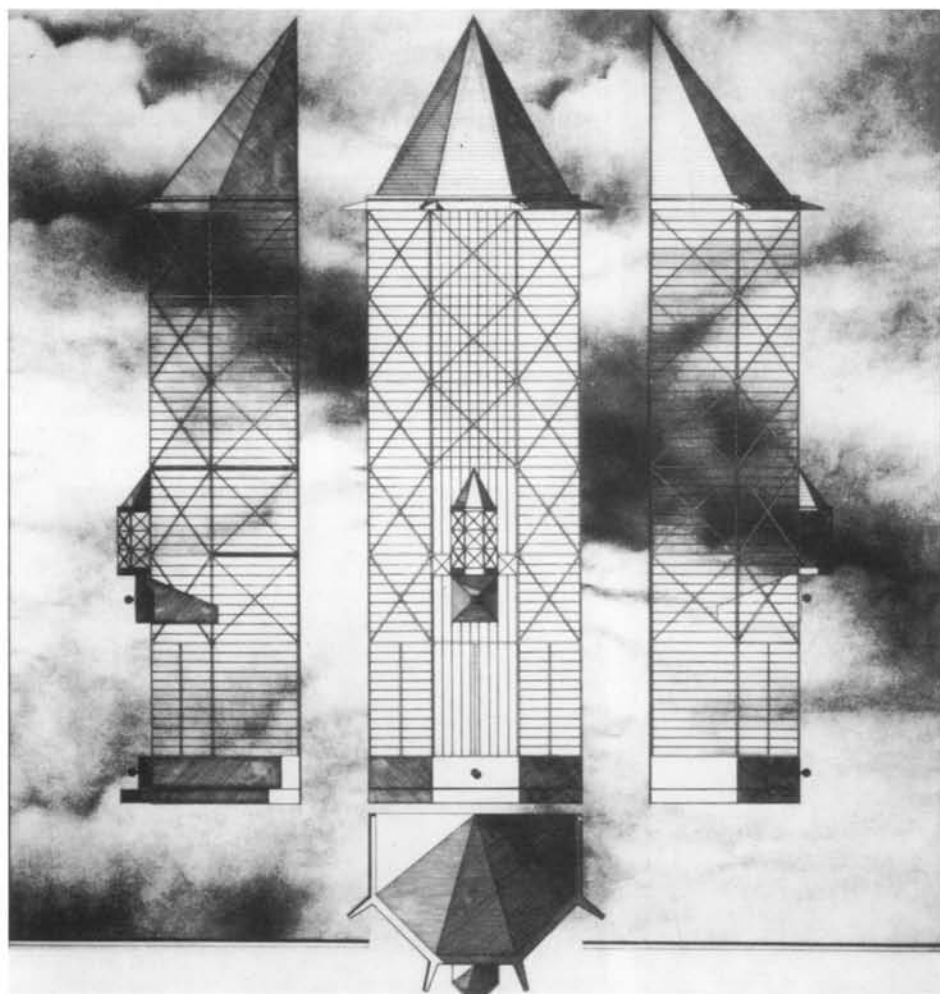


*Il disegno  
tra utopia e teoria:  
le linee portanti  
della ricerca*  
*Francesco Moschini*





A distanza di alcuni anni è forse possibile rileggere il fenomeno dell'architettura disegnata con il necessario distacco e tornare ad interpretare il disegno secondo il suo valore, per altro mai messo in

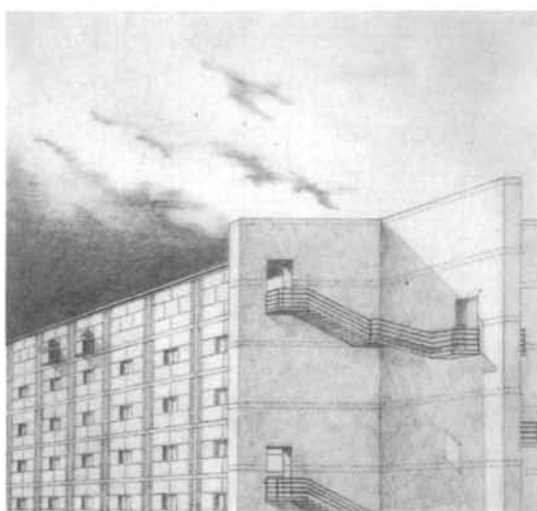
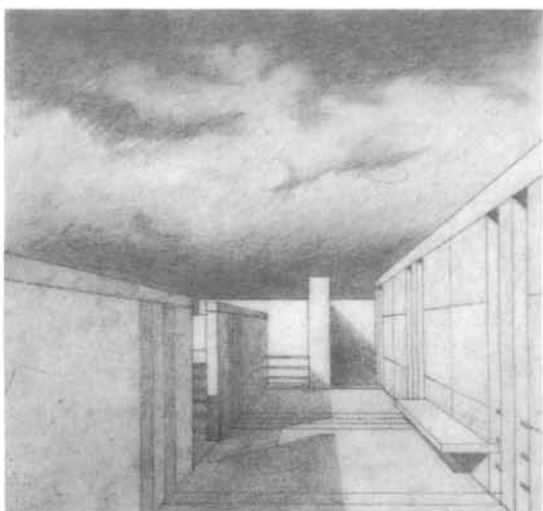
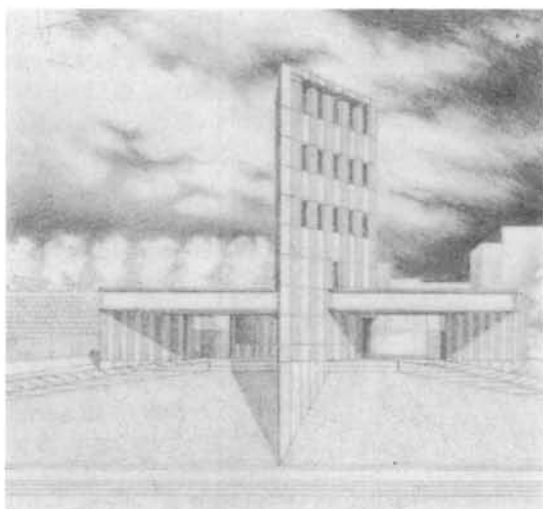
lato, con l'eredità mitizzata del movimento moderno, che finiva per identificarsi con una esperienza interrotta, a causa delle vicende storiche, prima con le dittature fascista e nazionalsocialista poi con la guerra, dall'altro, con le frustrazioni di una ricostruzione nel corso della quale gli architetti non erano stati in grado di rappresentare il nuovo modello politico e sociale.

*In apertura:  
Luca Scacchetti,  
Voliera,  
Milano, 1982.*

*A pagina 28 e 29:  
Ugo Colombari e  
Giuseppe De Boni,  
Studi per il Laboratorio  
di Progettazione  
di Cerreto Sannita.*

discussione, di strumento disciplinare, di linguaggio progettuale proprio dell'architettura, maturatosi già a partire dal momento della sua autocoscienza nel corso del Rinascimento. Senza voler storicizzare il ruolo del disegno nella storia dell'architettura, esso viene riconosciuto, a partire dagli anni '60 sulla base di una sua presupposta autonomia linguistica che sembrerebbe riconcettualizzarlo in modo del tutto originale. Innanzitutto credo sia opportuno sgomberare il campo da quello che mi sembra essere stato contrabbandato come una causa del, tavola eccessivo, grafismo degli architetti, la convinzione cioè che l'architettura disegnata fosse una risposta narcisistica alla effettiva mancanza di incarichi professionali. Se anche ciò descrive una condizione professionale che ha caratterizzato quegli anni, non rende tuttavia giustizia alla serietà di una ricerca che ha accettato di rimettersi, in modo pressoché totale, in discussione. A partire dagli anni '60 la cultura architettonica italiana si trova infatti a fare i conti, da un

La centralità del disegno è nel suo essere lo strumento della rappresentazione in un duplice significato, in quanto momento della conoscenza, e dunque adeguazione dell'idea alla cosa, ed in quanto costruzione, e costruzione creativa, capace di modificare la percezione passiva del reale riportandola nell'ambito di una edificazione teorico-pratica, in alcuni casi, anche fortemente ideologica. Tutto ciò imponeva allora un approccio non conformista al progetto che si esprimeva in una sorta di esuberanza creativa ed il cui obiettivo, non sempre dichiarato, era quello di portare a compimento la ricerca delle avanguardie storiche attraverso una totale riduzione dei materiali della storia a materiali del progetto. Con un procedimento analogo a quello linguistico, e non a caso a cavallo degli anni '70, anche all'interno delle sedi istituzionali, gli architetti studiano un filosofo come L. Wittgenstein, si indagano, attraverso il disegno, le convenzioni del linguaggio architettonico con un duplice obiettivo: ricerca di un codice ed esplorazione delle possibilità di rappresentare le contraddizioni. La critica, più spesso aiutata dagli stessi architetti, ha privilegiato l'aspetto "romantico" e "decadente" di questa ricerca, paradossalmente esaltandone gli aspetti regressivi, venati di nostalgia utopica, quali possono emblematicamente ritrovarsi nell'opera degli architetti lussemburghesi Robert e Leon Krier, che esprimono il loro contributo alla critica dello zoning riproponendo un modello urbanistico ed architettonico ottocentesco, con tanto di palloni aerostatici, oppure riconoscendo all'architettura disegnata una sua inequivocabile autonomia, che la portava a confrontarsi piuttosto con la pittura. In realtà appare vero il contrario, sono cioè le altre arti, pittura e scultura, che in questi anni guardano con sempre maggiore interesse l'architettura per le



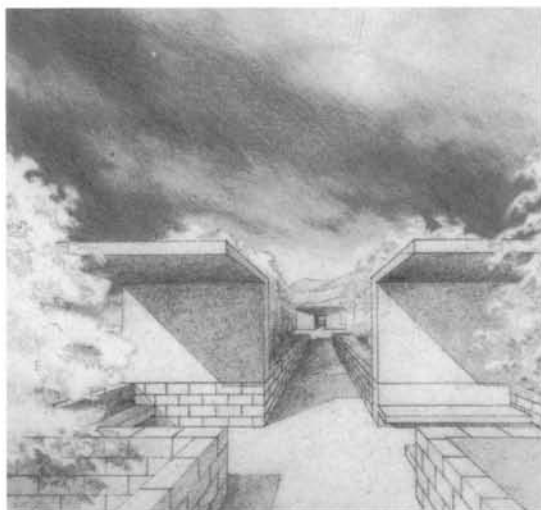
sue potenzialità di massima astrazione, e quindi per la sua capacità di elaborare modelli, che prendano ulteriormente coscienza di quella separazione tra naturale ed artificiale giunta ormai ad un punto di non ritorno. Appare cioè ormai del tutto impossibile pensare di ricomporre in alcun modo questa frattura, si pensi per esempio alla ricerca di artisti come Giulio Paolini o Jannes Kounellis.

È comunque necessario distinguere tra il ruolo utopico svolto dai modelli e dagli studi elaborati nel corso degli anni '60 e quello invece essenzialmente teorico degli anni '70, senza perciò individuare rigorose linee di demarcazione, ma riconoscendo una sorta di continuità per cui, ad una prima fase di più immediata reazione, è seguito un più impegnativo lavoro teorico, i cui risultati sono immediatamente leggibili nella progettazione contemporanea, anche laddove essa si pone come un vero e proprio momento di rottura con qualsiasi forma di tradizione.

La ricerca degli anni '60 è influenzata dalle visioni neomeccanicistiche degli architetti inglesi, in particolare del gruppo Archigram, che sembrano quasi voler esorcizzare l'universo tecnologico in forme di visionarietà dal sapore fantascientifico. Per quanto queste ipotesi siano lontane dalla ricerca che, contemporaneamente, si svolgeva in Italia sembrano tuttavia, pur nelle deboli forme in cui sapranno influenzarla, porsi all'interno di un pensiero dell'utopia, in cui il ruolo stesso dell'utopia non è più quello di disegnare alternative al moderno, quanto piuttosto di esasperarne le mostruosità. Si tratta dunque di rappresentazioni che nel liberare, almeno a livello grafico, l'immaginario tecnologico lo riavvicinano in un certo senso alla natura; sia la *Walking City* (1964) di Herron che il *progetto di cupola geodetica sopra la parte centrale di Manhattan* (1968) di Fuller rimandano formalmente ad organismi viventi, e questo a mio parere rivela un aspetto che, nonostante le apparenze, rimanda a quella che può considerarsi una figura classica del pensiero occidentale, il problema della mimesi natura/architettura delineata, ora, sullo sfondo di mondi disabitati dall'uomo: tutte immagini queste che troveremo descritte nei racconti di J. Ballard, dove

alle rovine della civiltà occidentale corrisponde la persistenza dei suoi prodotti, frutto di una tecnologia aberrante, rappresentati quasi essi fossero la causa della distruzione ed insieme il fine di ogni costruzione. Queste ricerche che caratterizzano gli anni '60, particolarmente in Inghilterra ed in Giappone, si tradurranno in Italia nei toni ottimistici ed antifuturisti nonostante la loro vocazione, apparentemente dissacrante dei gruppi fiorentini d'avanguardia ed in particolare del super-studio guidato da Alfonso Natalini, che sceglie il "silenzio" nelle forme di una architettura virtualmente invisibile.

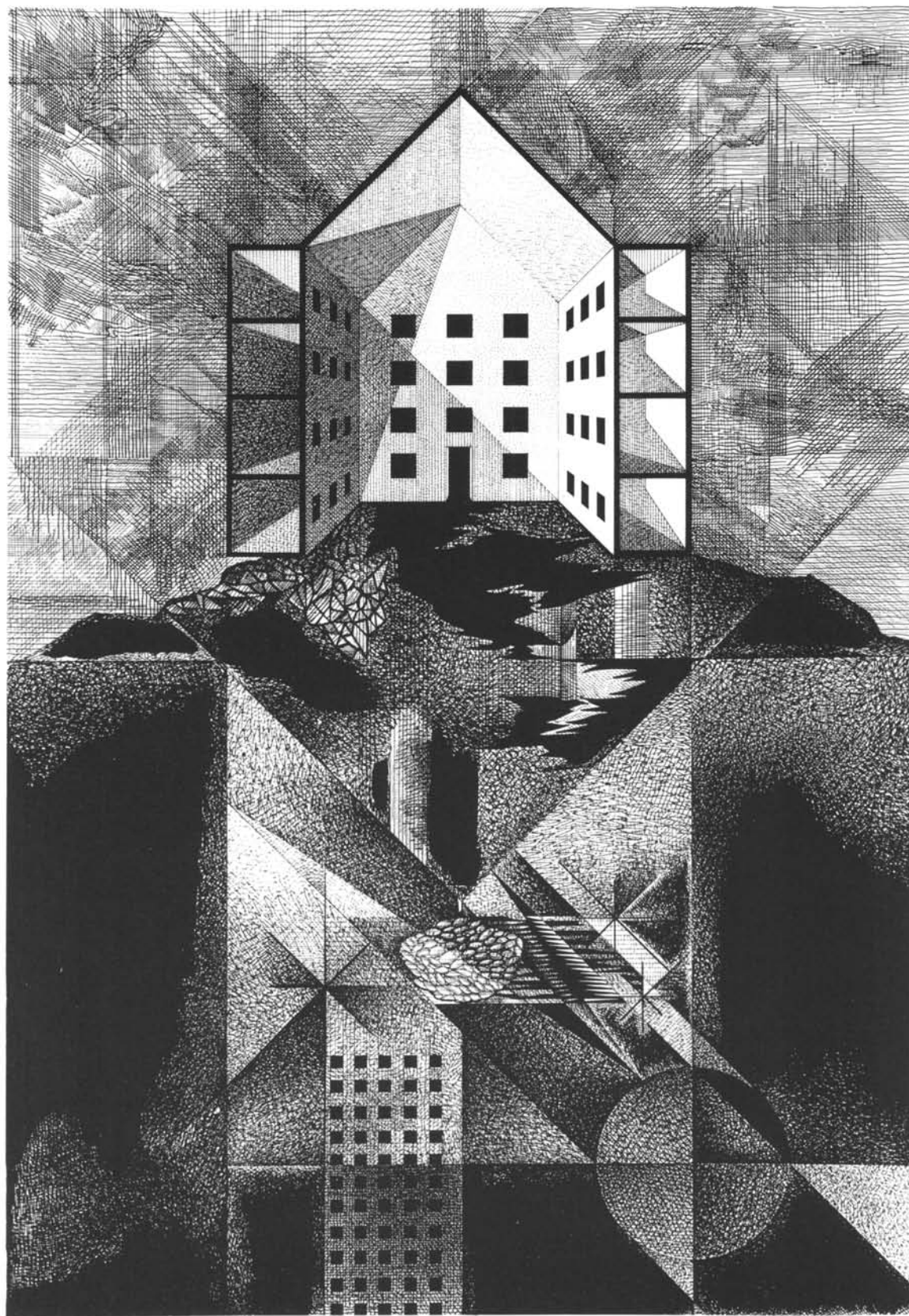
È tuttavia sul finire degli anni Sessanta che in Italia si definisce il ruolo di strumento teorico del disegno e non, come si vuole credere, a partire da una negazione del progetto per una sua idealizzazione, ma al contrario proprio a partire da una architettura costruita, l'*Unità residenziale al quartiere Gallarate* (1968-'76) di Aldo Rossi, che era stata preceduta da due fondamentali testi teorici, *L'architettura della città* (1966) dello stesso A. Rossi e *La costruzione logica dell'architettura* (1967) di Giorgio Grassi. Ed è a partire dalla relativa autonomia dell'architettura, nel rifiuto, enunciato in entrambi gli scritti, del principio secondo il quale la forma segue la funzione, che hanno luogo tutta una serie di ricerche, diversamente orientate ed articolate che formano l'indiscutibile



patrimonio del progetto di questi ultimi anni. Il punto di partenza è nell'esplicito tentativo di ritrovare, attraverso il razionalismo, una sorta di continuità con il classicismo, nelle forme e nei modi codificati della cultura illuminista. Tuttavia centrare il dibattito sulla rappresentazione significa riconoscere a questa un intrinseco valore conoscitivo, a partire dalla crisi dello spazio classico dell'architettura descritta in tutta l'opera di Giambattista Piranesi, dalla consapevolezza, che investe direttamente l'architettura, dal palazzo alla città, che

sono venuti meno i tradizionali topoi di spazio e tempo, che quindi assunta la non oggettività della rappresentazione, il progetto deve, attraverso un sistema, riconosciuto come convenzionale ed arbitrario, di regole, indicare la molteplicità delle vedute e dei riferimenti che coesistono nel tempo e nello spazio. Tali letture possono essere ricondotte alle ricerche di alcuni architetti che si sono posti l'obiettivo di agire la crisi disciplinare, e non solo o non tanto professionale, dell'architettura, a partire da ottiche diverse. Il neorazionalismo,

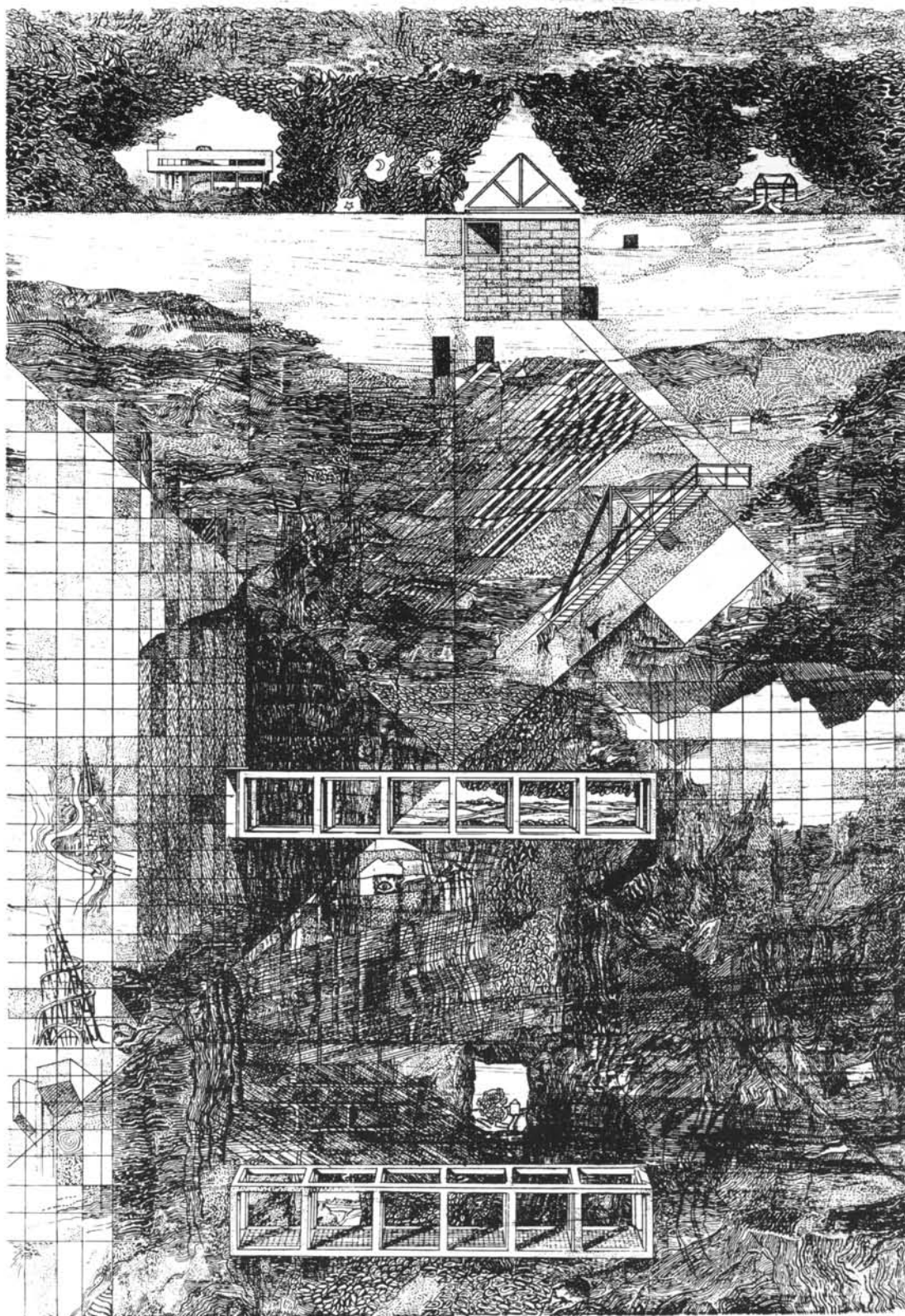
*Franco Purini,  
La grande corte,  
1978.*



privo di qualunque forma di autocompiacimento estetico, di A. Rossi e G. Grassi, la retorica, impegnata nel riconoscimento delle permanenze simboliche, del G.R.A.U., il raccontare, al limite dell'autobiografia e del narcisismo, di Franco Purini, rappresentano le diverse vie entro cui si collocheranno pur nelle loro autonome declinazioni coloro che faranno del disegno il fondamento teorico del loro agire e rappresentano altresì i diversi aspetti di uno stesso problema, sui quali si è costruita e fondata l'attuale concezione dell'architettura

con la sua rinnovata ed insistita attenzione al contesto, ed il rifiuto di un costruire totalizzante che, ancora, era enunciato nelle ipotesi utopiche formulate nel corso degli anni '60.

La ricerca di Aldo Rossi è stata attentamente esaminata, nella sua articolazione progettuale, da un saggio di Ezio Bonfanti degli anni '70, nel quale si cercava di costruire teoricamente quello che potremmo indicare come il tentativo di individuare ancora un codice classico all'interno del quale rileggere l'opera dell'architetto milanese. L'inter-

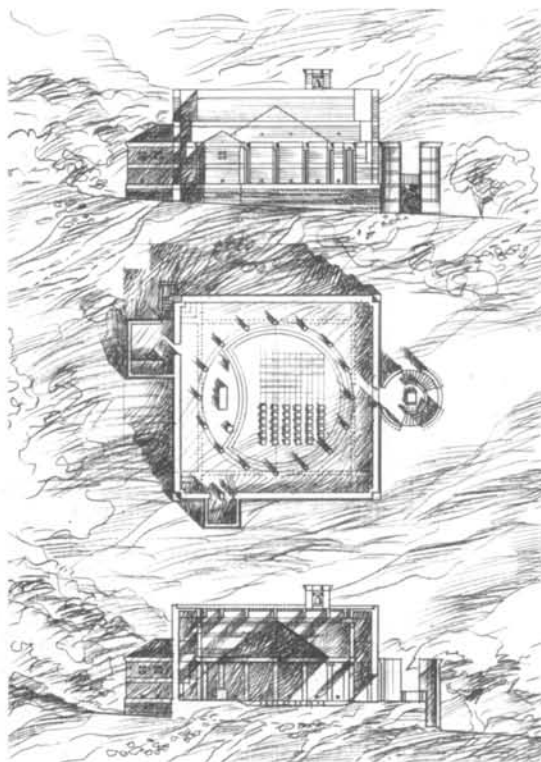


vento critico di E. Bonfanti deve rileggersi, in quanto reciprocamente complementari, insieme al saggio introduttivo all'opera di E.L. Boullée dello stesso A. Rossi, nella sua prefazione egli cercava, attraverso il sistema compositivo di Boullée, di proporre un sistema di carattere più generale, la costruzione di un sistema logico, «valido in sé, indipendentemente dal dissidio tra la concezione scientifica dell'architettura e l'arte». L'opera di Boullée, come quella di Piranesi, rappresenta il momento a partire dal quale si dispiega la genealogia della cosiddetta "architettura disegnata" praticata negli anni '70, che, per altro, non individua affatto una architettura non costruibile, ma, al contrario, attraverso la ripresa di elementi figurativi e di materiali tradizionali, una ipotesi di maggiore costruibilità. Il disegno di A. Rossi, laddove non è immediatamente riferibile al progetto, è evocativo di memorie architettoniche nell'essenzialità della loro forma archetipica, forme che individuano un universo della mescolanza dove trovano una loro precisa collocazione le immagini della periferia industriale, quelle di fabbricati edilizi ambigualmente sospesi tra la poetica di A. Libera e le melanconiche visioni di M. Sironi, archetipi geometrici, che, nella loro essenzialità stereometrica, propongono architetture del tutto prive di aggettivazioni. Il disegno di A. Rossi è infatti commento e spiegazione ai suoi progetti, l'assoluta riduzione linguistica cui egli sottopone ciascun elemento, individualizzato, ha una sua necessaria collocazione metropolitana, e tace come Loos, Kraus, Wittgenstein. Ma ancora, nell'universo della mescolanza non è concepibile alcuna veduta prospettica, oggetti e architetture sono equivalenti, la ricerca di classicità si risolve in una visione anticlassica, si veda per esempio l'*Architettura domestica e urbana* del 1975, non c'è alcuna oggettività nella visione

capace di stabilire gerarchie, anche solo dimensionali, fra le cose, ma queste irrompono nello spazio del disegno, dove il foglio è esso stesso luogo, fisicamente definito, metaforico, proponendo ordini molteplici. La sfida consiste, come anche nel G.R.A.U. ed in Purini, nel comprendere il disordine, e, insieme, fare argine. È da questa posizione teorica che nascono le suggestioni monumentali delle architetture di A. Rossi, la loro monumentalità è infatti tutta compresa nel disegno dei propri limiti, il cubo, il triangolo, la sfera sono drammaticamente disarmonici nello spazio urbano, oggetti del tutto autonomi. Ma l'oggetto, come in M. Duchamp, «non è più una pura presenza che rinvia solo a sé stessa (...). È piuttosto un congegno sperimentale predisposto, innanzitutto, ad accogliere l'evento *improvviso* del senso» (Giorgio Franck). In questo senso ritengo che all'opera di A. Rossi corrisponda, sul piano puramente pittorico, quella di Massimo Scolari, in cui il processo di estraneazione degli oggetti, ma soprattutto delle forme, che non devono più dar conto di un significato, ed il continuo scambio tra naturale ed artificiale, nella progressiva riduzione di tutto il naturale ad artificiale, sono portati alle estreme conseguenze. E la stessa architettura ora si appiattisce, nell'*Architettura del limite* (1979), riducendosi a mera facciata, solamente piano bidimensionale, supporto del segno, ora appare già tutta compresa, in *Archeologia artificiale* (1979), in uno spazio delle memorie progettate in cui il tempo assume valore meramente spaziale. Lo spazio della rappresentazione diviene così l'unico spazio possibile, l'unico ancora praticabile: le parole di A. Rossi, come quelle di M. Scolari, ma anche di Arduino Cantafora, indicano architetture pericolanti, disegnano paesaggi frammentari, nei quali ancora, tuttavia, la perdita è progettata, fino a mettere in sce-

In basso a sinistra:  
Roberto Mariotti,  
*Piazza in località  
Teglia.*

In basso a destra:  
Roberto Mariotti,  
*Chiesa in località  
Teglia.*

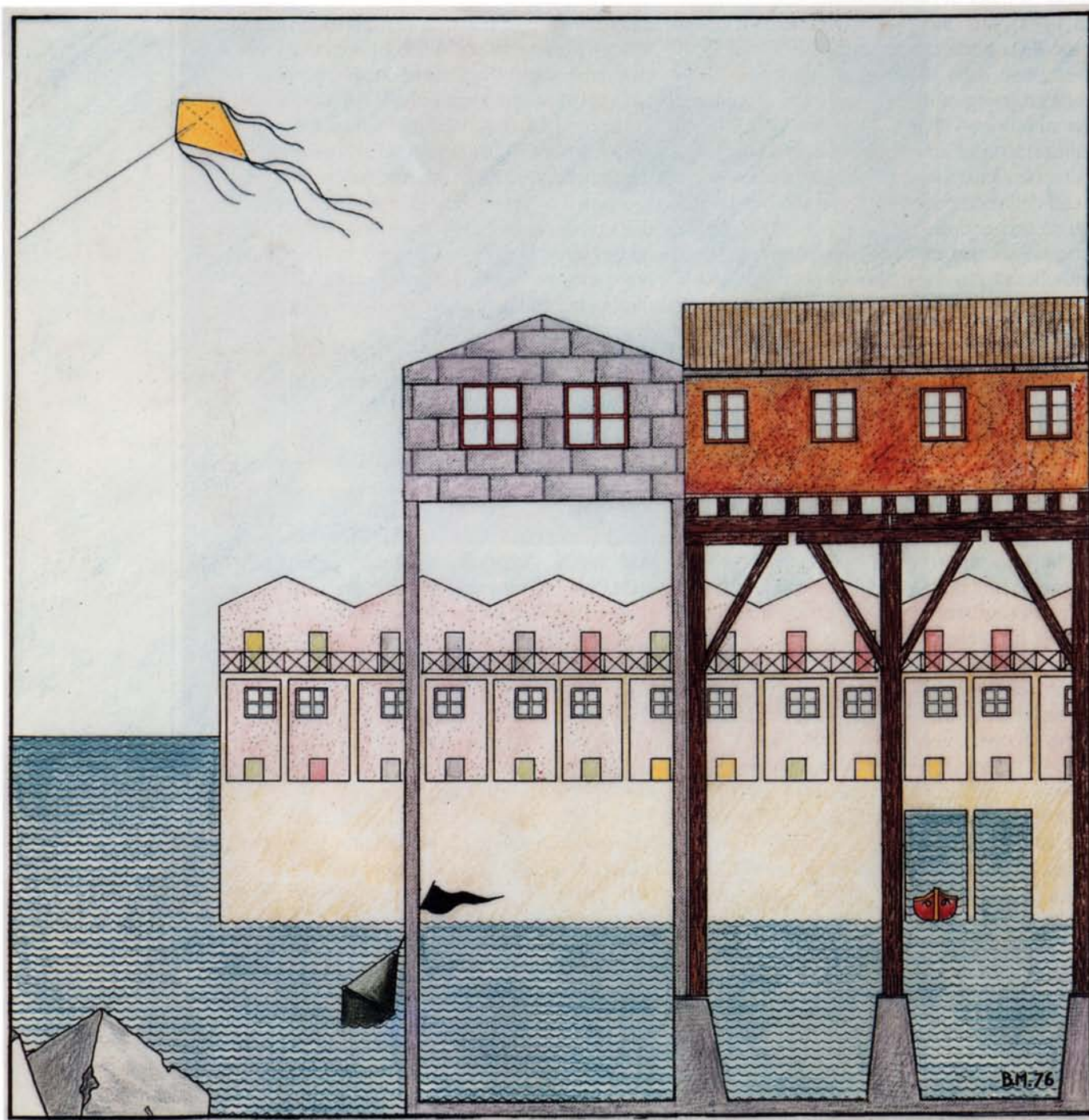


Bruno Minardi,  
*Alloggi parcheggio*,  
1976.

na, nell'incisione *Dieses ist lange her/Ora questo è perduto* (1975) il cedimento, ironico, della propria stessa poetica. L'instabilità del disegno è l'instabilità del segno, questo si pone allora con la certezza del proprio arbitrio geometrico, la *città analoga* si riflette nel cimitero di Modena.

Se nella poetica di Aldo Rossi la verifica linguistica era portata sul piano della città contemporanea, il G.R.A.U. (Gruppo Romano Architetti Urbanisti) investe la ricerca di obiettivi teleologici, in una scrittura che, nell'inscrittarsi interamente nel mito e nel simbolo, porta alle estreme conseguenze il processo, già avviato dalle avanguardie storiche, di negazione della Storia. L'architettura non si declina più nello spazio e nel tempo, reali e contingenti, del quotidiano, ma lo trascende in una ricerca che è *anche* estetica, ma soprattutto ideologica. Ma, mentre negli architetti della "Tendenza" il processo di disgregazione delle forme, e

quindi la perdita di unitarietà sia della città che, ancor più, del singolo oggetto architettonico era espressa nell'arbitraria sintassi secondo la quale si componevano i singoli enunciati geometrici, il G.R.A.U. tenta di ricomporre, nella trascendenza del simbolo, l'unità di significato e significante. È cioè il simbolo, in questo caso, a fare spaccio della Storia, traducendosi in figura retorica del tutto indifferente agli aspetti tipologici e morfologici dell'architettura, concepita come pura forma. La ricerca del G.R.A.U. appare paradossalmente approdare proprio su quei lidi dai quali voleva fuggire. Partita infatti da affermazioni di natura soprattutto ideologica, con obiettivi di rifondazione disciplinare, nel tentativo di elaborare una descrizione di tipo narrativo basata sull'evidenza e sulla chiarezza di alcuni luoghi archetipici del progetto, si trova infine condannata all'afasia nella Strada Novissima della Biennale veneziana. Intanto perché,



nel rappresentare, in quel contesto, un evento della strada, perde il proprio valore di paradigma, poi perché lo strumento teorico, nel suo rivolgersi armonicamente alla forma la dirige verso strumentalizzazioni edonistiche. Attraverso Louis Khan, il G.R.A.U. sembra infatti ritrovarsi più vicino, almeno nelle conseguenze del suo lavoro, al lucido disincanto di Robert Venturi. La ricerca di valori è divenuta valore della rappresentazione. Potremmo forse dire che, in tale contesto, il simbolo si custodisce nella presenza, ma in realtà esso ci sembra piuttosto ridotto a manifesto, a materiale disponibile per infinite manipolazioni. Tuttavia, se liberiamo la loro ricerca da posizioni ideologiche, troviamo in essa straordinarie anticipazioni ed affinità con la cultura post-moderna. Essi portano a compimento una raffinata opera di vulgarizzazione della cultura classica, traducendone le forme auliche nella figura del linguaggio quotidiano. Si tratta di un'operazione che riconduce, sul piano simbolico, quanto già elaborato sul piano della storia, cioè al progressivo processo di liberazione dalla tradizionale concezione della storia cronologicamente interpretata si accompagna un processo di azzeramento della figura simbolica ridotta ad immagine, trasformando i materiali simbolici, così come quelli della storia, in elementi della composizione, in tal senso caratterizzati da una analoga autonomia nei confronti del progetto, sia esso architettonico o urbano. Oggetti simbolici affollano dunque i progetti del G.R.A.U. rivendicando l'assoluta autonomia dell'oggetto dal soggetto. Il sapere dell'architettura definisce, proprio nel corso degli anni '70 ed attraverso le proprie ricerche sul disegno, e dunque sul linguaggio, i propri contenuti ed i propri limiti, confrontandosi con le ricerche di altre discipline, ridefinendo il proprio ruolo ed i propri compiti nel moderno. Platonicamente in quel decennio l'architettura è uscita dal proprio carcere-caverna alla scoperta del *nuovo*, socraticamente delirando, poiché solo attraverso il *delirio*, questo divino straniarsi dalle normali regole di condotta (Platone) poteva aspirare alla conoscenza di altre figure.

«Il problema del disegno come mezzo di esplorazione non solo del progetto ma anche dell'intero territorio dell'architettura, considerata anche nei versanti dell'immaginario e del fantastico è una riscoperta recente degli architetti (...) Costoro (...) disegnano per esplorare le possibilità conoscitive dell'architettura, le quali non sono riducibili al solo momento progettuale "concreto" e cioè all'area dello specifico che riguarda il momento operativo» (F. Purini). L'opera di Franco Purini riveste un carattere fondamentale nelle ricerche di questi anni, non solo per il proprio rigore morale, contro i moralismi di coloro che pretenderebbero di instaurare una sorta di primato della pratica sulla teoria, ma soprattutto per la lucidità con la quale sono state affrontate le problematiche del moderno. L'operazione compiuta da F. Purini sui fondamenti del progetto, attraverso il disegno, conserva e denuncia la propria vocazione classica. Ma il disegno diventa anche, in

modo del tutto singolare, lo strumento con il quale la disciplina viene messa in crisi. In Purini non avviene mai, come accade invece in altri architetti romani, che il disegno sia separato dal progetto, anche nei casi di "invenzioni", come per esempio nella raccolta *Oltre la linea d'ombra*, l'oggetto si manifesta in quanto essenzialmente architettonico. Così l'architettura si iscrive, nell'opera di F. Purini, nel segno della differenza e della contraddizione esplorata contemporaneamente su tutti i piani: natura e architettura, classico e moderno, ordine e caos, divengono polemiche metafore dell'abitare nel moderno. Il kafkiano conflitto tra corpo e ragione trova, nell'architettura stessa, e non solamente nel suo disegno, la propria compiuta rappresentazione, in una drammatica continuità con la trattatistica rinascimentale. Né infatti sorprende la coesistenza di una vocazione trattatistica i cui limiti tradizionali vengono portati a collidere nel progetto che non si dà mai come momento di sintesi ma in quanto trascrizione di conflitti e differenze, il cui spazio è insieme nella storia e nel simbolo. L'oggetto molteplice e frammentario del moderno appare allora circoscritto negli instabili confini di conradiana memoria, il limite è linea d'ombra. Ma il disegno di F. Purini si caratterizza anche per essere insieme reverie e rilievo, luogo dell'osservazione e dell'analisi, da un lato, dell'immaginario e della memoria, dall'altro. In questo senso la presunta scientificità del disegno come strumento scientifico, matematico, viene radicalmente contestata, e non sulla base delle formulazioni "radical" degli anni '60, bensì a partire proprio dalla sua intrinseca capacità espressiva, reverie e rilievo trovano, nella pratica del disegno, punti di tangenza, confuse linee di separazione.

Il debito che il progetto contemporaneo ha nei confronti di ciascuna di queste ricerche, che pure si tenta di banalizzare nella definizione liquidatoria di "architettura disegnata", è notevole ed agisce a tutte le scale del progetto, dall'anonimo edificio, che ormai non può più non confrontarsi con i dubbi e le inquietudini emerse da queste elaborazioni, fino ai più recenti progetti teorici. I problemi del tipo, del contesto, della modificazione, del riuso, diventano altrimenti incomprensibili. Eppure bisogna comprendere, in questo processo, anche quell'operazione di riconcettualizzazione delle stesse tecniche di rappresentazione, non si danno infatti più tecniche privilegiate della rappresentazione, come la prospettiva e l'assonometria, ma con una precisa volontà di riduzione al proprio "particolare" lo strumento del disegno opera una sorta di classificazioni per parti ognuna delle quali si incarica di costituire con il complesso sistema del progetto un'unità teorica a sé stante. Come nelle critiche, già formulate da Raffaello nella sua lettera a Leone X, la prospettiva, e con essa l'assonometria, ormai "inessenziali all'architettura" perdono definitivamente la propria carica simbolica. Il disegno consuma ed esaurisce tutte le proprie potenzialità espressive proprio nella radicale contestazione cui è stato sottoposto nell'arco degli anni Sessanta e Settanta.