura che formalismi di rappresentazione (vedi Lotus numero 29).

1980 o

G. Pirrone analizza i progetti presentati al concorso per il palazzo degli uffici IRFIS a Palermo, il concorso viene presentato come un momento di riflessione sulle tendenze dell'architettura italiana. Numerosi disegni dei partecipanti al concorso: E. Battisti, M. De Carolis, P. Iacucci, A. Pernici, M. Porta, E. Puglielli, C. Dardi, M. Colocci, F. Tentori, A. Zattera, E. Montessori, S. Crotti, F. Purini, A. Clementi, L. Thermes, L. Toccafondi, V. De Feo, F. Aggarbati, P. Nicolin, M. Aprile, A. Bisconti (vedi Casabella 2 n.455).

1980 p

In "Un ruolo per l'architettura" G. Fabbri sottolinea come il disegno si stia trasformando da mezzo a fine, diventando l'oggetto prevalente della ricerca sull'architettura e la città, egli rileva inoltre che la questione urbana è, di conseguenza, ridotta spesso a "questione di scenografia". Disegni di S. Muratori, B.B.P.R., G. Samonà, G. Polesello, L. Quaroni, C. Aymonino, A. Rossi, L. Semerani. (vedi Casabella 3 n.456).

1980 q

Massimo Scolari espone i suoi acquerelli, disegni ed incisioni, dal '65 all'80 presso la galleria di A. Jannone a Milano con la sua prima personale italiana. "Qui la grande precisione della forma pittorica e l'assoluta imprecisione di un contesto reale svia l'osservatore e dà spazio ad ogni interpretazione; è un'operazione diretta contro l'iconografia moderna, didascalica, dalla televisione alla pubblicità".

1980 r

Successivamente presso la stessa galleria Disegni di Architettura di Milano viene presentato "Il teatro del Mondo" di A.Rossi. Alla maniera delle macchine galleggianti del '500 e del globe Theatre Shakespeariano, con una fusione tra spettatore e spettacolo e un'osmosi tra l'interno del teatro e l'esterno del paesaggio, il progetto costituisce un esempio di costruzione in un centro storico.

1980 s

Nella discussione sul concorso per la sistemazione delle Halles di Parigi di C. Aymonino si sottolinea il ruolo sempre più importante degli "Illustratori di Architettura". Numerosi sono i disegni dei progetti presentati al concorso; tra i tanti quelli

di: F. Purini, M. Bourdeau, P. Baroni, P. Carlucci, M. De Vita, B. Littenberg, D. Cohn, M. Mattei, R. Nicolini, F. Amadeo, A. Assuma, V. Bitto, R. Passanti, L. Celli, D. Tognon, C. Pagliaro, S. Campet, A. Levitt, M. Corajoud, B. Piquet, V. Mazzucconi, R. Shira, G. Muratore, D. Passi, L. Krier, etc. (vedi Casabella 7-8 n.460).

1980 t

Nella recensione del libro "Ritorno a Roma-Città, didattica, vita quotidiana", F. Tentori riscontra una rinuncia all'architettura in quei progetti fatti solo per essere pubblicati (vedi Casabella 7-8 n.460).

1980 u

Paolo Portoghesi pubblica per i tipi di Laterza "Dopo l'architettura Moderna". Con una rassegna critica puntuale illustra il movimento, in atto nel mondo, di reazione al conformismo dello stile internazionale e al fallimento degli ideali e delle illusioni del movimento moderno.

1980 v

Nella recensione del libro "Viennese Architecture 1860-1930 in Drawings" di R. Airoldi, si sottolinea un rinnovato interesse per il disegno di Architettura, non solo contemporaneo, considerando il progetto disegnato come prodotto autonomo (vedi Casabella 11-12 n.463-4).

1980 w

La galleria AAM/COOP, diretta da Francesco Moschini, promuove la serie di incontri "Un'idea di teatro" che si articolano con mostre di architetti e interventi di gruppi teatrali. L'esperimento sarà ripetuto nel 1977 con l'iniziativa "Teatro d'Arte".

1981

1981 a

La "Via Novissima" è riproposta al Festival d'Automne a Parigi.

1981 b

Esce la seconda edizione di "Luogo e progetto", per i tipi di Kappa. Il libro si avvale della stessa formula della precedente edizione anche se il rapporto tra i progetti e i "disegni di ideazione" appare più complessa e più organica.

1981 c

Presso la galleria A.A.M. di Roma, si apre una mostra monografica su Alessandro Anselmi dal titolo 'Occasioni d'architettura'.

1981 d

Le ultime riflessioni sull'architettura sono affrontate da P. Portoghesi con un articolo illustrato dai suoi disegni (vedi Controspazio genn. mar.).

1981 e

A Milano presso la galleria Disegni di Architettura di A. Jannone sono esposti incisioni, modelli e di

segni di Arduino Cantafora dal titolo: 'Architettura d'attesa + treni'.

1981 f

K.Woodbridge nell'articolo dedicato ai "Parchi urbani" presenta importanti disegni di giardini, variazioni iconografiche di temi classici e gotici nel giardino paesaggistico; forme e tipi classici di progetto e costruzione dell'arte dei giardini (vedi Lotus n.30).

1981 g

F. Purini in "L'albero architettonico" tratta dell'impossibilità del giardino attraverso la capanna primitiva, la natura-artificio come contaminazioni metaforiche, allegoria ed imitazione, rappresentazione della natura in architettura attraverso gli archetipi; numerosi disegni evidenziano le esplorazioni progettuali dell'autore.

1981 h

Presso la galleria A.A.M. di Roma si apre una mostra monografica su Giorgio Grassi, 'Progetti e disegni', seguita da una analoga mostra su Gianluigi Polesello.

1981 i

C. de Portzamparc in "Châteaux d'eau", B.Minardi in "Teatro alpino", M.Graves in "Architettura e inclusioni vegetali" trattano dei monumenti progettuali, cioè della monumentalità nel tema di architettura e nella rappresentazione, dell'effimero e delle composizioni eclettiche; molti disegni (vedi Lotus n.31).

1981 j

G. Teyssot in "Mimesis" tratta dell'architettura come finzione, della regolarità e irregolarità, della dialettica e della licenza nel progetto di architettura; disegni di progetto che presenta sono di Ungers (La bambola nella bambola), Natalini (La ricostruzione del Romerberg), Moneo (L'ampliamento del Banco de Espana), Reichlin-Reinhart (La passione evocatrice) e Rossi (Casa di mattoni segnata da finestre) e costituiscono esempi critici emergenti dal tema (vedi Lotus n.32).

1981 k

G. Canella nel saggio "Mausolei contro computer" presenta una serie di questioni relative alla progettazione attraverso disegni di A. Rossi per il concorso per la Pilotta a Parma e disegni di P. Johnson per il progetto del J. F. Kennedy Memorial (vedi Hinterland n.18).

1981 l

Nell'articolo "I progetti di concorso per Kochstrasse" R. Airoldi fa alcune riflessioni sul concorso e sui progetti presentati, in particolare ne commenta la qualità grafica. Disegni di O. Bohigas, D. Mackay, R. Koolhaas, H. Kolloff, A. Ovaska, T. Wenzel, A. Rossi, G. Braghieri, C. Stead, J. Johnson, R. Abraham, B. Reichlin, F. Reinhart (vedi Casabella 7-8 n.471).

1981 m

In un suo intervento presso la facoltà di Architettura di Milano Christian de Portzamparc ha ribadito l'importanza del disegno ed in particolare del mezzo prospettico per il controllo degli aspetti ottici e proporzionali: così P. Portoghesi riferisce nella presentazione dei progetti dello stesso (vedi Controspazio apr. giu.).

1981 n

A Milano presso la galleria Disegni di Architettura di A.Jannone, si apre la mostra di disegni e stampe di: Abraham, Aymonino, Cantafora, Graves, Krier, Purini, Rossi, Scolari, Sottsass, Ungers, Wewerka, Sartoris. Successivamente si apre una mostra su disegni inediti di Sartoris dal '20 al '50.

1981 o

A. Anselmi presenta cinque progetti per S.ta Severina Jonica.

1981 p

F. Tentori presenta gli ultimi progetti di F. Purini (vedi Controspazio luglio. dic.).

1981 q

Francesco Moschini idea e dirige per conto della A.A.M. coop. Edizioni, la serie "Esercizi" articolata in tre settori: 1) testi, 2) immagini, 3) appunti di viaggio.

1982

1982 a

Giorgio Ciucci e Massimo Scolari curano l'intero numero 9 di Rassegna dedicandolo alle "Rappresentazioni". L'insieme degli articoli presentati, tra i quali si ricordano quelli di W. Oechslin, M. Tafuri, M. Brusatin, P. Eisenman, F. Rella, è l'esito di ricerche in settori diversi quali quello dell'immagine iconografica o cartografica, della rappresentazione tecnica o letteraria, simbolica o storica, del disegno proiettivo o del modello. La fisionomia e l'anamorfosi sono i temi del confronto che gli autori hanno selezionato per un momento di riflessione sull'immagine. Giorgio Ciucci, pienamente consapevole dell'avventura che sta vivendo la rappresentazione, si preoccupa di offrire un quadro storico di riferimento del suo processo evolutivo, costantemente comparato con gli sviluppi del pensiero progettuale. E' inevitabile dedurre che la ricerca dei rapporti tra il disegno e la cultura architettonica che gli è contemporanea, vada estesa criticamente anche alle esperienze attuali. Massimo Scolari propone personali "considerazioni e aforismi sul disegno" dove, nel riferirsi anch'egli ad una storia legittimatrice della rappresentazione, centra il bersaglio esplicitando le influenze che la superficie del foglio, la scala dell'immagine e il suo stesso formato esercitano sul disegno d'architettura. Il suo primo aforisma sembra un anatema contro i facili entusiasmi per il segno figurativo: "la forma diventa figura quando l'idea l'abban-

dona". L'articolo, polemico appunto nei confronti di quei disegni dove progressivamente la figura perde il contatto con l'idea, è esemplarmente illustrato da suoi recenti acquerelli, idea-progetto di simboliche "porte" per la nuova architettura.

1982 b

Il progetto di G. Aulenti per il museo D'Orsay a Parigi si pone come momento importante e difficile da interpretare sui temi che il rapporto con la storia può manifestare. Il museo è visto come specchio colossale dell'architettura contemporanea (vedi Lotus n.35).

1982 c

Francesco Moschini dirige e cura per conto della A.A.M./Coop. Edizioni la serie di Architettura "Quaderni".

1982 d

Presso la galleria A.A.M. di Roma, si apre una mostra monografica su Dario Passi dal titolo 'Architettura di città'.

1982 e

M. Bedarida in "Il quartiere come forma urbana" tratta della trasformazione analogica di archetipi architettonici ed in particolare del "Classicismo prefabbricato". Presenta tre progetti del Taller de Arquitectura (Ricardo Bofill); numerosi disegni testimoniano la complessità del tema (vedi Lotus n.36).

1982 f

G. Canella in "Memorie di funzione e frammenti di rappresentazione" tratta del ruolo della funzione in architettura e delle questioni relative alla rappresentazione, attraverso successivi passaggi dagli architetti rivoluzionari a quelli futuristi, fino al classicismo purista rivoluzionario. Disegni (vedi Hinterland n.21-22).

1982 g

Presso la galleria A.A.M. di Roma si apre "Berlin Lutzowplatz: una selezione della partecipazione italiana al concorso Berlino I.B.A.", seguita da una esposizione dei progetti del G.R.A.U. a partire dal 1964 fino al 1982.

1982 h

La XVI triennale di Milano, organizzata secondo cinque tematiche di ricerca, mostra disegni sulla costruzione dell'ambiente dalla città al disegno industriale.

1982 i

G.Canella nel numero monografico dedicato alla XVI Triennale di Milano presenta il quadro produttivo dei progetti delle facoltà di Architettura italiane relativi alle città di sede, trattando la questione del progetto di architettura come internazionalismo e come contesto storico. Disegni (vedi Hinterland n.23).

1982 j

In "Quando parla la grande muta" Jean-Louis Cohen analizza la mostra dell'IFA sull'architettura francese dal titolo "Architettura in Francia – Modernità/Postmodernità". Secondo l'autore ci si trova di fronte ad una architettura virtuale, d'emergenza, puramente grafica, per la quale il punto di partenza è l'architettura di carta degli anni '70. Disegno di Yves Lion (vedi Casabella 3 numero 478).

1982 k

A Milano presso la galleria Disegni di Architettura di A. Jannone si apre una mostra di progetti e disegni di Giorgio Grassi.

1982 l

F. Purini in "Il Fattore D" sottolinea, attraverso una serie di esempi significativi (mostre, etc.), l'evoluzione del disegno in architettura. Il rinnovato interesse delle nuove generazioni di architetti e studenti per il disegno è visto anche come rilettura, riqualificazione e comprensione dell'esistente. Disegni di F. Purini, L. Thermes, D. Modigliani (vedi Casabella 4 n.479).

1982 m

Presso la galleria A.A.M. di Roma si apre una terza mostra monografica su Arduino Cantafora intitolata 'Quindici stanze per una casa'.

1982 n

Francesco Moschini dirige e cura, per conto della A.A.M. coop Edizioni la serie di Architettura "Quaderni".

1982 o

Vittorio Magnago Lampugnani pubblica il libro "La realtà dell'immagine – Disegni d'architettura nel ventesimo secolo", Edizioni Comunità, nel quale tenta una lettura della storia della rappresentazione nella modernità, identificandola con un ambito problematico di percepibile ambiguità, determinata dal suo essere una messa in scena di architetture future e contemporaneamente autonome, definizione di un luogo dell'espressione dotato di un suo statuto, di un suo linguaggio, di una sua propria finalità.

1982 p

Manfredo Tafuri compila la voce "Architettura italiana 1944-1981" nella Storia dell'Arte Italiana di Giulio Einaudi Editore S.p.a., Torino 1982.

1983

1983 a

Disegni di progetto di M. Ridolfi, M. Botta, A. Rossi, A. Siza, G. Valle rappresentano una serie selezionata di esempi sul tema "Pratiche e tecniche (linguaggi) dell'architettura" (vedi Lotus numero 37).

1983 b

Presso la galleria A.A.M. di Roma, si apre una mostra monografica su Franz Prati dal titolo 'Segrete armonie di città', successivamente 'L'architettura e lo strato'. Opere fino al 1983 di Franco Pierluisi.

1983 c

Il numero monografico di "Lotus Funebre" presenta una serie di progetti che al loro interno contengono frammenti, citazioni, evocazioni, forme e archetipi classici; la specificità del tema evidenzia una strana complessa relazione tra progetto contemporaneo e storia dell'architettura (vedi Lotus n.38).

1983 d

D'Amato, Krier e Scott Brown con numerosi disegni sul tema "L'abbellimento della città: lavorare nei vuoti urbani" presentano la loro originale ricerca formale in architettura (vedi Lotus n.39).

1983 e

Presso la galleria A.A.M. di Roma si apre una mostra dei progetti di Diana Agrest e Mario Gandelsonas.

1983 f

G. Accasto in "La casa nella casa": formula considerazioni su un'architettura di Purini-Thermes e tratta dalla casa del Farmacista come progetto teorico, della questione del modello e della tipologia, delle contraddizioni dell'architettura nella costruzione dei disegni, della rinuncia alla semplicità e al razionale da parte degli autori. Numerosi disegni (vedi Lotus n.40).

1983 g

J. Joedicke nel saggio "Moderno, Post-Moderno e la Tradizione" descrive la complessa problematicità della scelta di continuità o interruzione del rapporto con la storia, citando tra gli altri Loos e Jenks. Disegni (vedi Hinterland n. 27).

1983 h

Massimo Scolari pubblica "Forma e Rappresentazione della Torre di Babele" (Vedi: "Rassegna", 16, 1983).

1983 i

A Milano presso la galleria Disegni di Architettura di A. Jannone Arduino Cantafora espone i suoi lavori in: "15 stanze per una casa".

1983 j

Analisi della produzione più recente dei progetti di laurea. Sono presentate le tesi di laurea di alcune facoltà di Architettura italiane, in particolare: Facoltà di Palermo (relatore prof. Leone), Fac. di Milano (relatore prof. G. Grassi), Fac. di Reggio Calabria (relatore prof. F. Purini), Fac. di Napoli (relatore prof. S. Bisogni), Fac. di Venezia (relatore prof. Gregotti), Facoltà di Firenze (relatore prof. A. Natalini) (vedi Casabella 10 n. 495).

1983 k

Disegni di O. M. Ungers per la ristrutturazione della fiera di Francoforte (vedi Casabella 11 n.496).

1983 l

La A.A.M./coop organizza un laboratorio di progettazione attraverso l'invito, raccolto da circa 50 architetti italiani, a presentare proposte progettuali inedite per le aree centrali di Roma. Il tutto secondo una strategia di aree e di temi messi a punto con appositi dossier che rappresentano un esempio tipico dello stile di lavoro della A.A.M./coop.

1983 m

Disegni di progetto per il Teatro della casa della cultura a Chambéry Le Haut di A. Anselmi (vedi Eupalino n.1).

1983 n

Nel saggio "L'esposizione nel tempo" in "Figure, teorie e critica d'arte", anno I, n. 2-3, Alberto Cuomo definisce i caratteri della vicenda dell'architettura disegnata, intesa come forma architettonica del "pensiero negativo", pervenuta alla frontiera dell'effimero. Dopo essersi soffermato sulle mostre "Assenza/Presenza" e "La presenza del passato" Alberto Cuomo mette in evidenza come un esito significativo raggiunto dall'architettura disegnata possa essere individuato nel suo essersi rappresentata in qualche caso nella città, come ad esempio nelle operazioni ispirate a Roma da Nicolini."Un ruolo possibile egli scrive (quello del farsi pagina effimera) che denuncia come la chiusura nelle gallerie private o pubbliche dell'architettura, quale oggetto prezioso testimone di una fine, essa stessa inizio di un'epoca nuova, sia di fatto un arretramento....". Criticando l'autoconfinarsi dell'architettura disegnata nel "museo" Alberto Cuomo denuncia la perdita della sua capacità di produrre critica, disorientamento, reali contraddizioni.

1983 o

La galleria AAM/COOP, diretta da Francesco Moschini organizza la mostra "Il privato nell'architettura italiana dal dopoguerra ad oggi. Taccuini di viaggio, quaderni di appunti, riflessioni e note". Questo "sguardo indiscreto" nell'intimità immaginativa, è la prima presentazione al pubblico dei quaderni privati di appunti degli architetti italiani e si configura come una messa a confronto singolare e rivelatrice di quattro distinte generazioni. 1984

1984

1984 a

J. Hejduk in "oltre Berlin Masque" presenta progetti per l'I.B.A. trattando l'autonomia e la ricchezza figurativa delle prime realizzazioni a Berlino. Progetti di Ungers, Siza, R.Krier; esempi di co-

struzioni anche a Parigi con progetti di Portzamparc e Benamo per la Place d'Italie (vedi Lotus n.41).

1984 b

Massimo Scolari pubblica "Progetto e immagine di Architettura" (vedi "Casabella", 504, 1984).

1984 c

Franco Purini pubblica a Londra, presso l'Architectural Association, il volume "around the shadow line: beyond urban architecture", con un saggio introduttivo di Micha Bandini dal titolo "Roman inventions" e con interventi di Vittorio Gregotti e di Pierluigi Nicolini. Nel momento in cui l'architettura disegnata si presenta come fenomeno in via di esaurimento questo libro intende invece rilanciarne la validità con l'intenzione di stabilire il ruolo propositivo dell'"invenzione" grafica in quanto momento strutturale della ricerca in architettura. I disegni sono presentati successivamente alla AAM.

1984 d

Il rapporto tra costruzione e linguaggio e quello tra edificio e forma urbis sono i temi che maggiormente rappresentano l'approfondimento teorico e metodologico dei grandi progetti raccolti sotto il titolo "L'architettura e grande stile". Si tratta dei disegni di progetto per il museo di Gibellina (F. Venezia), per il teatro Carlo Felice di Genova (Gardella, Rossi), per l'edificio per uffici a Buenos Aires (Rossi Braghieri), per il conservatorio a Parigi (Portzamparc), per la ricostruzione dei Prinz Albrecht Palais a Berlino (G. Grassi) (vedi Lotus n.42).

1984 e

M. De Michelis in "L'Altra città - il panorama di Berlino di Cantafora" presenta il grande dipinto circolare, le vedute di città famose, la riproduzione di frammenti di episodi (luoghi non reali) come città analoga di architettura. Disegni di progetto per "l'architettura e grande stile" sono quelli di Ungers per il museo a Francoforte sul Meno, di Stirling per il museo a Stoccarda e la grande modanatura-progetto per il centro civico di Castelforte a Latina di Purini-Thermes; i disegni per "La grande modanatura" rappresentano il carattere eccessivo, dell'immagine e la disorganicità del progetto; l'immagine "eroica" rappresenta la tautologia urbana e la memoria presunta della città (vedi Lotus n.43).

1984 f

Notevole l'interesse suscitato a Milano dalla collettiva n.1 di A. Cantafora, R. Krier, A. Rossi, A. Sartoris, M. Scolari. presso la galleria Disegni di Architettura di A. Jannone.

1984 g

S.Holl nel progetto del "ponte di case a Manhattan" e nelle "caratterizzazioni individuali" presenta studi sulle varianti di uno stesso tema archi-

tettonico, varianti formali e tipologiche su una stessa struttura compositiva.

1984 h

J. Hejduk presenta disegni di varianti planimetriche e studi degli elementi dell'architettura "Lancaster/Hanover Masque 1983/84 – la comunità delle differenze", esempi come la casa dell'attore in pensione, la casa della vedova, la casa dell'uomo di argilla rossa, il carro dei vestiti, la casa del capomaestro e altri ancora rappresentano gli elementi significativi della sua poetica (vedi Lotus n. 44).

1984 i

E. Valeriani in "Il luogo della morte tra memoria ed immaginario" presenta numerosi disegni e realizzazioni per la città reale ed il suo doppio inquietante: immagini dell'antico e mimesi delle forme delle necropoli. "Memorials" eroici e Stile nazionale (vedi Hinterland n. 29-30).

1984 j

M. De Giorgi e A. Torricella curano le interviste ad otto protagonisti con posizioni emergenti nell'architettura contemporanea in "Atlante comparato dell'architettura contemporanea". Le interviste si strutturano attraverso le relazioni di: Tadao Ando, Frank Gehry, Vittorio Gregotti, Rem Koolhaas, Aldo Rossi, Alvaro Siza, Quinlan Terry, Robert Venturi. Disegni (vedi Modo n. 69).

1984k

In "Venti idee per il Lingotto" M. Zardini presenta il concorso di idee per il riutilizzo del Lingotto. Disegni dei progetti presentati al concorso da: C. Pelli, J. Stirling, V. Gregotti, G. Bohm, R. Meier, D. Lasdun, H. Hollein, Gabetti e Isola, R. Piano, G. Autenti (vedi Casabella 5 n. 502).

1984 l

Franco Purini con 'Paesaggi teorici' presenta presso la A.A.M. di Roma i disegni per 'Around the shadow line'.

1984 m

In "Stirling a Stoccarda – L'attitudine del Camaleonte" G. Polin analizza il progetto di J. Stirling per la Staatsgalerie di Stoccarda. Disegni del progetto (vedi Casabella 6 n. 503).

1984 n

Note sulla mostra: "Images et Imaginaires d'Architecture" di Massimo Scolari. L'autore fa considerazioni generali sui criteri ordinatori della mostra, sottolineando la rinnovata attenzione per il disegno di architettura. Disegni di R. Piano, L. Krier (vedi Casabella 7-8 n. 504).

1984 o

In "S. Leucio – Cinque proposte per un territorio", C. Magnani analizza i progetti presentati per S. Leucio. Disegni di A. Siza Vieira, L. Krier, F. Venezia, F. Purini, L. Thermes, R. Plunz (vedi Casabella 9 n. 505).

1984 p

In "Una Siedlung per gli anni '80" è presentata una rassegna dei progetti redatti per il concorso per la realizzazione del complesso residenziale di Forellenberg. Disegni di O. M. Ungers, R. Krier, A. Rossi, Missing Link. (vedi Casabella 11 n. 507).

1984 q

In "Progetto per una biblioteca pubblica a Latina" è presentato il progetto di J. Stirling. Sono riportati disegni di progetto. (vedi Casabella 11 n. 507).

1984 r

P. Portoghesi in "Ritorno alla città – Ampliamento del teatro dell'Opera di Roma" commenta il progetto di L. Quaroni. Sono riportati i disegni di progetto ed inoltre i disegni dello stesso Quaroni per "Un complesso polifunzionale a Palermo" (vedi Eupalino n.2).

1984 s

Disegni di progetto per la ricostruzione del Colosseo di Roma. Disegni di: C. Aymonino, A. Aymonino, S. Giulianelli, L. Tugnoli. (vedi Eupalino n. 2).

1984 t

P. Portoghesi analizza il progetto di M. Graves per "The Humana Building". Sono inoltre riportati i disegni della "Glazer House" e della "Ohio State University" (vedi Eupalino n. 3).

1984 u

Disegni di F. Purini, L. Thermes e D. Modigliani per il "Municipio di Castelforte" (vedi Eupalino n.3).

1984 v

C. D'Amato commenta alcuni progetti di Machado e Silvetti. Disegni dei progetti redatti per "Chicago Tribune", "Dom Competition", "Falk Residence", "Down Town Club" (vedi Eupalino n. 3).

1984 w

F. Montuori in "Aree archeologiche e progetto moderno" esamina le proposte di sistemazione di alcune aree archeologiche, in particolare per Piazza dei Cinquecento e per Piazza Vittorio. Disegni di A. Di Noto, G. Milani, F. Montuori (G.R.A.U.) (vedi Eupalino n. 3).

1984 x

Francesco Moschini pubblica sul Corriere della sera "Un archivio per i disegni di Ridolfi".

1985

1985 a

La "Terza mostra Internazionale d'Architettura", curata da Aldo Rossi nel quadro dell'attività del settore Architettura della Biennale di Venezia, segna la consacrazione internazionale del fenomeno dell'architettura disegnata, costituendo contem-

poraneamente l'inizio della sua parabola discendente. Organizzata secondo il modello del concorso, la mostra vede la partecipazione di un grandissimo numero di architetti la cui provenienza internazionale consente ad Aldo Rossi di allestire un panorama pressoché completo delle tendenze in atto. Il disegno dimostra in questa occasione di essere divenuto esso stesso un "mass media" e di aver conseguentemente perduto gran parte della propria capacità di provocazione disciplinare e del proprio carattere di luogo privilegiato per l'innovazione linguistica. Il grado di convenzionalità assunto dall'architettura disegnata si rivela ormai capace di sottoporsi al suo contenuto in una autoriflessione che determina un apparente plusvalore delle soluzioni rappresentate. I concorsi che interessano Venezia ed il Veneto prevedono come premi i "Leoni di Pietra", una targa disegnata dallo stesso Aldo Rossi, assegnati tra gli altri agli italiani Giangiacomo D'Ardia, Franco Purini, agli americani Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Robert Venturi.

1985 b

David Palterer presenta il progetto di massima del concorso per l'ampliamento del cimitero di Jesi.

1985 c

Clementina Barucci presenta i nuovi architetti romani, tentando un approfondimento delle tematiche dell'atmosfera romana con riferimenti a Quaroni, Tafuri e Purini.

1985 d

Presso la galleria A.A.M. di Roma si apre una mostra monografica su Pierluigi Erolì del G.R.A.U. intitolata "racconti di architetture e pitture", seguita da Roberto Mariotti sempre del G.R.A.U. con "S. Gregorio Magno - Ricostruzioni al Blu cobalto".

1985 e

Il ruolo del dettaglio architettonico è trattato da A. Paris attraverso l'esame della produzione romana (vedi Controspazio genn. giu.).

1985 f

In un saggio dal titolo "Architettura", incluso nel catalogo della Mostra "L'Italie aujourd'hui/Italia oggi" - aspetti della creatività italiana dal 1970 al 1985 (organizzata a Nizza dal Ministère de la Culture e dal Centre National d'Art Contemporain di quella città), Francesco Dal Co traccia un quadro della ricerca italiana nel quale all'architettura disegnata viene riservato uno spazio marginale, relativo ai soli pittori/architetti Cantafora e Scolari; ma in realtà più che constatare il declino di un fenomeno, o la sua lateralità, lo scritto di Dal Co mette in evidenza come alla completa definizione di una vicenda, ormai ultimata, non corrisponda ancora la sua conclusione critica. Le premesse poste nel '77 da Irace risultano per certi versi inutilizzate, probabilmente a causa della complessità di un panorama nel quale alcuni esiti concreti dell'architettura disegnata si affiancano alle sue stesse

estreme propaggini nel momento in cui la svolta postmoderna restituendo all'immagine d'architettura una sua centralità determina una radicale riforma della stessa idea di progetto.

1985 g

Franco Purini e Laura Thermes espongono il loro lavoro all'America Accademy di Roma in una mostra sul tema: "La pianta centrale tra due forme del progetto urbano", presentata da Costantino Dardi con un testo dal titolo "Retorica versus eloquentia", pubblicato successivamente nel numero 513 di Casabella.

1985 h

Paolo Portoghesi pubblica con i tipi di Laterza "Giovani Architetti Italiani"; con una raccolta di testi anche a cura degli autori descrive quella generazione che, ereditando dalla precedente lo scontro con i difensori della ortodossia modernista, continua "la rivoluzione della memoria", attraverso la raccolta di una eredità frammentaria, che è "messa a frutto... con pazienza costruttiva aspettando prima di cimentarsi con la concretezza del fare, di possedere un bel gruzzolo di esperienze conoscitive e di convinzioni radicate". Un indirizzo comune al lavoro di questi architetti è riscontrabile nell'esigenza di una rifondazione disciplinare che "ha orientato ricerca e desiderio verso una reintegrazione del Razionalismo, interpretato come la stagione eroica della architettura moderna e come il momento definitivo di cesura tra antico e nuovo". Il secondo indirizzo vede "il riconoscimento di una nuova condizione intellettuale: quella cosiddetta 'postmoderna', basata proprio sulla impossibilità di una fondazione teorica e sulla necessità di dar conto, nelle singole discipline, di una grande svolta epocale simile a quella che caratterizzò l'avvento della società industriale". Sono presenti molti nomi tra cui G. Accasto, F. Cellini, A. Anselmi, C. D'Amato, G. D'Ardia, G. Grossi, T. Paris, A. Passeri, U. La Pietra, G. Leoncilli Massi, F. Leoni, F. Pierluisi, D. Passi, F. Pecoraro, G. Priori, F. Purini, M. Seccia, A. Sotgia, M. Scolari, L. Thermes, C. Toraldo di Francia.

1985 i

A. Vidler in "Il castello nella casa - un progetto di G. Ranalli a New York" descrive i disegni di progetto per l'interno di una casa come "palco nel teatro del mondo", costruendo paragoni tra interiorità e forza, sogno e progetto (vedi Lotus n.46).

1985 j

P. Portoghesi presenta alcune note sul concorso della Biennale di Venezia per il nuovo ponte dell'Accademia commentando progetti di Purini, Canello, Cellini e altri e mettendo in evidenza questioni e relazioni sul rapporto ponte-oggetto, ponte-monumento, ponte-passerella (vedi Lotus n.47).

1985 k

Franco Purini nel saggio "Nove figure per il disegno di architettura", scritto per il numero 64 di

Op. cit., propone uno schema interpretativo capace di suggerire una fuoriuscita dalle categorie ormai consuete con le quali era stato definito il ruolo del disegno. Una teoria della rappresentazione come teoria del "rappresentarsi" veniva posta come traguardo di una azione "decostruttiva" dei contesti sia di quelli fisici che di quelli costituiti dalle "scritture".

1985 l

M. Ferraris ed E. Manzini nell'articolo "Interrogativi della post-modernità" presentano attraverso disegni e fotografie gli "Immateriali" come nuovi materiali con cui deve confrontarsi la post-modernità. A Parigi una originale iniziativa tenta di rappresentare l'irrappresentabile (vedi *Modo* n. 78).

1985 m

Disegni di progetto del grattacielo realizzato nell'area della Fiera di Francoforte da O. M. Ungers (vedi *Casabella* 3 n. 511).

1985 n

Presentazione degli ultimi progetti di G. D'Ardia: progetto per un grattacielo, progetto per due edifici a Berlino, progetto per un'ipotetica città fluviale della provincia veneta, progetti per alcune ville, progetto per il monte dei cocci a Testaccio (vedi *Eupalino* n. 4).

1985 o

In "Un sogno un desiderio" P. Portoghesi commenta gli "Studi di Abitazioni" di F. Cellini e N. Cosentino, redatti per la mostra "Futurama" di Torino (vedi *Eupalino* n. 5).

1985 p

Esame delle più recenti proposte progettuali di Dario Passi. Progetti realizzati per: "Concorso per un parco urbano a Bologna", "Sistemazione di piazza della Moretta a Roma", "Concorso per l'Opera de la Bastille", "Progetto per il nuovo mercato di Testaccio", "Sistemazione di piazza della Rovere a Roma". Hanno collaborato: G. Muratore, F. Carapacchio, C. Lococo, G. Roscia, L. Asti, L. Gentile, F. Noberini, S. Di Pasquale, C. Casini, F. Bramerini. (vedi *Eupalino* n. 5).

1985 q

Analisi degli ultimi progetti di R. Bofil: "Moschea di Bagdad", "Les Echelles du Baroque at Montparnasse" (vedi *Eupalino* n. 5).

1985 r

Francesco Moschini cura un ciclo di dieci trasmissioni radiofoniche sul tema "Oggi l'architettura in Italia", con interviste e dibattiti. Intervengono: A. Anselmi, C. Aymonino, C. Dardi, F. Irace, F. Purini, L. Quaroni, A. Rossi, per la rubrica "paginone" di Radio Uno.

1985 s

Francesco Moschini cura il paginone centrale di *Rinascita* per i temi di Architettura sempre centrati

sul rapporto tra teoria e progetto. Uno dei primi interventi è quello dedicato a "L'impossibile storia dell'architettura".

1985 t

Sul tema delle radici storiche del rapporto tra disegno e progetto, ma soprattutto su quello dello spinoso confronto tra disegnatori di progetti e progettisti di disegni, Gianni Contessi pubblica a Bari il saggio "Architetti-pittori e pittori-architetti, da Giotto all'età contemporanea". Si veda anche il suo articolo "L'architettura come arte della rappresentazione", in "Intelligenza dell'effetto, la messa in scena dell'opera d'arte, Milano-Firenze 1985.

1985 u

Presentato da Aldo Rossi e corredato da un saggio di Gianni Contessi esce il volume "Architetture" di Arduino Cantafora che raccoglie disegni e dipinti dell'architetto milanese. Il libro si configura come un dittico che affianca al registro della scrittura, e di una scrittura fortemente letteraria, quello della pittura, in uno scambio incessante che si traduce in una poetica dell'ambiguità, in una figurazione "narrativa" che nell'opposizione tra silenziosi interni e laconici esterni coniuga motivi razionalisti a coloriture romantiche, trasalimenti della memoria ad esaltate immagini di un futuro eroico della città. Il libro viene riedito nell'88 con una postfazione di Francesco dal Co. 1985 v

"Anni 80, cinque sedi": una mostra ramificata in più sedi - Roma, Bologna, Imola, Ravenna, Rimini - compie un primo bilancio su Arte, Architettura e Design degli anni '80. La sezione architettura è affidata a Fulvio Irace e Francesco Moschini, curatori della relativa sezione del catalogo che annovera presenze nazionali ed internazionali.

1986

1986 a

La galleria Apollodoro di Roma presenta una personale di Massimo Scolari nella quale prosegue la sua ricerca di un "luogo" assoluto attraverso la rappresentazione mitica dell'immaginario architettonico.

1986 b

Alessandra Ponte in "paesaggi artificiali - il caso di Humphry Repton" descrive attraverso disegni le vedute e le rappresentazioni di paesaggi teorici in stretta relazione al paesaggismo e allo scenario naturale (vedi *Lotus* n. 52).

1986 c

Organizzata da Gianfranco Neri si apre a Velletri una mostra dal titolo "Il progetto del disegno: dodici esperienze" Il catalogo raccoglie contributi di Francesco Moschini e di Laura Thermes.

1986 d

Presentazione dei progetti redatti per "I Vuoti

della città di Benevento", disegni di H. Tesar, F. Purini, L. Thermes (vedi Casabella 12 n. 530).

1986 e

In "Architetti della giovane generazione" sono presentati alcuni progetti di F. Puglielli (vedi Casabella 12 n. 530).

1986 f

Presso la galleria Accademia Albertina di Torino viene allestita una mostra di disegni di Architettura di Aldo Rossi dal 1967 al 1985. Il catalogo, edito da Mazzotta, raccoglie disegni dal gallaratese alle case IACP per la Giudecca. Una questione importante per il mestiere è l'identificazione tra disegno e modello.

1986 g

presso la A.A.M. coop si apre la mostra di Luca Scacchetti "Viaggio intorno alla mia stanza" forme, oggetti, architetture dal 1975 al 1985.

1986 h

Manfredo Tafuri pubblica per i tipi della Giulio Einaudi Editore S.p.a. la Storia dell'Architettura Italiana 1944-1985.

1986 i

Si apre a Roma la galleria Apollodoro di Giovanna Massobrio, architetto e studiosa di storia del gusto, autrice di opere sulla moda, sul costume, sull'arredamento, collaboratrice di Paolo Portoghesi. In numerose pubblicazioni Giovanna Massobrio fa della sua galleria il più importante centro di irradiazione di quella parte della cultura postmoderna che identifica nella rivisitazione della storia e nel culto della memoria i suoi luoghi teorici e poetici. Ampia è la presenza della pittura "anacronistica" e citazionista; interessanti i tentativi di rifondare il design in un contesto nel quale la "ripetibilità" dell'oggetto è negata dalla sua individualità, spinta fin sulle soglie dell'eccezionalità; costante l'attenzione per l'architettura disegnata, non solo documentata dalle mostre di Massimo Scolari e di Arduino Cantafora, ma soprattutto dalla grande tela di Pirluigi Erolì che rappresenta, sullo sfondo di un'architettura classicheggiante, mutuata dal tipo della scenografia teatrale a quinte prospettiche, i personaggi più noti della "scuola romana".

1986 j

Pubblicato a Roma per i tipi di Gangemi Editore, il libro "Dopo l'amnesia: restitutio et renovatio Urbis Romae" di Pirluigi Erolì e Paolo Portoghesi propone una completa ricomposizione di Roma, sostenuta da un "ascolto" attento e partecipe della sua storia. In questa opera il disegno si assume completamente il compito e la responsabilità di prefigurare il futuro della città che, seppure pensato all'interno di una concezione storicista dell'evoluzione di Roma, non cade nell'equivoco mimetico, suscitando al contrario i plusvalori dell'immaginazione "analogica". L'apparente rifiuto del

linguaggio dell'architettura moderna si risolve in realtà in una serie di specularità tra Antico e Nuovo che ricordano le riflessioni concettuali di Giulio Paolini.

1986 k

È pubblicato il catalogo della mostra di Arduino Cantafora "Dipinti da Berlino", per iniziativa della Comanderie Van Sent Jean, Nimega, Olanda. Si tratta di un ciclo di quaranta opere svolte tra il 1985 e il 1986 a Berlino su sollecitazione della DAAD con borsa di studio per permanenza in sito.

1986 l

Esce in Francia il primo numero di una rivista di grande formato e di grande pregio dal titolo "Vaisseau de pierres/Architectures", dedicato interamente agli architetti romani. La rivista anticipa i progetti elaborati dai migliori architetti romani per il "Laboratorio di progettazione" avviato dalla AAM/COOP Architettura Arte Moderna di Roma nel 1983 su incarico dell'assessorato al centro storico della città, durante la gestione aymoniniana: una sorta quindi di pre-catalogo di una mostra "interrotta".

1987

1987 a

Nella XVII Triennale di Milano Massimo Scolari presenta l'installazione "casa del collezionista" con una ricostruzione dell'Arca di Noè in legno di abete (m 10X5X3) e una serie di venti acquerelli di soggetto architettonico ben riprodotti nel relativo catalogo.

1987 b

La XVII Triennale di Milano propone come terreni progettuali nove grandi città italiane. Roma, Firenze, Venezia, Ancona, Palermo, Napoli, Torino, Milano si configurano come paradigmi di un'architettura della città che, ormai trasceso il piano dell'urbanistica, intende superare i propri dispositivi "analogici" in vista della determinazione di più consistenti categorie d'intervento costruite sul rapporto tra paesaggio e contesto, tra linguaggio e tipologia. Ciscun progetto urbano è coordinato da un responsabile. Gli architetti incaricati di questa opera di orientamento e di ricomposizione dei contributi dei progettisti invitati sono Franco Purini, Adolfo Natalini, Luciano Semerani, Marco Porta, Pasquale Culotta, Francesco Venezia, Pietro De-rossi, Pierluigi Nicolini. Partecipano tra gli altri Ignazio Gardella, Uberto Siola, Luigi Piscioti, Regina Lucci, Dante Rabitti, Oriol Bohigas, Roberto Gabetti e Aimaro Isola, Cino Zucchi, Guido Canel-la, John Hejduk, Giorgio Grassi, Emilio Battisti, Antonio Monestiroli. La sezione romana curata da Franco Purini ospita, oltre i progetti degli architetti invitati, i contributi di Peter Eisenman, di Colin Rowe e di Ludovico Quaroni. Il Lavoro di Gianni Accasto, Alessandro Anselmi, Francesco Cellini, Claudio D'Amato, Giangiacomo D'Ardia, Vanna Fraticelli, Renato Nicolini, Franz Prati, Laura

Thermes è sintetizzato da quattro grandi tele di Pirluigi Erolì le quali, ricollegandosi alla tradizione della pittura romana d'architettura, da Ridolfi a Libera, riconducono l'architettura disegnata alla sua dimensione trattatistica, alla sua vocazione propagandistica, alla sua natura di "manifesto".

1987 c

M. Brusatin in "viaggio nel viaggio in Italia" presenta i disegni di progetto per le città immaginate alla XVII Triennale di Milano (vedi Lotus n. 53).

1987 d

Peter Eisenman in "Architettura e retorica" riconosce che l'impulso postmodernista in architettura ha imposto una giusta restaurazione della figurazione e si chiede se nella lettura e interpretazione del linguaggio architettonico sia possibile sostituire alle tradizionali figure estetiche e metaforiche la figura retorica, intesa come idea culturalmente determinata, contenente potenti significati simbolici e evocativi (Vedi "Eidos", 1, 1987).

1987 e

Franco Purini e Laura Thermes propongono progetti e disegni presso la sede romana della Cornell University di Palazzo Massimo. Nel suo testo introduttivo dal titolo "L'eterno presente" Emilio Battisti "storicizza" l'esperienza dell'architettura di invenzione dimostrandone l'acquisita funzionalità alla "normalità" della ricerca, condizione nella quale va riconosciuto un suo potenziale limite.

1987 f

Dario Passi espone le sue opere dal 1980 al 1986 in una mostra organizzata dalla A.A.M. Coop in coll. con gli incontri Internazionali d'arte.

1987 g

In "Tre opere recenti" sono commentati i più recenti progetti di A. Natalini, sono riportati alcuni disegni dell'autore. (vedi Casabella 3 n. 533).

1987 h

Disegni di C. Dardi relativi ai progetti di recupero edilizio a Pianura e a Miano (NA). (vedi Casabella 9 n. 538).

1987 i

A Milano presso la galleria Disegni di Architettura di A. Jannone Massimo Scolari presenta "Hipnos".

1987 j

Presso palazzo Taverna a Roma sono esposte opere dal 1980 al 1986; la mostra si svolge in collaborazione con gli incontri internazionali d'arte.

1987 k

Si tiene al Museo di Castelvecchio a Verona la mostra già presentata al Deutsches Architekturmuseum di Frankfurt am Main dedicata alla nuova scuola romana curata da Vincenzo Pavan che ha il pregio di fornire un primo bilancio complessivo

della situazione del dibattito a Roma, come si evince anche dal nutrito catalogo.

1987 l

Viene pubblicato in Italia "Roma Neues Bauen - La nuova scuola di Roma, a cura di H. Klotz e V. Pavan, DAM, Arsenale Editrice, Venezia 1987. Si tratta del catalogo della mostra omonima presentata al Deutsches Architekturmuseum di Francoforte dal 3 ottobre al 22 novembre dell'87. Viene offerto un ampio e significativo panorama dell'architettura romana contemporanea. Sono presenti, fra gli altri, lavori di Accasto, Anselmi, Aymonino, Cellini, D'Amato, Dardi, D'Ardua, De Feo, Portoghesi, Purini, Thermes, Quaroni. Il catalogo include saggi di Norberg-Schulz, Muratore, Moschini, Purini, un'intervista a Paolo Portoghesi e una scheda del Progetto Roma della XVII Triennale di Milano. Il legame della cultura romana con il disegno emerge con grande evidenza sia nella sua declinazione "neoaccademica" e "storicistica" che nella sua formulazione più legata alla tradizione del razionalismo romano e in particolare al modulo figurativo, fortemente formalizzato e concettualizzato, delle tempere di Adalberto Libera.

1987 m

Nel saggio "La Nekyia degli architetti", nel volume "Ultime dimore", a cura di Vincenzo Pavan, Arsenale Editrice, Venezia, settembre 1987, Vittorio Savi dimostra come l'architettura disegnata sia ormai capace di dar luogo ad una lettura critica che ne riflette l'autonomia duplicandola in un nuovo "genere" della scrittura. Deponendo sul disegno la sua natura di utensile, l'architettura può confrontarsi frontalmente con la propria interiorità mentre la scelta della pagina la riconsegna all'atmosfera sospesa del "trattato".

1988

1988 a

Esce per i tipi di Giancarlo Politi editore il libro "Arte in Italia 1960-1985". Nel suo saggio dal titolo "Architettura e disegno postmoderno" Giacinto Di Pietrantonio effettua una circostanziata ricognizione della ricerca svolta all'interno dell'architettura disegnata enucleandone i nodi e riproponendola come una vicenda ancora aperta soggetta ad una pluralità di esiti. Privilegiando l'aspetto "artistico" del disegno d'architettura, l'autore indica nella permanenza di un atteggiamento critico nei confronti della disciplina come istituzione un'attitudine sperimentale, come pratica del limite delle sue categorie specifiche, e indica nella conferma di una strategia che si risolve in un'"accelerazione" figurativa del linguaggio la possibilità di un rinnovamento.

1988 b

Nella Galleria A.A.M. Francesco Moschini presenta il "Laboratorio di progettazione 1988", raccolta monografica di proposte progettuali su Cerreto

Sannita. Sono esposte, e raccolte nell'ampio catalogo, opere di: BDR Architetti Associati, Ugo Lombardi, Giuseppe De Boni, Stefano Cordeschi, Giangiacomo D'Ardia, Ariella Zattera, Mimmo Geria, Mario Seccia, Franz Prati, Luciana Rattazzi.

1988 c

Nella nuova edizione della sua "Storia dell'architettura contemporanea" Renato De Fusco inserisce, all'interno della sua sezione VIII, "Il codice delle micrologie": ampi riferimenti all'"architettura di carta", fatta oggetto di un autonomo paragrafo. L'autore riconosce in essa "non solo una vocazione aristocratica di non contaminazione con la realtà costruttiva, bensì un fenomeno assai più complesso, alimentato da altri problemi, primo fra tutti il forte legame col referente della storia.".... "In tal senso l'architettura disegnata per un verso costituisce un richiamo all'ordine classico-razionale, per l'altro una contestazione della contestazione, quella dell'architettura-happening, intenzionata, come s'è detto, a non lasciare tracce. Viceversa gli architetti-disegnatori sono decisamente impegnati a lasciarne, a trovare nella storia ispirazione e sostegno, a progettare spesso nel piano della situazione urbana ad operare a tutti i costi perfino in mancanza di una committenza".

1988 d

Nel saggio "Il disegno dell'architetto e l'opera d'architettura", in "Mario Botta, studi preliminari per la Banca del Gottardo a Lugano", Editori Salviani e Company, Lugano, Benedetto Gravagnuolo si sofferma sul rapporto tra architettura costruita e architettura disegnata, assumendo quest'ultima non tanto come momento "preparatorio" dell'edificio quanto nel suo aspetto di opera compiuta essa stessa, manufatto "virtuale" che si pone in parallelo rispetto all'esito concreto dell'operazione costruttiva della quale costituisce una sorta di duplicazione concettuale, d'"alterità" che nella variante pertiene all'"alterazione", alla critica.

1988 e

Gianni Contessi pubblica l'articolo "Il gran teatro dell'architettura. Labirinti della rappresentazione", in "Atti dell'Accademia Clementina" n. 23, Bologna.

Tre commenti recenti

1989 a

La Facoltà di Architettura di Roma con la vasta gamma dei problemi presenti che si coniugano con le contraddizioni tipiche della situazione romana, è oggetto di un supplemento del n.116 della rivista *Modo*. Molti gli interventi: Franco Purini nega l'esistenza di una scuola romana e ricorda la categoria strutturale geneticamente legata alla città: "l'invadenza della storia"; Paolo Portoghesi sottolinea come la scuola di storici romani abbia un passato ma non un futuro nel senso che la tradizione degli studi storici ha ripreso a Roma una caratteristica più filosofica che critica e creativa: c'è una rinnovata fiducia nella neutralità del mestiere di storico; Costantino Dardi ritiene che la specificità didattica della facoltà di Roma risieda "nella maggiore e particolare enfasi riposta nell'insegnamento del disegno e della storia"; Francesco Moschini con le collane delle edizioni Kappa, i cataloghi del centro Di e la A.A.M. COOP ha il merito di aver indirizzato verso i grandi temi del dibattito architettonico nei quali "aver privilegiato il disegno è servito a ribadire la necessità di mantenere l'architettura nell'ambiente della ricerca come momento autoriflessivo.... per un progetto che conservi la propria vocazione teorizzante nel momento stesso in cui si fa realistica promessa di architettura"; Paola Coppola lamenta la fase ancora iniziale in cui si trova la ricerca teorica sulla composizione architettonica, sottolinea inoltre l'importanza del dottorato di ricerca nella direzione dell'approfondimento delle metodologie per la ricerca e la formazione scientifica.

1989 b

Nel n.152 di *Flash Art*, nel contesto di un'intervista curata da Giacinto di Pietrantonio, Franco Purini sostiene il primato del disegno di architettura nei confronti del costruire all'interno della constatazione di una sorta di genetica inconciliabilità dell'architettura rappresentata con quella realizzata.

1990 a

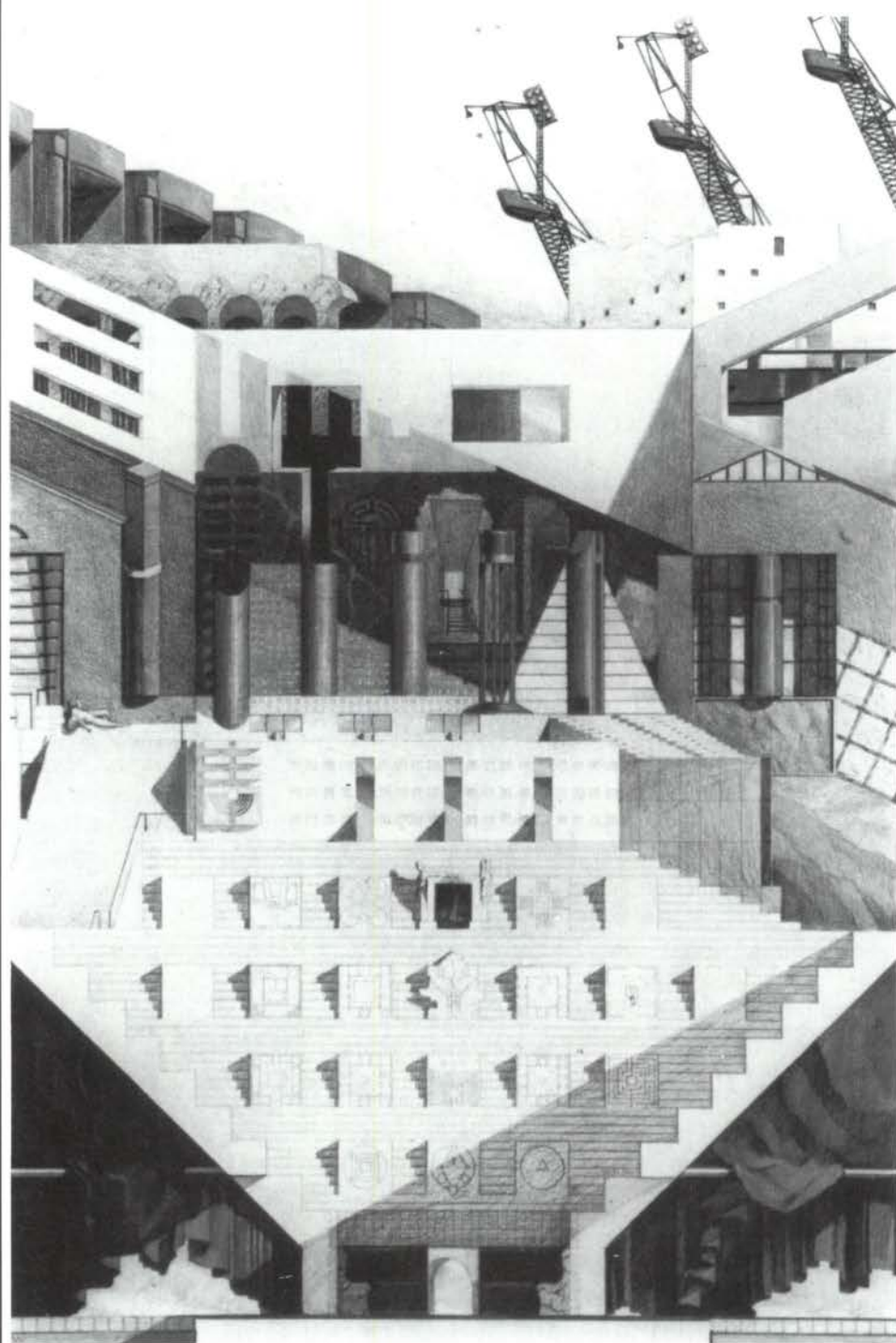
Nel n.154 di *Flash Art* Manfredo Tafuri, in una intervista curata da Giacinto di Pietrantonio, esprime un giudizio negativo sulla vicenda dell'architettura disegnata che lui decifra come un fenomeno sostanzialmente estraneo alla problematica dell'architettura, pur riconoscendo che al suo inizio "corrispondeva ad una nuova istanza sperimentale".

Indice dei nomi

- ABRAHAM R. 1976 d; 1979 y; 1981 l, n.
ACCASTO G. M. 1969 b; 1970 a; 1977 l; 1983 f;
1985 h; 1987 b, l.
AGGARBATI F. 1980 o.
AGREST D. 1977 x; 1983 g.
AIELLO A. 1979 n.
AIROLDI R. 1979 o; 1980 v; 1981 l.
AMADEO F. 1980 s.
ANDO T. 1984 j.
ANGELETTI G. 1979 n.
ANGELETTI P. 1979 n, p.
ANSELM A. 1977 f; 1979 b, c, p; 1980 f;
1981 c, o; 1983 k, 1985 h, r; 1987 b, l.
ANVERSAL. 1979 o, q.
APRILE M. 1980 o.
ARCIDIACONO G. 1979 n.
ARGAN G. C. 1978 i.
ASSUMA A. 1980 s.
ASSUMA F. 1980 s.
ASTIL. 1985 p.
AULENTI G. 1982 b; 1984 k.
AYMONINO A. 1984 s.
AYMONINO C. 1966 a; 1970 a; 1978 n; 1978 c;
1980 h, p, s; 1981 n; 1984 s. 1985 r; 1987 l.
B.B.P.R. studio 1980 p.
BALBO P. 1967 a.
BALDISSERI C. 1977 i; 1979 f.
BANDINI M. 1984 c.
BARILLI R. 1977 x; 1979 x.
BARONI P. 1980 s.
BARUCCI C. 1985 c.
BATTISTI E. 1979 t; 1980 p; 1987 b, e.
BDR architetti associati 1988 b.
BECCU M. 1979 n.
BEDARIDA M. 1982 e.
BENAMO 1984 a.
BERTI V. 1977 e.
BIGELMAN 1979 k.
BISCONTI A. 1980 o.
BISOGLI S. 1983 j.
BITTO V. 1980 s.
BOFILL R. 1980 a; 1982 e.
BOHIGAS O. 1981 l; 1987 b.
BOHM G. 1984 k.
BONFANTI E. 1972 f.
BONICALZI R. 1971 a.
BOSSHARD M. 1975 c.
BOTTA M. 1976 c; 1979 x; 1983 a; 1988 d.
BOURDEAU M. 1980 s.
BRAGHIERI G. 1971 a; 1972 b; 1975 c; 1981 l;
1984 d.
BRAMERINI F. 1985 p.
BRANZI A. 1977 x.
BROCH H. 1974 h.
BRUSATIN M. 1982 a; 1987 c.
CAMPET S. 1980 s.
CANELLA G. 1970 a; 1981 k; 1982 f, i; 1985 j;
1987 b.
CANTAFORA A. 1973 a, d; 1975 c; 1977 c, x;
1978 c, p; 1979 b, c, g; 1980 h; 1981 e, n; 1982
m; 1983 h; 1984 e, f; 1985 f, q; 1986 i, k.
CAO U. 1979 n, q.
CAPPELLI G. 1979 n.
CARAPACCHIO F. 1985 p.
CARLUCCI P. 1980 s.
CASINI C. 1985 p.
CAVART 1977 x.
CELLI L. 1980 s.
CELLINI F. 1978 q; 1980 a, b; 1985 h, j, o; 1987
b, l.
CHIATANTE P. 1977 f; 1979 p.
CIUCCI G. 1970 b; 1982 a.
CLEMENTI A. 1980 o.
COHEN J.L. 1979 k; 1982 j.
COHN D. 1980 s.
COLOCCI M. 1980 o.
COLOMBARI U. 1988 b.
CONFORTO C. 1979 p.
CONSOLASCIO E. 1976 p.
CONTESSI G. 1969 c; 1973 d; 1978 d; 1985 q;
1988 e.
COPPOLA P. 1989 a.
CORAJOU D. M. 1980 s.
CORDESCHI S. 1988 b.
COSENTINO N. 1985 o.
CROTTI S. 1980 o.
CULOT M. 1979 w.
CULOTTA P. 1987 b.
CUOMO A. 1977 y; 1878 w; 1983 n.
D'AMATO C. 1980 b; 1983 d; 1984 v; 1985 h;
1987 b l.
D'ARDIA G. 1979 o, q; 1985 a, h, n; 1987 b, l;
1988 b.
D'ERCOLE P. 1977 c; 1979 n, p.
DAL CO F. 1985 u.
DALISI R. 1977 x; 1978 c.
DARDI C. 1966 a; 1972 b; 1975 b; 1977 a,
l, x; 1978 i, j; 1980 a, o; 1984 k; 1985 r; 1987 h,
l; 1989 a.
DE ANGELIS A. 1977 x.
DE BONI G. 1988 b.
DE CAROLIS M. 1980 o.
DE FEO V. 1966 a; 1975 b; 1980 o; 1987 l.
DE FUSCO R. 1988 c.
DE GIORGI M. 1979 w; 1984 j.
DE MICHELIS M. 1984 e.
DE PAOLO M. 1978 a.
DE PORTZAMPARC C. 1976 h; 1981 m; 1984
a, d.
DE ROSSI P. 1987 b.
DE VITA M. 1980 s.
DEL VECCHIO M. 1979 n, o, q.
DI NOTO A. 1984 w.
DI PASQUALE S. 1985 p.
DI PIETRANTONIO G. 1988 a; 1989 b; 1990 a.
DI RENZO A. 1979 q.
DIMITRIU L. 1979 t.
DUBOY P. 1977 s.
DURISK G. 1977 r.
EISENMAN P. 1973 a; 1977 x; 1979 y; 1982 a;
1985 a; 1987 b, d.
ERCOLANI G. 1978 p.
EROLI P. 1979 c; 1985 d; 1986 i, j.
FABBRI G. 1980 o, p.
FARINA P. 1979 w.
FERRARIS M. 1985 l.
FERRI R. 1979 t.
FEUGAS 1979 k.
FIORENTINO M. 1979 o.
FRAMPTON K. 1975 g; 1976 d; 1980 e.
FRATICELLI V. 1969 b; 1970 a; 1987 b; 1979 p.
FREGNA R. 1979 w.
G.R.A.U. 1968 c; 1972 e; 1977 f; 1979 b, p, u;
1980 a; 1982 k; 1984 w; 1985 f.
GABETTI R. 1984 k; 1987 b.
GANDELSONAS M. 1976 i; 1977 x; 1983 e.
GARDELLA I. 1984 d; 1987 b.
GARGANO M. 1979 n.
GAVAZZENI 1970 a.
GEHRY F. 1980 a; 1984 j.
GENTILE L. 1985 p.
GERIA M. 1988 b.
GIGLIOTTI V. 1969 c.
GIULIANELLI S. 1984 s.
GIURGOLA R. 1978 i.
GRASSI G. 1971 a; 1974 a; 1975 c; 1977 o;
1978 c, g; 1979 c; 1981 h; 1982 k; 1983 j; 1984
d; 1987 b.
GRAVAGNUOLO B. 1978 v; 1988 d.
GRAVES M. 1973 a; 1978 i, j; 1980 a; 1981 i, n;
1984 t.
GREENBERG 1980 a.
GREGOTTI V. 1967 a; 1977 k; 1983 j; 1984 c, j, k.
GRESLERI G. 1972 d.
GROSSI G. 1979 f; 1985 h.
GRUMBACH A. 1977 n; 1978 i, j.
GUENZIG C. 1974 e.
HEIDEGGER M. 1975 d.
HEJDUK J. 1973 a; 1977 x; 1979 y; 1980 g;
1984 a, h.
HILMER H. 1980 l.
HOLL S. 1979 t; 1984 g.
HOLLEIN H. 1977 x; 1980 a, n; 1984 k.
HUET B. 1979 k.
IRACE F. 1977 x, z; 1979 x; 1985 f, r, v.
ISOLA A. 1984 k; 1987 b.
ISOZAKI A. 1977 x; 1980 a.
JACOPONI C. 1979 q.
JACUCCI P. 1979 n.
JANNONE A. 1978 l; 1979 l, y; 1980 m, q; 1981
e, n; 1982 k; 1983 i; 1984 f; 1987 i.
JENKS C. 1983 g.
JOEDICKE J. 1983 g.
JOHNSON J. 1981 l.
JOHNSON P. 1970 b; 1981 k.
KLEIHUES J. P. 1980 a.
KLOTZ H. 1987 l;
KOLLOF H. 1981 l.
KOOLHAAS R. 1980 a; 1981 l; 1984 j.
KRIER L. 1973 a, 1974 f; 1976 f; 1977 x; 1978 i,
j, r; 1979 i; 1979 x, y; 1980 a, s; 1981 n; 1983 d;
1984 n, o.
KRIER R. 1973 a; 1974 f; 1975 e; 1977 x; 1978
i, j; 1980 a, j, n; 1981 n; 1983 d; 1984 a, f, p.
LA PIETRA U. 1977 x; 1978 c; 1985 h.
LABIRINTO studio 1975 a, b; 1976 g; 1977 a,
b, x; 1978 o; 1979 s.
LASDUN D. 1984 k.
LATOURL. 1967 a.
LE ROY A. 1979 k.
LEONCILLI G. 1985 h.
LEONI F. 1979 o; 1985 h.

- LEQUEU J.J. 1977 s.
 LEVI E. 1979 n.
 LEVI MONTALCINI P. 1969 c.
 LEVITT A. 1980 s.
 LIBERA A. 1987 l.*.
 LIBESKIND D. 1985 a.
 LINK M. 1984 p.
 LION Y. 1979 k; 1982 j.
 LITTENBERG B. 1980 s.
 LOCOCO C. 1985 p.
 LOOS A. 1980 n; 1983 g.
 LUCCI R. 1987 b.
 LUNELLI 1972 b.
 MACHADO R. 1977 x; 1978 h; 1980 j; 1984 v.
 MACKAY D. 1981 l.
 MAFAI 1967 a.
 MAGNAGO LAMPUGNANI V. 1982 o.
 MAININI G. 1979 q.
 MALDONADO T. 1967 a; 1979 m.
 MANIERI ELIA M. 1966 a.
 MANZINI E. 1985 l.
 MARCHINI R. 1979 n.
 MARCIALIS G. 1979 q.
 MARIOTTI R. 1979 b, c; 1985 d.
 MARRUCCI G. 1979 n.
 MARTELOTTO P. 1967 a; 1979 b; 1979 p, q.
 MARTINI M. 1979 c.
 MASSOBRIO G. 1986 i.
 MATTEI M. 1980 s.
 MAZZUCCONI V. 1980 s.
 MEIER R. 1973 a; 1984 k.
 MELIS P. 1977 g.
 MENDINI A. 1977 x.
 MILANI G. 1984 w.
 MINARDI B. 1979 b, f, j; 1981 i.
 MODIGLIANI D. 1979 o; 1981 l; 1984 u.
 MONEO R. 1979 h; 1981 j.
 MONESTIROLI A. 1974 a; 1975 c; 1979 c.
 MONTES F. 1979 w.
 MONTESSORI E. 1980 o.
 MONTI G. 1979 q.
 MONTUORI F. 1984 w.
 MOORE C. 1977 x; 1980 a.
 MORABITO G. 1972 b.
 MOSCHINI F. 1969 c; 1973 b; 1975 b, h; 1976 a; 1977 b, c; 1978 a, g, k, n; 1979 c, d, w; 1980 d, z; 1981 q; 1982 c, n; 1983 l, o; 1984 x; 1985 r, s, v; 1986 c; 1987 l; 1988 b; 1989 a.
 MUNTONI A. 1979 p.
 MURATORE G. 1974 a, b; 1977 i, j, l; 1978 m, n; 1979 o; 1980 s; 1985 p; 1987 l.
 MURATORI S. 1980 p.
 NATALINI A. 1978 c; 1981 j; 1983 j; 1987 b, h.
 NERI G. 1986 c.
 NICOLIN P. 1977 t; 1979 e; 1980 o; 1984 c; 1987 b.
 NICOLINI R. 1969 b; 1970 a; 1974 h; 1980 s; 1983 n; 1987 b.
 NICOLOSI P. 1979 c.
 NIGRIS E. 1979 n.
 NOBERINI F. 1985 p.
 NORBERG-SCHULZ C. 1987 l.
 NOVELLI G. 1967 a; 1979 p.
 OECCHSLIN W. 1977 v; 1980 j; 1982 a.
 ORIOLI F. 1979 q.
 OVASKA A. 1981 l.
 PAGLIARO C. 1980 s.
 PALTERER D. 1985 b.
 PARIS A. 1985 e, h.
 PASCALINO P. 1967 a; 1979 q.
 PASSANTI R. 1980 s.
 PASSERIA A. 1985 h.
 PASSI D. 1979 c, m, n, o, p, q, s; 1980 s; 1981 d; 1984 h; 1985 p; 1987 f.
 PATETTA L. 1977 l.
 PAVAN V. 1987 k; 1987 l, m.
 PAZZAGLINI M. 1979 p.
 PECORARO F. 1977 i; 1978 p; 1985 h.
 PEDONE A. 1967 a; 1979 o.
 PELLI C. 1984 k.
 PERILLI A. 1967 a; 1979 p.
 PERNICI A. 1979 p, q; 1980 o.
 PERRIS R. 1979 o.
 PERSICO E. 1978 a.
 PETRINI S. 1979 n.
 PETRUCCIOLI S. 1978 p; 1979 o.
 PIANO R. 1984 k, n.
 PIERLUISI F. 1979 b.
 PIQUET B. 1980 s.
 PIRANESI G. B. 1977 c; 1979 b.
 PIRRONE G. 1980 o.
 PISCIOTTI L. 1987 b.
 PLUNZ R. 1984 o.
 POLESELLO G. 1966 a; 1979 c; 1980 p; 1981 h.
 POLIN G. 1984 l.
 PONTE A. 1986 b.
 PORTA M. 1972 f. 1980 o. 1987 b.
 PORTOGHESI P. 1969 c; 1972 c; 1978 b, e, g, i, j; 1979 u, v; 1980 a, b, u; 1981 d, m; 1984 r, t; 1985 h, j, o; 1986 i, j; 1987 l; 1989 a.
 PRATI F. 1977 a, x; 1979 c; 1983 b; 1987 b; 1988 b.
 PRESTA C. 1979 q.
 PRIORI G. 1985 h.
 PUGLIELLI E. 1980 o; 1986 e.
 PUGLIELLI F. 1986 e.
 PURINI F. 1967 a; 1968 b; 1972 a; 1973 a; 1975 b, 1976 a, b; 1977 a, c, g, h, i, j, x; 1978 c, o, p; 1979 b, c, d, i, j, n, o, p, w; 1980 a, c, o, s; 1981 g, n, p; 1982 l, 1983 f, j; 1984 c, e, l, o, u; 1985 a, c, g, h, j, k, r; 1986 d; 1987 b, e, i, l; 1988 a; 1989 a, b.
 QUARONI L. 1979 q.
 QUARONI L. 1966 a; 1967 a; 1977 a; 1978 x; 1979 o; 1980 p; 1984 r; 1985 c, r; 1987 b, l.
 RABITTI D. 1987 b.
 RAGGI F. 1974 c; 1977 x; 1978 c.
 RAIMONDO F. 1979 n.
 RANALLI G. 1985 i.
 RATTAZZI L. 1988 b.
 RAUCH J. 1974 g; 1977 e; 1978 j.
 REBECCHINI G. 1977 j; 1979 q.
 REBORA M. 1972 b.
 REICHLIN B. 1973 a; 1976 p; 1977 k; 1979 a; 1981 l, j.
 REINHART F. 1973 a; 1976 p; 1977 k; 1981 j, l.
 RELLA F. 1982 a.
 REMIDDI G. 1979 n, p.
 RIDOLFI M. 1979 w; 1983 a; 1984 z.
 RODINO' R. 1979 k.
 ROSA G. 1977 w; 1979 n, o.
 ROSATI P. 1979 o.
 ROSCIA G. 1985 p.
 ROSSI A. 1970 a; 1972 b; 1973 d; 1974 d, h; 1975 c, h; 1976 k, o, p; 1977 c, k, o, p, x; 1978 c, g, i, j, n; 1979 b, j, l, v; 1980 a, p, r; 1981 j, k, l, n; 1983 a; 1984 d, f, j, p; 1985 a, q, r, u; 1986 f; 1987 b.
 ROWE C. 1978 i; 1987 b.
 SACCONI A.M. 1978 p.
 SACRIPANTI M. 1967 a; 1979 p.
 SAJEVA A. 1977 w; 1979 n, o, p.
 SAMONA' A. 1966 a;
 SAMONA' G. 1966 a; 1980 p.
 SANTELLI 1979 k.
 SARTOGO P. 1977 x; 1978 i.
 SARTORIS A. 1978 k; 1979 a, y; 1980 m; 1981 n; 1984 f.
 SATTLER C. 1980 l.
 SAVI V. 1976 o; 1987 m.
 SCACCHETTI L. 1979 c; 1986 g.
 SCHULZ C. N. 1975 d; 1976 n.
 SCOLARI M. 1970 a; 1972 f; 1973 a; 1974 e; 1975 d, f; 1976 i; 1977 x; 1978 c, g, o; 1980 a, i, q; 1981 n; 1982 a; 1983 h; 1984 b, f, n; 1985 f, h; 1986 a, i; 1987 a, i.
 SCOTT BROWN D. 1983 d.
 SEASSARO A. 1968 a.
 SECCHI R. 1979 n, o, q.
 SECCIA M. 1967 a, 1985 h; 1988 b.
 SEMERANI L. 1980 p; 1987 b.
 SFORZAL. 1979 n.
 SHIRA R. 1980 s.
 SILVETTI J. 1977 x; 1978 h; 1980 j; 1984 v.
 SIZA A. 1975 d; 1983 a; 1984 a, j, o.
 SMITH 1980 a.
 SMITHSON A. 1976 l.
 SOTGIA A. 1977 d; 1979 n; 1985 h.
 SOTSASS E. 1977 x; 1981 n.
 STADERINI D. 1967 a, 1979 o,
 STEAD C. 1981 l.
 STERN 1980 a.
 STIRLING J. 1973 a; 1978 i; 1979 j, y; 1984 e, k, m, q.
 SUPERSTUDIO 1969 a; 1977 a, x; 1978 o.
 TAFURI M. 1968 b; 1975 d; 1976 m; 1977 u; 1978 s; 1982 a; 1985 c; 1990 a; 1982 p; 1986 h.
 TENTORI F. 1980 o, t; 1981 p.
 TERRANOVA A. 1978 j.
 TERRY Q. 1984 j.
 TESAR H. 1986 d.
 TEYSSOT G. 1981 j.
 THERMES L. 1967 a; 1976 a; 1977 i, j, z; 1978 j, p; 1979 n, p; 1980 a, o; 1982 l; 1983 f; 1984 e, o, u; 1985 g, h; 1986 c, d; 1987 b, e, l.
 TIGERMAN S. 1980 a.
 TOCCAFONDIL. 1977 l; 1980 o.
 TOGNON D. 1980 s.
 TORALDO DI FRANCIA C. 1985 h.
 TORRICELLA A. 1984 j.
 TREBBI G. 1971 b.
 TUGNOLI L. 1984 s.
 UNGERS O. M. 1976 l; 1977 q; 1979 i, y; 1980 a; 1981 j, n; 1983 k; 1984 a, e, p; 1985 m.
 VALERIANI E. 1984 l.
 VALLE G. 1979 r; 1983 a.
 VAN EYCK A. 1980 i.
 VENEZIA F. 1984 d, o; 1987 b.
 VENTURI R. 1974 g; 1977 e; 1978 i, j; 1980 a; 1984 j; 1985 a.
 VIDLER A. 1985 i.
 VILLA A. 1979 o.
 VINCA MASINI L. 1978 c.
 VINCIARELLI L. 1967 a.
 VITALE D. 1979 j.
 WENZEL T. 1981 l.
 WEWERKA S. 1978 l; 1979 l, 1981 n.
 WITTGENSTEIN L. 1975 d.
 WOLFF R. 1978 r.
 WOODBRIDGE K. 1981 f.
 ZAGARI F. 1979 o.
 ZARDINI M. 1984 k.
 ZATTERA A. 1972 b; 1980 o; 1988 b.
 ZEVI B. 1973 c.
 ZOEGGELER O. 1976 e; 1978 o.
 ZUCCHI C. 1987 b.

*Architettura disegnata
negli USA*
di Livio Sacchi





La vicenda dell'architettura disegnata, per come è convenzionalmente intesa in ambito europeo e italiano in particolare, assume negli Stati Uniti una dimensione molto diversa. Questo per una serie

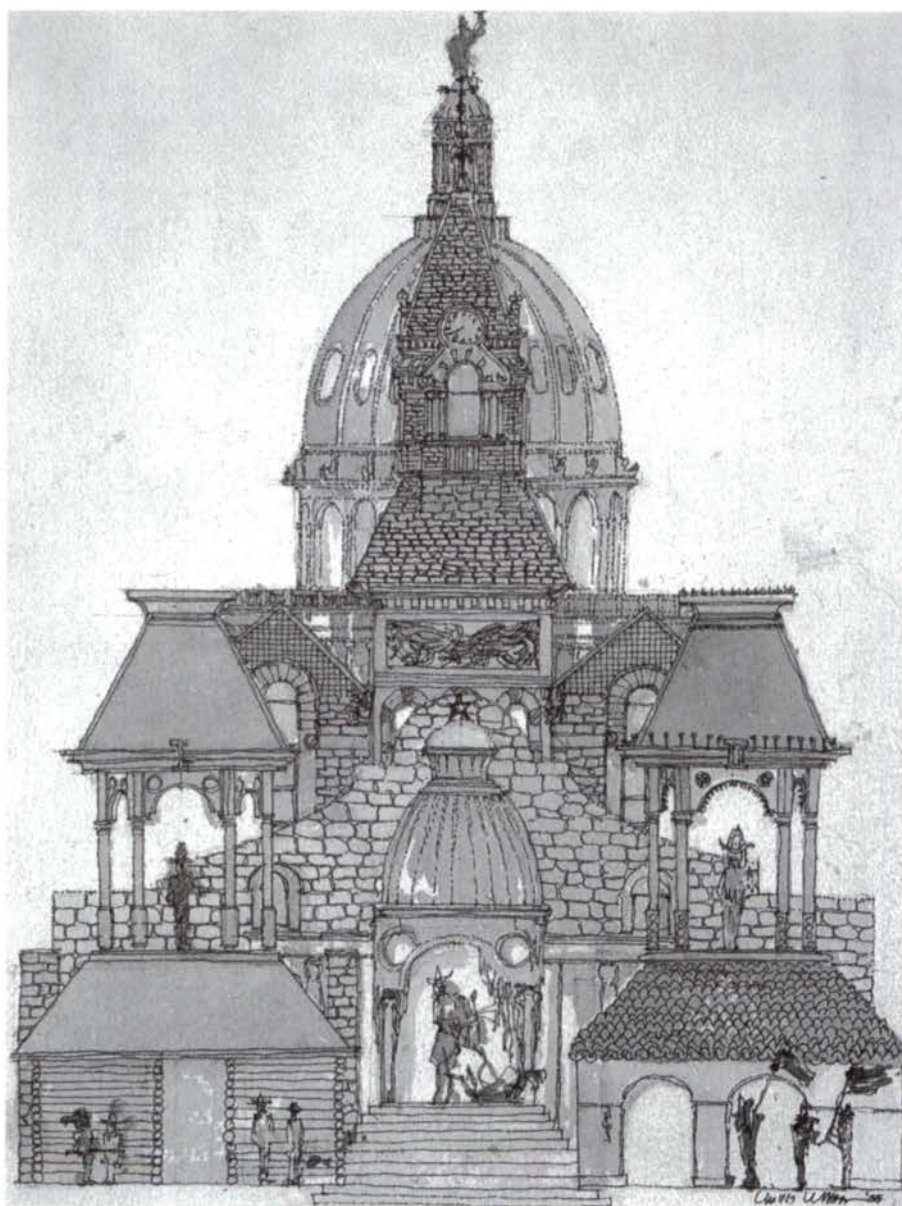
abbastanza evidente di ragioni. Prima di tutto va rilevato che in America non si è mai smesso di costruire, gli architetti hanno in genere sempre disegnato architetture pensate in primo luogo per essere realizzate. Va poi detto che la cultura architettonica è stata nel suo complesso meno critica rispetto alla società di quanto lo fosse allora in Europa; se critica c'era, era comunque sviluppata dall'interno, in un clima di sostanziale consenso ideologico. Tuttavia gli anni Settanta sono stati anche negli Stati Uniti un periodo di fecondo rinnovamento linguistico, un grande momento di rifondazione le cui radici sono chiaramente rintracciabili nei fermenti creativi degli ultimi anni Sessanta. Ciò ha coinciso, soprattutto per coloro che rappresentavano i segmenti più avanzati e sperimentali della cultura americana, con un periodo che per molti aspetti si connota in maniera molto simile al suo omologo europeo. Non a caso la linea dell'architettura disegnata si è configurata con maggiore evidenza in quei centri in cui più forte e sensibile era l'influenza europea, a New York in particolare, e all'interno di gruppi che tendevano a dare di sé un'immagine molto simile a quella offerta dagli architetti europei. Come spesso accade, ciò che era nato come un atteggiamento di sfida ai modi precostituiti e più condivisi di essere architetto, non esentò peraltro da atteggiamenti snobistici, diventò presto patrimonio comune di una società, quella americana, che è sempre stata molto veloce nell'assumere – e di conseguenza nello svuotare di significato – i fenomeni più trasgressivi. Il disegno, alla fine del decennio, monopolizzava l'attenzione in ogni studio di progettazione, anche in quelli più periferici, anche in quelli più grandi e pertanto più legati ai ferrei meccanismi dell'industria delle costruzioni.

Il gruppo più toccato dalla vicenda dell'architettura disegnata è certo quello che è stato da noi identificato con la ricerca accademica(1): architetti che hanno fatto della costruzione teorica dell'architettura il proprio punto di forza. Docenti prima che costruttori, intellettuali di spicco prima ancora che progettisti, si tratta di architetti la cui condizione esistenziale sembra presentare, come s'è detto, notevoli affinità con i colleghi europei. Non a caso alcuni di essi sono, in realtà, europei ed altri hanno vissuto, studiato o lavorato in Europa. Alcuni anni fa Tafuri parlò di «sublimazione della propria separatezza» a proposito della struttura organizzativa del lavoro intellettuale in America: «il fenomeno è generale, nell'America degli anni 70: ma a New York esso sembra avere il proprio epicentro. Esattamente nella città che aveva vissuto, negli anni 20 e 30, un'avventura architettonica

collettiva, in presa diretta con il pubblico e con una committenza aggressiva che perseguiva con lucidità i propri disegni espansionistici, un'élite di intellettuali tende oggi a separare il proprio lavoro da ogni condizionamento strutturale, per dar vita a polemiche tutte interne al limbo in cui si autoconfini. Se ciò accade, significa che, raggiunti alti livelli di integrazione complessiva nei settori determinanti, ci si può permettere di alimentare spazi ben ritagliati per la cultura, affidando loro il compito di intrattenere piacevolmente un pubblico selezionato. Sarà sufficiente fare attenzione che l'area concessa al *gioco puro* non comprometta l'efficienza di quei settori determinanti. Dal canto loro, seduti intorno al tavolo verde faticosamente conquistatosi, i nuovi giocatori si intrattengono in poker la cui posta è la semplice sopravvivenza. Eppure, in tale modo, nuovi circuiti di produzione e fruizione vengono creati: l'architettura viene esibita nei propri *cinémas d'essai*. Nessuna speranza, per essa, di influenzare strutture o rapporti di produzione: nessuna ipotesi riformista sembra aver diritto di asilo nei nuovi conventi in cui monaci pazienti ritrascrivono e commentano i codici della tradizione moderna. Un equilibrio, in-

In apertura:
Jorge Silvetti,
*Una teoria di produzione
di architettura*, 1980.

A sinistra:
Charles W. Moore,
*Storia architettonica
del Texas*, 1985.



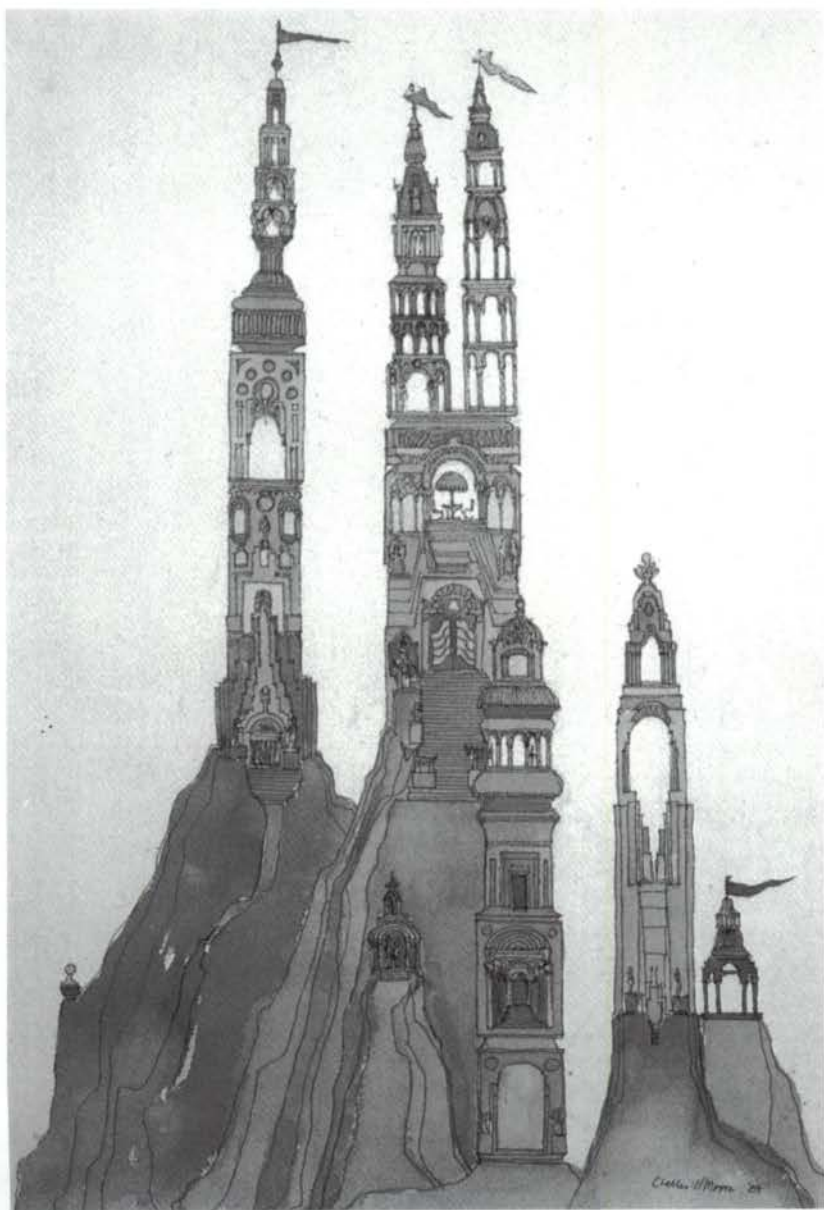
A destra:
Charles W. Moore,
Fantasia con Torri,
1984.

taccato solo dal nubifragio di crisi istituzionali osservate con fatalistico distacco, si istituisce così fra architetture di *apparato* e ricerche formali di *avanguardia*». (2) Oggi la scena sembra sensibilmente modificata: al "gioco puro" di sopravvivenza, al limbo dei circuiti separati sembra si sia sostituita una ricerca spregiudicatamente saldata ad una professionalità certo colta e controllata, ma anche segnata da notevole aggressività gestionale. Dopo anni di lavoro la stessa marginalità che caratterizza comunque l'attività dell'intellettuale e dell'architetto, tende a trasformarsi, ad occupare più spazio, ad instaurare un dialogo più maturo con il potere politico ed economico. Ma è altrettanto evidente che siamo spesso di fronte all'*output* culturale delle più agguerrite *lobbies* di pensiero, spietatamente chiuse nei confronti di tutto quanto non cresca e non si sviluppi all'ombra del proprio portato ideologico. Così come il potere mostra una maggiore disponibilità, ma in misura proporzionale all'accoglimento, da parte di studiosi e teorici, dei propri intoccabili e indiscutibili meccanismi. Forse siamo anche di fronte ad una significativa caduta della conflittualità. Del resto lo stesso Tafuri rilevava come molti architetti iniziassero a

rendersi conto del nuovo clima da "guerra finita" (3).

Di architettura disegnata non si può non parlare anche per un'altra area della scena architettonica statunitense: quella che abbiamo definito dell'architettura come arte (4). Che l'architettura sia spesso intesa come arte e che l'architetto sia spesso considerato un artista militante, è fenomeno abbastanza evidente negli USA. Ma proviamo ad investigare come e a quali livelli funziona il rapporto fra architettura e arte. C'è, prima di tutto, una visione "artistica" della progettazione architettonica, una visione che tende cioè a privilegiare la qualità estetica del progetto – quindi del disegno ed eventualmente dell'edificio – sopra ogni altra, che fa, o tende a fare, di ogni progetto – quindi di ogni disegno e di ogni edificio – un'opera d'arte. C'è poi il rapporto con la committenza, che è spesso "artisticamente" qualificata: artisti, *designers*, galleristi, critici, collezionisti, mecenati, personaggi tutti più o meno orientati verso una concezione della vita più affine alla *performance* di quella normalmente condivisa dalla maggioranza. Ancora è interessante rilevare un'analogia che è possibile stabilire fra arte e architettura. Uno dei problemi più vistosi e condizionanti, in entrambi i settori, è certo oggi la ricerca del nuovo. L'incessante proposizione di nuove mode, il continuo superamento dei messaggi, diviene palesemente un modo per catalizzare l'attenzione di critica e pubblico, per indurre e provocare nuovi bisogni, per segnalarsi, dal ghetto della propria sovrastrutturalità, al mondo distratto e indifferente del grande *business*. Il problema è sostanzialmente quello di provocare e indurre la committenza a consumare il più possibile, al pari di quanto avviene in tutti i settori commerciali sotto le spinte create dalle mode. Gli ambienti culturalmente più avanzati, soprattutto quelli delle due grandi aree metropolitane di New York e Los Angeles, sono nevroticamente legati alle nuove mode. È un indotto naturale dello strapotere della critica e della perversa moltiplicazione dei media. Una strategia collaudata e ormai raffinatissima, basata sull'artificiale e rapidissima messa in orbita di fenomeni destinati ad autodenunciare la propria prematura obsolescenza solo dopo poco. Non è chi non veda l'importanza del disegno in un meccanismo di questo tipo.

Uno dei personaggi in assoluto più legati al mondo dell'architettura disegnata è John Hejduk, poeta fra i più puri e inquietanti della scena contemporanea. Poeta prima che architetto, artista e raffinatissimo disegnatore prima che progettista, docente e intellettuale prima che costruttore, il suo lavoro si connota soprattutto come rigorosa e intransigente attività di ricerca, nel solco di un'onirica e metafisica visione dell'esistenza, e si accompagna a un marcato interesse per il linguaggio e la parola (di qui il gusto per l'espressione poetica, per certe imbarazzanti *performances* teatrali) e per il disegno. Artisti come Braque, Gris, Le Corbusier purista, ma anche Léger e Mondrian hanno costituito i suoi riferimenti preferiti, sostituiti oggi



dall'interesse per il «solo vero pittore americano»(5): Edward Hopper. Il disegno è per Hejduk alla base di tutto: disegno scisso dalla realtà, al di fuori di ogni problematica sociologica e storica. Disegno autonomo, spesso liberamente pensato per una vita autosufficiente, indipendentemente dalla realizzazione che ne contaminerebbe la purezza e l'integrità concettuale. Le tecniche più diverse danno vita a composizioni sorprendenti, in cui spesso la parola scritta gioca un ruolo essenziale. La loro stessa qualità è prima di tutto estetica, sempre fortemente evocativa, e poi, anche, progettuale. Si ricordino le piante della Diamond House, palesemente riprese da *Victory Boogie Woogie*, un'opera di Mondrian del 1943. Le scelte rappresentative sono spiazzanti e comunque fortemente sperimentali: si pensi alle celebri assonometrie della casa Bernstein, che rinunciano dichiaratamente ad ogni allusione alla tridimensionalità. L'analisi delle geometrie moderniste segna invariabilmente ogni ricerca progettuale: figure elementari come quadrati, triangoli e cerchi ruotano e dialogano con più liberi profili sinusoidali. Emblematiche, in tal senso, la serie delle Wall Houses; la Bye House, in particolare, si presenta come un oggetto scultoreo, strutturato intorno al muro che funziona come sistema lineare aggregativo: la poetica di Le Corbusier si tinge qui dei colori di Piero della Francesca. I progetti più recenti, come quelli elaborati per Milano in occasione della XVII Triennale o per l'IBA a Berlino, sembrano iniziare a percorrere strade ancor più poetiche e rarefatte: ci ricordano che è impossibile scindere la figura dell'architetto da quella del docente e del pensatore. Ci ricordano anche la profonda unità poetica del lavoro di Hejduk, in ognuna delle sue pur molte fasi. «Il pittore – disse una volta nel corso di una conferenza dell'Architectural League di New York – parte dal mondo reale e lavora verso l'astrazione, e quando ha finito, la sua opera è astratta rispetto al mondo reale. Ma l'architettura può prendere due strade diverse. L'architetto parte dal mondo dell'astrazione e, per la natura stessa del suo lavoro, procede verso il mondo reale. L'architetto di valore è colui che, a lavoro finito, è il più possibile vicino all'astrazione originale (...) questo è ciò che distingue gli architetti dai costruttori».

L'osservazione di Hejduk sembra perfettamente in sintonia con una delle figure più interessanti e intellettualizzate d'America: Peter Eisenman. La sua scuola, L'Institute for Architecture and Urban Studies, divenne nei primi anni '70 il nucleo più importante della reazione estetica a New York. Soprattutto interessante, per la vicenda dell'architettura disegnata, è il suo primo, più concettuale periodo, quello delle case unifamiliari, segnato da progetti definiti in assenza di luogo. Ricerche tese all'esplorazione sintattica del patrimonio segnico del neo-plasticismo, da Mondrian a Van Doesburg, da Oud a Van't Hoff a Rietveld; ma presenta anche sorprendenti analogie con quanto, in quegli stessi anni, andava sperimentando un grande artista quasi coetaneo di Eisenman: Sol Le-

witt. È il periodo delle case da I a X, che va dal 1968 al 1976: una sorta di analitica dissezione dell'architettura, influenzata da Colin Rowe e dalla lettura di Chomsky, che ha portato anche, incredibilmente, alla realizzazione di alcune di esse. Alla ricerca progettuale corrisponde con puntualità la ricerca sui mezzi della rappresentazione, con esiti di indubbio interesse culminati nella produzione di un sofisticato modello assonometrico, fruibile cioè correttamente solo da un determinato punto di vista, elaborato anamorficamente proprio per quella complessa enigmatica cerebrale composizione che è la House X. Oggi Eisenman sta costruendo in tutto il mondo una straordinaria serie di edifici che sembrano molto lontani da tali prime, criptiche ricerche. Pure la rappresentazione della sua architettura, adesso prevalentemente computerizzata, continua ad essere al centro del suo lavoro. Rappresentazione che dichiara apertamente la sua fittizia e artificiale esistenza. Il progetto non è più fissato secondo il codice del classicismo, ma funziona piuttosto a livello dislocativo, intervenendo a modificare strutture e significati precedenti. Si tratta in effetti del portato teorico sondato nei disegni per la *Fin D'Out HouS*, progetto ambiguo, frutto della decomposizione dell'oggetto a partire dal suo stesso nome. Vengono qui esplorate esplicitamente le strade della destabilizzazione, attente più alla topologia che alla consueta geometria euclidea. Il risultato è tutto giocato sull'indeterminatezza di una condizione sospesa fra presenza e assenza, «che non comincia da nessuna parte e non finisce da nessuna parte, che esiste in un presente d'assenza e di presenza, sospeso fra ragione e pazzia, fra arte e follia»(6).

Di disegno d'architettura si è occupato pure a lungo Jorge Silvetti. Emblematiche le posizioni da lui espresse sul problema della rappresentazione, come lessinghiano "momento pregnante" senza il quale l'architettura non potrebbe esistere. «Gli architetti non costruiscono edifici. Gli architetti disegnano. Questo è ciò che facciamo, che si riallaccia alla questione della sostanza e della matericità di una pratica e che definisce la pratica in sé; il lavoro dell'architetto come progettista e creatore dell'edificio termina quando è finito il disegno (la presentazione finale o in generale un modello ridotto dell'edificio). L'implicazione di questo fatto semplice risiede nel dato che la creatività in architettura appare solo nel momento della rappresentazione, quel momento denso di parzializzazioni, di delirio e di occultamento, che è il momento artistico»(7).

All'estremo opposto va registrata la sfiducia verso il disegno di personaggi tuttavia di assoluto rilievo sulla scena contemporanea. Un esempio, emblematico, è costituito da I.M. Pei. Pei disegna poco, per sua esplicita ammissione: non più di qualche schema, qualche diagramma. La complessità dei problemi posti dalla progettazione contemporanea gli sembra tale da non poter più esser risolta con il disegno: «no, il disegno non è più così importante come lo era nel periodo *Beaux Arts*, almeno non per me»(8).

(1) Cfr. L. Sacchi, *Il disegno dell'architettura americana*, Laterza, Roma-Bari, 1989.

(2) M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni 70*, Einaudi, Torino 1980, p.357.

(3) Ivi, p.368.

(4) Cfr. L. Sacchi, op. cit.

(5) Cfr. B. Diamondstein, *American Architecture Now*, Rizzoli, New York 1980, p.131.

(6) P. Eisenman, *Fin D'Out HouS*, in *Cross Currents of American Architecture*, "Architectural Design" 55, 1/2, 1985.

(7) J. Silvetti, *Rappresentazione e creatività in architettura: il momento pregnante*, in G. Grütter, *Il disegno degli architetti americani contemporanei*, Gangemi, Roma 1987, p.71.

(8) Cfr. B. Diamondstein, op. cit., p.158.

Regesto dell'architettura disegnata in Usa

a cura di Livio Sacchi

1966

R. Venturi

Complexity and Contradiction in Architecture

Museum of Modern Art, New York 1966; trad. it., Dedalo, Bari 1984.

Giudicato da Scully «il più importante scritto sul fare architettura dopo *Vers une architecture* di Le Corbusier», ha costituito una significativa svolta nella teoria e nella pratica della composizione architettonica.

C. Rowe

The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays

MIT Press, Cambridge Ma. 1976.

Una serie di saggi scritti da uno dei personaggi più influenti sulla scena architettonica americana. Rowe ha tenuto le fila di una delle più significative operazioni promozionali della vicenda americana dell'architettura disegnata: il lancio dei Five come un fenomeno unitario. Due generazioni di architetti formati alla sua scuola hanno rifondato il disegno d'architettura, facendone uno strumento centrale del dibattito architettonico statunitense.

1976

L'architecture d'Aujourd'hui

n. 186, 1976

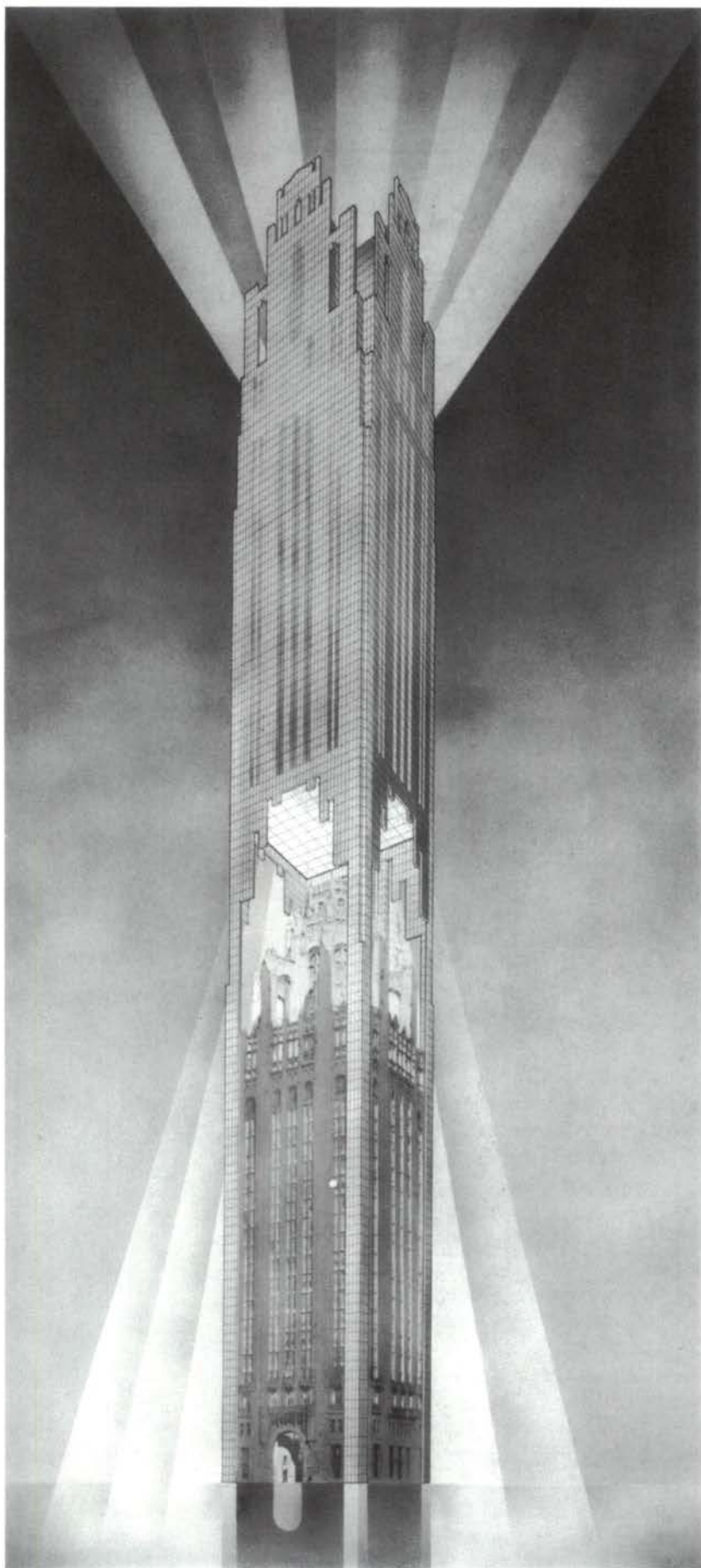
New York in White & Gray, un numero monografico dedicato al dibattito culturale della East Coast negli anni 70. Non a caso l'architettura disegnata – fatto assolutamente insolito nel panorama americano – svolge un ruolo da protagonista. Viene messo a fuoco il dualismo fra l'esclusivismo "white" e l'inclusivismo "gray", fra una visione dell'architettura come *high art* e un'altra filtrata piuttosto attraverso il simbolismo dell'arte pop. Fra le figure analizzate: Graves, Gwathmey, Eisenman, Meier, Hejduk, Ambasz, Agrest/Gandelsonas, Machado/Silvetti, Stern/Hagmann. Viene presentato anche *Delirious New York*, un libro di Rem Koolhaas destinato a diventare famoso.

A cura di C. Gubitosi e A. Izzo

Five architects NY

Officina, Roma 1976. Con un saggio di M. Tafuri, Les bijoux indiscrets.

Si tratta del catalogo all'edizione italiana della mostra sui Five: Richard Meier, Peter Eisenman, Michael Graves, John Hejduk e Charles Gwathmey. Il loro lavoro era, in quegli anni, quasi esclusivamente disegnato. Il rinnovamento linguistico intrapreso avrebbe poi portato i cinque ad esiti molto diversi sia sul piano stilistico che su quello della pratica professionale.



1977

R. Stern

New Directions in American Architecture

Braziller, New York 1977

Uno dei pochi studi sull'architettura americana contemporanea realizzato da un architetto militante. Si tratta tuttavia di un panorama piuttosto sintetico e prevalentemente limitato alle vicende della East Coast.

Ch. Jencks

The Language of Post-Modern Architecture

Academy, London 1977

Inclusivo e enciclopedico tentativo tassonomico sull'architettura più recente. Uno dei primi volumi sulla discussa nozione di post-moderno in architettura.

1980

P. Portoghesi

Dopo l'architettura moderna

Laterza, Roma - Bari 1980

Il post-moderno visto dall'Italia. Un panorama del nuovo storicismo, scritto dal responsabile della Biennale della Strada Novissima.

B. Diamondstein

American Architecture Now

Rizzoli, New York 1980

Primo di due volumi che raccoglie una interessante serie di interviste ai protagonisti della scena professionale americana.

Ch. Jencks

Late Modern Architecture and Other Essays

Rizzoli, New York 1980

Fa il paio con il precedente *The Language of Post Modern Architecture*, mettendo stavolta a fuoco la scena tardo-moderna. Il lavoro di alcuni fra i protagonisti della vicenda dell'architettura disegnata viene analizzato specificamente nel saggio *Irrational Rationalism - The Rats since 1960*. Si parla di europei quali Archizoom, Rossi, Scolari, Koolhaas, Zenghelis, Krier e di americani quali Eisenman, Meier, Graves, Hejduk.

La Presenza del Passato

La Biennale di Venezia, Venezia 1980

Il catalogo di una delle più importanti biennali d'architettura veneziane, quella voluta da Portoghesi per sancire il successo internazionale della linea post-moderna. Vi sono raccolte architetture, prevalentemente disegnate, dei migliori architetti del mondo nel momento di maggior tensione del post-modern architettonico. Le facciate della Strada Novissima resteranno un simbolo dell'architettura di carta.

a cura di C. Jencks

Post Modern Classicism. The New Synthesis

"Architectural design Profile", Academy, London 1980

Primo volume di una serie che vedrà in seguito edizioni più ampie e prestigiose e che presenta un panorama mondiale della linea del nuovo classicismo nelle sue più diverse diramazioni.

1981

a cura di G. Pettena

Richard Meier

Marsilio, Venezia 1981. Con un saggio di F. Dal Co, Le "allusioni" di Richard Meier

C. Rowe, F. Koetter

Collage City

Il Saggiatore, Milano 1981

Dal campus di Cornell, Rowe ha plasmato generazioni di giovani e ha esteso tangibilmente la sua influenza culturale in tutti gli Stati Uniti. Moltissimi i progettisti che ne hanno moltiplicato i messaggi architettonici, propagandandoli capillarmente e applicandoli alla prassi costruttiva. *Collage City* è oggi concretamente riproposta, alle più diverse latitudini, da giovani più o meno consapevolmente legati alla lezione di Rowe.

a cura di P. Arnell e T. Bickford,

Robert A.M. Stern

Buildings and Projectós, 1965-1980

Rizzoli, New York 1981

Primo volume monografico sul lavoro costruito e disegnato di Bob Stern.

A pagina 137:

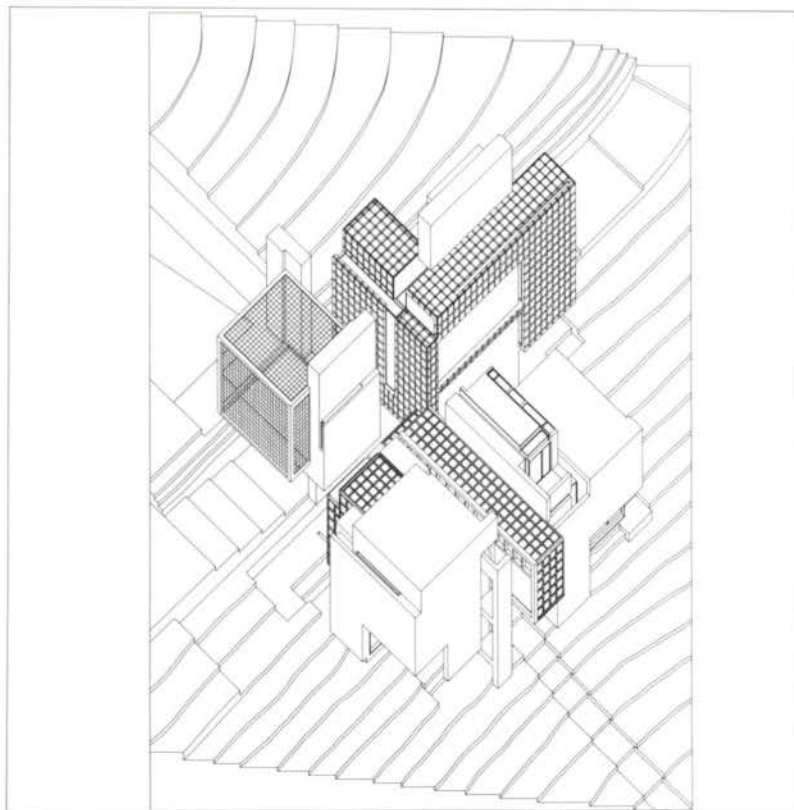
Helmut Jahn,
Chicago Tribune Tower,
1979.

A sinistra:

Peter Eisenman,
House X,
Disegno assonometrico
schema H.

A destra:

Michael Graves
Casa Rockefeller,
1969.



a cura di M. Casari, V. Pavan

New Chicago Architecture

Rizzoli, Chicago, 1981

Si tratta del catalogo di una importante mostra che segna la riproposizione di Chicago sulla scena internazionale. Tra i molti saggi presenti, notevoli quelli di Jencks, Klotz, Norberg-Schulz, Miller. Grande la cura dedicata alla elaborazione grafica dei progetti, tutti più o meno collocabili all'interno del clima post-moderno. Disegni di Beeby, Booth, Cohen, Jahn, Pran, Tigerman, e altri.

1982

P. Eisenman

House X

Rizzoli, New York 1982. Intr. di M. Gandelsonas

Impegnativo volume pubblicato con caratteri di stampa blu o rossi, mentre i disegni sono rigorosamente a tratto. Vi è presentato il corpus completo dei progetti per le case da I a X, con un ermetico testo dell'autore. Alla ricerca progettuale corrisponde con puntualità la ricerca sui mezzi della rappresentazione, con esiti di indubbio effetto culminanti nella produzione di un sofisticato modello assonometrico, fruibile cioè correttamente solo da un determinato punto di vista, elaborato anamorficamente proprio per quella complessa enigmatica cerebrale composizione che è la House X.

California Counterpoint: New West Coast Architecture 1982

Catalogue 18, The Institute for Architecture and Urban Studies and Rizzoli International Publications Inc., New York 1982

Si tratta di uno dei famosi libretti editi dallo IAUS

di Eisenman. Viene qui presentata la più recente e sperimentale produzione californiana.

The California Condition. A Pregnant Architecture

La Jolla Museum of Contemporary Art., La Jolla 1982

Catalogo di una mostra organizzata dal La Jolla Museum of Contemporary Art in cui compaiono un gran numero di disegni, modelli e di veri e propri lavori artistici che documentano la produzione progettuale di alcuni fra i più creativi architetti della West Coast, da Gehry a Grondona, da Moore a Mayne e Rotondi, da Thomas Gordon Smith a William Turnbull jr. Il tutto è preceduto da un lungo saggio di S. Tigerman.

O. Boissière

Gehry, Site, Tigerman, Trois

Portraits de l'Artiste en Architecture
Moniteur, Paris, 1982

Interviste accompagnate da una serie di brevi saggi per mettere a fuoco il lavoro di alcuni fra i personaggi più rappresentativi dell'architettura come arte. Anche in questo caso è evidente come il messaggio dell'architetto sia compiutamente espresso attraverso l'elaborazione grafica, spesso di grande qualità artistica.

a cura di H. Powell e D. Leatherbarrow

Masterpieces of Architectural Drawing

Abbeville Press, New York 1982.

Un'antologia del disegno d'architettura. Nella sezione conclusiva sono raccolti e commentati grafici di Venturi, Krier, Terry, Site e altri.

1983

P. Goldberger

On The Rise. Architecture and Design in a Post-Modern Age

Times Books, New York 1983

Sono qui raccolti una lunghissima serie di articoli pubblicati dall'autore sul "New York Times" sui temi di maggiore attualità fra quelli che hanno segnato la scena culturale americana degli anni Settanta. Si parla, naturalmente, anche di architettura disegnata, di gallerie specializzate nel disegno d'architettura ecc. In particolare nell'articolo *A post-modern "Stage Set"* è recensita la Biennale veneziana dell'80, esportata a San Francisco nell'82.

1984

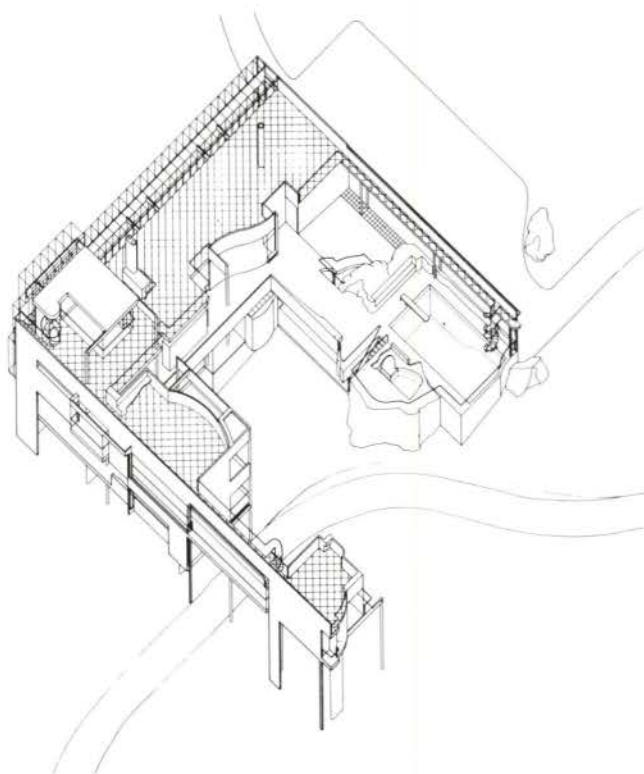
Richard Meier Architect

Rizzoli, New York 1984. Introduzione di J. Rykwaert. Postscript di J. Hejduk

La maggiore e più completa monografia dedicata al lavoro di Richard Meier.

D. Littlejohn

The Life & Work of Charles W. Moore



Holt Rinehart Winston, New York 1984

Lunga e dettagliata biografia, scritta sotto forma di "romanzo architettonico", dedicata ad uno dei maggiori protagonisti del rinnovamento linguistico degli anni Settanta. Grande e poetico esempio di architetto disegnatore, Moore è l'autore delle celebri "Architectural Fantasies", una serie di piccoli disegni a inchiostro su carta giapponese – quasi ideali illustrazioni per un libro come *Le città invisibili* di Italo Calvino o, se si vuole, una infantilizzazione americanizzata degli inquietanti analoghi schizzi di Paul Klee – che meglio di ogni altra cosa ci forniscono la giusta dimensione per comprendere il mondo onirico, ingenuo e terribile che sta alla base della creatività di Moore.

G. Celant
Artmakers

Feltrinelli, Milano 1984

Il volume comprende una serie di saggi che spaziano dall'architettura al design, dalle arti visive al teatro alla danza. In particolare viene analizzato il lavoro di Frank Gehry, allora ancora non molto noto in Italia.

1985

American Architecture Now II

Rizzoli, New York 1985

Si tratta del seguito di *American Architecture Now*. Una serie di lunghe interviste ai maggiori architetti americani che spazia da temi teorici agli aspetti più ordinari della condizione professionale. Importanti pareri sul disegno e sul fenomeno dell'architettura disegnata sono rintracciabili qua e là. Tra i molti progettisti intervistati Ambasz, Eisenman, Heyduk, Meier, Tigerman, Venturi e Scott Brown, Wines ecc.

Cross Currents of American Architecture

"Architectural Design", vol.55, n.1-2, 1985

Scritti e progetti di Porphyrios, Jencks, Graves, Gehry, Pelli, Stern, Eisenman, Meier, Duany, Beeby.

Ph. Johnson

Verso il Postmoderno. Genesi di una deregulation creativa

Costa & Nolan, Genova 1985. Introduzione di P. Eisenman.

Il volume raccoglie una serie di scritti di Philip Johnson. Si tratta di un privilegiato punto di vista su fatti e situazioni della scena architettonica americana, filtrati da uno dei personaggi più autorevoli e influenti degli anni Settanta.

J. Heyduk
Mask of Medusa

Rizzoli, New York 1985

Un grande volume che raccoglie scritti e disegni di uno dei protagonisti dell'architettura disegnata.

The Charlottesville Tapes

Rizzoli, New York 1985

Raccolta delle presentazioni di alcuni fra i maggiori architetti mondiali tenutesi, a porte chiuse, all'Università di Charlottesville, North Carolina.

a cura di H. Klotz,
Postmodern Visions. Drawings, Paintings and Models by Contemporary Architects

Abbeville Press, New York 1985

Il volume propone un'ampia selezione dei disegni e dei modelli conservati al Deutsches Architektur-museum di Francoforte. Si tratta della più importante collezione di disegni d'architettura dal secondo dopoguerra ad oggi.

1986

A.L. Huxtable

Architecture, Anyone?

University of California Press, Berkeley Los Angeles 1986

Una raccolta di articoli della responsabile della critica architettonica al "New York Times" dal '63 all'82, tra i quali scritti su Rossi, Krier, Heyduk, Graves, Venturi, Meier.

a cura di A. Sanmartin
Venturi, Rauch & Scott Brown

Academy, London 1986

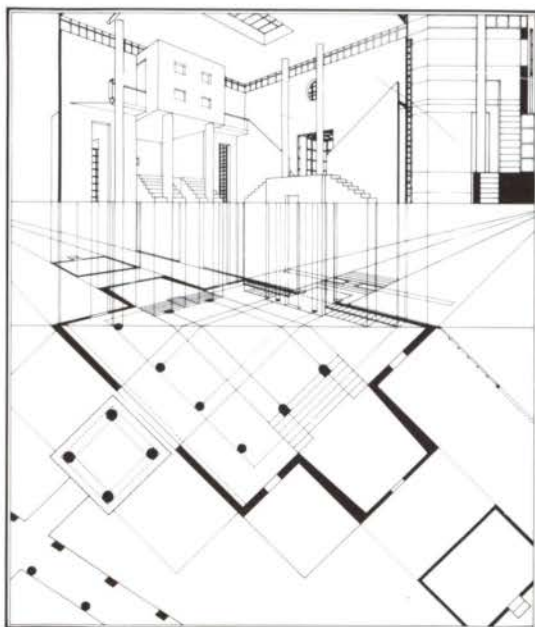
Una delle molte monografie dedicate al lavoro dello studio Venturi.

a cura di E. J. Johnson,
Charles Moore
Buildings and Projects 1949-1986

Rizzoli, New York 1986

La più completa monografia sul lavoro di Moore,

Diana Agrest
e Mario Gandelonas,
Residenza estiva
– prospettiva



con saggi di Lyndon, Bloomer, Stern e altri. Sono documentati i disegni di uno dei maggiori innovatori dei linguaggi dell'architettura americana contemporanea.

a cura di L.F. Rueda

Robert A.M. Stern

Buildings and Projects, 1981-1986

New York 1986

Il più recente volume monografico sull'attività di Bob Stern. Notevole la cura dedicata all'elaborazione grafica dei progetti.

a cura di D. De Long, H. Searing, R. Stern

American Architecture, Innovation and Tradition

The Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture, Columbia University in the City of New York, Rizzoli, New York 1986

Importanti saggi di Frampton, Scott Brown, Drexler, Greenberg, Gwathmey, Roche e altri.

The Architecture of Frank Gehry

Walker Art Center, Minneapolis, Rizzoli, New York, 1986

Si tratta del catalogo della grande mostra organizzata in occasione del cinquantesimo anno di Gehry. È raccolta la gran parte del lavoro di una delle figure più emblematiche della scena americana contemporanea.

Emerging Voices. A New Generation of Architects in America

The architectural League of New York, Princeton University Press, New York 1986

Una raccolta di architetture disegnate opera di giovani progettisti dall'82 all'86. Notevoli gli elaborati di Ferri, Holl, Ames, Duany & Plater-Zyberk, Morphosis, Fisher ecc.

1987

P. Eisenman

La fine del classico

CLUVA, Venezia 1987

Con un saggio di F. Rella

Figure nel labirinto. La metamorfosi di una metafora.

G. Grutter

Il disegno degli architetti americani contemporanei

Gangemi, Roma 1987

Il volume è articolato in tre sezioni: la prima ospita un saggio sul disegno degli architetti americani; la seconda è costituita dalla traduzione italiana di tre scritti, rispettivamente di Michael Graves, Richard Oliver e Jorge Silvetti sul disegno d'architettura; la terza da una rassegna di progetti e disegni.

Metamorfosi

n.6-7, settembre 1987

Numero doppio interamente dedicato ai rapporti

culturali fra Italia e Stati Uniti. Saggi di Silvetti, Gragnuolo, Schumacher, Sacchi, Scolari, Thermes, Battisti, Lynes, Lyndon, Einaudi, Trimarco.

The Chicago Tapes

Rizzoli, New York 1987

Il seguito dei già citati Charlottesville Tapes. Anche qui si tratta delle sbobinate dell'incontro di Chicago fra i massimi architetti contemporanei. Tra gli altri: Stern, Krier, Agrest/Gandelsonas, Graves, Beeby, Gehry, Tigerman, Gwathmey, Koolhaas, Eisenman.

1988

R. De Fusco

Storia dell'architettura contemporanea

Laterza, Roma-Bari 1988

L'ultima edizione di un libro che è oggi fra le più agili e diffuse storie dell'architettura in Italia include, nell'ultimo capitolo, *Il codice delle micrologie*, un importante paragrafo dal titolo *L'architettura di carta*.

1989

"Progressive Architecture"

Giugno 1989

Si tratta di un numero quasi interamente dedicato alla rappresentazione dell'architettura negli Stati Uniti, dall'ottocentesco impiego di disegnatori di mestiere – invalso ancora oggi – fino ai più avanzati esperimenti di grafica computerizzata.

L. Sacchi

Il disegno dell'architettura americana

Laterza, Roma-Bari 1989

Il saggio più recente sulla scena architettonica statunitense. L'ambiguità semantica implicita nel termine "disegno" caratterizza la lettura degli ultimi due decenni. Un lavoro che tende all'individuazione di ambiti omogenei e di linee di tendenza riconoscibili; ma che presta anche particolare attenzione agli elaborati grafici, quindi al disegno visto come categoria metalinguistica che consente un accesso diretto e immediato al linguaggio verso il quale significa, quello dell'architettura vera e propria. Disegno inteso dunque, nel primo caso, nell'accezione più ampia e generale di piano, di idea, di progetto; ma anche nell'accezione più condivisa di delineazione grafica, di elaborato teso alla comunicazione dell'architettura, costruita o progettata che sia. Si tende a non distinguere in tal senso i progetti realizzati da quelli rimasti sulla carta, convinti che anche questi ultimi siano comunque opere a buon diritto appartenenti alla storia dell'architettura, che spesso hanno esercitato un'influenza maggiore di quelli effettivamente edificati.

IL VOSTRO LAVORO. LE NOSTRE SOLUZIONI.



Per rendere la potenza dell'informatica pienamente utilizzabile, è necessario concentrare l'attenzione sugli individui che di questa potenza hanno bisogno.

Non solo sulla tecnologia.

Capire cosa la gente vuole da un computer significa vederla lavorare, conoscere i suoi problemi.

È questa la filosofia aziendale di LINEA INFORMATICA: fornire soluzioni integrate per accrescere la produttività dei propri Clienti.

Siamo stati i primi, in Italia, ad automatizzare completamente la realizzazione di un quotidiano con Macintosh™.

Abbiamo reso possibile l'integrazione tra mainframe e personal computer, Pc Ms-Dos® e Macintosh™, per un miglior utilizzo dei dati aziendali.

Molte sono le aziende, i professionisti e gli istituti universitari che ci hanno richiesto soluzioni per problematiche di office automation, editoria individuale, presentation e CAD.

Ciò che in genere cerchiamo è un problema.

Datecelo, sapremo trasformarlo in una soluzione ottimale.

 Apple Centre

 **Lineainformatica**

Perugia, Via Angeloni 80/a, Tel. 075/5000213 (r.a.), Telefax 075/623053; Foligno (PG), Via Garibaldi 81, Telefono 0742/57100-57587

IL DISEGNO DI ARCHITETTURA

NOTIZIE SU STUDI, RICERCHE, ARCHIVI E COLLEZIONI PUBBLICHE E PRIVATE
BOLLETTINO D'INFORMAZIONE

RIVISTA SEMESTRALE DIRETTA DA LUCIANO PATETTA

REDAZIONE

Enzo Bentivoglio (Fac. di Arch. Roma), Donatella Calabi (Fac. di Arch. Venezia), Maria Giuffrè (Fac. di Arch. Palermo), Luciano Patetta (Fac. di Arch. Milano), Ennio Poleggi (Fac. di Arch. Genova), Maria Luisa Scalvini (Fac. di Arch. Napoli), Aurora Scotti (Fac. di Arch. Torino), Luigi Zangheri (Fac. di Arch. Firenze), Anna Maria Matteucci (Dip. Arti Visive Bologna), Christoph Liutpold Frommel (Biblioteca Hertziana di Roma), Maria Pia Rinaldi Mariani (Archivi di Stato).

CARATTERISTICHE

periodicità semestrale
uscite: aprile/ottobre
pagine 80/90 in b/n
prezzo fascicolo L. 20.000

Nel numero 1, oltre a un articolo/intervista di Enzo Bentivoglio a Ch. L. Frommel sul Corpus dei disegni di Antonio da Sangallo il giovane, i principali argomenti trattati sono: Stefano Borsi: «Il progetto di Giuliano da Sangallo per la loggia dei suonatori papali (Uffizi UA 283). Considerazioni e letteratura interpretativa».

Gabriella Ferri Piccaluga: «Il disegno di apparato tra decorazione e architettura».

Gli archivi della congregazione dei Barnabiti. L'archivio della Casa Generalizia dei Barnabiti.

Elda Sempio, Lorenzo Tosi: «L'archivio di San Barnaba a Milano». Leonardo Di Mauro: «Una pianta del collegio barnabita di Napoli». Seguono numerosi altri articoli e segnalazioni dei disegni conservati nelle principali Raccolte e Collezioni italiane.

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO

Italia L. 36.000 estero L. 52.000

Il pagamento può essere effettuato tramite assegno bancario o con versamento sul c/c postale n. 54413208 intestato a Edizioni Angelo Guerini e Associati, via A. Sciesa 7, 20135 Milano.

Gli abbonati a «Il disegno di architettura» godono del 10% di sconto su tutte le pubblicazioni della Guerini e Associati.



GUERINI
E ASSOCIATI

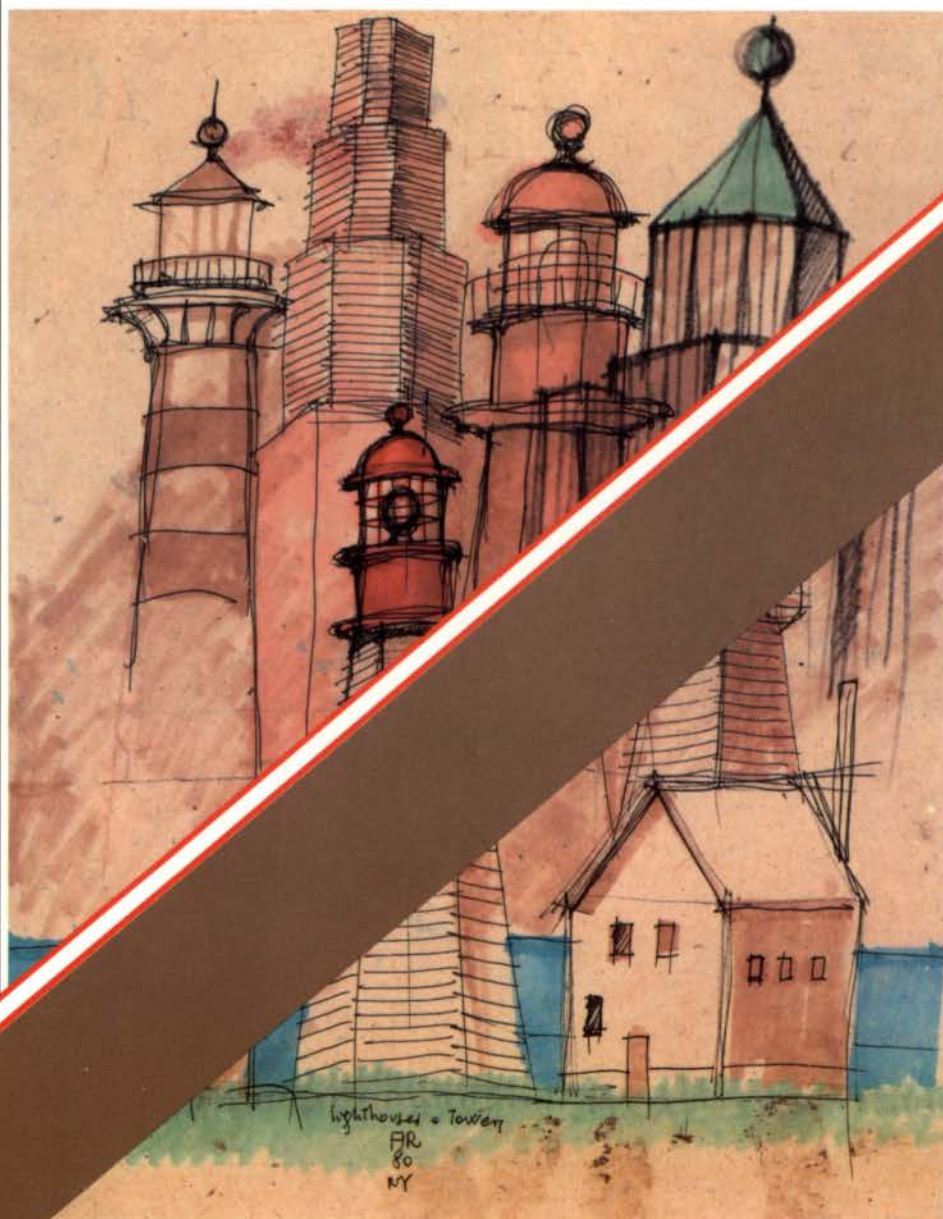
LE DIMENSIONI del DISEGNO dell'IMMAGINE della RAPPRESENTAZIONE

"XY, Dimensioni del disegno" è la rassegna critica degli studi sulla rappresentazione dell'architettura e sull'uso dell'immagine nella scienza, nella tecnica e nell'arte, diretta da Roberto De Rubertis. Partecipa anche tu ad un'operazione culturale, mirante più a legare tra loro le diverse componenti presenti nello scenario del disegno che a farle convergere su ambiti eccessivamente circoscritti.

Chi è interessato a conoscere meglio la rivista potrà ricevere (gratuitamente) un numero a casa sua chiedendolo alla Cedis editrice
Via F. Denza, 52
00197 ROMA
fax (06) 3275692

SU "XY, DIMENSIONI DEL DISEGNO" HANNO SCRITTO

M. Dezzi Bardeschi
Giulio Giorello
Decio Gioseffi
Ernst Gombrich
Richard L. Gregory
A. Hohenegger
Stefano Leviaudi
Giuliano Maggiora
Corrado Maltese
Louis Marin
Manfredo Massironi
Giorgio Nebbia
Ruggero Pierantoni
Franco Purini
J.P. Saint Aubin
Vittorio Ugo



lighthouse - Tower
FR
80
NY