

Note casuali e provvisorie sul disegno

Franco Purini

«Scrivere per me è disegnare, unire le linee in modo che diventino scritte, o disunirle in modo che la scrittura diventi disegno.» [Jean Cocteau]

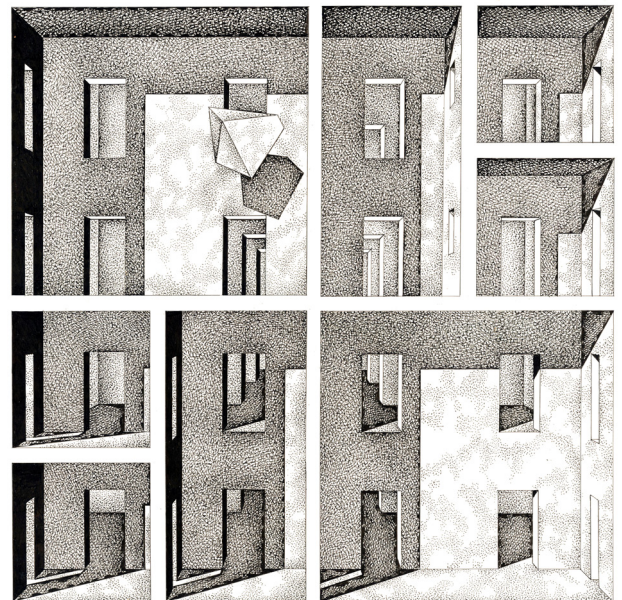
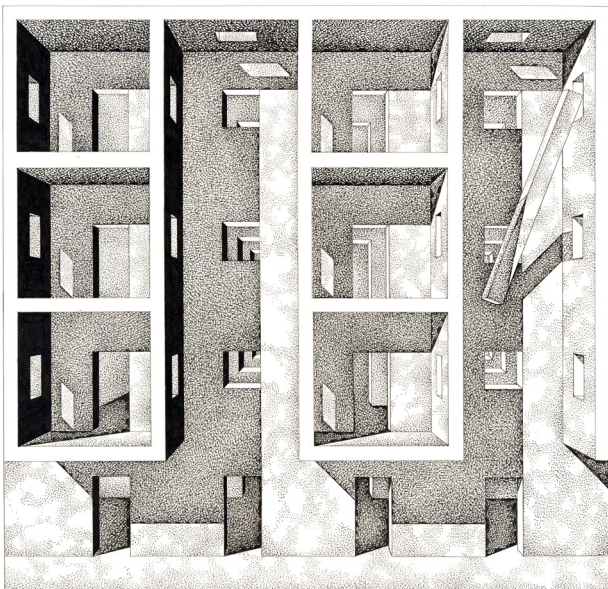
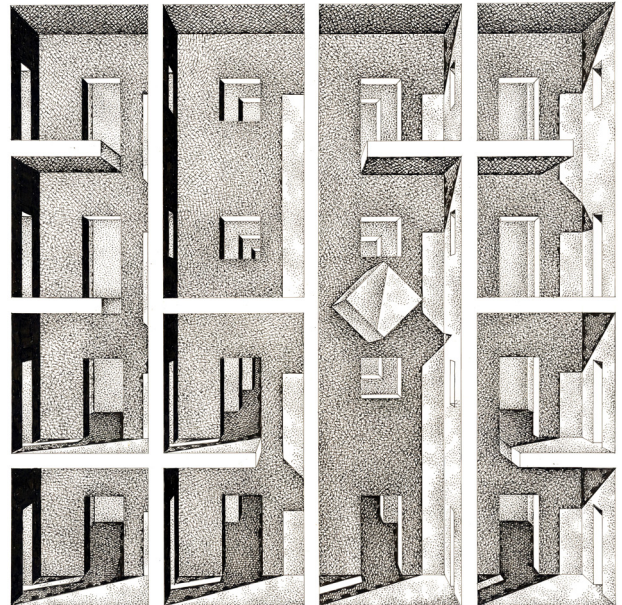
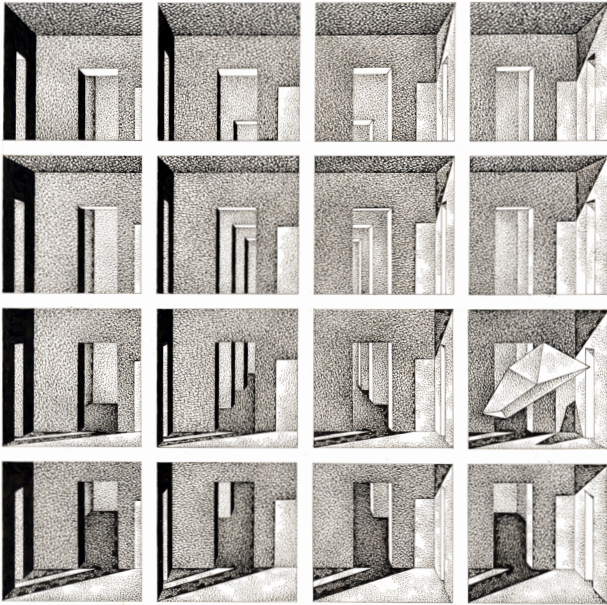
Nel 1953 Maurizio Sacripanti pubblicò un libro di non molte pagine, dal titolo *Il disegno primo e il disegno di architettura* che fino a qualche decennio fa, per la qualità delle sue argomentazioni e per la sua scrittura limpida e scorrevole, sarebbe stato definito “aureo”. Il maestro romano, che qualche anno dopo conquistò una fama nazionale e internazionale con il progetto di concorso per il *Grattaciolo Peugeot* a Buenos Aires, dalla sorprendente energia innovatrice materializzata nell’invenzione di una straordinaria macchina comunicativa, distingueva il disegno di architettura da quello dei pittori e degli scultori. L'autore di quel libro non riteneva certo il disegno di architettura *impuro*,

ma la distinzione proposta significava che egli lo riteneva uno strumento non autonomo, in quanto il suo ruolo era quello di esporre elementi di un edificio nella loro relazione con l'insieme. Nell'arte del costruire, però, limitare il disegno alla sola illustrazione di soluzioni progettuali non è possibile, come peraltro dimostrano, in una positiva contraddizione, i disegni prodotti dallo studio dello stesso Maurizio Sacripanti nel quale, concedendomi un cenno biografico, ho lavorato per qualche anno quando ero studente. Il disegno di architettura è per questo *anche* uno strumento, ma in prima istanza è lo spazio in cui l'idea di architettura si rivela al suo autore e a coloro che vivranno le architetture che il disegno definisce. Disegnare non solo ci fa scoprire ciò che appare ai nostri occhi ma ci rivela al contempo ciò che è sconosciuto, indefinito, transitorio.

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

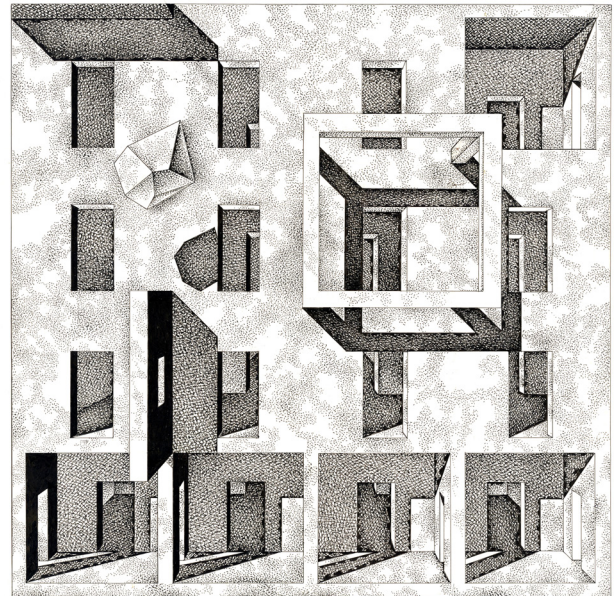
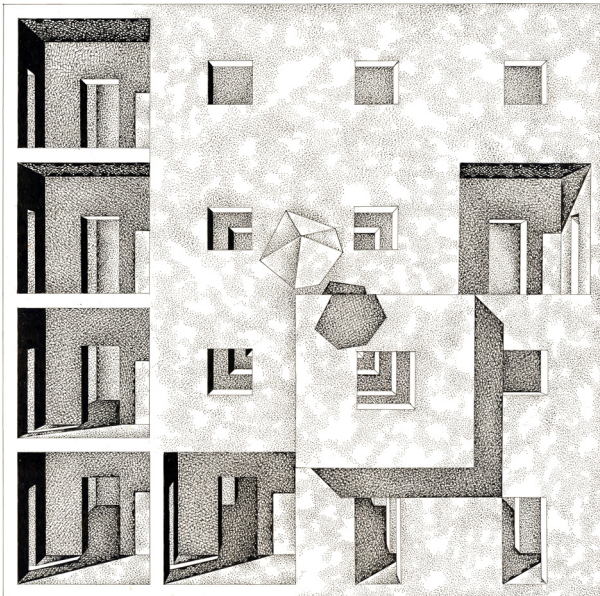
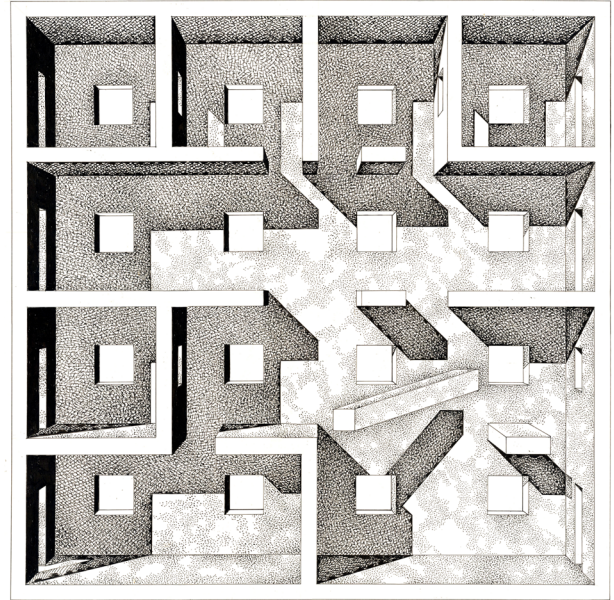
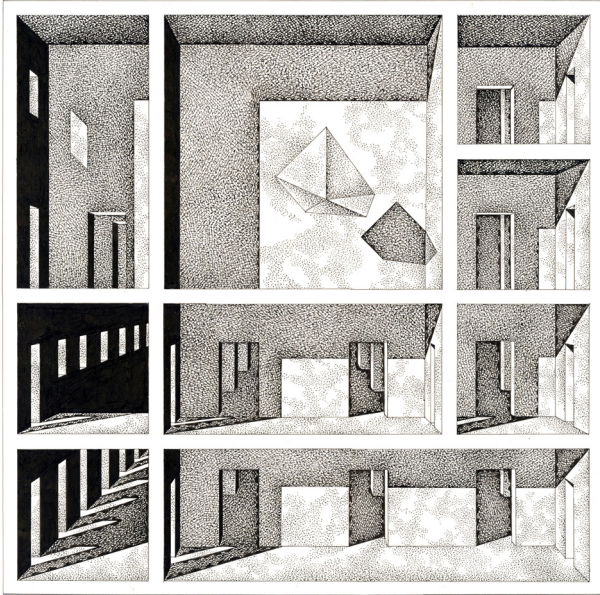
Continuando questa premessa il disegno di architettura ha per me un'evidente dimensione artistica, che assume diverse gradazioni secondo il tipo di espressione grafica. Tale dimensione è massima nelle impressioni dal vero, tradotte in straordinarie immagini, di Le Corbusier; di Louis Khan, in particolare i disegni eseguiti con pastelli a cera tra i quali alcuni capolavori riguardanti l'Acropoli di Atene, di John Ruskin, soprattutto gli studi sui capitelli gotici del Palazzo Ducale di Venezia. La stessa intensità artistica caratterizza i famosi schizzi di Erich Mendelsohn, dalla coinvolgente dinamica spaziale, di Álvaro Siza, dal segno rapido e conciso, di Giovanni Michelucci, poetici grovigli neoespressionisti. Negli elaborati di progetto come piante, sezioni, dettagli il contenuto artistico è medio, aumentando con le vedute prospettiche o assonometriche, ricordando in questo caso quelle di Alberto Sartoris. Il valore di opere d'arte degli elaborati architettonici raggiunge di nuovo il massimo con i "disegni teorici", ovvero quelle visioni che propongono nuove dimensioni tematiche alimentate da varie forme di utopie e da una volontà idealizzante, come nelle tavole di Antonio Sant'Elia. Per evitare equivoci interpretativi, va chiarito che il disegno teorico non può essere didascalico o semplicemente narrativo. Esso è sempre complesso, ermetico, razionale ma al contempo fantastico, comprendente a volte elementi irrazionali, in altri casi stratificato in più livelli tematici anche contrastanti. L'"architettura disegnata", come viene chiamata a partire dagli anni Settanta, che a mio avviso è solo quest'ultimo esercizio grafico tra quelli ai quali ho accennato, è per quanto detto un disegno "scientifico" e insieme "poetico", un disegno che tende a un'assolutezza formale associata alla logicità di un teorema. Infine non si può dimenticare che anche il rilievo, come si rende evidente nei disegni leonardeschi di Imola e di altri territori o negli studi delle terme romane di Palladio, può produrre disegni di notevole intensità espressiva. Disegnare è un'attività indispensabile per comprendere il mondo, ricordarlo e trasformarlo. Se questa consapevolezza è diffusa tra i pittori, gli scultori, gli architetti e più in generale tra gli operatori del vasto campo del visivo, non è tanto condivisa, come dovrebbe, dagli intellettuali e in genere da ogni altro settore della società, anche se numerose sono le persone a ogni livello culturale che amano il disegno come una pratica complementare a quella scelta come prioritaria. Molti pensano che basti una fotografia o una descrizione a parole per capire la morfologia degli elementi costituenti lo scenario della nostra esistenza, dal paesaggio agli oggetti d'uso, dalle città e dagli edifici, dall'interno ambiente ai suoi singoli particolari, ma in realtà un'im-

agine fotografica non è sufficiente per farsi un'idea abbastanza precisa della realtà. Per sapere cosa è un albero non c'è altro modo che disegnarlo, scoprendo la sua architettura, ovvero come il tronco è ancorato dalle radici, come da esso nascono i rami, come è strutturata una foglia, in sintesi come l'albero si configura in quanto entità in cui tutte le parti costituiscono un organismo unitario. Lo stesso discorso si può fare per una roccia, per l'acqua, ricordando gli studi di Leonardo, per una montagna, come nei famosi disegni del Monte Bianco di Eugène Viollet-le-Duc o per la luna, che Galileo Galilei ha rappresentato in straordinari acquarelli, riprodotti da Ludovico Cardi, detto il Cigoli, nella Cappella Paolina di Santa Maria Maggiore a Roma. Anche la costruzione di un edificio si comprende meglio se qualcuno l'ha disegnato in una fase intermedia della sua realizzazione. Non si potrebbe infatti cogliere la coincidenza sorprendente tra le rovine delle terme romane e San Pietro che stava sorgendo senza gli straordinari disegni dal vero di Maerten Van Heemskerck, così come, all'inverso, siamo in grado di anticipare la condizione di un edificio in rovina come nella rappresentazione della Bank of England di John Soane nel disegno del suo collaboratore Joseph Michael Gandy e nella descrizione grafica dello scheletro in cemento armato del Teatro degli Champs-Élysées di August Perret, un rudere concettuale che rende chiaro il rapporto in quell'opera tra tettonica e architettura. Dopo queste considerazioni introduttive, alle quali aggiungo la coincidenza nativa tra disegno e scrittura nonché il senso propiziatorio, mnemonico e nominale del disegno, che *designa* le cose, e in un certo senso le *crea*, credo sia necessario chiarire quali sono gli ambiti del disegno nel loro senso più esteso. Il disegno riguarda ciò che esiste, ma anche ciò che non esiste ma potrebbe esistere. Inoltre si può disegnare ciò che è non esistito e non potrebbe esistere. Infine si può rappresentare anche ciò che esiste proiettandolo nel futuro. L'immaginario di ciascuno di noi nasce dal prendere coscienza del mondo, della sua concretezza, sulla quale innestare un lavoro inventivo che trasporta e trasforma l'ambito reale in un dominio metamorfico, evolutivo, erratico tra temporalità diverse. Attraverso il disegnare questo immaginario, come avviene per noi architetti, si polarizza in nuclei tematici complessi, dando vita a un labirinto nel quale i percorsi si sovrappongono intrecciandosi in nodi che spesso è difficile o impossibile sciogliere. Procedendo in questa rapida escursione nel tema del disegno, in esso la dimensione del tempo compare in tre modi. Il primo è il tempo in cui un disegno è pensato



e realizzato, un tempo che lascia sempre tracce che permettono di riviverlo. Inoltre c'è il tempo che è stato necessario per concepire ed eseguire un'opera grafica, da uno studio paesaggistico a una sezione prospettica, un tempo oggettivo che va dall'istante di uno schizzo a giorni interi per una prospettiva complessa, un tempo vissuto però soggettivamente dall'autore del disegno, che può considerarlo lungo o breve. Inoltre il tempo di un disegno è quello necessario alla lettura da parte di chi lo sta osservando. Un altro ancora è il tempo rappresentato nella composizione grafica, che può essere il passato, il presente e il futuro, come avviene nella famosa tavola di Gandy già citata. Infine circola in ogni disegno di qualsiasi epoca il tempo straniato e irreal del sogno mescolato al tempo funzionale del fare. Per un architetto il disegno è il vero vedere, ovvero il saper decifrare il mondo superando il più accidentale guardare, la semplice osservazione, e l'assimilazione nella memoria di quanto gli occhi hanno elaborato per pervenire oltre queste funzioni all'intuizione delle leggi formative che organizzano il mondo stesso conferendo identità al suo insieme e alle sue parti, consentendo al contempo di conservare nella mente, attraverso un'opportuna codificazione, ciò che si è acquisito. In questo vedere la capacità analitica si associa a quella sintetica per le quali le cose conseguono uno status chiaro e duraturo. Questa interpretazione si configura come una nostra immedesimazione negli elementi del mondo e al contempo nel distaccarsi da essi interponendo una adeguata distanza critica rispetto a ciò che è stato oggetto della nostra visione. L'immedesimazione procede infatti dai sensi e, successivamente dall'intelletto e dallo spirito, ma tutto ciò riuscirebbe astratto senza un'azione di *allontanamento* – la distanza critica appena evocata – che permetta di valutare il visibile con maggiore oggettività senza coinvolgere l'emozione e produrre trascendimenti. Realismo e metafisica debbono quindi unirsi per rendere il vedere più profondo e operante. All'immedesimazione e al distacco si deve poi aggiungere l'attitudine a una concezione evolutiva, e quindi positivamente instabile, della realtà. Inoltre occorre che il disegno sia in grado, ovviamente in modi diversi a seconda di chi lo pratica, di suggerire il finito e l'infinito, vale a dire l'essenza conclusa delle cose e il loro partecipare di un'estensione illimitata di significati, di parallelismi morfologici, e di comparazioni dimensionali. Un disegno manuale trova nel segno l'identità irripetibile di chi lo ha eseguito. Tale segno è infatti *unico*. Esso può assomigliare a segni analoghi ma non può essere uguale a un altro. In sintesi ogni disegno è fatto di segni totalmente

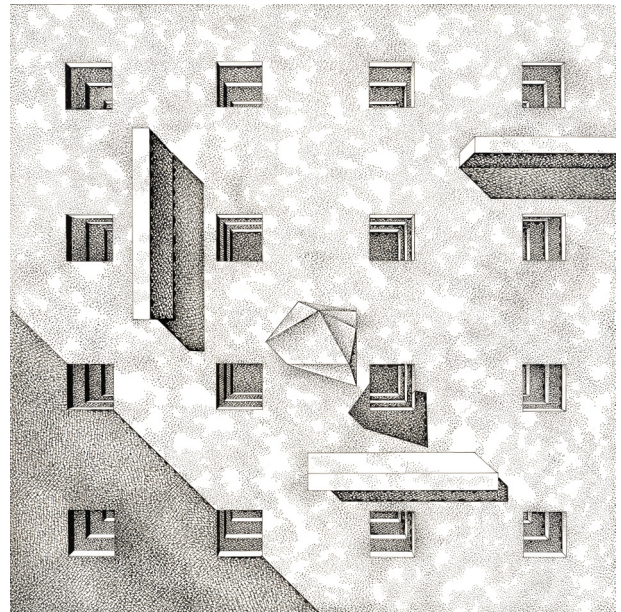
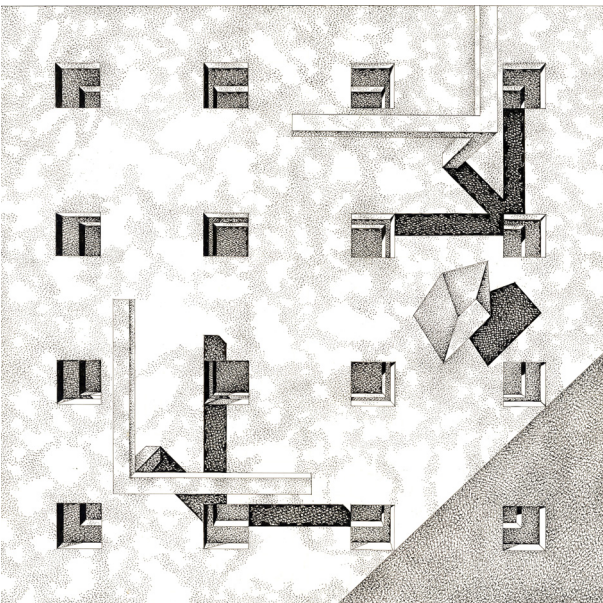
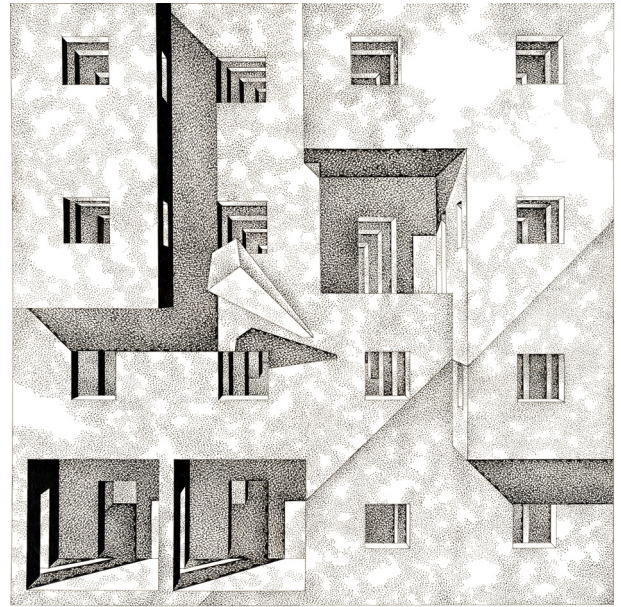
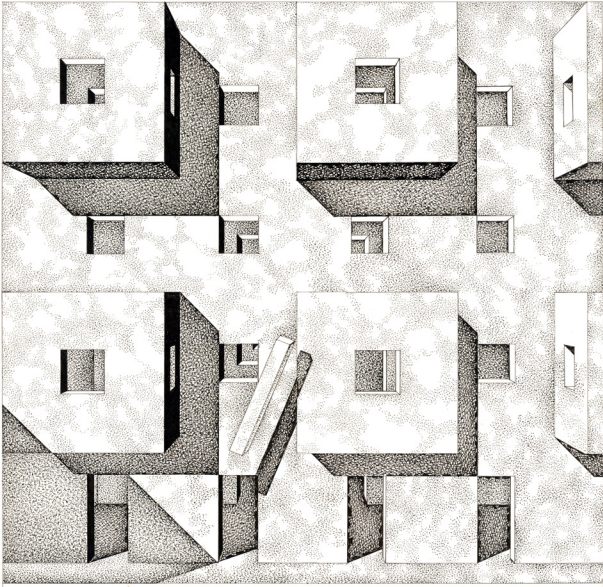
autografici. Esiste un'autografia anche nel disegno digitale, che può coincidere con quello manuale se si usa la penna per la tavoletta grafica, ma nei casi migliori, nei quali non si vuole adottare un linguaggio troppo omologato, è di solito il frutto di evidenti "intuizioni personali" che portano a uno stile riconoscibile. In esso, però, non si troverà mai l'*energia della mano*, quel modo di imprimere al tratto qualità conoscitivo-artistiche che è inimitabile. Una qualità che è sempre il risultato di un'ossessione, vale a dire un tendere costante a un fine all'interno di una inquietudine fatta di certezze e di dubbi, di decisioni risolutive e di esitazioni prolungate, di accelerazioni e di rallentamenti, di sicurezze e di pentimenti in corso d'opera. L'ossessione va indubbiamente vissuta con tutto ciò che comporta, ma occorre anche controllarla, tenerla a bada, per così dire, altrimenti ciò che essa produce può essere confuso, fuori registro, casuale o ripetitivo. Nel segno, per finire, c'è sempre magia e mistero, perché c'è in esso un che di sconosciuto anche a chi lo traccia. A volte il segno è infatti più veloce di quanto si stia pensando e per questo ci sembra provenire da un nostro doppio. Ciò provoca in noi un certo smarrimento nonché un persistente senso straniante, come se il segno tracciato lo vedessimo nella sua realtà per la prima volta. Va anche ricordato che chi disegna lo fa all'interno di una "storicità del disegnare" materializzata in una serie di convenzioni che vanno accettate, se si vuole far comprendere ciò che si è fatto. Al contempo però è anche necessario che chi disegna abbia costruito un suo preciso e inconfondibile linguaggio grafico, frutto spesso di invenzioni che possono essere estreme. Da qui la contraddizione tra il farsi capire e la singolarità, anche ermetica, di un lessico grafico personale. A questo proposito studiare le incisioni di Giovanni Battista Piranesi può insegnare molto sul modo con il quale si può vivere questa dualità conflittuale. Il suo mondo figurativo, fantastico, eccessivo, trasgressivo, estremo è immediatamente identificabile attraverso le modalità della rappresentazione prospettica, ma questa modalità rappresentativa dello spazio è stravolta da un poetico senso della dismisura, da una luce molteplice, da una perturbante venatura di tragicità. La forma, l'unità dinamica della forma e delle sue componenti, la misura della forma, la sua struttura, il suo significato esplicito e quello implicito sono gli ambiti nei quali il disegno agisce come luogo sia rivelatore del mondo reale o di quello immaginario, sia come progetto della trasformazione o di entrambi. Nel disegno manuale il coordinamento tra la mente e la mano è simultaneo e creativo, come ricorda Henry Fo-

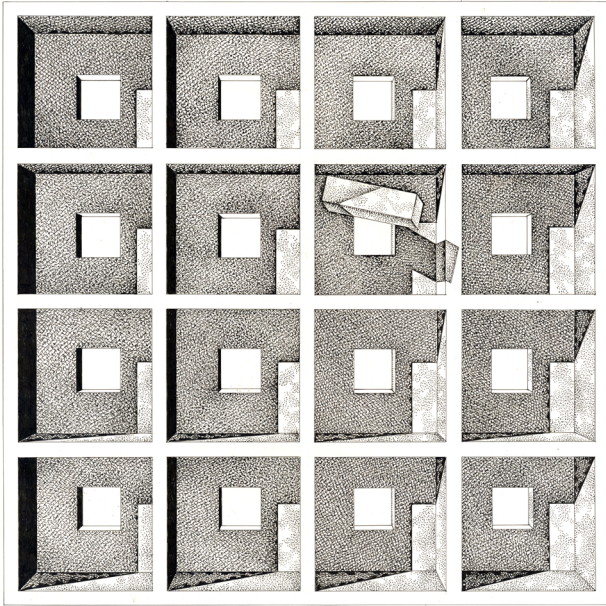


cillon, mentre in quello digitale tale sincronia è assente. In essa il segno non esiste mentre è presente una gamma di spazi autografici che riguardano il modo con il quale è scelta l'inquadratura, il punto di vista, i colori, le ombre, la tonalità iconica. La mancanza della singolarità assoluta del tratto non può essere compensata dal carattere complesso e senz'altro identificabile di un elaborato grafico digitale, nonostante le indicazioni di William J. Mitchell. Questa assenza, in altre parole, non trova un'alternativa nell'uso soggettivo dei codici rappresentativi del digitale ma rimane sospesa nell'architettura, come un interrogativo che non ha risposta. C'è da aggiungere che il coordinamento tra la mente e la mano si traduce in una continuità esistenziale che conferisce al processo creativo una sua pregevole naturalezza in quanto espressione tangibile di una necessità della vita, quella di vedere il mondo nelle sue possibili trasformazioni in sintonia con il contemporaneo vedere nei suoi aspetti concreti e ideali.

È mia opinione che il disegno attraversi nel suo farsi alcune opposizioni. Tra queste ritengo che le principali siano quelle tra staticità e dinamismo, ordinamento e disordine, unicità e molteplicità, chiarezza e oscurità, analiticità e sinteticità, semplicità e complessità, interezza e frammentarietà, apertura e chiusura, finitezza e non finito. In realtà queste opposizioni non si escludono. Esse finiscono infatti con l'integrarsi nel disegno producendo una costellazione di duplicità contraddittorie che riflettono e rappresentano quelle che si incontrano nella nostra esistenza. Anche in questo caso nasce il problema di come si può governare la compresenza di tonalità diverse nello stesso "discorso grafico". Essa deve infatti essere controllata, come dobbiamo fare per quanto riguarda l'ossessione, al fine di conferire una consequenzialità logica a ciò che è intrinsecamente illogico. Va anche riconosciuto che le opposizioni elencate si ritrovano nel cosmo così come nel microcosmo, nel nostro pianeta così come nelle sue parti, nel nostro stesso pensiero, diviso per tutta la nostra traiettoria vitale tra l'idea di immortalità e quella di una immanente caducità. Ogni disegno, qualsiasi sia la sua qualità, è la storia della misteriosa convivenza delle contraddizioni evocate e di altre ancora. Si tratta di una testimonianza che ciascun disegnatore lascia della sua visione del mondo, del suo carattere, del suo immaginario, delle sue ambizioni, dei suoi successi. Se l'architettura, secondo Edoardo Persico, è «sostanza di cose sperate», tale sostanza è, annunciata dal disegno che poi la accompagnerà nel suo arduo itinerario fino a quando la speranza non sarà esaurita.

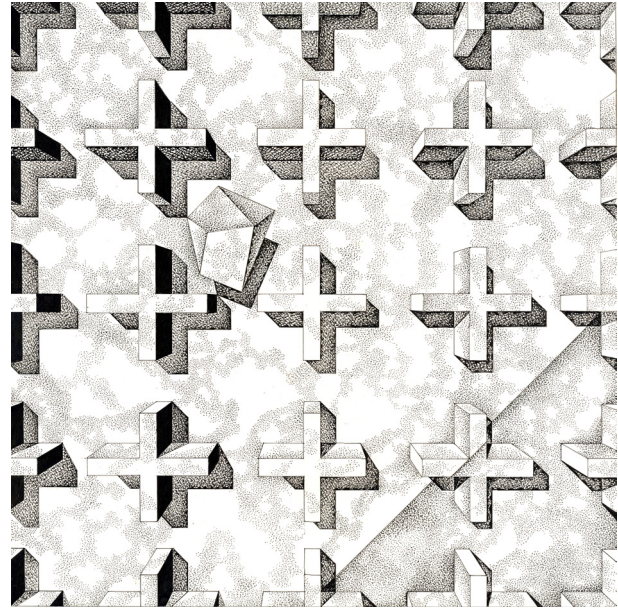
Concludo queste note con un augurio, consistente nel pensare che nel prossimo futuro il disegno manuale o quello digitale possano pervenire a un'alleanza proficua e duratura. Un'alleanza che oggi non so prevedere nei suoi esiti né nelle sue modalità, ma per mezzo della quale sono convinto che rispettando le due aree del pensiero grafico, il manuale e il digitale, si possano trovare più momenti di convergenza teorica e di coesistenza operativa. La simultaneità tra la mente e la mano, preceduta dalla insostituibile potenzialità interpretativa del disegno dal vero, che per inciso occorre secondo me reintrodurre al più presto nelle nostre facoltà, continuerà a illuminare il percorso creativo dell'architetto dal punto di vista della disponibilità infinita di dati che l'universo virtuale può suggerire, insieme alla sua sorprendente attitudine nel far sembrare il vero più vero, di rivelarci un'opera architettonica in una sua iperrealistica apparizione. Ovviamente la concezione di Giorgio Vasari, fondatore nel 1563 dell'Accademia delle Arti del Disegno, teorico del disegno stesso come fondamento delle arti della pittura, della scultura e dell'architettura, una concezione ripresa poi da Federico Zuccari, al quale si deve l'istituzione trent'anni dopo dell'Accademia di San Luca a Roma, è stata nel corso del tempo equivocata, avversata, fraintesa. Tutto ciò a seguito della rivoluzione romantica, delle emergenze prodotte dalla rivoluzione industriale e dell'azione teorica di Walter Gropius. Nella Bauhaus, fondata un secolo fa, si confrontavano due concezioni opposte, il materialismo gropusiano, invero nel *funzionalismo*, e lo spiritualismo di artisti come Paul Klee, Johannes Itten, Joseph Albers. Il funzionalismo metteva tra parentesi i valori espressivi del costruire a vantaggio dei suoi aspetti prestazionali e del suo ruolo sociale. La concezione dell'architettura come arte è stata infatti, dall'inizio del Novecento a oggi, non tanto esplicitamente, ridotta se non di fatto abbandonata a favore del primato della tecnica e della funzione. In una sorta di rapida *laicizzazione* l'architettura ha perduto gran parte dei suoi contenuti e della sua principale finalità, quella di esprimere in tutta la sua ampiezza il senso dell'abitare, finalità sostituita dalla celebrazione dei suoi aspetti più pratici, costruttivi, utilitari e ambientali. La tecnica è diventata tecnologia facendosi fine e non più strumento, il funzionalismo ha emarginato la *venustas* vitruviana, la memoria delle architetture del passato è stata accantonata. I luoghi sono stati esautorati dando vita a una generale atopia e ai "non luoghi". Il valore artistico proprio dell'architettura è stato pressoché eliminato, traducendolo sia nell'efficienza mediatica dell'immagine, sia nell'incorporare in quest'ulti-





Franco Purini, Disegni della serie "Esercizi di claustrofobia", 2018.

ma le soluzioni delle arti figurative, dimenticando che la dimensione estetica del costruire si riconosce nello stabilire tra l'edificio e il contesto un nesso necessario, coerente e profondo, nel tenere conto e nell'esprimere le relazioni tra lo spazio e la struttura, nel trasformare il rapporto tra la visibilità dell'edificio e la sua capacità di armonizzarsi nella compagine edilizia delle città in un tema espressivo. Tutto ciò evitando al contempo di imporre l'identità formale dell'architettura senza clamore ma facendola affiorare con ammirevole misura, come nelle opere di Palladio. Non ho alcun dubbio sul fatto che, nonostante questa eclisse della vera bellezza dell'architettura, il disegno, che ne è l'espressione generatrice, non possa essere ritenuto scomparso o secondario. Come invece è nell'opinione di alcuni architetti, tra i quali il grande Bruno Zevi, contraddittoriamente un entusiasta fautore del *visual design*,



la stessa cosa del disegno vissuto in ambiente anglosassone. Dovrebbe essere nostro compito riconoscere questa permanenza ma nello stesso tempo ridefinire il ruolo del disegno nelle arti, soprattutto per quanto riguarda il nostro mestiere. Il disegno è conoscenza, invenzione, energia, rivelazione e affermazione della bellezza, oltre che "la più vera essenza del vedere". In sintesi il disegno non è altro che "la vita della forma", parafrasando il titolo di un libro del grande saggista francese Henri Focillon, già comparso in queste note. Il disegno è l'esito di un'attitudine umana che nasce come un'entità intellettuale, artistica, spirituale per mezzo della quale si acquisisce la coscienza di essere parte di un mondo la cui visione coincide sempre, per ciascun individuo, con il desiderio di renderlo sempre più vicino a noi, di riconoscerlo sempre di più come la ragione e l'essenza della nostra condizione umana.

Autore

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