

La mano sintetica. Ricerche progettuali attraverso il disegno a mano

Eliana Martinelli

Abstract

*A partire dal celebre saggio di Henri Focillon *Eloge de la main* [1939] e dal più recente libro *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* di Tim Ingold [2013], con il supporto di considerazioni filosofiche e antropologiche, il contributo intende indagare l'attualità del disegno a mano, non come mero metodo di rappresentazione, ma più propriamente come metodo di progetto. L'argomentazione verte, in prima istanza, su tre questioni di corrispondenza: la mano come azione e conoscenza; la mano come espressione e linguaggio; la mano come sintesi del fare architettura. L'obiettivo è dimostrare come la ricerca sul e del progetto sia direttamente influenzata dalla ricerca sul disegno, assumendo come casi studio tre tesi di laurea in progettazione architettonica e urbana portate avanti dal 2019 al 2023 presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze e svolte attraverso il disegno a mano, sia nella fase di indagine che di restituzione. Il progetto è qui inteso come il risultato di una sequenza di scelte orientate all'interpretazione dei luoghi. Il disegno a mano ha la caratteristica di poter riflettere e al contempo controllare questo processo, secondo un apprendimento continuo, sempre attento al dato reale.*

Parole chiave: disegno a mano, composizione architettonica, progetto come ricerca, linguaggio, luogo.

Introduzione

«Mi accingo a intraprendere questo elogio della mano così come si adempie ad un dovere di amicizia. Nel momento in cui comincio a scrivere vedo le mie, di mani, che sollecitano, che stimolano la mia mente. Eccole, compagne instancabili, che per tanti anni hanno assolto il loro compito, l'una tenendo fermo il foglio, l'altra moltiplicando sulla pagina bianca quei piccoli segni scuri, fitti, persistenti. Grazie a esse l'uomo prende contatto con la dura consistenza del pensiero, arriva a forzarne il blocco. Sono le mani ad imporre una forma» [Focillon 2002, p. 105].

A partire dal celebre incipit di Henri Focillon al saggio *Eloge de la main*, apparso per la prima volta nel 1939, vogliamo qui indagare la relazione strettissima che sussiste tra mano ideativa e forma ideata, nell'ambito specifico della

composizione architettonica e urbana. Le questioni del disegno, da un lato, e del progetto, dall'altro, come strumenti di conoscenza, sono state oggetto di lunghe riflessioni, andando a costituire le basi, in particolare, della scuola di architettura italiana.

Oggi il disegno a mano è relegato, nei casi più fortunati, alla fase ideativa iniziale del processo progettuale. Lo schizzo è ritenuto essere, a ragione, il momento decisivo per il disvelamento dell'idea, o addirittura, il suo il DNA [Purini 1996, p. 42], in quanto "sistema notazionale rapido, disponibile, denso, autogenerativo e, soprattutto, straordinariamente comunicativo" [Belardi 2015, p. 46]. Tuttavia, sempre più nella pratica degli studenti e dei professionisti, si va a perdere perfino questo ruolo fondativo, arrivando

a rappresentare l'idea, in maniera immediata, attraverso il mezzo digitale, senza davvero concepirla.

Ponendosi in una posizione alternativa alla prassi comune, che vede il momento dello schizzo come unica fase in cui il disegno a mano è legittimato, il contributo intende stimolare alcune riflessioni che pongono il disegno a mano come la base di una vera e propria sperimentazione progettuale, in totale assenza di una rappresentazione digitale, dal concepimento dell'idea fino alla elaborazione finale del progetto. Una proposta apparentemente anacronistica, ma che in realtà assume significati del tutto sperimentali e apre a nuove (vecchie) possibilità di ricerca progettuale, in un contesto epocale in cui la strumentalità dell'organo mano è andata via via a perdersi.

Per argomentare questa metodologia di ricerca, sarà necessario approfondire, in prima istanza, tre questioni di corrispondenza: la mano come azione e conoscenza; la mano come espressione e linguaggio; la mano come sintesi del fare architettura.

La mano tra azione e conoscenza

«La mano è azione: afferra, crea, a volte si direbbe che pensi. In stato di quiete, non è un utensile senz'anima, un attrezzo abbandonato sul tavolo o lasciato ricadere lungo il corpo: in essa permangono, in fase di riflessione, l'istinto e la volontà di azione, e non occorre soffermarsi a lungo per intuire il gesto che si appresta a compiere» [Focillon 2002, p. 106].

La corrispondenza tra mano e azione è certamente quella più scontata, ed è stata oggetto di grande fascinazione nella storia dell'arte occidentale. La mano, mezzo primario di creazione artistica, è sempre stata icona di un'accezione agente: dalle mani carnali scolpite da Gian Lorenzo Bernini nel *Ratto di Proserpina* (1621-22), a quelle sacre, intente nell'azione immediatamente precedente la *Creazione di Adamo* (1511), dipinte da Michelangelo Buonarroti, fino alle mani come strumento di constatazione della realtà, nell'*Incredulità di San Tommaso* (1600-01) di Michelangelo Merisi da Caravaggio, dove il tatto è vista. Quest'ultima relazione tra sensi è proprio quella che più ci interessa.

Sappiamo che ogni forma d'arte si fa con le mani, ma il gesto creativo esercita anche un'influenza sulla vita interiore. «La mente fa la mano e la mano fa la mente» [Focillon 2002, p. 130], anche se tra questi due organi intercorrono relazioni tutt'altro che semplici, costruite su un continuo

andirivieni, che potremmo definire “costruttivo”, poiché permette di prendere graduale coscienza della misura, che sia estensione, peso, o densità. La pratica permette di sviluppare capacità del “sentire”, in cui risiede l'aspetto mnemonico della tecnicità. Pertanto, prima ancora che strumenti di creazione, le mani sono gli organi di conoscenza [Focillon 2002, p. 114], in una doppia accezione: quella del sapere (*to know*) e quella del saper fare (*know-how*). Ed è proprio questo sapere gestuale che permette lo sviluppo di un'intelligenza tecnica, necessaria per ogni mestiere creativo, in cui si affina un'esperienza pratica [Ingold 2019, pp. 194-195].

Nella Cueva de las Manos, in Argentina, sono state scoperte incisioni rupestri risalenti a un'era compresa tra novemila e tredicimila anni fa, che rappresentano centinaia di mani. Esse ci ricordano che la mano ha fatto l'uomo, mettendolo in contatto con l'universo: «la presa di possesso del mondo esige una sorta di fiuto tattile. [...] L'azione della mano definisce il vuoto dello spazio e il pieno delle cose che lo occupano. [...] Lo spazio non si misura con lo sguardo, ma con la mano e il passo. [...] I gesti, così, hanno moltiplicato la conoscenza» [Focillon 2002, p. 110].

Come afferma Georges Perec in *Specie di spazi*, «lo spazio comincia così, solo con delle parole, segni tracciati sulla pagina bianca» [Perec 2020, p. 19]. Lo spazio primordiale è il vuoto della pagina; la pagina è il luogo in cui la mano comincia a misurare lo spazio e il gesto a conoscerlo. Ma una volta stabilita una solida conoscenza, la mano è anche lo strumento in grado di esprimerla e trasferirla attraverso il disegno, istituendo un linguaggio.

La mano tra espressione e linguaggio

«È un dato di fatto, come dichiara Michael Polanyi nell'introduzione a una serie di lezioni dal titolo *La conoscenza inespresa*, “che noi possiamo conoscere più di quello che possiamo esprimere” [Polanyi 1966, p. 4]. Polanyi faceva riferimento a quelle modalità di conoscenza e azione che si sviluppano tramite l'esperienza e la pratica all'interno di un'arte, ma che sono così saldamente ancorate alla persona che le pratica da rendere impossibile ogni tentativo di spiegazione o analisi. [...] Se per Polanyi, tuttavia, il punto centrale era cosa significhi conoscere, il mio interesse [...] è concentrato su cosa significhi esprimere. [...] Noi possiamo esprimere ciò che sappiamo attraverso la pratica e l'esperienza» [Ingold 2019, p. 183].

Tim Ingold, nel suo recente e rivoluzionario libro, riflette sulla grande capacità di eloquenza propria della mano: più gli occhi sono intenti ad esprimere, meno riescono a vedere (è il caso degli occhi offuscati dalle lacrime); al contrario, la sensibilità della mano è connessa alla sua vitalità gestuale [Ingold 2019, p. 188].

Se il linguaggio sottende la mano, la mano sottende, dunque, l'umano, che è definito dall'aver il mondo *zuhanden* (a portata di mano), come afferma Martin Heidegger [1999, p. 156]. Per il filosofo, la mano non è uno strumento, ma è ciò che rende possibile ogni strumentalità. Attraverso di essa, gli uomini possono essere formatori di mondo: possono "dire", nel senso di scoprire e rivelare, ma anche di narrare, raccontare (*to tell*) ciò che hanno appreso. Dunque, la mano è linguaggio, poiché la sua vivacità «traduce con esattezza una condizione antica dell'uomo, la memoria dei suoi sforzi per inventare un mondo inedito» [Focillon 2002, p. 111]. In questo senso, è opportuno menzionare il celebre *Supplemento al dizionario italiano* di Bruno Munari [1958], che ha fatto del gesto un linguaggio che può andare oltre le lingue.

La grande *main ouverte* di Le Corbusier, eretta a Chandigarh, in India, tra il 1950 e il 1965, si erge a manifesto di questo pensiero: ribaltando il significato della mano come unità di misura, nel disegno di progetto la misura della mano-monumento è data da un piccolo uomo *modulor*, posizionato su di essa. Il monumento rappresenta il principio di un modo di fare architettura, che affonda le sue radici nel Rinascimento e diventa il grande sostegno di una certa modernità, su cui l'uomo si innalza.

Con la mano l'architetto fa architettura

Qual è, di conseguenza, il senso del disegno a mano per un progettista? O meglio, se il ruolo dello schizzo nel procedimento ideativo è ampiamente riconosciuto, fino a che punto ha ancora senso elaborare un progetto completamente a mano? Per dirlo con le parole di Franco Purini: "Dove comincia il progetto e dove finisce il disegno? Dove comincia il pensiero e dove comincia il disegno? Dove finisce il progetto e inizia la costruzione?" [Purini 1996, p. 31].

Come abbiamo visto, il disegno è espressione (*telling by hand*), ma non ogni linea ha il proposito di esprimere il gesto che l'ha prodotta. Le linee non gestuali intendono affermare, piuttosto che esprimere. Al contrario, le linee

gestuali, come gli schizzi, non hanno l'intento di enunciare, ma di "far derivare" [Ingold 2019, pp. 210-211].

"Il significato del disegno, se ve n'è mai uno, non è in mio controllo" [Talbot 2008, p. 56]. Questa frase è piuttosto in antitesi con l'opinione comune, che considera il disegno nient'altro che la proiezione di immagini mentali su una pagina bianca [Ingold 2019, p. 212], come avviene talvolta per i disegni dei bambini. In realtà, non vogliamo qui riferirci al disegno come rappresentazione di un'immagine, nel suo aspetto fenomenologicamente percepibile (la cosiddetta *Darstellung* in tedesco); bensì, ci interessa il disegno come contenuto eminentemente intellettuale, esito di un'elaborazione critico-interpretativa, e dunque conoscitiva, che avvicina il disegno a un testo: si tratta della *Vorstellung* [Ugo 2008, pp. 7-23].

Ci interessa il disegno come traccia di un gesto, che è un atto performativo. Pertanto, malgrado la sua consueta classificazione tra le arti visive, sostiene Ingold [2019, pp. 213-214], potremmo dire che il disegno si avvicina di più alla musica e alla danza, in quanto espressione di tempo e movimento. Disegnare a mano è, dunque, un atto trasformativo, che interviene sia sul disegnatore, sia su coloro che seguono il disegno. Come sappiamo, la trasformazione della realtà è alla base dell'architettura, il fine ultimo del progetto. Di conseguenza, il disegno a mano, diversamente dal disegno digitale, appare non come strumento del progettare, ma come forma-pensiero, inscindibile dall'idea stessa di progetto, in ogni sua fase: "In questo disegnare-pensare si diventa pian piano quello che si disegna: non tanto nella forma quanto nel sentire. Tramite il gesto facciamo rivivere il movimento di ciò che conosciamo dall'interno" [Ingold 2019, p. 216].

Tale affermazione assume un senso maggiore se parliamo di progetto in termini educativi, ovvero nell'ambito del processo di formazione dell'architetto, il cui momento ultimo è rappresentato dalla tesi di laurea. Saper leggere la realtà, e procedere ad una sua costante rielaborazione trasformativa attraverso il disegno, è "fondamentale per poter definire il grado di necessità del progetto e identificare con chiarezza le domande a cui esso deve necessariamente rispondere" [Fumagalli, Martinelli, Sansò 2023, p. 5].

La ricerca qui descritta, pur raggiungendo espressione completa nei lavori di tesi, trova le sue origini nelle esercitazioni condotte in alcuni laboratori del primo anno del corso di laurea in Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, in cui gli studenti erano invitati a disegnare le proiezioni ortogonali delle proprie mani su di

un foglio bianco, per esprimere la propria idea di mano, e dunque di architettura. Successivamente, le mani disegnate venivano proiettate in aula, per divenire parte di una riflessione condivisa, durante la quale si scopriva che la mano di ognuno diventava la mano di tutti [Pirazzoli, Collotti 2007].

Con la mano l'architetto conosce i luoghi

Tra il 2019 e il 2023 sono state portate avanti, presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, alcune tesi di laurea in progettazione architettonica e urbana [1] sviluppate attraverso il disegno a mano, sia nella fase di indagine che di restituzione; fasi che, in realtà, appaiono difficilmente distinguibili, proprio perché il disegno a mano – che, come il progetto, è il prodotto di una sequenza di scelte – permette di ideare e al contempo controllare il processo progettuale secondo un apprendimento continuo, sempre attento al dato reale. Nell'ambito della composizione architettonica e urbana, questa modalità del procedere si configura come una vera e propria ricerca, finalizzata all'indagine dei luoghi attraverso il progetto. Solo il progetto, infatti, ha la capacità di elaborare simultaneamente le preesistenze ambientali, nell'accezione di E. N. Rogers [1958], i fatti storici e sociali, legati a un preciso contesto in una data epoca, e infine quelli umani e antropologici, anche quando prescindono dal luogo.

Tra le diverse tesi che hanno seguito questa modalità di ricerca, andremo a presentarne tre, selezionate in base al grado di elaborazione inventiva finalizzata all'interpretazione dei luoghi. L'originalità dei lavori qui descritti si esplica, da un lato, nella riscoperta di una metodologia di ricerca un tempo consolidata, ma oggi andata persa; dall'altro, nell'essere essi stessi "rivelatori" rispetto al metodo scelto. Gli esiti, infatti, non sono rielaborazioni grafiche posteriori al progetto, come usualmente avviene nelle tesi di laurea, e in più in generale nelle consegne finali; al contrario, si tratta di disegni effettuati *in itinere*, che intendono essere dimostrativi del processo di avvicinamento al progetto. La sequenza temporale delle tre tesi corrisponde al grado di approfondimento del metodo: se nel primo caso il disegno ha ancora una parziale accezione di "strumento del progetto", nel secondo questa accezione si va a perdere, raggiungendo nella terza tesi una completa equivalenza tra disegno e progetto.

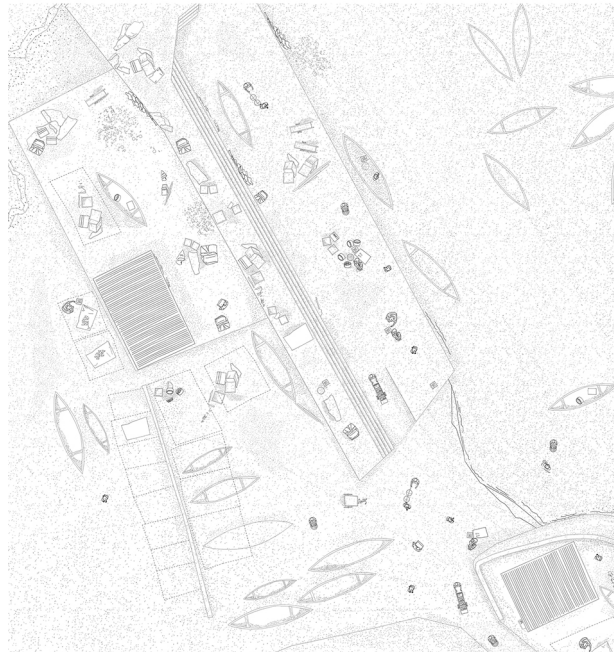
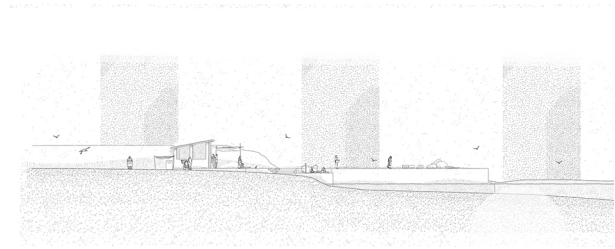


Fig. 1. S. Nembrini, pianta dello stato di fatto, villaggio di Worli Koliwada (Nembrini 2019).

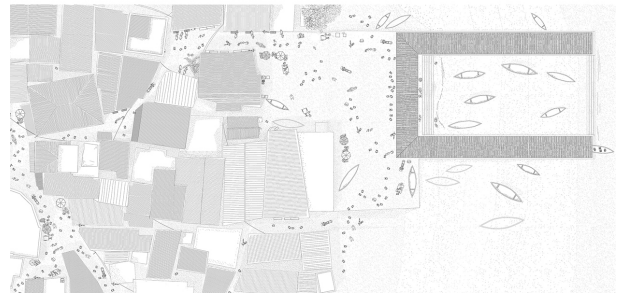
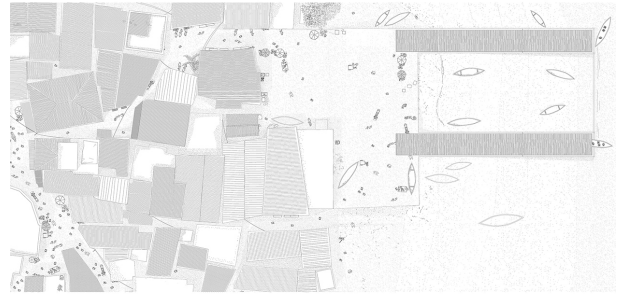
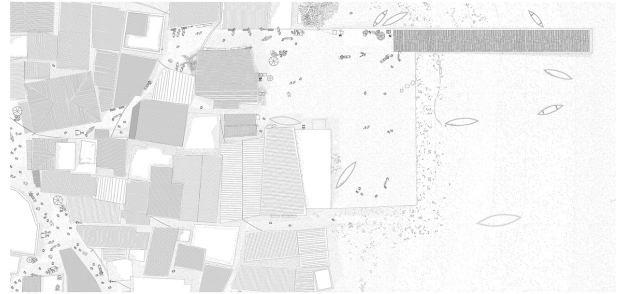
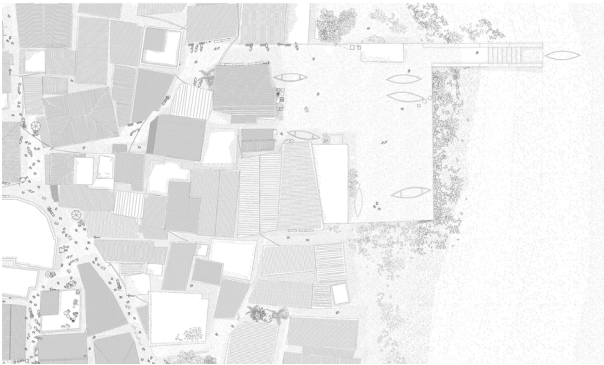


Fig. 2. S. Nembrini, prima fase di progetto, villaggio di Worli Koliwada (Nembrini 2019).

Fig. 3. S. Nembrini, fasi di progetto, villaggio di Worli Koliwada (Nembrini 2019).

Worli Koliwada

La prima tesi di laurea in cui è comparso l'embrione di questa ricerca, è stata discussa da Sofia Nembrini [2019], che ha assunto come caso studio il villaggio di Worli Koliwada, situato su una delle sette isole (oggi penisole) che costituivano originariamente l'arcipelago di Mumbai, in India. In questo caso, la laureanda ha dovuto approcciarsi ad un contesto "altro", quanto mai distante da quello di provenienza, per dato geografico e culturale. L'unico modo per conoscerlo, ed elaborare così un progetto che fosse in linea con i caratteri e le reali necessità del luogo, è stato quello di trovare una adeguata e immediata modalità di indagine grafica, portata avanti con costanza durante tutta la permanenza a Worli, durata circa un mese.

Si tratta di un contesto urbano di difficile lettura: un insediamento di pescatori costruitosi in maniera totalmente spontanea, sulla base delle necessità di sopravvivenza quotidiana. L'esigenza era quella di restituire e al contempo comunicare una modalità insediativa del tutto temporanea e precaria. Si è proceduto, pertanto, a un attento ridisegno del luogo, nel quale sono inevitabilmente entrate a far parte le figure umane: ogni scenario futuro prefigurabile non poteva prescindere dai suoi abitanti, unico motore di trasformazione possibile.

La prima operazione progettuale, insita nel ridisegno, è stata l'elaborazione di una tassonomia: la laureanda ha proceduto a una classificazione dei tipi edilizi presenti nel villaggio, mai rilevati prima. In secondo luogo, Nembrini ha tentato di restituire graficamente il ciclo di lavoro della pesca, grazie al confronto costante con gli abitanti, evidenziando come ogni fase del lavoro si svolgesse in diverse aree del villaggio, anche piuttosto distanti tra loro.

Dal ridisegno del luogo è emersa l'impossibilità di definire in maniera chiara un margine urbano e geografico, in particolare lungo costa, soggetta a continui e importanti cambiamenti del livello dell'acqua a causa delle maree. Inoltre, è stato evidenziato un paradosso: la progressiva dislocazione delle attività legate alla pesca, conseguente allo sviluppo del villaggio, e la presenza di spazzatura lungo la costa, ha portato gli abitanti a non avere più contatto con il mare.

Come conseguenza diretta del procedimento di restituzione grafica, è stata determinata l'area di intervento, collocata nel punto più critico della penisola. Il progetto intende riscoprire la relazione tra insediamento e mare, proponendo la progressiva costruzione – nell'arco di dieci o quindici anni – di alcune banchine, realizzabili con metodi di auto-costruzione. A ciclo completato, si andrebbe a configurare

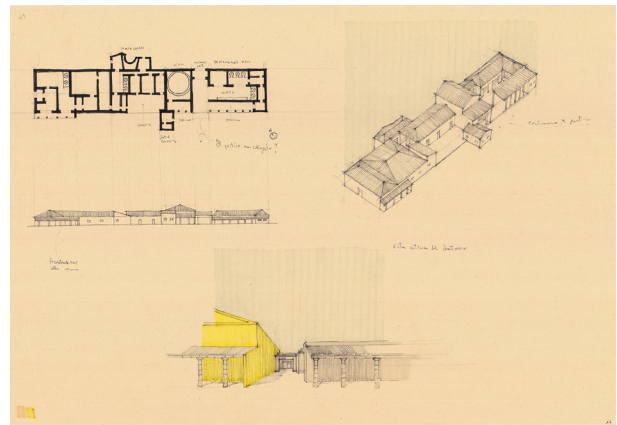


Fig. 4. F. Sami, ricostruzione del Santuario di Afrodite a Paestum (Sami 2021).

una corte sull'acqua, all'interno della quale poter trasferire gran parte delle attività legate alla pesca, portando anche a una progressiva bonifica della costa.

La ricerca, in questo caso, si è avvalsa dell'immediatezza del disegno a mano per sondare i luoghi e cercare la definizione di una forma certa, in un contesto completamente informale. Inoltre, l'idea di "ciclo" e "progressione" del progetto si ritrova nell'espressività del disegno, realizzato attraverso una ripetizione indefinita di tipi umani e architettonici che affollano il grande foglio bianco, andandolo via via a saturare.

Paestum

La seconda tesi di laurea, discussa da Farid Sami [2021], ha avuto come tema la riqualificazione dell'area archeologica presente a ridosso dell'ex fabbrica Cirio a Paestum. L'operazione progettuale ha cercato di stabilire una possibilità di coesistenza tra due preesistenze architettoniche dal carattere totalmente diverso, entrambe in stato di abbandono: il Santuario di Afrodite e lo stabilimento Cirio, parzialmente edificato sulle rovine archeologiche.

In questo caso, costruire ha significato ri-costruire [Colotti 2020, pp. 20-29]: il procedimento ha tentato di rivelare un tempo palindromo del progetto, che tenesse insieme le vicende architettoniche che nei secoli si sono generate e contrapposte, con l'obiettivo di dare unità

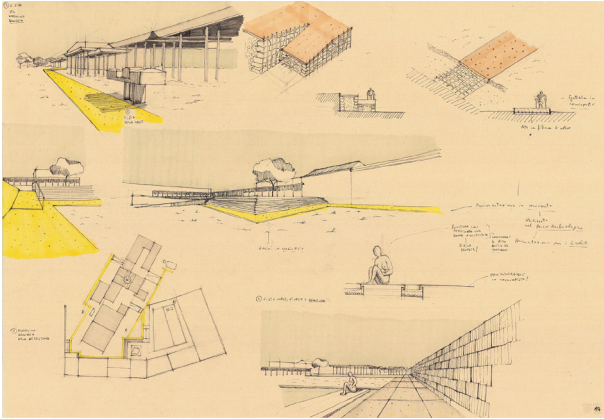


Fig. 5. F. Sami, progetto per il museo archeologico, Santuario di Afrodite a Paestum (Sami 2021).

alle stratificazioni. Il laureando è intervenuto, da un lato, per restituire una lettura "in levare" delle rovine archeologiche, attraverso un sistema di coperture; dall'altro, per ristrutturare e riconvertire alcuni spazi della fabbrica, ritenuti pregevoli, in museo archeologico. Il progetto si è sviluppato tramite alcuni approfondimenti che hanno interessato le ricostruzioni volumetriche, andando a reinterpretare gli edifici che un tempo costituivano il Santuario di Afrodite, e in particolare l'*oikos*, la casa della dea. Il disegno a mano è stato scelto dal laureando per la sua capacità intrinseca di riuscire a controllare simultaneamente il dato compositivo e quello costruttivo. In effetti, è risultato quanto mai necessario per portare alla luce il graduale procedimento di disvelamento e ricomposizione, allontanandosi da una mera rappresentazione. Alcune tavole sono state predisposte come fossero dei grandi taccuini, su cui esemplificare l'intero processo di avvicinamento al progetto, dalla scala urbana a quella di dettaglio tecnologico. Il tema della stratificazione, centrale nel progetto, ricorre anche nel disegno: gli schizzi sono divenuti testo, grazie alla progressiva aggiunta di evidenziazioni e rielaborazioni sul medesimo foglio. Il risultato finale è un insieme di linee gestuali, via via riprese e ridefinite per determinare la forma, un po' come avviene nei disegni dei progetti di restauro e ricostruzione elaborati da Giorgio Grassi, per esempio quelli per il Castello di Abbiategrasso.

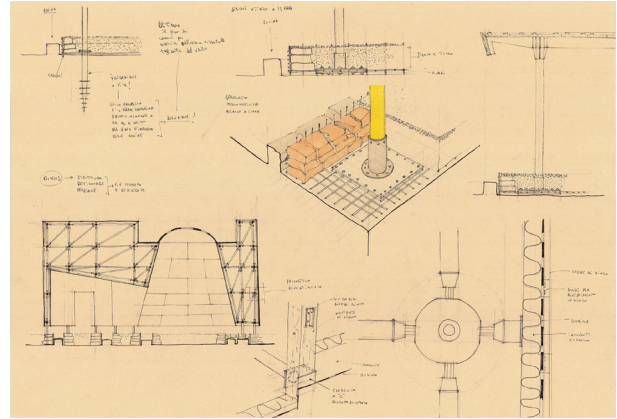


Fig. 6. F. Sami, progetto di ricostruzione volumetrica dell'*oikos*, Santuario di Afrodite a Paestum (Sami 2021).

Isola delle Correnti

L'ultimo progetto, in ordine cronologico, è stato sviluppato nell'ambito della tesi di laurea di Giovanni Marino [2023] e rappresenta l'evoluzione più estrema del procedimento qui descritto: si tratta di un lavoro realizzato completamente attraverso il disegno a mano, senza l'ausilio di alcuna strumentazione digitale, dalla fase di concepimento iniziale fino alla rappresentazione finale.

Il caso studio è l'Isola delle Correnti, nel comune di Portopalo, il punto più a sud della Sicilia. Luogo estremo e disabitato, privo di collegamenti via terra alla Sicilia, ospita un'unica architettura: un grande faro abbandonato. Situata proprio di fronte alle coste della Libia, l'isola è stata scenario, negli ultimi anni, di molti naufragi di migranti avvenuti al largo delle sue coste.

Il principale intervento progettuale ha interessato il faro, che viene riqualificato e riconvertito in centro di residenza per artisti teatranti, ospitando camerate e spazi per i laboratori. All'esterno, l'edificio si fa scena, accogliendo nella sua corte aperta un grande teatro ligneo. Poco lontano, tre installazioni drammatiche denunciano, secondo diversi orientamenti, le coordinate geografiche in cui sono avvenuti i più grandi, recenti naufragi del Mediterraneo.

Le tavole finali, al contrario di quelle di Sami, non dichiarano apertamente i dubbi, né il procedimento come sistema di scelte, ma sono il prodotto di un controllo continuo, basato su indagini e verifiche sperimentate attraverso ridisegno.

Diversamente dal caso di Paestum, ogni tavola corrisponde a un disegno, realizzato a matita e carboncino su carta trasparente, utilizzando come base per il progetto i rilievi dell'isola e dell'edificio. Ciò ha permesso una stretta aderenza alla realtà del luogo, che si esplica nell'ossessione per le coordinate geografiche. Tuttavia, anche in questo caso non si cerca la precisione del disegno, bensì si lascia che il progetto scaturisca direttamente dall'azione del disegnare, trovando una corrispondenza totale tra le due attività. Talvolta, l'assolutezza sintetica del disegno rimanda all'archetipo architettonico; altre volte, viene lasciato spazio all'indeterminatezza del disegno, per esprimere, con il progetto, una pluralità di significati.

Conclusioni

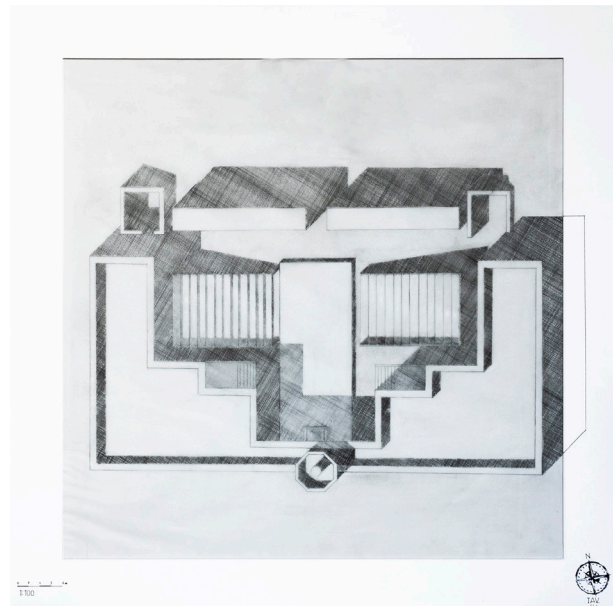
La rappresentazione è il più immediato linguaggio di comunicazione nel mondo globalizzato, e il disegno digitale è la modalità più comune per comunicare i progetti architettonici, soprattutto nella fase conclusiva. Tuttavia, il disegno digitale, per la sua precisione intrinseca, non può riflettere le modalità di indagine e avvicinamento al progetto [2]. Queste ultime possono essere raccontate da schemi e diagrammi, che tuttavia, spesso, sono rappresentazioni *ex post*.

Le tesi di laurea qui raccontate mettono in campo una sperimentazione basata sulle possibili declinazioni del disegno a mano: nel primo lavoro i disegni finali, pur essendo estremamente precisi, ricompongono per pezzi le elaborazioni grafiche immediate, necessariamente effettuate *in situ*; nella seconda, i grandi fogli di carta gialla, su cui si è svolta l'indagine progettuale, vengono presentati come vere e proprie tavole di progetto, alternate ad altre, che mostrano disegni più precisi; infine, nella terza tesi, ogni tavola è una ricerca a sé stante, risultato finale di un disegno-progetto elaborato totalmente a mano, con riga e squadra, secondo un procedimento "lento" e misurato.

In tutti e tre i casi, l'intento della rappresentazione finale non è il "bel disegno", ma la "sincerità del disegno", che lascia spazio all'errore e al dubbio, e dunque permette di interrogare i luoghi e noi stessi. Solo tramite il disegno a mano l'architetto precisa, seleziona e sintetizza la realtà, definendo le proprie intenzioni e sostenendo le ragioni del progetto come strumento di conoscenza.

Fig. 7. G. Marino, inquadramento territoriale, Isola delle Correnti (Marino 2023).

Fig. 8. G. Marino, planivolumetrico di progetto per il teatro del faro, Isola delle Correnti (Marino 2023).





TAV.
XI

Fig. 9. G. Marino, vista di progetto di un'installazione, Isola delle Correnti (Marino 2023).

Note

[1] Relatore: F.V. Collotti, correlatrice: E. Martinelli.

[2] Chiaramente, quanto affermato non prende volutamente in considerazione la progettazione parametrica, che per sua natura predilige elabo-

razioni formali pure, indifferenti alle condizioni del luogo e alle preesistenze ambientali, come intese nel presente contributo.

Autore

Eliana Martinelli, Dipartimento di Ingegneria Civile ed Ambientale, Università degli Studi di Perugia, eliana.martinelli@unipg.it.

Riferimenti bibliografici

Belardi, P. (2015). *Why Architects Still Draw. Due lezioni sul disegno di architettura*. Melfi: Libria.

Collotti, F. (2020). *Idea civile di architettura. Scritti scelti 1990-2017*. Siracusa: Letteraventidue.

Focillon, H. (2002). *Vita delle forme – Elogio della mano*. Torino: Einaudi. [First ed. *Vie des Formes suivis de Éloge de la main*. Paris 1939].

Fumagalli, C., Martinelli, E., Sansò, C. (2023). Il progetto di architettura tra didattica e ricerca. In *DAR*, n. 4, pp. 5-7.

Heidegger, M. (1982). *Parmenides*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Ingold, T. (2019). *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*. Milano: Raffaello Cortina Editore. [First ed. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London 2013].

Marino, G. (2023). *Tra cielo e mare*. Tesi di Laurea Magistrale in Architettura. Relatore Prof. F.V. Collotti, co-relatrice Prof. E. Martinelli. Università degli Studi di Firenze.

Munari, B. (1958). *Supplemento al dizionario italiano / Supplement to the Italian Dictionary / Anhang zum italienischen Wörterbuch / Supplement au dictionnaire italien*. Torino: Carpano.

Nembrini, S. (2019). *Redrawing the Edge: between land and sea in Worli Koliwada, Mumbai*. Tesi di Laurea Magistrale in Architettura. Relatore Prof. F.V. Collotti, co-relatrice Prof. E. Martinelli. Università degli Studi di Firenze.

Perec, G. (2020). *Specie di spazi*. Torino: Bollati Boringheri. [First ed. *Es-pèces d'espaces*. Paris 1974].

Pirazzoli, G., Collotti, F. (2007). *03d: Da Zero a Tre dimensioni*. Villa San Giovanni (RC): Biblioteca del Cenide.

Polanyi, M. (1966). *The Tacit Dimension*. Chicago: University of Chicago Press.

Purini, F. (1996). *Una lezione sul disegno*. Roma: Gangemi Editore.

Rogers, E. N. (1958). Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali. In E. N. Rogers. *Esperienza dell'architettura*, pp. 311-316. Torino: Einaudi.

Sami, F. (2021). *Sator. Architetture palindrome nel tempo*. Tesi di Laurea Magistrale in Architettura. Relatore Prof. F.V. Collotti, co-relatrice Prof. E. Martinelli. Università degli Studi di Firenze.

Talbot, R. (2008). *Drawing connections*. In S. Garner (Ed.). *Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research*, pp. 43-57. Bristol: Intellect.

Ugo, V. (2008). *Mimesis. Sulla critica della rappresentazione dell'architettura*. Santarcangelo di Romagna (RN): Maggioli Editore.