

Osservazioni elementari sul disegno*

Franco Purini

Il rapporto tra il disegno e l'architettura è uno dei nodi storici dell'arte del costruire. Considerato da alcuni storici, critici e architetti come un semplice strumento è invece ritenuto da altri studiosi e progettisti come un ambito ben più complesso, al punto che non si potrebbe scrivere una storia dell'architettura eliminando i risultati dell'esercizio grafico. Molte opere rimaste sulla carta sono infatti caposaldi necessari a descrivere il senso di un periodo della storia dell'architettura il quale, se fosse illustrato solo da edifici realizzati, non riuscirebbe a mettere in evidenza quale sia stato il tessuto delle idee che in quella stagione si sono confrontate. Per comprendere meglio questa affermazione, vorrei chiarire subito che se è vero che il disegno d'architettura ha come esito primario la costruzione, è altrettanto vero

che questo obbiettivo comporta l'esecuzione di un numero notevole di disegni di tipo diverso ciascuno dei quali, oltre al valore relativo all'architettura, può avere anche, come si dirà più avanti, una serie di contenuti conoscitivi ed estetici che configurano l'elaborato grafico come un'opera complessa, non raramente un'opera d'arte. Questa dimensione espressiva dovrebbe essere evidente mentre in realtà è oggetto, come si diceva all'inizio, di una storica controversia che oppone chi non attribuisce un significato intrinseco, non legato all'esito costruttivo, al disegno di architettura a chi invece lo riconosce. Nelle note che seguono si entrerà in questo argomento in modo da comprendere più a fondo la natura e i contenuti dell'esercizio grafico per l'architettura oltre alle questioni particolari di questa interminabile vertenza. Anche

* *Articolo a invito per inquadramento del tema del focus, non sottoposto a revisione anonima, pubblicato con responsabilità della direzione.*

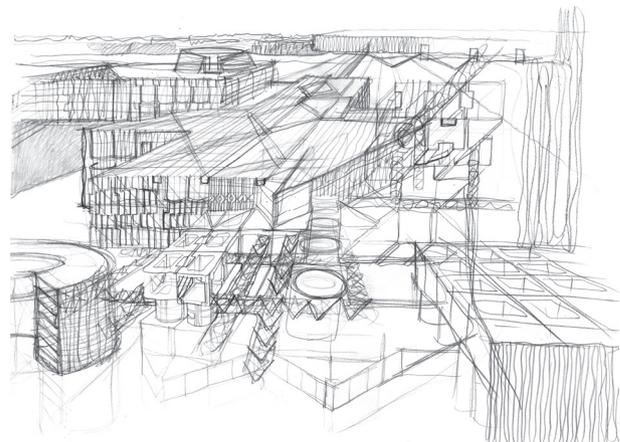
se anticipo qualcosa su cui mi soffermerò più avanti, va detto che nel suo insieme il disegno è un *testo fatto di testi*, ciascuno dei quali attiene a un aspetto specifico del processo progettuale. Questa struttura plurale del disegno conferisce ad esso, come sosteneva Manfredo Tafuri in un noto convegno a Parma nel 1980 organizzato da Arturo Carlo Quintavalle, un carattere *ambiguo* prodotto dalla stratificazione e dall'interferenza dei vari contenuti proposti dall'insieme dei testi grafici. Dai punti di vista enunciati in questa premessa cercherò di esporre in tutta la loro ampiezza la problematica relativa al rapporto tra architettura e disegno, nell'intenzione di delineare una sorta di mappa delle questioni centrali che hanno segnato e che regolano ancora oggi questa relazione fondativa. Vorrei ricordare infine che ogni architetto dispone di più modi di pervenire alle scelte progettuali, tutti legittimi. Si può partire da un procedimento empirico, tentativo dopo tentativo, lavorando su esempi da rielaborare. È possibile seguire rigorosamente un percorso teorico, così come ibridare l'architettura con altri saperi, come la sociologia, tra gli altri. Alcuni architetti preferiscono sperimentare attraverso una serie di modelli, mentre altri privilegiano il lavoro su temi neofunzionalisti o l'adozione di metodi parametrici. Per quanto mi riguarda, ho scelto fin dall'inizio dei miei studi il disegno in quanto, a mio avviso, esso è il luogo conoscitivo e creativo più complesso, nel quale tutte le direzioni di ricerca appena ricordate possono essere comprese.

Una contraddizione

Se è vero che l'architettura italiana presenta in tutta la sua storia un intenso e costante rapporto tra l'esercizio compositivo e costruttivo e il disegno – un rapporto documentato da una vasta tradizione trattatistica – è anche vero che per molti motivi non sembra esistere, soprattutto per quanto riguarda l'architettura moderna e contemporanea, un interesse altrettanto continuo per questa relazione fondamentale da parte di chi segue attivamente l'evoluzione del dibattito disciplinare. Ovviamente si continua a parlare del disegno ma il discorso tende a restare quasi sempre fuori da questioni teoriche e da approfondite analisi critiche. Restando, per quanto riguarda i tempi, agli ultimi decenni, occorre ricordare comunque gli importanti anche se isolati interventi di teorici, di storici e di critici come Francesco Moschini e Gianni Contessi. Al lavoro di questi *storici* osservatori del rapporto tra architettura moderna e contemporanea e disegno vanno aggiunti i contributi, anche essi significativi, di docenti come Fulvio Irace,

Antonella Greco, Giorgio Muratore, Franco Cervellini, Ghisi Grütter, Carlo Mezzetti, Livio Sacchi. Va inoltre segnalato il ruolo di esplorazione e di comunicazione esercitato da alcune strutture espositive negli ultimi decenni, come a Milano la Galleria Solferino, attiva negli anni settanta, e la Galleria Janzone, mentre a Roma è stata la Galleria AAM (Architettura Arte Moderna), del già citato Moschini, il maggiore centro propulsore della cosiddetta *Architettura Disegnata*, sulla quale tornerò più avanti. È necessario infine citare le riviste *Il disegno di architettura*, di Luciano Patetta, *Controspazio*, soprattutto nel periodo in cui fu diretta da Paolo Portoghesi, *XY. Dimensioni del disegno*, di Roberto de Rubertis e *Disegnare. Idee, immagini*, di Mario Docci. Accanto all'azione delle gallerie e delle riviste elencate occorre affiancare alcune iniziative più rare e meno tematizzate proposte da strutture come la Biennale di Venezia, la Triennale di Milano, l'Istituto Nazionale per la Grafica, gli Ordini Professionali, l'Inarch (Istituto Nazionale di Architettura), l'UID (Unione Italiana per il Disegno), fondata e animata, fino alla sua scomparsa, da Gaspare De Fiore. Questo elenco almeno, smentirebbe apparentemente ciò che dicevo all'inizio del paragrafo, ma se si pensa all'ampiezza del ruolo del disegno nell'architettura esso si conferma senza dubbio esiguo quantitativamente, anche se le personalità citate sono sicuramente tra le migliori in ambito nazionale e internazionale a occuparsi di questo argomento. Anche alcuni architetti che disegnano hanno dato contributi significativi a una comprensione più vasta dei contenuti dell'esercizio grafico.

Fig. 1. Franco Purini e Laura Thermes, *Studio per la Città compatta*, 1966.



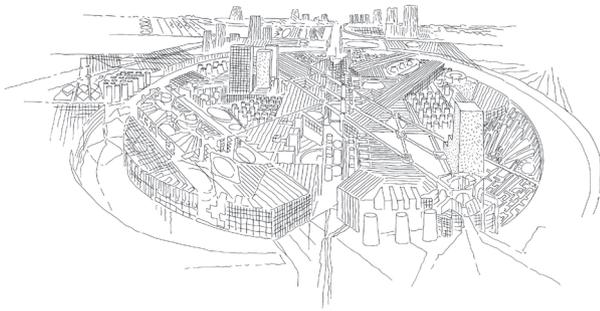


Fig. 2. Franco Purini e Laura Thermes, *Città compatta*, 1966, vista prospettica.

Un equivoco

La presenza marginale del rapporto tra architettura e disegno nella riflessione storica e teorico-critica italiana ha, tra alcune motivazioni minori, che non è possibile trattare in questa sede per motivi di spazio, una ragione principale. Essa consiste nel fatto che la maggioranza degli storici, dei teorici e dei critici che si occupano di architettura – si pensi a Bruno Zevi – considera il disegno un semplice strumento il quale, una volta che l'opera da esso prefigurata è divenuta una realtà fisica, esaurisce del tutto la sua funzione. All'interno di questa concezione più che riduttiva, che si configura come un vero e proprio *equivoco ontologico*, il disegno è ritenuto nel migliore dei casi solo un *documento* relativo a una particolare fase progettuale. Per questo motivo esso non possiederebbe una sua autonomia estetica, non potendo configurarsi, anche quando la sua qualità formale è alta, come opera d'arte. Tale idea non sembra tenere conto sia della complessità conoscitiva e creativa della ricerca grafica, sia, soprattutto, del fatto che, pur rinviando il disegno a un altro da sé, che esso *rappresenta*, esprime una sua realtà autonoma di *manufatto*. Una realtà che va valutata indipendentemente dal senso e dal contenuto che l'opera architettonica potrà assumere. Da questo punto di vista il disegno di architettura, quando è concepito ed eseguito al massimo delle sue potenzialità, come ho già detto, è un testo complesso il quale, a partire dal segno con il quale è tracciato, si articola in una serie di piani espressivi nei quali si incrociano diversi ambiti tematici, il tutto polarizzato da una precisa intenzione formale. Il disinteresse generalizzato nei con-

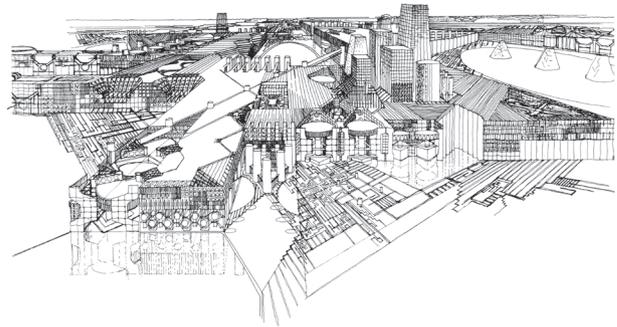


Fig. 3. Franco Purini e Laura Thermes, *Città compatta*, 1966, vista prospettica.

fronti del disegno non diminuisce neanche quando esso diventa oggetto di apprezzamento da parte di storici o di critici che normalmente si occupano di arti diverse dall'architettura. In effetti, anche in questo caso, il disegno di architettura non è valutato positivamente per le sue qualità intrinseche, ma solo perché esso è ad esempio l'esito di vari *sconfinamenti* in altri specifici, in un processo di appropriazione di dimensioni estetiche che di per sé non possiederebbe. In altre parole è la *auto-soversione* del suo ruolo che costituirebbe in questo caso motivo di interesse, e non più la sua interna funzionalità entro un campo di valori che lo legittimano nella propria identità teorica e pratica.

Il disegno di architettura può essere pensato come un *dispositivo misuratore*. Rilevare il mondo, progettare un edificio e poi costruirlo implica infatti inserire in ciò che si sta vedendo, che si sta immaginando e che si sta realizzando il paradigma metrico, strumento che consente di conferire alla cose esistenti o di cui si programma la costruzione una coerenza logica estesa alle singole parti dell'opera e al loro insieme. Nel trattato vitruviano il termine *symmetria* vuole indicare proprio la dimensione metrica in quanto *corrispondenza quantitativa*, ovvero come confrontabilità reciproca, a partire dalla ripetizione degli elementi, di un'unità modulare. Dalla valutazione quantitativa, che ha senz'altro un che di meccanicistico è poi possibile passare, tramite una *trasmutazione poetica*, alla *eurithmia*, vale a dire all'armonia che scaturisce dal ricorrere degli elementi e del comporsi di questi nell'unità superiore della forma. Quando un'opera architettonica raggiunge questa dimensione – quando "canta", come

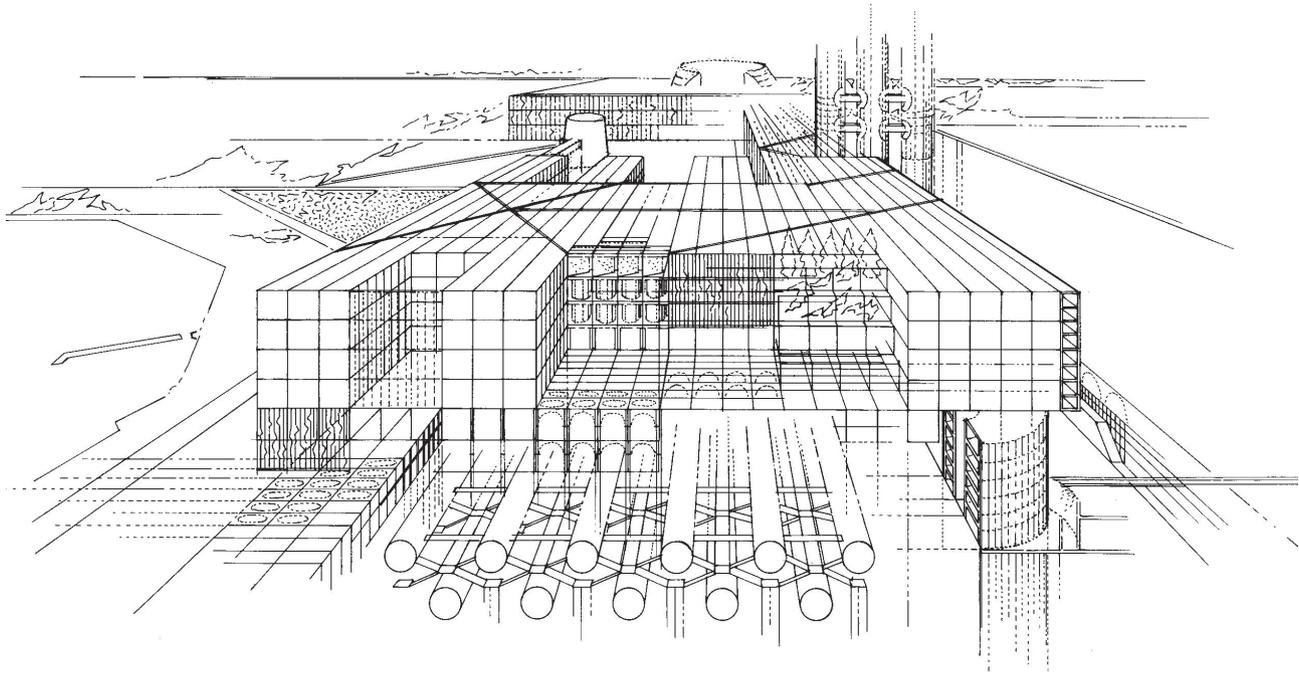


Fig. 4. Franco Purini e Laura Themes, *Città compatta*, 1966, vista prospettica.

ha scritto Paul Valéry – la misura perde ogni contenuto *normalizzatore, fiscale, restrittivo, materiale*. Essa può rovesciarsi nella dismisura, nell'allusività dell'infinito, in quell'*imprecisione* che si fa *oscillazione scalare*, vibrazione dimensionale, ambiguità costitutiva. L'opera architettonica inverte in questo modo la sua intrinseca razionalità in una complessità multiforme e cangiante. Una complessità la quale, ricordandosi che nel significato dell'idea di ragione c'è anche quella di divisione, produce separazione e distinzione per poi pervenire a quella imprevedibile fusione delle sue componenti in un'*unità indicibile* che trascende ogni possibile misura.

Il segno, che è l'essenza stessa dell'autografia, potrebbe essere definito come l'esito primario di un'energia che la mente e la mano sprigionano nell'istante. Il segno istituisce il campo grafico, crea la *luce del disegno*, fonda lo spazio e il tempo. Al segno si contrappone in qualche modo il gesto. Se il segno infatti istituisce la scrittura in

quanto azione che si colloca in una progettualità totale, che presuppone una temporalità che lo *legalizzi*, il gesto cerca invece l'accensione espressionista, l'eccesso figurativo, una deriva destabilizzante rispetto alla razionalità intrinseca del segno. A tale razionalità, che deriva dall'azione sacra dell'*aratura*, e che per questa origine, che per inciso dà vita alla *scrittura bustrofedica*, configura il segno stesso come *costruttivo*, si contrappone la distruttività del gesto, la sua imprevedibilità, la sua genetica possibilità di esprimere l'irrazionalità. Manifestazione, come il segno, di un'energia primaria, il gesto sta al segno come il disordine sta all'ordine, come il caso sta alla necessità. Al segno e al gesto si affianca poi il *tracciato regolatore*, presente in tutta la storia dell'architettura, amato da molti architetti tra i quali Le Corbusier, Mies van der Rohe, Fignini e Pollini, Maurizio Sacripanti, Oswald Mathias Ungers, Vittorio Gregotti. Il tracciato regolatore, che ha il compito di *differenziare l'indistinto*, si pone come una griglia isotropa

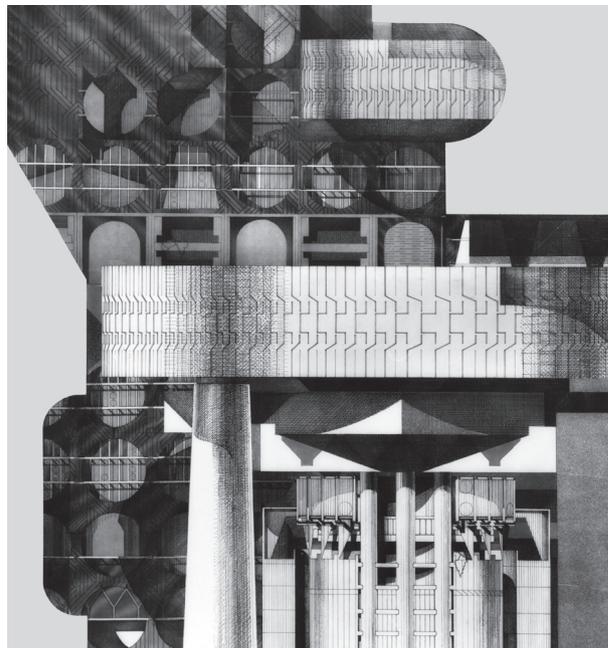
entro la quale gli elementi subordinano la loro autonomia al posto che occupano, innescando una serrata dialettica tra l'equivalenza localizzativa e la gerarchia posizionale. Il tracciato regolatore è assimilabile per questo a un *campo tensionale*, nel quale viene messo in scena il conflitto tra uniformità e polarizzazione.

Il disegno nell'architettura assume diverse forme, ciascuna delle quali illumina un particolare problema del progetto. Esiste il disegno di rilievo, senza il quale non è possibile conoscere un edificio né qualsiasi altro manufatto umano come un tavolo o una sedia, così come, se non si disegnavano, non si saprebbe mai come sono veramente elementi del mondo quali ad esempio un fiore, un albero, una roccia, un corso d'acqua, una nuvola, un paesaggio. C'è poi lo schizzo, il disegno più importante perché in esso c'è l'idea di ciò che si intende progettare, il cui carattere è la velocità con il quale è eseguito. Una velocità che è l'esito di una sintesi improvvisa di temi e motivi accumulati all'inizio del processo compositivo come indizi. Lo schizzo è come il DNA di un edificio, un sistema di pochi tratti essenziali che descrivono la costituzione dell'opera futura. Disegni fondamentali per lo sviluppo di un'idea architettonica sono le piante, nelle quali si stabiliscono quei rapporti ponderali, proporzionali, quantitativi e qualitativi che assicurano la *magia* delle corrispondenze formali dell'edificio; le sezioni, anche esse soggette all'invenzione di equilibri dimensionali, i prospetti, sui quali affiora in superficie la *macchina tetto-nica* che governa il manufatto. Assonometrie, prospettive, sezioni prospettiche, prospettive aeree mostrano una costruzione in modi diversi, tali da mettere in evidenza aspetti singolari degli edifici, i suoi rapporti con il contesto e con il territorio. A volte si producono disegni che non hanno un contenuto esplicitamente progettuale ma si confrontano come opere pienamente formali che pongono temi liberamente compositivi. Temi che potrebbero nel tempo essere utilizzati in un'architettura. Nel loro insieme queste forme grafiche non sono in realtà separate come sembrerebbe dalle parole usate per descriverle. Esse si attraversano e si ibridano. Così uno schizzo può riguardare una pianta, un prospetto, o una prospettiva come un dettaglio. Sta all'architetto decidere la migliore strategia grafica che consenta di risolvere i problemi e prendere le decisioni giuste nei momenti più appropriati del processo progettuale.

Quando tra gli anni ottanta e novanta del secolo scorso il disegno digitale fece la sua improvvisa comparsa nell'architettura fu salutato con entusiasmo dai critici più attenti e più aperti alle innovazioni della disciplina. Bruno Zevi riten-

ne che esso avrebbe finalmente liberato gli architetti dal gravoso e secondo lui conformistico impegno compositivo, dal momento che questo nuovo genere dell'espressione grafica era quasi automaticamente in grado di trascrivere in forme trasmissibili le intenzioni del progettista, favorendo le sue potenzialità innovative. Anche la temuta omologazione indotta dal computer con la conseguente, ma in realtà ingannevole, fine dell'*autografia*, venne ritenuta un fatto sostanzialmente positivo, perché avrebbe favorito un diffuso e condiviso rinnovamento teorico e operativo della cultura architettonica. Al contempo alcuni studiosi, tra i quali Antonino Saggio, Luigi Prestinenza Puglisi, Livio Sacchi, Maurizio Unali, misero in evidenza il fatto che il disegno digitale favoriva non soltanto un miglioramento di natura strumentale, ma apriva la strada a un *nuovo immaginario* di matrice neonaturalistica. Elementi fitomorfi, zoomorfi e mineralogici; ammassi stellari e nuvole; superfici continue cangianti, fittamente strutturate, che evolvono in ogni di-

Fig. 5. Franco Purini e Laura Thermes, *Studio per il fronte della Città compatta*, 1966.



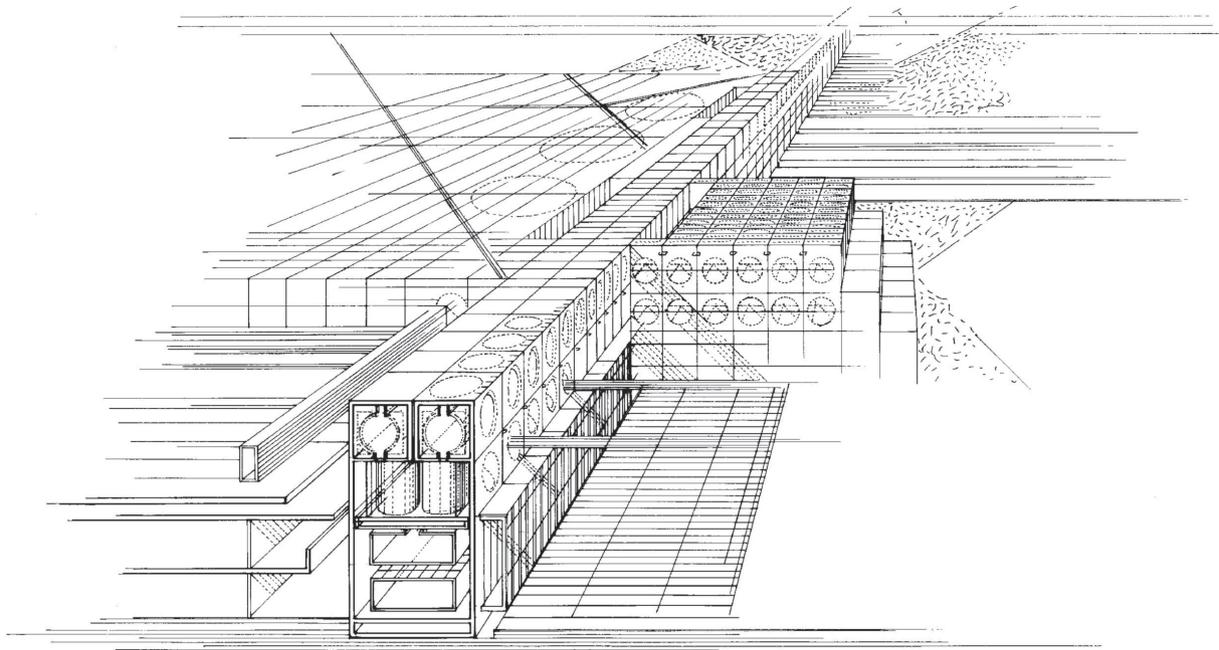


Fig. 6. Franco Purini e Laura Thermes, Studi preliminari per la sezione della Strada costruita tra Roma e Latina, 1967.

reazione dello spazio costituiscono alcuni dei materiali che definivano un orizzonte figurativo al quale gli architetti potevano riferirsi. A questo proposito penso che, privato di uno spazio e di una temporalità, in quanto la sua cellula base, il *pixel*, non ha la possibilità di rappresentare variazioni luminose e cromatiche, il disegno digitale, nonostante le molte opinioni contrarie, non escluda la dimensione autografica. In realtà esso, se è inteso in una chiave integralmente linguistica, può dare vita a soluzioni stilistiche autonome e originali, acquisendo il valore artistico al quale può pervenire, e spesso perviene da sempre, il disegno manuale, ma senz'altro un suo contenuto formale. Mancheranno ovviamente il segno e il gesto, ma l'intenzionalità della scrittura espressiva sarà comunque riconoscibile. Ovviamente ritengo incolmabile l'assenza del segno e del gesto.

Il disegno non rappresenta solo ciò che è esistito, ciò che esiste e ciò che esisterà. Esso è in grado di rendere visibile anche ciò che nel passato non è mai esistito, ma che poteva o non poteva esistere. Al contempo penso che

il disegno sia capace di rappresentare un paesaggio, una città, un edificio per il presente o per il futuro che potrebbero esistere o non esistere perché tecnicamente non costruibili o perché si sovrapporrebbero a preesistenze che non sarebbe possibile demolire. Questa constatazione, indubbiamente elementare, implica che la dimensione nella quale vive il disegno di architettura non è la realtà vera ma una *realtà propria del disegno stesso*. Una realtà autonoma che mescola l'esistente concreto a ciò che può vivere solo nell'immaginazione. Al contempo, in questa *realtà del disegno*, il passato, il presente e il futuro sfumano l'uno nell'altro in una continuità allusiva di una *temporalità unica*, in qualche modo *immobile*, se ciò non costituisse un paradosso logico. Un paradosso che nello spazio dell'arte è invece possibile. Il disegno è quindi più vasto della realtà comprendendo l'impossibile, ovvero l'irreale, il fantastico, il sorprendente, il prodigioso. I disegni della Banca d'Inghilterra di Joseph Michael Gandy nei quali il manufatto ancora da costruire è rappresentato in rovina esprimono

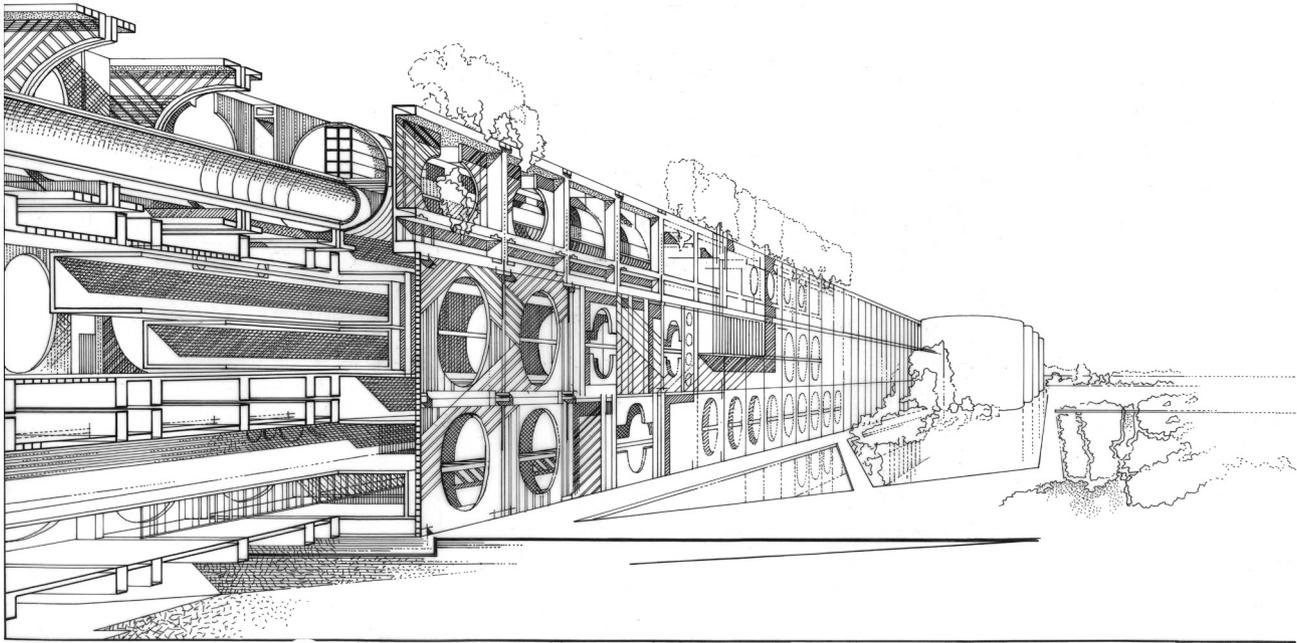


Fig. 7. Franco Purini e Laura Thermes, Progetto per una Strada costruita tra Roma e Latina, 1967

in modo esemplare questo intreccio misterioso e suggestivo di risonanze tematiche.

I contenuti principali del disegno

Un disegno di architettura propone tre principali contenuti. Il primo consiste nel suo essere *la formulazione di una idea*. È proprio questa essenza conoscitiva e propositiva che fa sì che esso non possa essere ritenuto un semplice strumento. Il disegno è infatti il luogo fisico e insieme ideale nel quale un'immagine, che solo l'architetto può vedere con gli occhi della mente, il "disegno interno" secondo Federico Zuccari, si rivela in un sistema di segni rendendosi *esterna e oggettiva*. Si tratta, sempre seguendo lo Zuccari, del "disegno esterno". Il secondo contenuto riguarda la *comunicazione di questa stessa idea*. Il disegno infatti permette all'architetto di rendere partecipi i suoi interlocutori di quanto egli ha pensato, consentendo a una serie di ope-

ratori, che egli potrebbe anche non conoscere, di eseguire, alla conclusione del progetto, le opere da lui previste. Per questo motivo ogni disegno *parla in assenza* del suo autore. Il terzo contenuto si riconosce nella *memoria* che il disegno incorpora. Nel corso di un progetto sono molte le scelte che si effettuano, scelte che comportano l'esclusione di un grande numero di soluzioni. Pentimenti, sottolineature, enfasi compositive o tessiture sottotono di elementi lasciano le proprie tracce nel corpo dei disegni e dell'opera, consentendo di percorrere a ritroso il processo genetico che si è seguito ricostruendone i momenti salienti, le fasi secondarie, le indecisioni, gli arresti e le riprese. L'essere il disegno d'architettura idea, comunicazione, e memoria non esaurisce però tutte le potenzialità che esso è in grado di esprimere. Elementi narrativi, suggestioni iconiche, diversioni, corredi simbolici e allegorici si mescolano tra di loro trasformando il disegno in una sorta di *palinsesto infinito*, in alcuni casi esplicito e coerente, in altri implicito, misterioso e contraddittorio. Attraversato sempre da una

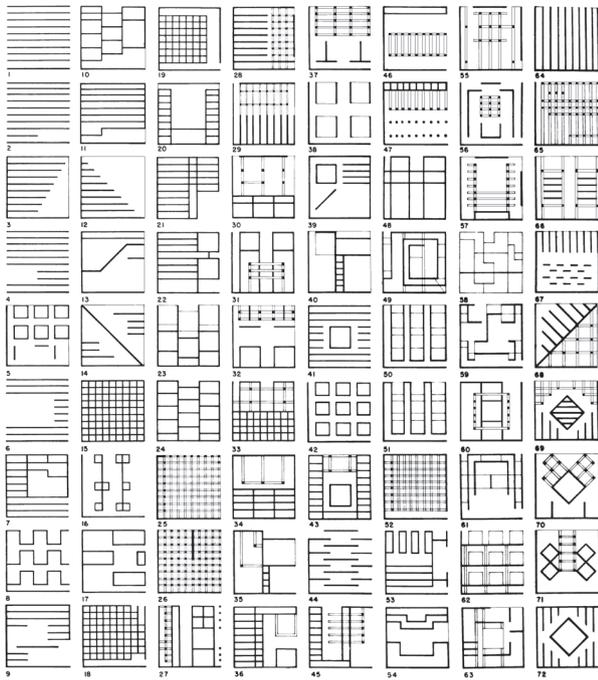


Fig. 8. Franco Purini, *Classificazione per sezioni di situazioni spaziali*, 1968.

volontà artistica il disegno d'architettura può essere senza dubbio un'opera d'arte, come peraltro si rende evidente osservando i disegni di Leonardo, di Michelangelo, di Antonio Sant'Elia e di tanti altri architetti che sarebbe troppo lungo elencare, anche riducendone molto il numero.

I tipi di disegno

Vorrei a questo punto tornare su alcuni punti già esposti per approfondirli brevemente. Il disegno di architettura non è univoco. Esso si rivolge infatti verso una pluralità di interessi. Esiste un disegno destinato a comprendere la struttura dell'ambiente fisico, dal territorio alla città e da questa agli edifici e ai loro arredi. È il *disegno di rilievo*, pratica quanto mai complessa attraverso la quale l'architetto guarda il mondo passando dal semplice osservarlo al vederlo per come questo è nella verità della sua costituzione

esterna ed interna. I rilievi delle terme romane di Palladio, gli straordinari disegni di Eugène Viollet-le-Duc relativi al Monte Bianco; gli ispirati *reportage* di John Ruskin; le impressioni mediterranee di Carl Friedrich Schinkel, Alvar Aalto, Le Corbusier; gli schizzi e le tavole sul duomo di Cefalù di Giuseppe Samonà descrivono un universo di restituzioni grafiche tese a comprendere e comunicare la complessità di materiali e di tessiture del mondo fisico. C'è poi un disegno di architettura che ha come obiettivo la migliore comunicazione possibile delle decisioni prese dall'architetto. Si tratta del disegno *professionale*, quello che, basandosi in modo accurato e consapevole sulle convenzioni relative alla *scrittura grafica*, costruisce un tessuto di informazioni esauriente, approfondito nelle sue parti, scandito rigorosamente nei singoli temi in cui esso si articola. A questo disegno, che si iscrive nel realismo, si contrappone un disegno che si potrebbe definire *teorico*. Si tratta di un disegno concepito come il luogo di uno sperimentalismo avanzato sulla forma, un luogo in qualche modo estraneo, almeno apparentemente, alla realtà, rivolto come è a rivelare *teoremi spaziali*, a proporre immagini inedite e sorprendenti. Rivelazioni e proposte, come nelle tavole di John Hejduk o negli schemi analitici di Peter Eisenman, che nella loro enigmaticità pongono il problema di essere riconosciute come qualcosa che attiene all'architettura. Forme diverse dal disegno teorico, che si può pensare anche come una *paesaggistica dell'interiorità*, vale a dire come l'esito di una presa di coscienza radicale del primato dell'immaginazione, sono il *disegno visionario*, che rende l'utopia trasmissibile e operante, anche quando vive solo nei fogli di carta; il *disegno diagrammatico*, nel quale un programma architettonico si propone come ciò che è comune a espressioni grafiche come il morfema, il logo, lo schema, l'ideogramma, elementi visivi nei quali i pesi grafici, la distanza degli elementi e la loro reciproca collocazione assumono il ruolo di un dispositivo concettuale in grado di governare un processo compositivo; il *disegno notazionale*, che identifica le componenti di un particolare linguaggio architettonico più che quelle di un edificio.

I significati di un disegno

Un disegno presenta sempre almeno tre piani di significato. Il primo si potrebbe chiamare *referenziale diretto*. Con queste parole si intende indicare il *soggetto* illustrato da un certo elaborato grafico. Ad esempio un disegno può rappresentare un paesaggio, una città, un edificio. In questo

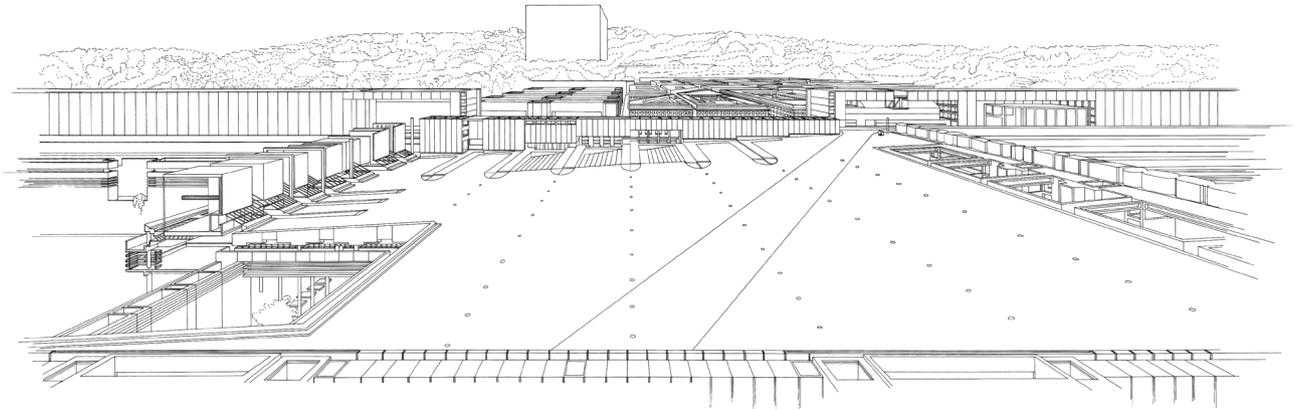


Fig. 9. Franco Purini e Laura Thermes, Ponte a San Giovanni dei Fiorentini a Roma, 1968, vista prospettica.

caso il valore referenziale diretto sarebbe da riconoscere molto semplicemente nella cosa che il disegno stesso mostrerebbe. Più complesso è il secondo piano di significato, che può essere definito come *metaforico*. Si tratta del complesso dei valori tematici che per traslato vengono ad assumere sia le parti dell'oggetto rappresentato sia il risultato del loro comporsi in un insieme. La parola metaforico segnala il fatto che l'oggetto architettonico si fa emblema di un determinato rapporto nei confronti della realtà e delle sue interpretazioni. Un edificio *chiuso* alluderebbe allora, attraverso una conformazione esclusiva e separatrice dello spazio, all'idea di una comunità che si difende dal resto della società tramite porte e recinti invalicabili. Al contrario un manufatto *aperto* parlerebbe delle relazioni varie e complesse che si formerebbero se questa stessa comunità si aprisse ad altri gruppi sociali. Il terzo piano del significato è quello *autonomo*. In questo livello di senso scompaiono sia l'oggetto nella sua determinazione tipologica e funzionale, sia le sue potenzialità metaforiche. Rimangono solo i valori della *forma*, ridotti alla più pura astrazione. Quasi non fossero più architettonici, i rapporti dimensionali, le declinazioni scalari delle parti, la loro modellazione si configurano, da questo punto di vista, come un sistema gravitazionale che vede un certo numero di elementi avvicinarsi o distanziarsi dando vita a una sorta di *artificiale ordine cosmico*. È a questo terzo livello che un disegno può mettere in evidenza, attraverso la sua autonomia, il proprio valore artistico.

La lettura di un disegno

La lettura di qualsiasi disegno, compreso un disegno di architettura, non è mai un'operazione semplice. Occorre infatti immedesimarsi nell'immagine che si sta osservando e al contempo *difendersi* da essa, nutrendo nei suoi confronti una sorta di *ostilità pregiudiziale*. Solo dopo una serie di rituali interpretativi questa ostilità, o se si preferisce questa *distanza*, può essere superata. A tale resistenza se ne oppone per inciso un'altra, espressa questa volta autonomamente dall'opera grafica, che per questo sarebbe protetta da un vero e proprio *custode*. Il compito di questa entità è quello di impedire a chi vuole interpretare l'immagine di entrare in quei tre piani di significato, introdotti nel paragrafo precedente, che essa stessa propone. La lettura di un disegno prevede inoltre accelerazioni e rallentamenti, arresti, diversioni, errori. Come in un labirinto l'occhio deve esplorare l'immagine da lontano, da vicino, nei suoi strati grafici, nei suoi rapporti con i propri confini, cambiando spesso l'itinerario tra queste modalità di lettura, a partire dalla stessa direzione dello sguardo che subisce spesso improvvise inversioni. Alcune parti dell'immagine non sono ad esempio essenziali, ma servono come *riempitivi* delle pause narrative dalle quali qualsiasi testo, compreso quello grafico, è sempre caratterizzato. Riempiuti non certo occasionali ma necessari a *distanziare* opportunamente i *luoghi* principali della rappresentazione. Esiste quindi una gerarchia interna che va compresa, così come esistono tracciati

compositivi, tra i quali alcuni espliciti e altri impliciti. Il disegno inoltre giace su un *piano*, perché è eseguito di solito su una superficie bidimensionale. In realtà, oltre che dello spazio tridimensionale che può rappresentare, un disegno è portatore di una profondità virtuale data dalla natura del segno con il quale è stato realizzato e dalla tessitura alla quale il segno stesso ha dato luogo. Incrociando tra di loro tutti questi aspetti si ricava un *testo parallelo* pluridimensionale, tematicamente molteplice, intrinsecamente *aperto*, un testo che si traduce in una *narratività visiva* non coerente e lineare ma continua e discontinua allo stesso tempo, positivamente contraddittoria, diversificata e metamorfica.

Le aree culturali del disegno di architettura italiano

Nell'architettura italiana esistono quattro grandi aree culturali, che trovano una pressoché esatta corrispondenza in quattro concezioni della rappresentazione dell'architettura. Questa struttura policentrica fa sì che l'identità architettonica della penisola abbia un carattere *composito*, dovuto alla compresenza in essa di tradizioni, di tendenze di modalità procedurali diverse. La natura multipolare dell'architettura italiana non indebolisce la sua identità ma al contrario la rafforza, articolandola in tematiche specifiche. La prima e storicamente più importante di queste aree è



Fig. 10. Franco Purini e Laura Thermes, Centro urbano e Centro direzionale di Latina, 1972, planimetria.

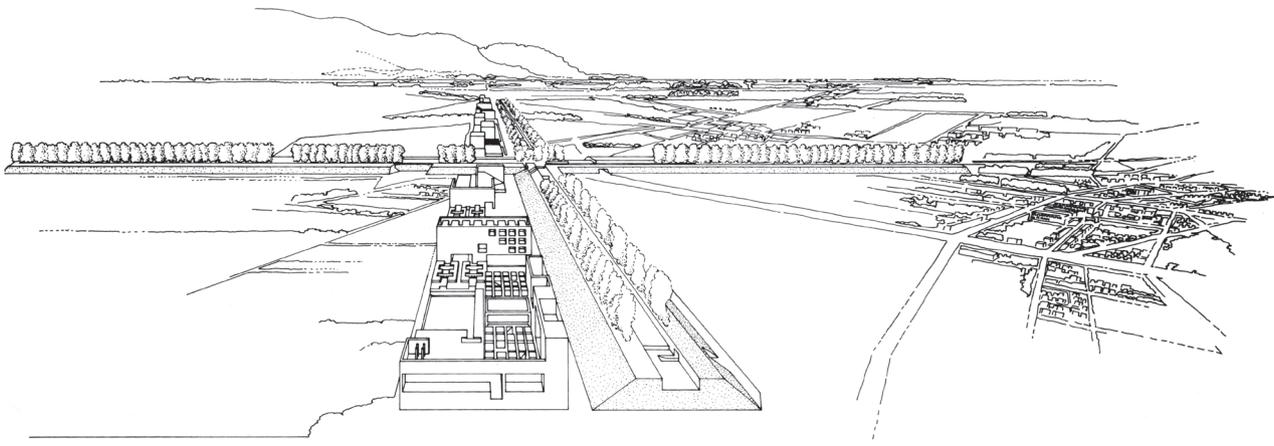


Fig. 11. Franco Purini e Laura Thermes, Centro urbano e Centro direzionale di Latina, 1972, vista prospettica.

quella fiorentina. In essa l'elemento fondativo è il disegno, ovvero il risultato del modo con il quale i paesaggi, gli oggetti, i corpi sono restituiti attraverso la linea, che è assunta come principio ontologico. Teorizzata principalmente da Giorgio Vasari, che su di essa costruì l'*Accademia delle arti del disegno*, questa disciplina si pone come qualcosa di eminentemente concettuale. Il disegno è infatti l'essenza mentale delle cose fisiche nonché dei simulacri fantastici. Oltre all'aspetto intellettuale, l'esercizio grafico, come era avvenuto ad esempio nell'arte michelangiotesca, traccia il percorso di una ricerca spirituale sul mondo, sul destino, sulla vita, sulla morte e su ciò che potrebbe esserci dopo di questa. All'interno dall'area fiorentina il disegno, ispirato a temi neoplatonici, si presenta come l'emblema primario della ragione, riflettendo il *disegno divino*. La cultura fiorentina, e in estensione toscana, influenzò fortemente l'area romana, anche se questa è dominata piuttosto dall'*idea della massa*, materializzata in volumi densi, compatti, chiusi. In effetti Roma eredita da Firenze quel carattere *da fortezza* assunto dai palazzi, un tono severo e quasi reclusorio che stupirà Stendhal. Questa idea della *gravità*, si incrocia nell'area romana con un'altra suggestione concettuale, quella del *rudere*. Da qui l'*immaginario della sezione* come tema romano per eccellenza. La massa, la stratificazione, la rovina, che *apre* l'edificio allo spazio esterno, hanno rappresentato e rappresentano l'essenza dell'architettura romana che ha trovato nel Settecento, in Giovanni Battista

Piranesi, il suo interprete più illustre. Il progetto di Ludovico Quaroni per la *runderizzazione* del Vittoriano, del 1987, è uno degli ultimi e più convincenti esempi di questo carattere culturale. Le componenti dell'identità architettonica romana, nella quale serpeggia in filigrana un'attitudine al pensare razionalmente, come in Giuseppe Valadier e in Adalberto Libera, contrastate silenziosamente dalla vertigine formale del barocco, confermate nel Novecento da una vena espressionista, si risolvono in un disegno dalla forte energia immaginifica, spinta fino alla visionarietà, come nelle proposte di Maurizio Sacripanti. La tematica romana trova un ribaltamento completo e radicale nell'area milanese. Pervasa da memorie gotiche ancora operanti, come ricorda la corrusca Torre Velasca, dei BBPR, la cultura architettonica milanese è stata segnata profondamente dall'Illuminismo e dal Neoclassicismo. L'*architettura civile* che di quella stagione, situata tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento costituisce l'esito programmatico, è l'emblema di una scelta collettiva di ordine, di equilibrio, di compostezza formale, di capacità rappresentativa della società, di correttezza costruttiva. Il luogo di elaborazione e di trasmissione di questi caratteri architettonici è stato ed è tuttora il *Politecnico*, una scuola nella quale la ragione si pone come paradigma teorico e come orizzonte espressivo. Conseguentemente il disegno architettonico milanese si fa essenziale, preciso, analitico e insieme sintetico, privo di volontà illustrative e di allusività ad altro che non sia di

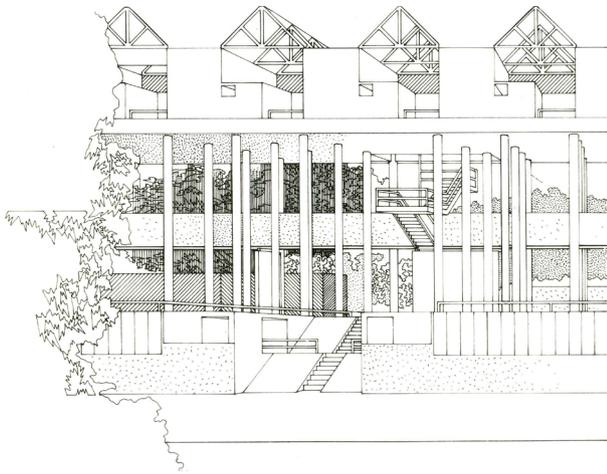


Fig. 12. Franco Purini e Laura Thermes, *Centro urbano e Centro direzionale di Latina*, 1972, particolare di un edificio

natura compositiva e tecnologica. Se si pensa all'architettura milanese del Novecento emergono la solidità tematica degli elaborati grafici di Giovanni Muzio, nei quali si insinua una tenue tonalità metafisica; la matematica rarefazione che anima con linee essenziali il mondo visivo di Giulio Cattaneo; la trattenuta dirompenza delle severe, limpide prospettive di Giuseppe Terragni, la chiarezza didascalica del disegno di Franco Albini; l'asciuttezza analitica delle tavole di Ignazio Gardella; l'ampio respiro delle visioni urbane di Vittorio Gregotti, nelle quali un senso fortemente cartesiano dello spazio si confronta in una vitale contraddizione con la preoccupata chiusura delle architetture behrensiane; la seduzione concettuale e la severità descrittiva delle rappresentazioni architettoniche di Giorgio Grassi e di Antonio Monestiroli. Fa eccezione Aldo Rossi, i cui schizzi e le cui composizioni pittoriche si configurano come poetici sondaggi autobiografici ai quali la vita quotidiana offre i suoi oggetti e le sue atmosfere, ora serene, ora dolenti, il tutto in una fissità scenografica che non si limita, come in Muzio, a evocare in filigrana la metafisica, ma che mette al proprio centro una rilettura esplicita del mondo dechirichiano. La quarta principale area culturale dell'architettura italiana è quella veneziana, dominata dal *colore*, ovvero dalla tangenzialità del disegno a favore del ruolo determinante del *tonalismo* in quanto dissolvimento dell'ambiente in

una iridescenza cromatica nella quale tutto sfuma, si modifica, si compenetra in forme mobili e trasparenti, diventando pura sensazione. Esemplarmente rappresentata dal disegno di Carlo Scarpa, sospeso tra stratificazioni testuali ed evocazioni materiche, questa identità architettonica è stata colta con risultati di assoluto rilievo da Le Corbusier nel progetto, purtroppo non realizzato, per l'Ospedale di San Giobbe. Le quattro aree, fiorentina, romana, milanese, veneziana, non sono ovviamente rimaste intatte nel loro profilo genetico. Nel corso del tempo esse hanno dialogato, scambiandosi tematiche e modalità compositive. Milano e Venezia hanno stabilito una sorta di alleanza che ha cercato di dominare, a partire dal Politecnico e dallo IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia), il dibattito italiano, come ricorda la vicenda della *Tendenza*. Milano ha poi trovato nella scuola di Napoli una sponda privilegiata, mentre Roma ha cercato di inserirsi nell'area tematico-formale della città lagunare opponendo all'asse est-ovest Venezia-Milano quello sud-nord. I *romani* Bruno Zevi, Saverio Muratori, Luigi Piccinato, Giuseppe Samonà – un siciliano che si era trasferito nella Capitale negli anni trenta – Carlo Aymonino, Manfredo Tafuri hanno insegnato a lungo a Venezia, introducendovi in quel contesto culturale motivi diversi rispetto al *colorismo ambientale* che governava la ricerca architettonica in quel contesto culturale. La presenza romana equilibrò in un certo senso quella milanese, dal momento che gran parte dei docenti dello IUAV provenivano, come Ignazio Gardella, e Giancarlo De Carlo, dal capoluogo lombardo. A Venezia si incontrarono quindi tre aree architettoniche primarie, con il risultato di fare dello IUAV un polo determinante nel dibattito disciplinare internazionale. Gli altri contesti dettero vita ad alleanze incrociate e a filiazioni le più diverse. La scuola di Roma si *riprodusse*, per così dire, assieme a quella milanese a Pescara, mentre da sola strutturò in profondità le Facoltà di Reggio Calabria, Bari, Ascoli Piceno. Torino è rimasta sempre in una sua strana dimensione di *extraterritorialità*, mentre Firenze ha mantenuto la sua autonomia difendendola con decisione da influenze esterne. In questo suo obiettivo è stata aiutata dalla sua risonanza mondiale, che specialmente dall'Ottocento ne ha fatto una città che ospitava nutrite colonie di stranieri, soprattutto di inglesi e di americani, tradizione che dura ancora oggi. In sintesi, la condizione descritta, che va riferita a quattro principali matrici culturali, ha dato vita a un sistema complesso di interferenze e di sovrapposizioni. È possibile affermare, però, che al di là delle numerose contaminazioni e delle modificazioni di orien-

tamenti che sono intervenute nel tempo, tali matrici sono ancora piuttosto riconoscibili e operanti. Esse governano, anche nell'età digitale, la situazione del disegno nell'intera penisola, conferendo ad esso quel carattere *composito* che rispecchia la natura policentrica della nostra cultura.

L'Architettura Disegnata

Negli anni settanta e ottanta l'architettura italiana è stata protagonista di un fenomeno di dimensioni mondiali, la cosiddetta *Architettura Disegnata*. Si è trattato di una fase della ricerca non certo omogenea, ma, anzi, fortemente differenziata al suo interno, nella quale un numero consistente di architetti, constatando l'avvenuto consumo delle tematiche originali del Movimento Moderno, dette vita a una stagione di sperimentazioni avanzate, utilizzando la rappresentazione architettonica. L'*Architettura Disegnata* ebbe un contenuto duplice. Essa fu, infatti, *teoria* e insieme *immagine*, chiudendo in se stessa il circolo tra i nuovi quadri concettuali che venivano proposti nel dibattito di allora e le inedite forme linguistiche che quegli stessi quadri richiedevano. A Firenze Andrea Branzi e Adolfo Natalini, in continuità con protagonisti storici come Giovanni Michelucci, Leonardo Ricci e Leonardo Savioli, dettero vita alla stagione radicale producendo apparati iconici ispirati all'allora attuale rinascita di interesse per il pensiero utopico, di fondamentale importanza ai fini di un ripensamento generale del territorio, della città e dell'architettura. Accanto a essi vanno ricordati altri architetti fiorentini come Roberto Maestro, Remo Buti, Francesco Gurrieri, che hanno svolto un ruolo importante nel rinnovamento del disegno. A Roma l'*Architettura Disegnata* si iscrisse anche essa in una continuità tematica con il ruolo che la rappresentazione architettonica aveva sempre avuto. In questo contesto l'opera piranesiana non ha mai smesso di esercitare un richiamo determinante come ricorda, tanto per restare sempre nel Novecento, l'architettura di Armando Brasini, ma anche quella di progettisti come Alessandro Limongelli, Pietro Aschieri, Innocenzo Sabbatini, autori di opere dalla drammatica plasticità nelle quali si avvertono echi del *colossale*, nonché atmosfere espressive che alludono alla suggestione del rudere. Si deve soprattutto a Maurizio Sacripanti, un architetto visionario ai cui disegni è consegnata la testimonianza di una ricerca rimasta quasi tutta sulla carta, la saldatura tra la produzione degli anni trenta, quaranta e cinquanta e i nuovi scenari degli anni sessanta e settanta. Principalmente al suo esempio, ma anche

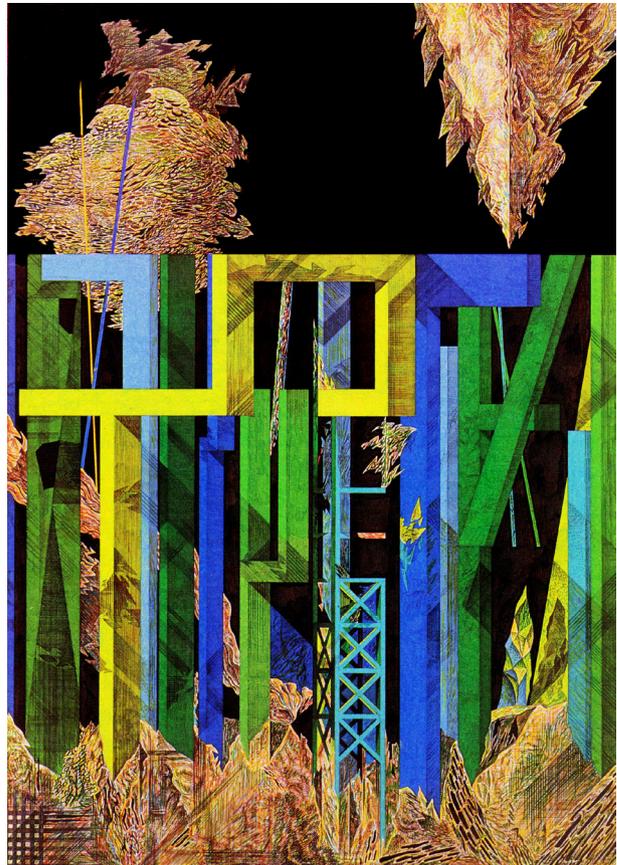


Fig. 13. Franco Purini, *Gli ordini architettonici*, 1990.

al contributo più defilato di Mario Ridolfi, Ludovico Quaroni e Carlo Aymonino, occorre riferire una serie di esperienze fondamentali. Tra queste l'ispirato lavoro sulla memoria dell'architettura di Paolo Portoghesi; le sperimentazioni radicali *ante litteram* del gruppo Grau, del quale facevano parte Alessandro Anselmi e Franco Pierluisi; i concettualismi grafici di Vittorio De Feo; le sospese meditazioni geometriche tra *semplicità*, *linearità*, *complessità*, di Costantino Dardi; le mie proposte urbane, dal tono avveniristico sospeso tra forma e costruzione; il *frammentismo metropolitano*, venato di neoavanguardismo, dello Studio Labirinto; i sondaggi

creativi nel *passato come futuro* di Dario Passi; le *astrazioni poetiche* di Laurotta Vinciarelli; le *spazialità avventurose* di Franco Luccichenti, le *contaminazioni* tra pittura e architettura di Silvio Pasquarelli. Alla vicenda romana hanno partecipato anche, con esiti ragguardevoli, Claudio D'Amato, Francesco Cellini, Giancarlo Micheli, Giangiacomo D'Ardua, Mario Seccia, Franz Prati, Aldo Aymonino, architetti ai quali si devono vicende creative i cui effetti sul dibattito contemporaneo sono ancora oggi avvertibili. A Milano Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Antonio Monestiroli, Arduino Cantàfora e Massimo Scolari, fondatori della Tendenza, hanno dato un contributo di livello mondiale all'Architettura Disegnata. Dal soggettivismo biografico di Rossi alla *oggettività minerale* di Grassi; dal *neoclassicismo iperstilizzato* di Monestiroli al *realismo assorto e interiorizzato* di Cantàfora e all'*utopismo incantato* di Scolari si è assistito a una fioritura straordinaria di opere che hanno rifondato l'architettura sotto il segno della sua autonomia. Nonostante appartenessero all'era radicale anche Ettore Sottsass, Alessandro Mendini e Franco Raggi vanno annoverati tra gli *architetti milanesi* che hanno dato un contributo significativo alla vicenda dell'Architettura Disegnata. Una vicenda che a Torino vide impegnato con i suoi disegni *situazionisti* Pietro Derossi e a Venezia, il secondo polo, dopo Milano, della Tendenza, Gianugo Polesello con le sue *tavole tassonomiche* e Luciano Semerani con suggestive composizioni divise tra citazionismo e allegoria. Guido Canella, più interessato alla contaminazione tra avanguardie e Novecento che alla riproposizione delle tematiche della ragione tra Illuminismo e Razionalismo, è stato presente, in modo meno frontale rispetto agli esponenti della Tendenza, con i suoi suggestivi montaggi di frammenti architettonici nella riscoperta del valore teorico e militante del disegno. A Napoli occorre ricordare gli *alfabeti tipo-morfologici* di Uberto Siola e le *prospezioni geografico-architettoniche* di Salvatore Bisogni. Diffusa in tutto il mondo ad opera della Triennale di Milano, della Biennale di Venezia e di molti altri luoghi espositivi, tra i quali ricordavo all'inizio

di questo testo l'AAM di Moschini e la Galleria Jannone di Milano, l'*Architettura Disegnata* ha costituito il tramite tra il *criticismo* nei confronti del Movimento Moderno, che aveva segnato l'inizio degli anni sessanta e il *Postmodernismo*, nato alla fine degli anni settanta, un movimento che essa influenzò profondamente. La stessa rivoluzione digitale, con il primato dell'immagine che l'ha contraddistinta, ha trovato nel patrimonio iconico messo assieme dall'Architettura Disegnata un precedente ormai storico determinante. L'ultima osservazione che vorrei proporre riguarda proprio il rapporto tra disegno manuale e disegno elettronico. Le illusioni che nutriva Bruno Zevi sulla fine della rappresentazione tradizionale come luogo elettivo della ricerca si sono negli ultimi anni attenuate. Oggi il disegno digitale è divenuto il disegno architettonico contemporaneo richiesto per ragioni puramente tecniche dalla totalità della committenza ma ciò non significa che ai vantaggi pratici che esso presenta si siano sommate risorse immaginative veramente nuove. In poche parole i processi creativi sembrano svolgersi sempre nello stesso modo a partire da un *nucleo tematico-poetico* che trova nella dialettica tra "disegno interno" e "disegno esterno", già citati qualche paragrafo addietro, il laboratorio segreto nel quale l'embrione di un'opera architettonica trova la propria forma primaria, l'idea fondativa che governerà l'intero processo compositivo. In conclusione, il disegno manuale e quello digitale hanno stabilito una sorta di alleanza che li vede convivere, il primo come un ideale spazio genetico, il secondo come avanzamento degli aspetti strumentali dell'esercizio grafico nell'architettura, un esercizio soprattutto comunicativo che può trovare una sua ispirata dimensione iconica solo se eseguito con la sapienza e la sensibilità senza la quale un disegno di architettura in grado di restare nella memoria non sarebbe possibile. La rivelazione di qualcosa che, nonostante sia stato pensato a lungo, quando viene tradotto in un disegno ci rivela sempre qualcosa di inatteso e di sorprendente.

Autore

Franco Purini, Sapienza Università Roma, franco.purini@virgilio.it