

Gli atti del Disegno: procedere e cedere-pro

Riccardo Florio

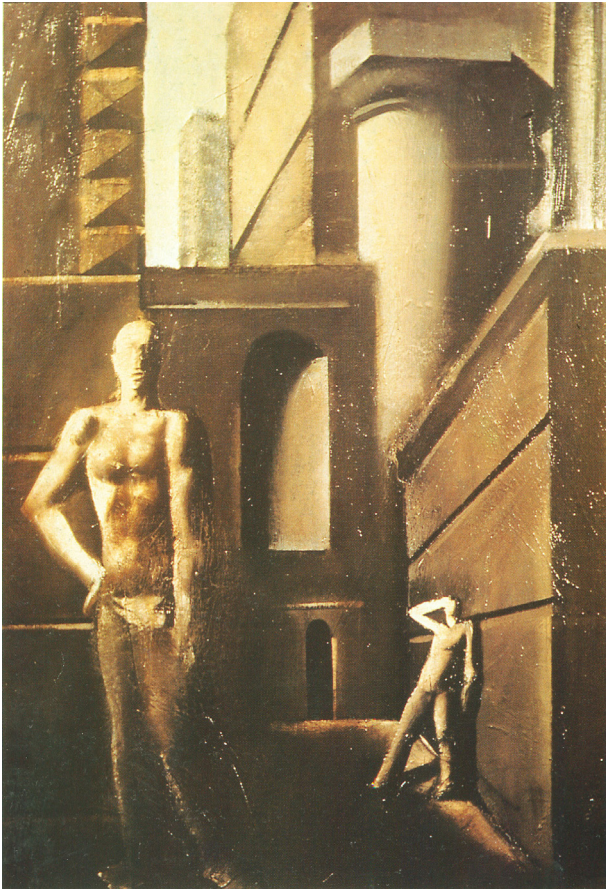
Procedere

Volendo prendere avvio dal significato di “pro-cedere” nell’accezione di andare innanzi, di proiettare, ma soprattutto di spostare in avanti mi piace ricorrere alla figura di Callimaco, il maestro per eccellenza della “*leptótēs*” (“grazia”, “sottigliezza”, “raffinatezza”, “gracilità”), che Marco Vitruvio Pollione (80-15 a.C. ca.), in riferimento al mito dell’ordine corinzio, indica come colui che dagli Ateniesi per l’eleganza e la leggiadria della sua arte di lavorare il marmo era stato chiamato “*chatatēxítechnos*” (“che distrugge l’arte estenuandola”) [Vitruvio, IV.10, p. 373], termine composto da “*katatēkō*” (“consumo”, “distruggo”, “fondo”, “estenuo”) e “*téchnē*” (“arte”) e dunque esprime la tensione perfezionistica dell’artista, che perviene all’estenuazione dell’arte [Vitruvio, IV.10,

p. 429]; il Disegno, al pari della tensione dell’arte di Callimaco, istituisce una processualità, secondo un rituale sintagmatico e ordinamentale, che estenua il progetto dell’architettura procedendo verso una delle numerose e possibili sue soluzioni.

Questo rapporto indissolubile tra disegno e progetto viene sancito nel momento in cui la figura dell’architetto-costruttore (fig. 1) subisce una scissione, una lacerazione, che, già espressa nell’ultima fase del Medioevo, nel Quattrocento si concretizza nell’accettare la pratica del disegno quale attività esclusiva dell’architetto. Leon Battista Alberti (1404-1472) sin dal *Prologo* del *De Re Aedificatoria* promuove le qualità intellettuali dell’attività progettuale assumendo quest’ultima come momento

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

Fig. 1. Mario Sironi, *I Costruttori*, 1929.

decisivo dell'esperienza culturale dell'uomo e della sua storia e più avanti (figg. 2, 3) nel Primo libro, dedicato al *Disegno*, afferma: «L'architettura nel suo complesso si compone del disegno e della costruzione» [Alberti 1452, I]. Egli contrappone «al carpentiere *fabrum tignarium*, al *maitre maçon*, la definizione dell'architetto come colui *qui certa admirabilique ratione et via, tum mente animoque diffinire, tum et opere absolvere didicerit*» [1] (fig. 4).

È qui che si origina il concetto di disegno architettonico che ancora oggi assumiamo nel riferirci all'attività dell'architetto: "architetto è colui che sa meglio disegnare". Egli esercita la sua "ultima manualità" attraverso il disegno, «scrittura dell'anima che forma la materia dell'abitare» [Amendolagine, Cacciari 1975, pp. 25, 26] e affida l'esecuzione della sua opera ad altre figure che ne determineranno una delle possibili esecuzioni. Al pari della musica, infatti, l'architettura diviene espressione allografica in quanto l'architetto scrive un testo o una partitura che dovrà essere letta ed eseguita, con tempi e modalità differenziati, per poter essere manifesta [Goodman 1991]. Accade quindi che: «il contenuto delle intenzioni progettuali ancora inespresso costruttivamente conferisce al disegno una esistenza oggettuale e il corso della costruzione inverte i processi mimetici: la costruzione rappresenta il disegno» [Ambrosi 1995, p. 90]. Se l'unità tra pensiero e azione è presupposto ineludibile per poter concepire la giusta ponderazione tra ordine e verità, per giungere infine alla *veritas* come *adaequatio rei et intellectus*, il principio di armonia celebrato da Tommaso d'Aquino [2], allora, nell'irrinunciabile bisogno di agire verso il raggiungimento dell'ordine, l'architettura diviene «chiarezza costruttiva portata fino alla sua espressione esatta» [Blaser 1977, p. 15]. E lo stesso Ludwig Mies van der Rohe ci insegna, attraverso le parole di sant'Agostino, che se «*il bello* [è da intendere] *come splendore del vero*» [Augustinus 1979, p. 634], «*la natura dice sempre il vero* e le forme architettoniche dicono *la verità di un certo tempo*» [Monestiroli 2002, p. 61].

Quale verità si può ricercare nel processo semantico tra segni della costruzione e segni della rappresentazione, che vede appunto la rappresentazione penetrare nell'opera architettonica e riversarsi in tutti i meandri lasciati liberi tra esecuzione e costruzione? Potremmo indicare due modalità diverse che riecheggiano i tempi e i modi differenziati del rapporto duale rappresentazione/esecuzione e rappresentazione/costruzione: l'esecuzione dell'opera di

Fig. 2. Mario Sironi, *L'architetto*, autoritratto, 1922-1924.



Fig. 3. Mario Sironi, *L'architetto*, 1922.



architettura, da intendere come l'unica costruzione possibile, e la costruzione dell'architettura come una delle possibili esecuzioni. Nel primo caso il disegno diviene lo strumento di un controllo che si serve di integrazioni tra calcoli numerici, simulazioni dei fenomeni e rappresentazioni grafiche con l'obiettivo di far coincidere esecuzione e costruzione, affinché nulla sia lasciato al caso. Nel secondo «l'edificio costruito è in ogni momento della sua esistenza espressione mutevole e sempre autentica di un'idea originaria che si fa realtà nell'interpretazione e nella vita. [...] Il disegno di concezione continua a costituire immagine nel corso della costruzione, e questa permanenza [...] fa accettare e rende anzi preziosa quella aliquota di espressività che trova realizzazione nella diversità dovuta alla manualità, che, romanticamente, John Ruskin sentiva come prima sorgente di vita per l'edificio» [Ambrosi 1995, p. 91]. In entrambi i casi la distanza che si misura comunque tra disegno, progetto e costruzione (nell'accezione latina di "intra", "dentro", "internamente"), e nella quale si deposita e si stratifica la nemesi storica del cammino prefigurativo, viene a essere colmata proprio dallo sviluppo delle fasi della elaborazione, secondo i tempi della riflessione, della affabulazione ideativa, del racconto, della storia, ma anche del controllo della forma, della calibrazione delle funzioni, della rispondenza delle dimensioni, della esattezza della anticipazione esecutiva. Una scansione dei tempi della lettura e dell'apprendimento continuamente filtrate attraverso le trame del disegno e della perdurante oscillazione che su queste si produce tra realtà del dato o della fisicità e realtà della sua rappresentazione che, in qualche modo, simula e riecheggia i tempi stessi della costruzione. L'architettura viene concepita e vissuta sul confine stesso che la separa e la integra alla città e all'ambiente costruito, distesa come una sorta di immensa sospensione che inevitabilmente precipita sulla vita degli uomini e delle cose, rendendo tattile e riconoscibile la volontà di trasformazione che essi esercitano attraverso la loro opera costruttiva. «Qualsiasi nuova installazione umana è, in un certo senso, una ricostruzione del mondo. Perché possa durare ed essere reale, la nuova casa o la nuova città debbono essere proiettate, mediante il rituale di costruzione, nel "Centro dell'Universo". [...] Come la città è un' *imago mundi*, così la casa è un microcosmo. La soglia separa i due spazi, il focolare è assimilato al centro del mondo» [Eliade 1957, p. 382]. La sua rappresentazione comporta un'introspezione lucida e meticolosa nell'obiettivo di proiettarsi gradualmente al

suo interno e cercare tenacemente di poterne svelare i segreti. Un'operazione esplorativa profonda che si va continuamente arricchendo di rinnovate certezze: le fasi della rappresentazione hanno il pregio straordinario di scoprire qualità e di farle sedimentare durante il processo di acquisizione degli elementi conoscitivi.

Questo processo di sedimentazione, non scevro di scelte critiche e analisi interpretative, fornisce la misura della qualità dell'indagine stessa. Il disegno si pone, allora, come un ampissimo programma di decodificazione nell'esigenza finale di una ricomposizione critica che possa svelare e far comprendere aspetti non immediatamente palesati.

Il disegno, quindi, grimaldello intelligente per carpire il segreto o i segreti che hanno determinato l'assetto finale dell'architettura, sia essa costruita o in divenire, che hanno ribadito e confermato la poetica dell'autore, che hanno decretato unitamente il valore dell'opera. Abbiamo, con il nostro occhio che non vede cose ma figure di cose che significano altre cose, «sguardo [che] percorre le vie come pagine scritte», proteso la nostra attenzione per capire «come veramente sia la città [l'architettura] sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga o nasconda» [Calvino 1977, pp. 21, 22].

L'architettura si fa anche «opera infinita che gioca però con energie semplici e naturali, umili e povere [...] con effetti semplicissimi e quasi ingenui, come se ci fossero sempre stati: questa è la qualità assoluta di una architettura necessaria come "ritagliare l'azzurro del cielo"» [Brusatin 1993, pp. 142, 143] [3].

La possibilità di indagine offerta dalla incessante mutabilità dei fenomeni della realtà contestuale ci spinge verso una interazione fertilissima nella quale le diverse esperienze del nostro divenire umano si fondono sorprendentemente nell'atto ultimo della riconoscibilità.

Ed è proprio il tentativo condotto attraverso il disegno, mediante la possibilità analitica e critica che con esso si riesce a istituire, che consente di tracciare la direzione di una ricerca tesa alla comprensione delle cose e delle architetture, nella consapevolezza che già nella fase di controllo si esplica un preciso effetto ideativo e si innescava un processo di tipo progettuale. «Ne risulta questa meravigliosa conseguenza, che le "creazioni" più potenti, i monumenti più augusti del pensiero, sono stati ottenuti con l'impiego consapevole di mezzi volontari di resistenza alla nostra "creazione" immediata e continua di argomenti, relazioni, impulsi che si sostituiscono tra



Fig. 4. Mario Sironi, *L'architettura. il lavoro in città*, 1931-1932.

loro senza alcuna altra condizione» [Valéry 1957, Tome I, p. 1470]. Resistenza esercitata mediante «canoni e proporzioni, regole dell'armonia, precetti di composizione» [Valéry 1957, Tome I, p. 1470]. Nell'atto creativo infatti entrano in gioco contemporaneamente tutte le componenti dell'attività umana: quelle irrazionali, imprevedibili, incontrollate, quelle logiche che tendono alla conservazione delle relazioni, al concatenamento delle trasformazioni, e inoltre la volontà coordinatrice, che tende a prevedere le proprietà del sistema in progettazione [cfr. Venezia 1978, p. 107].

È ancora possibile oggi, anche con chiaro riferimento alla caratterizzazione formale delle architetture contemporanee, parlare in maniera differenziata e distinta dei termini "disegno" e "progetto"? Non è forse, adesso più che mai, il momento in cui queste due fasi di uno stesso processo elaborativo si mostrano in maniera assolutamente non distinguibile soprattutto se riferite alla prefigurazione di un'architettura che ancora non esiste? Se è vero, come è vero, che il disegno trae il suo valore e la sua qualità dalla intrinseca potenzialità di momento di sintesi e, quindi, di comunicazione ed esplicitazione dell'elaborazione ideativa, è pur vero che questo ruolo di "tramite" trae origine dalla forza della sua appartenenza a tutto il processo di costruzione dell'architettura in termini prefigurativi. «Il progetto sta all'architetto come il personaggio di un romanzo sta all'autore: lo oltrepassa costantemente. È necessario non perderlo. Il disegno lo insegue. Ma il progetto è un personaggio con molti autori, e si fa intelligente solo quando è assunto così, è ossessivo e impertinente in caso contrario. Il disegno è desiderio di intelligenza» [Siza Vieira 1995, p. 51].

Questo legame indissolubile tra idea e trascrizione, tra intuizione e volontà di bloccare l'atto creativo, in cui appaiono coinvolti allo stesso modo vocabolari segnici e proiezioni immaginative, verifiche matematiche e valutazioni economiche, si mostra ancora più saldo in seno all'architettura contemporanea. La ricerca formale e figurativa che permea le scelte architettoniche della contemporaneità, grazie anche alla possibilità di utilizzo di strumentazioni informatiche che accelerano in maniera sbalorditiva la restituzione dei processi mentali, proponendo risultati che per velocità di esecuzione e compiutezza di significati possono competere solo con lo schizzo, sembra abbia trovato proprio nell'osmosi della intercambiabilità tra idea e sua verifica immediata,

tra immaginazione e subitanea rappresentazione, una delle chiavi della sua migliore espressione.

È ancora possibile, quindi, chiedersi se l'elaborazione infografica, accompagnata sempre più spesso dalle sequenze delle simulazioni foto-realistiche e pseudo sostitutive della realtà posta "sotto osservazione", sia essa stessa componente determinante per le indicazioni progettuali. Abbiamo consapevolezza del valore dell'architettura scevra dagli illusionismi predeterminanti? O al contrario la tecnica della rappresentazione dei nostri giorni, grazie all'enorme ausilio degli strumenti tutti è di tale portata che necessariamente supera i limiti esclusivi del solo disegno asservito alla progettazione e contiene, nel suo farsi spazio grafico sempre più vicino alla condizione reale, senza tuttavia mai raggiungerla, alcuni dei processi gestativi dell'idea progettuale?

Se provassimo a rispondere a questi interrogativi esaminando e traguardando l'opera di alcuni architetti contemporanei dovremmo rispondere, senza dubbio, che il pensiero architettonico non appare assolutamente condizionato dal suo farsi elaborazione rappresentativa, in nessuno dei suoi momenti elaborativi ad alta densità infografica. Potremmo altrimenti affermare che l'opera dell'architetto, a ben guardare, risulterà lontana da qualsiasi forma di asservimento, se non quelle ineludibili dei disegni che afferiscono direttamente alla sfera della sua ultima manualità. Ciò nondimeno non si può considerare che la genesi architettonica dell'elaborazione progettuale non sia incardinata in un profondo cammino esplorativo tutto interno alla elaborazione segnica, come dimostrano, soprattutto, i numerosi disegni autografi e gli schizzi sempre più rivelatori della singolare condizione di appartenenza poetica.

Una condizione questa che riconduce il principio della ideazione alla possibilità di un controllo corporeo delle tracce restituite dei propri pensieri, in un equilibrio di ponderata alchimia nel quale segni e simulacri fisici anticipano sapientemente forme, dimensioni e fascino.

In questo discrimine si innesta tutto intero il rapporto che si è andato delineando tra il disegno così detto "tradizionale" e il disegno "digitale": sistemi raffinati di simulazione del mondo che attendono a due diverse concezioni e modalità di anticipazione del tempo futuro o di restituzione del presente-passato. Se da un lato il primo traccia le superfici restituendo valore all'incisione corporea mediante una capacità di contenimento dei perimetri visivi e metrico restituivi, il secondo risponde

attraverso una compressione temporale che propone ogni cosa come inesorabilmente inscritta in una dimensione futura o futuribile. «La *realtà virtuale* si dà così non già come ciò che può avvenire ma come l'immediatamente accaduto, come un *presente accelerato*» [Purini 2000, p. 108]. Rimane indubitabile il fatto che qualsiasi rappresentazione digitale non possa contenere in sé o comunque esprimere il significato di germinazione dell'idea iniziale di un lungo processo elaborativo, che invece è tutto interno e condensabile nello schizzo subitaneo «embrione colmo di potenzialità da esplorare. [...] Proiezioni iconiche che innescano il processo compositivo e costituiscono altrettanti codici genetici di un processo formativo che il disegno digitale può favorire e anche arricchire, ma che non può risolvere del tutto in se stesso» [Purini 2000, p. 108]. Occorrerebbe oggi, in un momento che sembra celebrare la cultura e l'estetica *smart*, ritornare a celebrare l'intelligenza duratura legata all'esercizio ponderato della ragione e della riflessione culturale, e nel campo del disegno o più in generale della rappresentazione rivolta all'architettura e alla città, che oggi stanno progressivamente perdendo la loro fisicità per assumere una dimensione deliberatamente virtuale, questa considerazione appare più che mai attuale. Se l'architettura ha per la natura del proprio lavoro lungo, complesso, fatto di molti scontri e cambiamenti, di contributi diversi, di molteplicità di soggetti dialoganti, la necessità di prolungare su tutto il processo progettuale l'azione di costruzione dell'immagine, bisogna riconoscere che l'affermazione di Aristotele, per il quale l'arte è la facoltà di creare il vero con riflessione, «è per noi interpretabile proprio nel senso che immaginazione e riflessione nel loro continuo scambio possono ancora costruire nuovi pezzi di realtà, modificando e rendendo più ricco il mondo delle nostre esperienze» [Gregotti 1992, p. 99]. Il corpo del Disegno si esprime, così, mediante una successione di rappresentazioni che, accompagnando attentamente il percorso prefigurativo, lo sostengono e lo vivificano, approdando alla definizione di un metodo capace di intellettualizzare dati oggettivi e operativi e che, nel rispetto di precise leggi entro cui operare, funge da stimolo per l'elaborazione di nuove e diverse configurazioni. Disegni che necessitano di una adeguata aderenza agli strumenti operativi e alla loro attualizzazione e che producono una serie di rappresentazioni infografiche che devono rendere attuale, contemporaneo, il disegno

“tradizionale” senza tradire le qualità dell'opera: visioni innaturali, distanze infinite, occhi inusitati, inumani che, proiettati su ipotetici piani ideali, vedono le vere dimensioni, gli esatti rapporti angolari, le specificità di ognuno degli elementi concorrenti alla configurazione di un'immagine finale che ripropone, senza alcuna concessione al sensazionalismo grafico, rigorosamente e ordinatamente, le caratteristiche formali e le dimensioni dell'opera.

Inoltre, la possibilità di utilizzo di strumentazioni informatiche, che velocizzano anche la restituzione dei processi di prelievo e riconoscimento qualitativo e quantitativo dei dati, densifica il legame sempre più tenace tra modalità di gestione dei dati e modi restituitivi.

Se il termine “integrato” deriva dal significato di «rendere integro o intero, completo e conforme» [4] allora non possiamo esimerci dall'esprimere la necessità che i registri rappresentativi confermino le ampie e nuove potenzialità dei procedimenti posti in essere dal calcolo algoritmico e definiscano sempre più spesso modi nuovi e sorprendenti di ri-presentazione delle realtà osservate, determinando un plusvalore conoscitivo che proponga ulteriori forme della rappresentazione che si completano e si complementano con quelle “tradizionali”.

Cedere-pro

A questo punto delle nostre considerazioni si potrebbe suggerire un'ulteriore riflessione: il verbo “procedere” potrebbe essere riletto a ritroso, in maniera inversa, anche se non rigidamente invertito, nella locuzione “cedere-pro”, che assume un significato di grande pregnanza se riferita al Disegno.

Cedere vuol dire “arrendersi”, “ritirarsi”, “arretrare”, ma anche “concedere” e, aggiungerei, “favorire una perdita a favore”, “a vantaggio” di qualcos'altro.

Essendo l'operazione di rappresentazione espressione dell'ufficio di sostituzione, occorre ribadire che non vi è possibilità di sostituzione senza preliminare esperienza di un determinato oggetto e senza la rievocazione conservata della sua immagine interna. L'azione sostitutiva presuppone una reciprocità imitativa da cui si enuclea il significato ultimo dell'*iter* trasfigurativo; il rapporto semantico che si istituisce tra “figure” e “referenti” è un rapporto riduttivo, in quanto comporta necessariamente una diminuzione del livello di informazione iniziale.

«Esiste un *deficit* d'imitazione in ogni modo imitativo», diceva giustamente Antoine Quatremère de Quincy, aggiungendo che «condizione necessaria di ogni tipo d'imitazione è la mancanza di una porzione di realtà» [Quatremère de Quincy 1840, p. 5]. Mancanza che decreta il livello e il grado della capacità indagatrice nella necessità di avviare un'azione selettiva e, quindi, elaborativa che produca ri-conoscimento e ponderata esaltazione delle componenti caratterizzanti e detentrici di qualità.

Chi disegna, nel momento della delineazione di una forma si accorge immediatamente di quante altre forme escluda e di come sempre più numerose siano le forme che non verranno alla luce nel suo lavoro. «Il riflesso pratico e visibile di questo processo si intravede nei cosiddetti "pentimenti"» [Pierantoni 1999, p. 128]. "Pentimento", che implica nella sua accezione etica l'inverarsi della volontà di estrarre una forma buona dal caos, nella indecisione tra diverse forme.

Tale condizione contiene enucleato al suo interno il senso profondo e necessario della perdita, ovvero della diminuzione del livello di informazione iniziale, che al fine produce, dalla matrice figurativa complessiva, una precipitazione segnica codificata, che diviene cifra della sedimentazione euristica e della capacità di designazione.

Questa distanza tra realtà e rappresentazione diviene necessaria, al punto che se proviamo ad esaurirla mediante una carica raffigurativa eccessiva tale da indurre la rappresentazione a non mostrare «nessun "punto scoperto" in cui penetrare la nostra immaginazione [...] allora la rappresentazione diventa essa stessa l'oggetto del desiderio [...] non annuncia più alcuna promessa. Si esaurisce in se stessa» [Zumthor 2003, p. 11].

Risulta, quindi, inevitabile insistere e intervenire sul concetto di distanza che definisce e misura la qualità dell'atto rappresentativo nelle complesse modalità di rappresentazione della realtà.

I disegni celebrano la "distanza" in un processo gestativo e ideativo che le elaborazioni progettuali finali e anche l'architettura costruita spesso nascondono e qualche volta dimenticano.

Il Disegno è il campo in cui si intrecciano distanza e prossimità, assenza e presenza, in una oscillazione continua tra sparizioni e apparizioni, implicando quel che non ci sarà più quando in seguito guarderemo il disegno finale e finito [cfr. Elkins 2008, p. 132], in cui si condensano i pensieri, le incertezze, i cambi di rotta, il ritorno

dopo un "infinito viaggiare" [cfr. Magris 2013, p. XXI] divenendo una vera e propria sfida ulissica, nell'incedere di un viaggio-scrittura per il quale ogni segno diviene una prova, un lascito testamentale, verso la soluzione sperata o disperata.

«L'atto del tracciare [...] produce, alla maniera di una trasparenza superficiale, dei fantasmi limitrofi del reale» [Guillerme 1982, p. 13] e i disegni, offrendo ospitalità alla invisibile compagnia che è al nostro fianco, istituiscono una sospensione nel tempo e nello spazio, nella quale presenza e assenza si complementano per decretare i confini di un luogo ricreato nel quale la frammentazione del tempo si manifesta nella sua solidità. Un insieme sapientemente calcolato di figure architettoniche che stanno in profondità e intorno alle quali, via via, emergono e riaffiorano altre figure quali citazioni della memoria, per ricomporre una ultima forma che si fa nuova e identitaria.

Il Disegno «è il punto dove cecità, tatto e somiglianza diventano visibili, il luogo della trattativa più delicata fra mano, occhio e mente» [Elkins 2008, pp. 132-133], e se è vero che lo schizzo costituisce solo un frammento, formidabile, per capire lo spirito dell'opera, ma insufficiente per poterla compiutamente descrivere o per comunicarne le caratteristiche progettuali, è pur vero che lo schizzo incarna la traccia criptica che contiene in sé tutta l'idea prefigurativa e che, nella sua condizione segnica, trasferisce fedelmente la poetica del suo autore, ed esprime «tutto ciò che nell'opera appartiene al lavoro della meditazione [...]». Lo schizzo è il pensiero del genio» [de Gérando 1799-1800, pp. 396, 397].

Nel disegno autografo si possono ritrovare espresse quelle componenti che Émile Chartier Alain definiva la parte selvaggia e la parte geometrica di chi disegna, di colui che, nell'atto di incidere una superficie, di tracciare, esegue insieme una linea e un tratto: «Ma si può cogliere benissimo in un disegno l'accordo tra la parte selvaggia e quella geometrica; poiché un bel tratto, vale a dire libero, deciso d'un sol getto, ispirato, si trova a tradurre la proiezione dell'oggetto senza alcun errore e secondo una geometria perfetta. [...] non c'è nessuna arte nella quale i due opposti sono così lontani e indipendenti come nel disegno; perché da un lato c'è un aspetto puramente intellettuale che misura distanze e rapporti; ma dall'altro c'è il gesto libero che traduce l'attitudine che circoscrive la forma sulla carta [...]». Per

questo il disegno può essere la più commovente tra tutte le arti» [Alain 1939, p. 154].

Il Disegno diventa evocativo e prelude a una stratificazione di pensieri che rifluiscono nei solchi impressi sulla carta, sì, la carta, e ciò che emerge in sospensione è il frutto di una lenta distillazione, «il segno tracciato su carta guida ed è guidato al contempo, cucendo a tratti la linea alla mente e a tratti la mente alla linea, in un'azione di sutura che si fa sempre più stretta con il procedere del disegno. Il disegno non è dunque l'ombra visibile di un evento mentale; è un processo pensante, non la proiezione di un pensiero» [Ingold 2013, p. 215].

Quale è, quindi, il ruolo dello schizzo, del disegno, del disegno a mano libera, del disegno libero, ancora privo di sovrastrutture che ci fa vedere la realtà, che stabilisce quella risonanza interna tra stato emozionale e magia del reale, ma che ci fa anche vedere la straordinaria pre-visione di ciò che stiamo immaginando per quella stessa realtà?

Quale è la forza della sua espressione segnica e del suo spessore trascrittivo? E quale è la forza della sua libera percezione?

È necessario che il disegno nella elaborazione dell'immagine tralasci ciò che si vuole abbandonare e riveli tutto ciò che deve essere mostrato, in una sospensione figurativa che condurrà alla comprensione e alla successiva appropriazione proprio nella tensione interna che si stabilisce tra ciò che ridisegna i nuovi perimetri nello spazio grafico e ciò che ne rimane escluso.

Nel passaggio tra il Disegno come specchio rivelatore della realtà e la realtà stessa si origina una nuova dimensione, uno spazio ricreato nel quale anche lo spazio dell'architettura assume una forma restituita attraverso

la moltiplicazione delle profondità occasionali, modulate e trasferite dalle presenze fisse dell'architettura e dalle presenze peregrinanti degli osservatori. Una diversa e sempre differibile antropofania che ha comunque bisogno di un luogo, sia pur esso differenziabile, moltiplicato e ripropositivo, per apparire e decretare la sua presenza e la sua memoria condivisa.

La particolare condizione dell'architetto che "vede con il disegno" lo pone allo stesso tempo in uno stato di piena libertà, una libertà che si nutre dell'insieme delle linee, che assumono la forza perentoria di individuare e circoscrivere, di separare e selezionare, di far emergere e ricostituire, di collegare gli infiniti strati della memoria e delle misure interpretative, di unire. Il disegno diventa così, attraverso la linea, «il fondamento logico della continuità dello spazio, la base primaria della sua intelligenza e della sua descrizione» [Purini 2000, p. 102].

Potremmo, a questo punto, certamente affermare, in una sorta di cammino circolare che ci riporta all'Atto del Procedere, che «Una linea, un'area di colore, non sono davvero importanti perché registrano quel che avete visto, ma per via di quel che, a partire da lì, sarete portati a vedere. [...] Ogni conferma o smentita vi porta più vicini all'oggetto, finché non siete, per così dire, al suo interno: i contorni che avete disegnato non indicano più il margine di quel che avete visto, ma il margine di quel che siete diventati. [...] Si potrebbe anche dire che ogni segno tracciato sulla carta è una pietra da guado che consente di passare alla successiva, finché non si è attraversato il proprio soggetto come se fosse un fiume, finché non ce lo si è lasciato alle spalle» [Berger 2008, pp. 11, 12].

Note

[1] E ancora: «Quanto al disegno, tutto il suo oggetto e il suo metodo consistono nel trovare un modo esatto e soddisfacente per adattare insieme e collegare linee ed angoli, per mezzo dei quali risulti interamente definito l'aspetto dell'edificio»: Alberti 1452, Libro primo, capitolo I, p. 18. Cfr. anche Borsi 1996, p. 224.

[2] Tommaso d'Aquino. (1258 ca.). *De Veritate* I, 2. Cfr. Mondin, B. (2002). *La metafisica di S. Tommaso d'Aquino e i suoi interpreti*. Bologna: Edizioni Studio Domenicano.

[3] La frase riportata da Brusatin «è dell'architetto Carlo Scarpa, riferita più volte "a voce" nelle sue conferenze a proposito del lavoro di "restauro" della Gypsotheca di Antonio Canova a Possagno (Treviso)»: Brusatin 1993, p. 154, nota 9.

[4] Cfr. Integrare. In *Dizionario etimologico Online*. <<https://www.etimo.it/?term=integrare&find=Cerca>> (consultato il 17 ottobre 2023).

Autore

Riccardo Florio, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II, riccardo.florio@unina.it

Riferimenti bibliografici

- Alberti, L. B. (1966). *Alberti, De Re Aedificatoria*. Testo latino e trad. a cura di G. Orlandi. Introduzione e note di P. Portoghesi. Milano: Il Polifilo (ed. orig. Firenze, 1452).
- Ambrosi, A. (1995). *L'architettura nel suo statuto di rappresentazione*. Estratto da *L'Arte e le arti*. A cura di P. Pellegrino. Lecce: Argo.
- Amendolagine, F., Cacciari, M. (1975). *OIKOS da Loos a Wittgenstein*. Roma: Officina.
- Augustinus, A. (Sanctus). (1979). *La città di Dio*. Trad. it. e note di C. Borgogno. Roma: Edizioni Paoline (testo orig. *De civitate Dei*, 426 d.C.).
- Alain, É. C. (1939). *Préliminaires à l'esthétique, LXXIII. Les griffonnages*. 28 juillet 1924. Paris: Editions Gallimard (document produit en version numérique par Marcelle Bergeron).
- Berger, J. (2008). *Sul disegnare*. Trad. it. a cura di M. Nadotti, L. Bianciardi. Milano: Libri Scheiwiller (prima ed. *Berger on Drawing*. Cork: Occasional Press Co., 2005).
- Blaser, W. (1977). *Mies van der Rohe. Lehre und Schule*. Basel: Birkäuser.
- Borsi, F. (1996). *Leon Battista Alberti*. Milano: Electa.
- Calvino, I. (1977). Le città e i segni. In *Le città invisibili*. Torino: Einaudi.
- de Gérando, J.-M. (1799-1800). *Des signes et de l'art de penser dans leurs rapports mutuels*. An VIII, t. II. Paris: Goujon.
- Eliade, M. (1957). *Trattato di storia delle religioni (1949)*. Torino: Einaudi.
- Elkins, J. (2008). Distanza e Disegni. Quattro lettere da una corrispondenza tra James Elkins e John Berger. In Berger 2008.
- Goodman, N. (1991). *I linguaggi dell'arte*. Trad. it. di F. Brioschi, Milano: Il saggiaiore. (prima ed. *The Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968).
- Gregotti, V. (1992). Dell'immagine. In *Dentro l'architettura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Guillerme, J. (1982). *La Figurazione in architettura*. Trad. it. a cura di L. Agnesi. Milano: Franco Angeli, Milano (prima ed. *La Figuration graphique en architecture*, 1981).
- Ingold, T. (2019). *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*. Trad. it. di G. Busacca. Milano: Raffaello Cortina Editore (prima ed. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Taylor & Francis Group, 2013).
- Magris, C. (2013). *L'infinito viaggiare*. Milano: Mondadori.
- Monestiroli, A. (2002). Lezione IV. Le forme e il tempo. L'esempio di Mies. In *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*. Roma-Bari: Laterza.
- Pierantoni, R. (1999). Forma fluens, fluxus formae. In *Forma fluens, Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Purini, F. (2000). *Comporre l'architettura*. Roma-Bari: Laterza.
- Quatremère de Quincy. (1804). Dissertation sur la division des genres et des moyens poétiques des différens arts, extraite d'un essai de théorie sur le système imitatifs des arts et le génie poétique de chacun d'eux, lue à la séance publique de l'Institut, le 7 vendémiaire an XIII, 29 sept. 1804. In *Mémoires de l'Institut, Supplément 31, no. 17*.
- Siza Vieira, A. (1995). Si chiamò un architetto. In P. de Llano, C. Castanheira (a cura di). *Álvaro Siza. Opere e progetti*. Milano: Electa.
- Valéry, P. (1957). Fragments des mémoires d'un poème. In *Oeuvres*. Paris: Gallimard.
- Venezia, F. (1978). *La Torre d'Ombre o l'architettura delle apparenze reali*. Napoli: Fiorentino.
- Vitruvio Pollione, M. (1997). *De Architectura*. A cura di P. Gros. Trad. di A. Corso, E. Romano. Torino: Einaudi (testo orig. 15 a.C. ca.).
- Zumthor, P. (2003). *Pensare architettura*. Trad. it. a cura di M. Disch e F. Dal Co. Milano: Mondadori Electa (prima ed. *Thinking architecture*, Baden: P. Zumthor and Lars Müller Publishers, 1998).