

Alberto Carpiceci: disegnare l'architettura fantastica

Marco Carpiceci, Antonio Schiavo

Abstract

Il presente contributo verte sulla componente visionaria della composizione architettonica di Alberto Carpiceci (1916-2007), architetto integrale dal profilo anche umanista, laureatosi presso la Facoltà di Architettura di Roma nel 1939.

Allievo soprattutto di Vincenzo Fasolo, di cui è assistente per un breve periodo, apprende dal Maestro spalatino gli insegnamenti della Storia e degli Stili dell'architettura, non solo della Roma antica, ma anche di quella rinascimentale e barocca, catturandone non tanto il dettaglio decorativo, quanto l'aspirazione al progetto a grande scala, la magnificenza, la componente monumentale e celebrativa. Da questo humus culturale nasce la sua passione per Michelangelo e soprattutto per Leonardo Architetto, che sarà uno dei temi centrali della sua ricerca, nell'arco della sua intera vita.

I disegni di architettura di Leonardo, a cui anche Étienne-Louis Boullée si ispirerà non poco nei suoi lavori, studiati e ridisegnati criticamente da Carpiceci, sono una delle chiavi di lettura delle composizioni visionarie dell'architetto romano.

Sintesi fantastiche di numerose influenze disperse nel corso della storia, vengono rielaborate dall'animo creativo e dalla mente costruttiva di Carpiceci; il tutto prende vita attraverso la rappresentazione: il disegno dell'architettura che è sempre stato il punto nodale del suo operare, non solo architettonico ma tout court.

Parole chiave: architettura fantastica, storia della rappresentazione, Roma, Leonardo da Vinci.

Introduzione

La carriera professionale di Alberto Carlo Carpiceci (1916-2007) fu sempre segnata da un costante equilibrio tra realtà e sogno, concretezza e fantasia. All'oggettività materiale dello studio del passato, dei rilievi dell'architettura classica, si è sempre contrapposta, anzi affiancata, una componente invece più soggettiva, in cui l'indagine della realtà, integrata con il proprio 'spirito visionario', si evolveva per formare qualcosa di nuovo, di inimmaginato prima.

Questo processo creativo fu reso possibile attraverso la pratica del disegno, strumento principe che lo ha sempre accompagnato lungo tutta la formazione e la carriera di architetto.

Il disegno, attraverso le sue varie sfaccettature e i suoi differenti usi interdisciplinari – disegno come mezzo di espres-

sione, disegno come mezzo di rappresentazione, disegno come mezzo di documentazione [Vagnetti 1958] – è dunque centrale anche nei processi più metodici legati al rilievo, specialmente dell'antico, e quindi al ridisegno, che diviene non solo mezzo di studio, ma anche stimolo nell'accentuare in modo ulteriore il proprio percorso creativo a livello di composizione architettonica, aumentando la conoscenza ma soprattutto stimolando l'immaginazione, aspetto primario indispensabile nella creazione dell'architettura visionaria. Un particolare atto critico di indagine che diviene razionale e insieme irrazionale, permettendo di connettersi con altri spazi e altre dimensioni.

In questa sede i disegni di Carpiceci hanno, in prima istanza, un valore di rappresentazione e di comunicazione. Tuttavia,

benché rimasti su carta, essi, in quanto a rappresentazione architettonica, non perdono mai «il carattere di scrittura del progetto» [Di Franco 2014, p. 7] divenendo essi stessi ‘costruzione’.

Successivamente, se analizzati più a fondo, spesso assumono un ruolo altro, trasformandosi in uno strumento in grado di esprimere indirettamente le intenzionalità, le speranze, gli ideali, tramutandosi in opera a sé, anche superando concettualmente il fare architettonico.

Il disegno si erge così progressivamente a possessore di un proprio ambito espressivo autonomo, svincolato sia da quello dell'architettura, sia da quello della pittura. Uno strumento «tanto leggero e immateriale quanto potente e costruttivo: tracciamento e grammatica dell'immaginazione. [...] Un percorso irreversibile di un pensiero prometeico, sostanziato da disegni e metafore: cioè da “pre-visioni”» [Di Franco 2014, pp. 7-9].

Dopo quelle di Andrea Di Franco, illuminanti anche le parole di Vittorio Gregotti con cui narra di come il disegno abbia la «volontà di proporre qualcosa di autenticamente autonomo, espressione personale, frammento di sogno, di memorie, di illusioni o di verità, come manifesto della propria posizione nei confronti della poetica artistica dell'architettura, o ancora più radicalmente quale rappresentazione di un ideale di utopia sociale, oppure semplicemente di un progetto non realizzato con un alto contenuto ideale, immagine sublime di un fondamento che resta ignoto rispetto alla sua realizzazione» [Gregotti 2014, p. 16].

Il disegno delle architetture fantastiche assume il valore, anche in questa sede, di uno strumento caratterizzato da un realismo provvisorio, caduco. Un realismo del pensiero e dell'immaginazione.

Un percorso critico di azione culturale, perché se «scrivere è agire nel mondo» [Benedetti 1998, p. 139], allora lo è anche disegnare.

Frammenti biografici

Già in età giovanile il disegno – inteso come percorso creativo – era al centro degli interessi di Alberto Carpiceci: strumento massimo per materializzare le sue idee, i suoi pensieri, le sue immaginazioni.

Sono datati tra il 1925 e il 1930 i primi schizzi ‘visionari’, incentrati su storie di fantasia, luoghi immaginari, e strani oggetti futuristici, ripercorrendo marginalmente lo stile di Jules Verne.

Oltre all'ambito strettamente associabile alla fantasia e alla pura immaginazione, va menzionata tutta la ricerca scientifica e umanistica che fin da subito si pose come inizio ideale dell'iter che lo portò successivamente a diventare quello che Gustavo Giovannoni definì in quegli anni ‘architetto integrale’.

L'influenza dell'architettura di Leonardo

Viene subito a crearsi un'associazione diretta tra il suo disegno, la sua immaginazione, e quella di uno dei suoi più grandi maestri a livello metatemporale (o metastorico), quel Leonardo da Vinci protagonista di tutti i tempi nell'arte dell'inventare attraverso il disegno, costantemente sospeso tra scienza e arte.

Fin dalla metà degli anni '30, Carpiceci iniziò a compiere una serie di studi su Leonardo, i quali diverranno nel tempo sempre più approfonditi e specialistici, sino ad arrivare, negli anni '60, a far parte di centri di ricerca specifici come il Centro Ricerche Leonardiane e l'ente Raccolta Vinciana. Studi sempre caratterizzati da una costante passione, mai esauritasi nel tempo appunto, ma cadenzata da un percorso di «maturazione interiore, alla luce di una personale e originale linea espressiva di reinterpretazione dei classici» [Ferri 2020].

In prima analisi Carpiceci apprezza profondamente i disegni di Leonardo, rimanendone affascinato. Egli li descrive infatti come dei segni «tracciati con insuperabile maestria e pienezza di espressione» [Carpiceci 1984, p. 5]. Rispetto tuttavia all'ambito più strettamente visionario – che maggiormente ci interessa in questa sede – ci preme comunque affermare, in sintonia con quanto enunciato anche da Carpiceci, che nei disegni di Leonardo non siamo di fronte a un «sogno utopico al di fuori della realtà, bensì siamo davanti ad una sistematica e progressiva sperimentazione condotta attraverso innumerevoli progetti su problemi concreti [...] Nei suoi disegni, come in nessun altro contemporaneo, possiamo rivivere il momento essenziale della ricerca» [Carpiceci 1984, p. 5], una ricerca a stretto contatto con la realtà e non orientata verso la creazione di «fantasie stravaganti o utopiche divagazioni su curiosità avveniristiche comuni a tanti altri architetti» [Carpiceci 1984, p. 5].

Tuttavia, c'è anche da dire che Leonardo, secondo Summerson, «si interessava all'architettura più da un punto di vista filosofico e teorico, che non da quello della progettazione secondo le forme ortodosse dell'antichità» [Summerson 2000, pp. 26, 27].

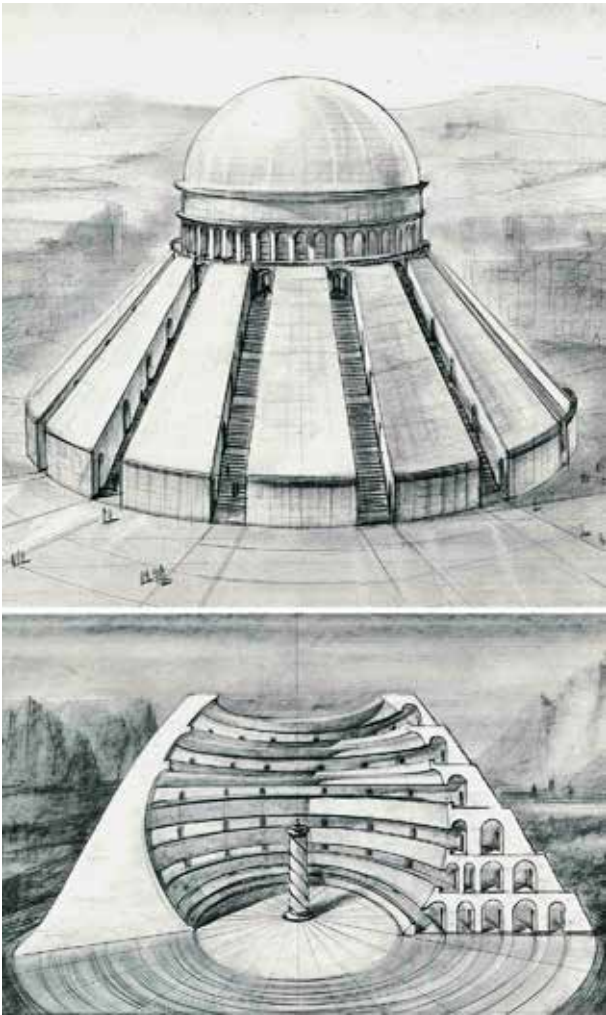


Fig. 1. Leonardo da Vinci. prospettiva e sezione prospettica di un progetto per un "locho dove si predicha" (ricostruzione di A. Carpiceci).

A conferma di quanto scritto dallo storico dell'architettura britannico va menzionato il *Tempio Ideale* di Leonardo (quasi esclusivamente a pianta centrale e spesso impostato sul quadrato tetrastilo quadrilobato, detto anche *quincunco*), studiato e ridisegnato anche da Carpiceci [Carpiceci 1984, p. 72], che ispirò non poco l'architetto romano nei suoi progetti visionari.

Oltre al *Tempio Ideale* occorre citare anche il *Teatro da Predicare* (fig. 1) [Carpiceci 1984, pp. 44-54; Carpiceci M. 2010, pp. 18-29], dove l'idea leonardiana è quella associabile alla tipologia di un *locho dove si predicha*. Si tratta di un progetto che potremmo definire 'futurista': una struttura troncoconica con all'interno una cavità sferoidale. Al centro della geometria vi è l'apice di una struttura cilindrica servita da una scala elicoidale. Tutt'intorno, lungo la concavità sferica, si sviluppano una serie di balconate alle quali si accede da ingressi distribuiti lungo i vari piani, ed a loro volta raggiungibili da ingressi accessibili mediante delle lunghe gradinate scavate lungo la superficie conica esterna. Il tutto è coperto da un tamburo finestrato, sormontato da una cupola sferica. L'opera è rappresentata da una vista prospettica e da una sezione, anch'essa prospettica; quest'ultima però si limita a rappresentare solo il sistema delle balconate e della struttura interna di gallerie anulari, il che lascia presupporre che – nella mente di Leonardo – ci potesse essere anche una soluzione aperta, cioè senza copertura.

Queste soluzioni a pianta centrale avranno non poca influenza nelle prime architetture fantastiche ideate da Carpiceci.

Il sodalizio con Lorenzo Ferri

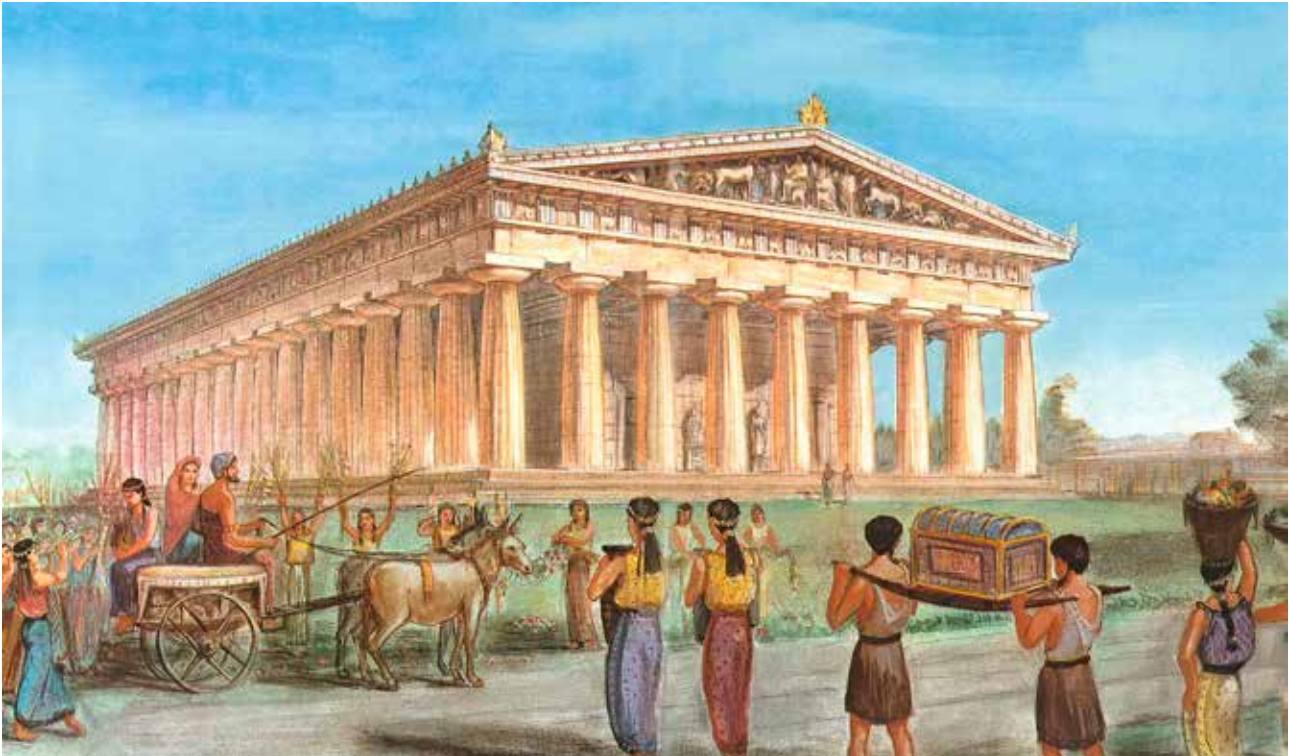
Una grande influenza nello studio su Leonardo, e non solo, venne data da Lorenzo Ferri, il quale sosteneva come sia Leonardo sia Michelangelo fossero «delle stelle polari, in nome dell'arte come conoscenza e portatrice di Verità che solo l'artista può interpretare e diffondere quale profondo conoscitore della vita umana e naturale» [Ferri 2020, p. 25].

Il rapporto con Ferri, suo futuro cognato, fu tra i parametri fondamentali riguardanti l'accrescimento della sensibilità artistica e culturale di Carpiceci.

Ferri infatti fu un vero artista, docente e anche maestro per tutta una serie di giovani allievi; grande diffusore di cultura umanistica.

Proprio nel 1930, all'età di 14 anni, il giovane Alberto – all'epoca alunno dell'istituto San Giuseppe in via San Sebastianello – grazie all'amico e futuro collega Mario Le-

Fig. 2. Poseidonia, l'antica Paestum, tempio di Hera (ricostruzione di A. Carpiceci).



onardi – venne invitato all'oratorio di San Pietro, in piazza Sant'Uffizio, dove appunto insegnava Ferri: «Nell'insegnamento del disegno Ferri è uno sperimentatore, un precursore, inventa la ginnastica del braccio, parla di sinergia tra musica e forme e ritmi. [...] Concepisce lo Studio come una bottega rinascimentale e ha fatto suo il concetto di "Arte Educatrice" assorbito negli anni di apprendistato. Alberto Carlo Carpiceci è l'allievo più dotato, metterà a frutto le lezioni del maestro nella tecnica dello schizzo a carboncino, sviluppandola a livello virtuosistico. L'insegnamento tradizionale, infatti, è ineludibile: gli allievi devono imparare il disegno, la base; devono copiare dai grandi, da Leonardo, da Raffaello e Michelangelo» [Ferri 2020, p. 33]. Lo scambio culturale fra i due è totale: un rapporto biunivoco che sfocia in un arricchimento reciproco. È spesso

proprio il giovane Alberto – con la sua forte carica visionaria – a suggerire e ispirare a Ferri – personalità caratterizzata da un forte idealismo – nuovi campi d'interesse. Alberto Carpiceci, grazie ai suoi molteplici interessi interdisciplinari e alla preparazione artistica con Ferri, riuscì, nel giugno del 1933, non solo ad ottenere il diploma di liceo scientifico al San Giuseppe, ma anche quello artistico. Una preparazione pre-universitaria eccellente per affrontare i cinque anni presso la Regia Scuola Superiore di Architettura a Roma.

Nel 1935, al secondo anno di università, Carpiceci venne anche ammesso all'Accademia di Francia. Due anni più tardi, a dicembre, verrà inoltre accettato come allievo scenografo regista al Centro Sperimentale di Cinematografia. Parallelamente continuò sempre la collaborazione con

Lorenzo Ferri e i suoi studi su Leonardo architetto al quale, già dal 1934, lavora in maniera autonoma, con probabilmente anche ulteriori indicazioni di un altro suo maestro: Vincenzo Fasolo.

Fasolo, docente di Storia e Stili dell'Architettura, insegna ai suoi alunni la storia attraverso il disegno dei monumenti, andando a riprodurre non tanto il mero dettaglio decorativo, quanto ad indagare quelli che egli stesso chiamava 'valori architettonici', analizzando in maniera non velleitaria le proporzioni, il sentimento costruttivo, lo spirito di grandezza e magnificenza – in particolar modo delle vestigia della romanità – ancor più calcate nella seconda metà degli anni '30 per motivi non solo culturali ma anche politici.

Fondamentale, specialmente alla luce del nostro contributo, il pensiero di Fasolo riguardo al ruolo del disegno, che per lui era inteso come «mezzo di fissazione di idee e concetti, e come sintesi di osservazioni»; inoltre per l'architetto spoletino «disegnare è un osservare, e quindi un pensare» [Fasolo s.d., p. 11].

Il ruolo dell'archeologia

Aspetto fondamentale per lo sviluppo della sua sempre crescente carica visionaria sarà anche quello degli studi archeologici. Tra il 1939 e il 1940 Carpiceci – che si laurea il 29 novembre del '39 – e Ferri, figurano rispettivamente come 'architetto' e 'disegnatore', nella campagna di rilievi archeologici di Paestum, coordinati da Roberto Vighi, importante archeologo del tempo. L'apporto di Carpiceci sarà fondamentale per lo studio del teatro italico e della basilica.

In figura 2 si nota la sua ricostruzione dell'opera risalente al VI sec. a.C.: un tempio dorico periptero ennastilo. La singolare presenza di un numero dispari di colonne denuncia la caratteristica bipartita del tempio (Hera e Poseidone). All'interno un colonnato centrale conferma la bipartizione e fa ipotizzare una struttura di copertura non sorretta da capriate ma composta da travi inclinate appoggiate al colonnato perimetrale e a quello centrale. Il 10 giugno 1940 l'Italia entrò in guerra, mentre nel novembre dello stesso anno Carpiceci a Venezia ottenne l'abilitazione all'esercizio della professione.

Il 6 luglio 1941 Carpiceci, richiamato, partì come soldato di artiglieria con la *compagnia universitari*, destinato a Santa Maria Capua Vetere, una località piuttosto prossima a Salerno, dove dal maggio dello stesso anno, Ferri era impegnato presso la relativa Soprintendenza.



Fig. 3.A. Carpiceci, atrio del tempio Massimo (Archivio A. Carpiceci).

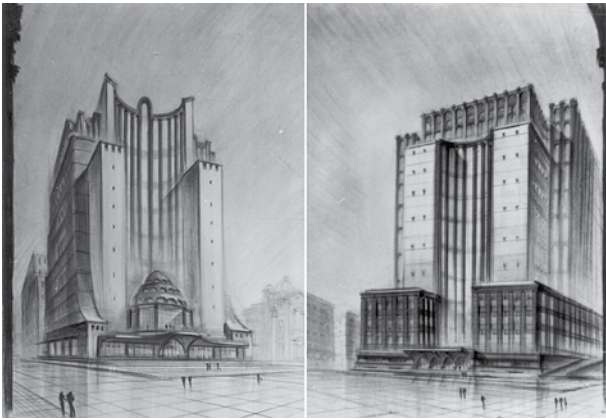
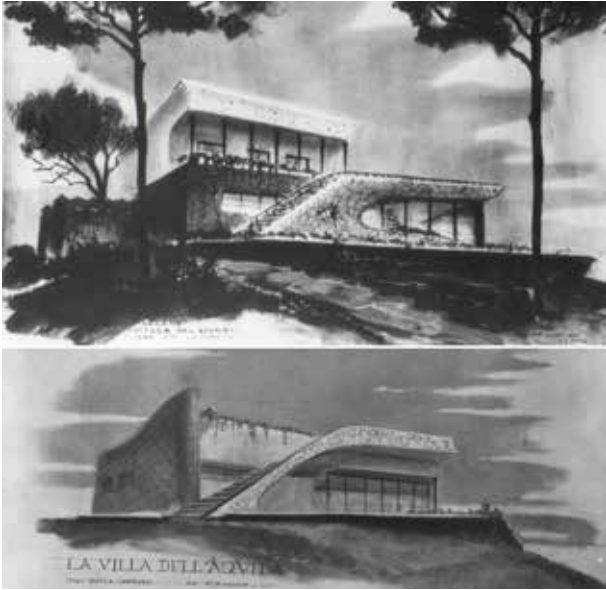


Fig. 4. A. Carpiceci, villa del Sogno e villa dell'Aquila, 1949-50 (Archivio A. Carpiceci).

Fig. 5. A. Carpiceci, grattacielo a piazza Santissimi Apostoli, Roma (Archivio A. Carpiceci).

Così scrisse Carpiceci in una lettera: «Poiché sono in ottimi rapporti col colonnello Pagliano, se Vighi mi richiede, concederà una settimana, così potremmo approfondire il problema del teatro a Paestum che sta tanto a cuore a Vighi. Freno l'impazienza di vergare, plasmare su fogli giganteschi e far rivivere suggestive visioni di mondi scomparsi» [Ferri 2020, p. 39].

Da queste poche parole emerge il ruolo del disegno in Carpiceci, strumento principe per creare mondi nuovi, architetture sognate, frutto non solo delle sue visioni ma anche della sua cultura architettonica e artistica. Prima però dell'architettura 'sognata', Carpiceci si impegnò a immaginare le architetture scomparse della classicità, che faranno da tirocinio per i futuri personali progetti visionari. Oltre a Paestum e alla villa ad esedra di Anguillara Sabazia vanno menzionate le architetture di progettisti italiani a San Pietroburgo, il porto di Lepitis Magna, e successivamente anche Velia e Pompei, fino all'antico Egitto.

I primi progetti visionari

In una lettera del 24 luglio dello stesso anno, così descrisse i templi che disegnerà: «Mentre ascolto il 3° movimento delle Fontane di Roma di Respighi alla radio, rivedo i templi dell'immenso che sto disegnando qui allo studio. Sono cosa grande in me, quando chiudo gli occhi s'innalzano reali dinanzi a me come una sinfonia sovrumana. Ora la musica fa il suono delle campane, quel giorno che il mio, il nostro tempio sarà realtà, saranno cento mille campane che suoneranno a festa» [Ferri 2020, p. 39].

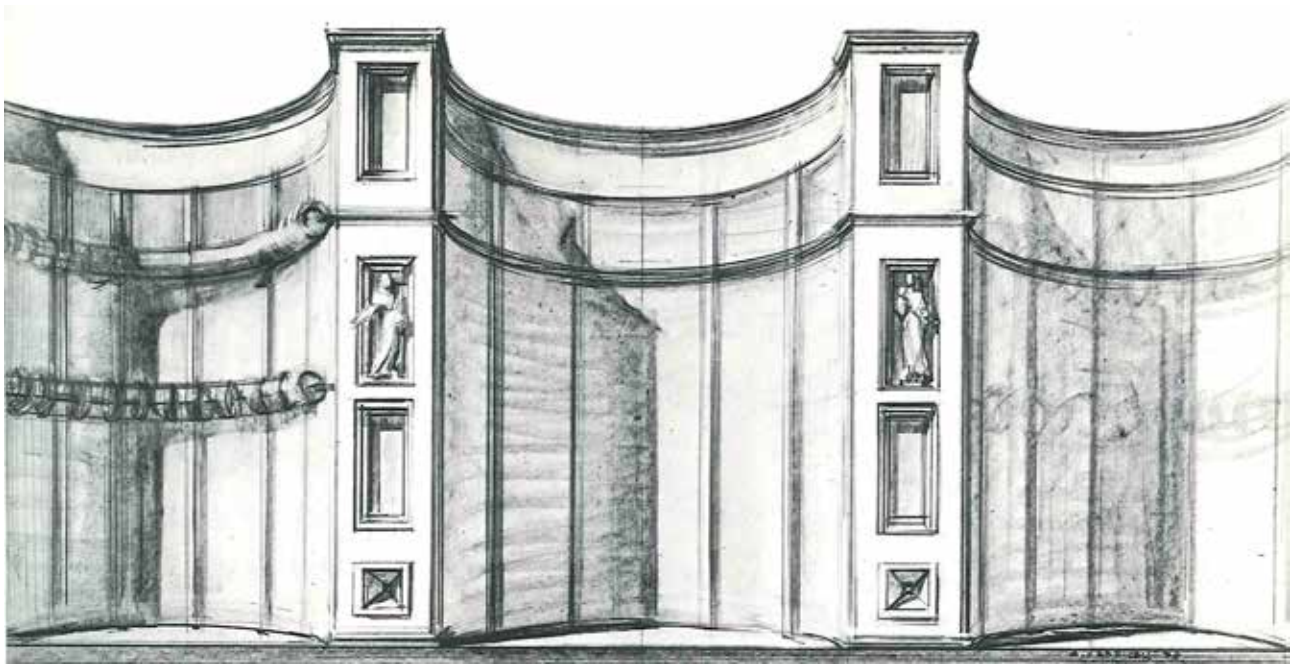
I templi di cui Alberto Carpiceci scrive sono due: il *Tempio della Resurrezione* e il *Tempio della Redenzione*.

Il primo è direttamente ispirato dalla villa ad esedra dell'acqua Claudia presso Anguillara Sabazia, studiata con Roberto Vighi e lo stesso Ferri, e oggetto di una pubblicazione del 1941 [Vighi 1941, pp. 145-160].

Il secondo a pianta centrale, al cui centro converge una selva di archi ogivali, è invece un rimando all'edificio circolare di Nocera Superiore, vicino Salerno, ovvero il battistero paleocristiano di Santa Maria Maggiore.

Entrambe le architetture sognate verranno materializzate in due grandi disegni realizzati con la tecnica del carboncino. Da Santa Maria Capua Vetere e poi da Roma, Monte Mario, nel gennaio 1943, Alberto Carpiceci così scrisse: «Roma è sotto di me e ogni giorno calo a valle, laggiù raggiungo Leonardo e qualche pulzella del cuore. Ma creare in questo trambusto è impossibile [...] bisognerebbe

Fig. 6. Leonardo da Vinci, forme concave (ricostruzione A. Carpijeci).



vederci anche un giorno solo [...] le idee matureranno e se Dio vorrà usciranno fuori più belle e più superbe che pria. Il Monumento dovrebbe dare l'idea di questa grande conquista: l'aria [...] dall'architettura, dalle figure si deve sentire l'armonia degli spazi, l'immensità degli orizzonti che si rinnovano in un unico spazio assoluto e perenne. quindi intercalare su questo piano di fondo l'individuo, l'aviatore» [Ferri 2020, p. 40].

A termine della guerra, nel 1945, Carpijeci e Ferri per un breve lasso di tempo vissero entrambi in via dei Gracchi a Roma. Da questo periodo di convivenza scaturiscono altre idee, come quella di pensare ad un movimento chiamato *Resurrectio*, il cui emblema concettuale avrebbe dovuto essere proprio l'omonimo tempio disegnato da Carpijeci, il quale al proprio interno avrebbe dovuto contenere anche un apparato scultoreo di Ferri.

Un ulteriore progetto, che rappresenta un'evoluzione e una sintesi ideale dei due precedenti, sarà infine quello dell'*Atrio del Massimo tempio* (fig. 3).

Gli ultimi progetti visionari e il prosieguo degli studi sul classico

Con la ripresa dell'attività professionale da parte di Carpijeci, si attenuerà la collaborazione tra i due e si esaurirà definitivamente il lavoro inerente alla composizione di queste opere fantastiche.

Nel dopoguerra, infatti, Carpijeci immaginò nuove architetture, sempre di fantasia ma con un più stretto legame con la realtà, in cui da una parte viene sminuito l'apporto filosofico, ma dall'altro si accresce quello legato alla composizione del progetto e al più stretto fare architettonico.

La *Villa del Sogno* e la *Villa dell'Aquila* (fig. 4) rappresentano proprio questo: un ideale di abitazione da erigersi in un contesto naturale incontaminato. *Villa Ciardi*, costruita a Fregene nel 1949 per l'imprenditor Ciardi, ricalcò proprio i concetti architettonici di quel progetto, trovando finalmente un esempio concreto nella realtà dell'architettura costruita. Diversa la sorte invece del ben più utopico progetto per un grattacielo a piazza Santi Apostoli a Roma, di cui Car-



Fig. 7. Ludovico Cardi detto Cigoli, del progetto per la facciata della nuova San Pietro.

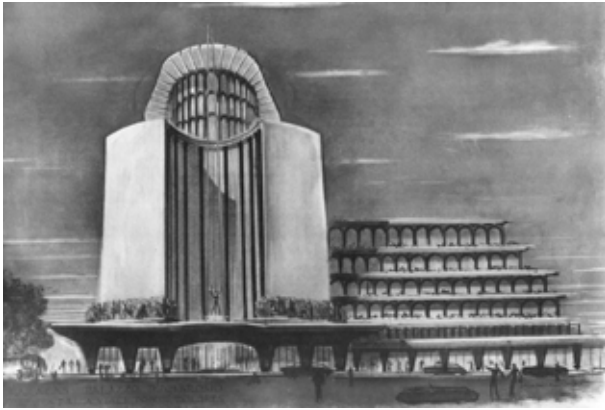


Fig. 8.A. Carpiceci, palazzo D'Ambrosio, Caracas (Archivio A. Carpiceci).

Fig. 9.A. Carpiceci, palazzo D'Ambrosio, Caracas (Archivio A. Carpiceci).

picceci realizzò due diverse versioni (fig. 5). Un esercizio di stile, disegnativo e compositivo allo stesso tempo, forse velleitario e strettamente personale, ma che ben si innesta nella forte tradizione del barocco romano.

La monumentalizzazione della soluzione concava, presente in due diverse declinazioni nelle due versioni del progetto, si lega ancora a Leonardo e a una soluzione per la facciata di San Pietro ideata da Cigoli.

Nel disegno originale del genio toscano, ridisegnato da Carpiceci (fig. 6), lo stesso Leonardo scrive un testo oltre che 'normalmente' specchiato, pieno di anagrammi, che lo lega a un viaggio che avrebbe compiuto verso Roma e Napoli (il cosiddetto Memorandum Ligny). L'appunto è scritto intorno ad un disegno tracciato precedentemente la cui didascalia recita: «Questa sia vestita di tela e poi inchiodata». Il testo lascia presupporre che si tratti di un progetto per un fondale teatrale; forse l'accento al rivestimento effimero di una struttura scenica fissa [Carpiceci 1984, p. 273]. Per quanto riguarda Cigoli, nel progetto menzionato (fig. 7), egli realizza una singolare soluzione per l'ingresso basata sulla realizzazione di una sorta di nartece 'negativo', una grande nicchia che accoglie. Nel tentativo di rimanere coerente con l'idea progettuale michelangelolesca, l'artista fiorentino proietta l'abside interno della basilica sulla facciata, in una sorta di congiungimento ideale tra inizio e fine. I due progetti per piazza Santi Apostoli, tuttavia, si innestavano come premessa per un altro progetto 'visionario', ma questa volta più concreto: il grattacielo a Caracas per l'imprenditore italiano Pompeo D'Ambrosio (figg. 8, 9).

La forte carica visionaria dell'architetto romano assume sempre di più un ruolo cruciale anche nelle ricostruzioni ideali delle vestigia del passato. Tra i massimi esempi si ricordano le ricostruzioni concettuali del porto di Leptis Magna (ancora in collaborazione con Vighi), del Canopo di Villa Adriana, del Mausoleo di Adriano (fig. 10), degli innumerevoli progetti per la fabbrica di San Pietro [Carpiceci 1983] e dell'Egitto [Carpiceci 1980].

La ricostruzione realizzata da Carpiceci (fig. 11) mostra il quadriportico di accesso alla residenza del faraone, costituito da una teoria di slanciate colonne lignee dipinte. Sopra la porta di ingresso il grande disco solare, simbolo di Aton, il dio assoluto al di sopra di tutti gli dei. Dalla loggia si affacciano il faraone Akhenaton, la moglie Nefertiti e le loro figlie. La ricostruzione non si basa su evidenze archeologiche, bensì dall'osservazione di bassorilievi e dipinti presenti in tombe contemporanee ad Akhetaton, come quella del funzionario Merira II e la TA26 detta tomba reale.



Fig. 10. Mausoleo di Adriano, Roma 139 d.C., così come doveva apparire dopo la morte dell'imperatore (ricostruzione A. Carpicci).

Fig. 11. Egitto, Akhetaton (attuale El-Amarna), palazzo del faraone Akhenaton (Amenofi IV), XIV sec. a.C. (ricostruzione ideale A. Carpicci).

I lapis di Alberto

Le prospettive di Alberto non hanno mai una base geometrico-matematica rigorosa. L'attenzione viene posta principalmente in uno studio o un'idea iniziale ben strutturata ma mai una determinazione del disegno basata sui principi proiettivi.

La prima operazione (in genere) che compiva Alberto, sul cartoncino 50 x 70 o 100 x 70, era quella di schizzare una prima idea dell'immagine che aveva nel pensiero. Una sorta di 'ermeneusi' dell'immagine cerebrale. Essendo abituato al disegno dal vero e al disegno dei sogni, era in grado di affrontare il foglio bianco con linee ampie e continuando a tracciare, come se stesse piano piano mettendo a fuoco una immagine; l'immagine del pensiero che piano piano veniva precisata, sino al livello maggiore possibile; dopo di che tracciava con la riga un orizzonte e su questo segnava i punti di fuga delle direzioni principali, in genere due per le strutture parallelepipedo a tre assi.

Sono quindi tutte prospettive ad asse verticale, centrali o accidentali, ma mai a quadro inclinato. Le viste dall'alto (a volo d'uccello) tendono alla proiezione assonometrica senza (quasi) mai accennare ad una convergenza delle linee verticali. Le prospettive destinate ad una sensazione immersiva, coinvolgente, hanno sempre l'orizzonte a quota naturale o leggermente superiore, e le linee verticali sono sempre parallele; raramente è accennata una leggera convergenza verso l'alto, forse col fine di riprodurre una apparente maggiore estensione dell'oggetto in altezza, e nell'intento imitativo di una sorta di *entasis* concettuale dell'architettura.

Sono molto rare le prospettive senza la presenza umana che, oltre a dare la sensazione della dimensione architettonica, descrivono talvolta la funzione e l'utilizzo che di quell'ambiente viene fatto.

La tecnica prevedeva immancabilmente l'uso iniziale della grafite; matite più dure per le fasi iniziali di materializzazione delle idee, e via via sempre più morbide (fig. 12); a conclusione spesso disegnava ai lati, in primissimo piano, strutture arboree o architettoniche che inquadravano la 'tavola' come se ci fosse una sorta di boccascena.

Gli eventuali colori erano realizzati con una tecnica mista di pastelli e gessetti compatibili, più o meno sfumati sino al raggiungimento della tessitura desiderata. In ultimo, segni più forti di colori scuri accentuavano linee definite, e colpi di biacca (tempera bianca a corpo a pennello) generavano la giusta 'luce' nei punti necessari.

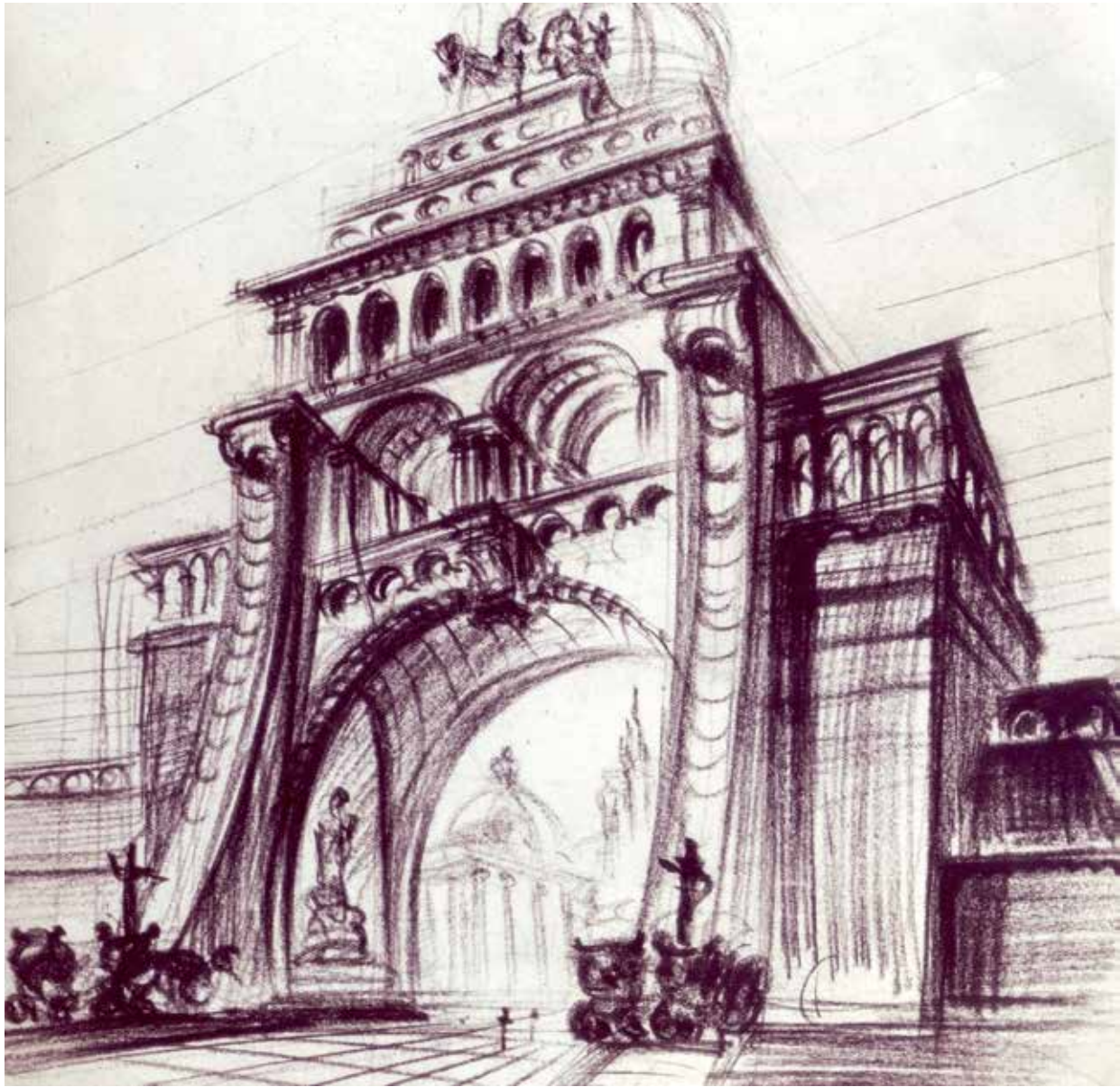


Fig. 1 2. Carpiceci, arco di trionfo (Archivio A. Carpiceci).

Conclusioni

In ultima analisi, emerge chiaramente come lo studio critico del passato si fonda idealmente con l'immaginazione di nuove architetture fantastiche, rappresentandone di fatto una necessaria premessa.

D'altro canto, è la forte carica visionaria di Carpiceci ad assumere un ruolo fondamentale, non solo nelle ricostruzioni possibili del passato, esistito ma non più visibile, ma anche nelle numerose proposte progettuali mai realizzate e rimaste sempre in parte sulla carta, in parte nel pensiero dei loro autori.

Alberto Carpiceci è tra i pochi del secolo scorso ad attuare un processo sia scientifico che artistico il quale, attraverso

so lo strumento cardinale del disegno e dei suoi vari gradi, riesce a far rivivere ciò che non c'è più e ciò che non ci è mai stato, se non nell'immaginario dei grandi architetti del passato da lui studiati.

Questo processo diviene però nel suo operare anche fonte di assoluta ispirazione, capace di fondersi idealmente con la sua forza creativa, dando luogo ai progetti di architettura fantastica qui esposti; fuggendo da rimandi troppo diretti, bensì esplorando le proprie fantasie, disegnandole con lo stesso criterio scientifico acutizzatosi nei suoi continui studi.

E così come la conoscenza pare affievolirsi di fronte all'immaginazione, anche «l'imitazione sembra cessare là dove ha inizio la visione» [Füssli 2000].

Autori

Marco Carpiceci, Dipartimento di Storia Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma, marco.carpiceci@uniroma1.it
Antonio Schiavo, Dipartimento di Storia Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma, antonio.schiavo@uniroma1.it

Riferimenti bibliografici

Benedetti C. (1998). *Pasolini contro calvino. Per una letteratura impura*. Torino: Bollati Boringhieri.

Carpiceci A. (1980). *Egitto*. Firenze: Bonechi Editore.

Carpiceci A. (1983). *La Fabbrica di San Pietro*. Firenze: Bonechi Editore.

Carpiceci A. (1984). *L'architettura di Leonardo*. Firenze: Bonechi Editore.

Carpiceci M. (2010). *Filologia/ermeneutica dell'architettura leonardiana. In Disegnare idee immagini* n. 41. Roma: Gangemi Editore.

Fasolo V. (s.d.). *Analisi grafica dei valori architettonici. Lezioni del Prof. Vincenzo Fasolo*. Università di Roma, Facoltà di Architettura, Istituto di Storia dell'architettura. Roma.

Di Franco A. (2014). Il segno e l'idea. In V. Gregotti, *Il Disegno come strumento di progetto*, pp. 7-9. Milano: Marinotti Edizioni.

Ferri G. (2020). *Arti figurative e architettura: lo scultore Lorenzo Ferri e l'architetto Alberto Carlo Carpiceci nell'Italia del Novecento*. In *Territori della Cultura*, n. 41, pp. 24-53.

Füssli J. H. (2000). *Aforismi sull'arte*. Milano: Abscondita.

Gregotti V. (2014). *Il Disegno come strumento di progetto*. Milano: Marinotti Edizioni.

Summerson J. (2000). *Il linguaggio classico dell'architettura*. Torino: Einaudi. [Prima ed. *The Classic Language of Architecture*. Methuen & Co. Ltd, London 1963].

Vagnetti L. (1958). *Disegno e Architettura*. Genova: società editrice Vitali e Ghianda.

Vighi R. (1941). *La villa ad esedra dell'Acqua Claudia*. In *Palladio*, anno V, n. 4, pp. 145-160.