

segno

Attualità Internazionali e Arte Contemporanea





L'Accademia Nazionale di San Luca
"Per una Collezione del disegno contemporaneo"

di Vincenzo D'Alba, Francesco Maggiore, Valentina Ricciuti

La mostra "Per una Collezione del disegno contemporaneo", promossa dal Consiglio dell'Accademia Nazionale di San Luca, presieduto da Guido Canella, intende rinnovare l'interesse della storica Istituzione nei confronti del disegno, sottolineandone la continuità con quello contemporaneo.

Curata da Francesco Moschini, con il coordinamento di Sveva Brunetti, Ilaria Giannetti e Sara Petrolati, nasce dalla volontà di costituire un nuovo "fondo", all'interno delle collezioni già presenti nell'Accademia, dedicato al disegno dei maestri contemporanei. Le sale del Palazzo Carpegna presentano in tre ambienti distinti l'opera di oltre ottanta autori, suddivisi tra: pittori, scultori e architetti. L'Accademia, fondata nel Cinquecento, adotta dal 1705 come emblema iconografico un triangolo equilatero i cui lati sono rappresentati da un pennello, una stecca e un compasso, a significare l'equità, "aequa potestas", delle tre arti: pittura, scultura, architettura. A queste tre classi fanno capo gli Accademici che sono stati invitati a donare all'Istituzione due propri disegni, rispettivamente l'uno a testimonianza degli esordi, l'altro della più recente attività. Una sorta di "pegno" a dichiarare l'orgoglio di appartenenza degli Accademici alla propria struttura, rinnovando la tradizione dell'Accademia di arricchirsi con opere donate dai propri artisti.

L'operazione condotta da Francesco Moschini, nell'ottica della sua trentennale attività culturale ed espositiva legata all'A.A.M. Architettura Arte Moderna, presenta da un lato l'obiettivo di rivendicare l'identità e la centralità del disegno al-



l'interno del complesso Sistema dell'Arte, dall'altro evidenzia la possibilità di formare parallelismi e intrecci disciplinari, allo scopo di sollecitare "sguardi incrociati", contaminazioni e attraversamenti *del e nel* contemporaneo. Nelle tavole esposte si percepisce l'uso privato, intimo ed esclusivo del disegno in quanto proprio questa dimensione grafica si fa più facilmente depositaria delle inquietudini degli autori. Le grafie dei segni, delle macchie, dei tratti a penna veloci, dei tratteggi, delle acquerellature, delle correzioni e sovrapposizioni danno conto di un insieme semantico personale e "indiscreto", testimonianza di un'attività analitica e di studio dalla quale scaturiscono e si scoprono non solo i caratteri specificatamente progettuali. Un cammino ideogrammatico, contemporaneamente reale e fantastico, riporta indissolubilmente sul foglio ripensamenti e conquiste con *quella felicità del disegno che si può confondere con l'imperizia e la stupidità* (Rossi). Le sintetiche rappresentazioni dei progetti, vedono sullo stesso foglio montaggi eterogenei e varianti formali; teorici punti di vista costringono ad un percorso odografico, per cui si impongono visionarie nature e significati eterogenei interni all'opera. Proprio la rivendicazione di questi elementi come indissolubili dalla progettazione rappresenta l'immorale virtù di una condizione architettonica e artistica. La mostra fa collimare e mette a confronto diretto questa condizione, definendo nel contempo l'unicità di un atteggiamento paritetico che si confonde nel simbiotico mutualismo tra pittura, scultura e architettura. Il progetto espositivo, abilmente allestito da Sveva Brunetti, Ilaria Giannetti e Sara Petrolati, traduce questo intento con un misurato e sobrio

allestimento. La misura del tempo che ciascun autore ha concesso alla selezione dei due disegni da destinare alle collezioni dell'Accademia di San Luca sottende l'occasione irripetibile di definire l'identità e la posizione gerarchica degli elementi che attraversano la propria poetica. Costituisce, in effetti, l'opportunità di liberarsi da ogni designazione fluttuante, ogni esegesi astratta sempre suscettibile di equivoci e contraddizioni di senso, per affermare la solitaria autorevolezza del linguaggio. All'aprirsi della riserva, del repertorio iconico all'interno del quale l'artista ricerca ciascuno di questi oggetti, si accompagna non soltanto la sensazione di angoscia e di trepidazione provocata dall'incontro intimo, ma anche, piuttosto, una sua aura di casualità, una scoperta, giunta fortitamente, a cui forse non si era del tutto preparati, giacché la distanza temporale che separa le due età delle immagini, testimoniando la doppia visione da cui ha origine il disegno, può rivelarsi una conferma o una negazione dell'ostinazione linguistica. E' infatti nell'appropriarsi di questi frammenti strappati alla propria esperienza che l'autore rintraccia gli indizi della sua storia, della sua identità, i presupposti dei suoi rapporti più intimi con il mondo. Vi sono pittori, come Enzo Cucchi o Cy Twombly, la cui opera sembra mantenersi nell'infinito del compito di ribadire, precisare, reiterare i segni sottoponendoli a lievi alterazioni nel tempo, per lo più tendenti alla semplificazione che esalta il vigore espressivo, definito nel primo caso dal primitivismo visionario che tormenta corpi e oggetti, dall'indecifrabilità di grandi scritture murali nel secondo. Altri, come Perilli o Cremonini, che prediligono l'idea di variazione, sep-

pur nell'ambito di un registro tematico fortemente coerente. Le superfici di Pizzi Cannella e Vasco Bendini suggeriscono sempre maggiore profondità, trattenendo lo sguardo nelle maglie della materia, come anche le orditure ipnotiche di Pablo Echaurren. William Bailey insiste nel sospendere i suoi ambienti in un metafisico disordine, che se nel sapiente equilibrio della composizione rievoca le soffuse atmosfere delle tele di Giorgio Morandi, per l'esattezza accademica dell'esecuzione pare rendere omaggio al più raffinato surrealismo magrittiano. Gli spasmi monocromi di Agostino Bonalumi apprendono nell'unicità del colore la forma delle masse magmatiche di Mulas, mentre l'acido delle tinte di Alberto Sughi riporta alla memoria la natura artificiale di Gino Marotta. Alle molteplici verità sociali di Caruso si affianca e per certi versi si contrappone l'orrore picassiano di Janez Bernik, che gli sottrae tratti e colori. In tutti i casi, la relazione tra linguaggio e pittura è complessa e molteplice: i luoghi in cui le figure, le metafore, i segni si trovano non sono dispiegati dagli occhi ma si definiscono nelle successioni della sintassi. Tra i ditici degli scultori si distinguono invece quelli in cui l'alleanza formale con l'oggetto tridimensionale induce a pensare al disegno per la sua funzione di elaborato progettuale, e quelli che, diversamente, ne ripropongono alcune parti in forma di dettagli spesso non riconoscibili né riconducibili all'"intero" che li ha generati. Le grandi cornici simmeliane di Mauro Staccioli realizzano una corrispondenza sorprendentemente evidente con le sue rappresentazioni grafiche, così come gli incastrati architettonici di Nicola Carrino, che la restituzione sul supporto cartaceo riconsegna al proprio statuto

Nella pagina a fianco, in alto: *Sala d'ingresso*. In basso e qui sotto: *Sala degli Architetti*. Courtesy A.A.M. Architettura Arte Moderna. Fotografie di Giampiero Ortenzi





disciplinare di appartenenza. Mario Ceroli con le sue adunate di profili, sembra schierarsi contro le creature fantastiche di Luigi Mainolfi, in una battaglia che nella carta trova l'unica maniera di interrompersi. Le apparizioni stellari di Gilberto Zorio, che declinano tecnologie e materiali, si confrontano nel disegno assai meno antagonisticamente con i "fenomeni" naturali di Giuseppe Penone, così come i recinti di Spagnulo si avvicinano alle muraglie di Nunzio. Mimmo Paladino celebra sul supporto cartaceo la deformazione della forma anatomica, di cui i suoi celebri cavalli rappresentano

certo l'episodio di maggiore intensità espressiva, mentre le pieghe di Grazia Varisco, tra le rare presenze femminili in mostra, stabiliscono le differenze tra il maschile e il femminile nell'arte, dimostrando come attraverso il disegno possa risolversi nel modo più completo il compito di produrre con un minimo di variazione nei segni il massimo nell'impressione complessiva dell'opera. E circoscrivendo l'azione entro un intervallo cromatico che pare venire a patti con lo sguardo dell'osservatore, sembrano assecondare quell'atmosfera leonardesca, quell'aria "piena di linee rette e radiose, in-

tersegate e intessute senza occupazione l'una dell'altra", offrendoci la prova del fatto che la soluzione del problema della "pura visibilità" dell'arte, della sua immagine sensibile, implica, contemporaneamente, di affrontare il problema di rendere completamente comprensibili gli elementi della forma delle cose e interpretare il visibile soggettivo nella sua connessione con il visibile oggettivo. La sala degli architetti, anche questa organizzata come le precedenti, si apre con i disegni di Paolo Portoghesi. È subito evidente, nel suo progetto per la *Città della scienza al mattatoio (1983)*, il rap-



porto con le forme della storia e con la memoria che è poi, insieme alle analogie con la natura, il filo conduttore della sua analisi e poetica. Dello stesso anno è il progetto per il *Colosso* di Carlo Aymonino. Qui non è la capacità di narrazione ad occupare un posto significativo ma, al contrario, l'idea della centralità, del monumento come momento utile alla costruzione della città. Un'intenzione filologica, una poetica dell'ascolto a dimostrazione sia di una possibile lettura del passato, sia della possibilità di intervento nei centri storici. Ancora diversa declinazione assumono, rispetto alla storia, le opere di Alessandro Anselmi. Gli astratti e dissonanti formalismi di *La piazza ed il giardino di Santa Severina (1980)*, compongono uno spazio frammentario ed eterogeneo in cui si sommano poliedrici riferimenti con insolita spregiudicatezza. Seppure con una tradizione del tutto diversa, legata ad una contraddittoria e profetica "utopia della realtà", le opere di Guido Canella si pongono in continuità con la ricerca di nuove espressioni formali direttamente collegate al patrimonio storico moderno. Una grammatica deformata diventa il sintomo di una architettura indefinibile, in grado di farsi e negarsi come comunicazione, così come accade nelle ancor più spaesate e prevedibili opere di Robert Venturi. A codificare un linguaggio fondato sull'assolutezza dei segni e sulle operazioni della composizione giungono le opere di Franco Purini. Il disegno per *La Città Uguale (2000)* si presenta come il tentativo di ricondurre alle forme essenziali architettura e urbanistica: quindi uno spazio la cui comprensione avviene attraverso la disposizione di rarefatti elementi. Non distanti sono i baluardi architettonici e i compiuti disegni di Antonio Monestiroli. Imposti su una progressiva depurazione formale, sull'essenzialità dei volumi, assumo al ruolo di ordinatori urbani che come frammenti aspirano all'interezza della città. Di una sublimità declassata con i

valori della tecnologia, intesa anche nelle sue forme ironiche, sono invece intrise le opere di Renzo Piano. Teorizzate secondo una chiara capacità analitica esse riconducono l'architettura nel naturale alveo della costruzione verificandone le potenzialità comunicative più che poetiche. In linea con la ricerca del dettaglio ma su ambiti diametralmente opposti è l'opera di Umberto Riva. Qui, appunto, la singolare attenzione per i dettagli trasforma i contenuti funzionali in poetici, restituendo all'opera un inestimabile valore aggiunto. Accomunabile è l'operazione di Michele de Lucchi. Gli *Studi di tavolini per Memphis 1984* esprimono chiaramente lo stretto rapporto, spesso esistente, tra architetto e designer. Si aggiungono a questi i disegni di Danilo Guerri incentrati, anch'essi, su di un'esplicita "poetica del dettaglio" ascrivibile nella tradizione italiana rappresentata da Mario Ridolfi e Carlo Scarpa. Compiendo un notevole salto di scala, ritornando alla dimensione urbana, si incontrano i disegni di Vittorio Gregotti. Il *Riassetto dell'area di piazza Matteotti a Vicenza 1986* interpreta perfettamente la vocazione al territorio come estrema possibilità di riacciare un dialogo teorico e pratico tra architettura e urbanistica. La stessa biunivocità di interessi può essere ascritta alla figura di Oriol Bohigas i Guardiola, anch'egli impegnato a proiettare le potenzialità del manufatto architettonico su scala urbana. Esempio di un'architettura che si configura come una cattedrale edificata sull'invincibile potenza mediatica e quella di Massimiliano Fuksas e Gaetana Aulenti inevitabilmente corrispondente ad una visione della storia tanto critica quanto debole: prendendo a prestito un repertorio linguistico apparentato all'ortodossia degli star system conducono la propria ricerca formale parallelamente al culto della personalità. Seppure presente nella cronaca delle archistar, l'architettura di José Rafael Moneo Valles riconduce il

campo d'indagine sull'esercizio storico-critico recuperando contemporaneamente il carattere corporeo e materiale dell'edificio. Più formalistiche che critiche sono invece le peculiarità dell'architettura di Mario Botta, anch'esse caratterizzate dal recupero di una matericità classica declinata con il "tatto" degli architetti ticinesi. In linea con questa sensibilità verso forme e storia si trova l'opera di Francesco Venezia comprensibile nella pratica della "spogliazione" condotta con ragioni profonde essenzialmente priva da ideologie moderniste. Risultato di una calcolata addizione sono, invece, le opere e i disegni di Francesco Cellini. Evidente appare nel *Progetto per un circolo aziendale della società Maccarese 1973* una forte intenzione e capacità descrittiva in grado di ritrarre un'architettura definita da canoni realistici più che astratti.

Compito e merito della mostra è l'aver inevitabilmente posto l'accento sull'importanza della "processualità nell'opera", documentata attraverso i disegni, di conseguenza sulle qualità grafiche dei singoli autori contemporanei. Per questo il ripreso dialogo dell'Accademia con artisti, scultori e architetti rappresenta anche un rinnovato connubio tra l'Istituzione e la sua memoria. ■

Nella pagina a fianco, in alto: *Sala d'ingresso*.
In basso: *Sala degli Scultori*.
In questa pagina: *Sala dei Pittori*.
Courtesy A.A.M. Architettura Arte Moderna.
Fotografie di Giampiero Ortenzi

