

Chi ha ancora paura del disegno?¹ L'Accademia Nazionale di San Luca per una Collezione del Disegno Contemporaneo

Antonio Labalestra

"jusqu'à quel point le chant appartient à la voix, et la poésie au poète?"

V. Hugo

La lezione della poesia del Novecento insegna, tra le altre cose, che esistono poeti per i quali il rifiuto del Mondo può equivalere ad un canto, ad una preghiera e persino ad una speranza capovolta. Sono identificati in questo modo i difficili, ardui sentieri che la parola poetica ha saputo aprirsi per non coincidere con la propria alterità provando, almeno in qualche misura, a legittimarsi. Se si tra-

me il sogno, la memoria e l'immaginazione sono legati alla vita, o meglio, quanto questi riescono a farsi, essi stessi, rappresentazione della vita. Forse solo adesso la distanza critica da questo fenomeno ci permette di ricostruire tutto questo come un processo di definizione di un ambito ove possono convivere, senza produrre stridenti lacerazioni, pensatori anche estremamente eterogenei ma accomunati nel tentativo di rappresentare un luogo ontologico dove è possibile esplorare interstizi, fissare l'attenzione sui dettagli, sui particolari, per rivisitare i modelli, riscrivere le regole o anche solo raccontare un'utopia. Ed è proprio come tentativo di definizione di questo luogo ontologico all'interno di una determinata *enclave* culturale, in tutta la sua eterogeneità, che nasce la recente mostra curata presso l'Accademia Nazionale di San Luca da Francesco Moschini, quasi a segnalare uno dei possibili punti d'arrivo di tutta una serie di considerazioni, analisi e anamnesi che si stanno tracciando, alla stregua di bilanci, sul disegno del Novecento.

Questo momento espositivo in particolare andrebbe guardato all'interno di un percorso critico che lo stesso Francesco Moschini va faticosamente componendo, con un impegno che si protrae senza soluzione di continuità almeno dal 1978, anno di fondazione dell'istituzione della galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna, intorno all'importanza del disegno come momento irrinunciabile della genesi del fare artistico.

L'intera iniziativa, promossa dal Consiglio Accademico presieduto da Guido Canella, nasce con l'idea di rinnovare la tradizione del dono accademico d'affiliazione in maniera propedeutica alla costruzione di una *Collezione del Disegno Contemporaneo*. In realtà questa scelta rimane assolutamente tradizionale per un'istituzione come quella dell'Accademia Nazionale di San Luca che ha origine, attraverso una serie di passaggi avvenuti fra la seconda metà del Cinquecento e la prima del Seicento, con la simbolica fondazione voluta fortemente da quel Federico Zuccari che fu anche il fautore dell'istitu-



sla questo concetto estendendolo oltre gli ambiti disciplinari della letteratura a quelli dell'intero sistema dell'arte, mettendo in risonanza il concetto di disegno nella sua dimensione di scrittura poetica, è estremamente interessante constatare quanto lo stesso continui ad essere significativamente valido.

Pur rimanendo pervaso da quell'attitudine a farsi lavoro estenuantemente ribadito nel verso della ricerca della definizione della forma-opera, con una certa assiduità che ci permette di elevarla a regola, il disegno, nel secolo breve, si rivela come uno strumento più ricco, più denso di significati e valori dell'opera stessa, rimanendo legato ad essa co-

¹ Si fa riferimento al testo di F. Moschini, *Chi ha paura del disegno?*, in *Il progetto del Disegno. Dodici esperienze*, Catalogo a cura di Laura Thermes uscito in occasione dell'omonima mostra presso la galleria Il Punto Velletri 29 novembre-18 dicembre 1986.

zione dell'insegnamento del disegno quale fondamento per la formazione degli artisti, nelle tre classi di scultura, pittura e architettura, per le quali si propone fin dal motto accademico, *l'aequa potestas*. Già a partire dunque dalle origini della fondazione di quest'accademia romana il disegno ha assunto, nel processo di definizione artistico, un ruolo principale nel percorso creativo, tanto da diventare centrale nella didattica e nella formazione dell'artista; in questo strumento evidentemente si intravede la possibilità di tenere insieme le opposte

Il permanere in questo limbo di frammenti, l'aggiarsi tra i tratti di Enzo Cucchi e Mimmo Paladino, riascrive un senso a certe ostinate indagini grafiche compiute, tra le pieghe della contemporaneità, alla ricerca di nuove vie da intraprendere, di un senso tra i tanti possibili. I confini della composizione già sondati estenuatamente dai grandi artisti disegnatori come Michelangelo e Leonardo appaiono *in nuce* in alcune opere in mostra, spesso labili e fuori controllo, frutto di una gestualità immediata con tratti, linee e volumi che trasbordano



La mostra allestita all'Accademia Nazionale di San Luca a Roma sul disegno del Novecento

polarità, di visionarietà e tecnica, entrambe fondamentali nel processo di definizione creativo così come magistralmente sarà poi espresso da H. Focillon nel celebre *Elogio della mano*.

Al rigore geometrico dell'allestimento opera di Sara Petrolati, Sveva Brunetti e Ilaria Giannetti, ospitato in una delle sale di Palazzo Carpegna sede dell'Accademia, fa da contrappunto l'inevitabile consumo superficiale che rappresenta un primo momento apparente di comprensione delle opere in mostra. Nella tripartizione degli spazi proposta, cui corrisponde ognuna delle classi accademiche, sono esposte due distinte opere richieste ad ognuno degli accademici. Attraverso gli *sguardi incrociati*, proposti dalle collimazioni forzate dell'allestimento, si rimanda alla complessità del disegno, al suo definirsi come concentrato teorico, evitando di far emergere semplicisticamente una peculiarità disciplinare ma alludendo piuttosto ad un'ipotetica centralità del disegno rispetto all'intero sistema delle arti.

Diventa in questo modo fisicamente percorribile il potenziale superamento dei rigidi steccati disciplinari, già ampiamente sperimentato dalle avanguardie storiche dei primi del '900 fino alle neoavanguardie degli anni '60.

continuamente, in cui si può constatare come ormai sia irrimediabilmente lontana l'apoditticità cartesiana; l'opera si snoda invece costantemente sul crinale di una cercata e costruita eresia, tradendo la ragione e lasciando soccombere tutto in pura aporia, in una costante dissuasione.

Il senso di quest'occasione espositiva nel suo complesso presenta la pratica del *disegno*, oltre che nella sua stratificazione segnica, nel centro di una connotazione simbolica che l'intero processo artistico, spesso, tende ad evitare essendo condotto sul filo di una continua ricerca di concretezza e d'immediata rispondenza alle esigenze primarie di definizione di un'opera, di una costruzione e della sua eventuale fruizione. Tuttavia, sul versante della riproduzione dell'immagine, si guarda all'assunzione di questa *multidisciplinarietà del disegno* quasi come volontà premeditata di individuazione di una pratica autonoma, che punta direttamente ad un'agognata autonomia di *progetto* come accade emblematicamente per alcuni autori come Maurizio Sacripanti, Franco Purini e Achille Perilli.

Il riferimento più diretto per questi artisti che hanno lavorato costantemente sulla rappresentazione è certo Gianbattista Piranesi: ma anziché il Piranesi visionario delle carceri, dei capricci o piuttosto

più di mestiere delle vedute, quello "ossessivo" nell'analisi di una "forma urbis" più vagheggiata che reale. La stessa aspirazione al progetto insita nelle tavole del Campo Marzio piranesiano, ognuna delle quali è costruita come verifica e nello stesso tempo messa in crisi di ogni presunta unità spaziale, attraverso la sua esasperata parcellizzazione, trova riscontro nell'idea di un solo e unico grande frammento come risultato finale in cui i disegni danno dunque conto di un insieme semantico personale e parallelamente sono testimonianza di un'attività costante e vivace di elaborazione e di approfondimento. Per i vari ambiti di questa mostra è possibile ripercorrere lo sviluppo della cultura italiana del secondo dopoguerra attraverso alcuni momenti tra i più significativi della stessa, quelli legati e segnati dalla passione-ossessione per il disegno. Il disegno è sempre stato, infatti, uno degli elementi di maggior riconoscibilità e rappresentatività della cultura italiana, proprio per il suo essere sempre stato considerato come momento di grande concentrazione teorica e non come pura promessa di un'opera d'arte di là da venire. È stato un modo, quello di disegnare, per i migliori artisti italiani, di svincolarsi dalla pura e semplice dimensione realizzativa per alludere a nuovi e diversi scenari possibili per l'arte, per i luoghi e per il paesaggio. Ma il disegno è stato anche l'elemento che ha dato più riconoscibilità a livello internazionale alla cultura italiana. A fronte di pochi esiti concreti di opere realizzate, a partire almeno dalla XV Triennale di Aldo Rossi del 1973, il disegno ha potuto farsi elemento propulsivo e propositivo per le nuove generazioni e non soltanto per quelle italiane. Il tentativo di creare un archivio del disegno contemporaneo punta in definitiva a fornire un quadro critico di riferimento di un'intera vicenda storica, attraverso la raccolta di alcune delle migliori testimonianze dei protagonisti di tale stagione culturale.

Si dimostra per questa strada quali siano, in estrema sintesi, i motivi per cui il disegno si è guadagnato un suo spazio di rilievo nel panorama artistico contemporaneo: l'aver promosso una nuova fase della ricerca attraverso una brusca rottura della continuità con la precedente situazione di ortodossia modernista, l'aver individuato nell'immagine il luogo strategico di quella che si sarebbe configurata di lì a poco come l'arte della comunicazione e, soprattutto, nel ruolo di manifesto programmatico che hanno rivestito i suoi esiti grafici. Manifesti intrinsecamente ideologici, espressione di una precisa visione del mondo rivolta alla trasformazione dell'arte nella direzione di una dimensione ancora sconosciuta, un universo formale prossimo e urgente di cui si rilevano le tracce, come registrando su una lastra i segni invisibili di

una radiazione. S'individua, in questo modo, nell'approccio alle tematiche del disegno, la chiave di una linea di ricerca specifica e circoscritta, utile soprattutto alle nuove generazioni per una comprensione più ampia di quella "passione del fare" che sottintende alla creatività e professionalità progettuale. Almeno a partire da quella "speranza progettuale" degli anni cinquanta rappresentata egregiamente da un maestro del Neorealismo come Mario Ridolfi, cui si deve il primo "Manuale dell'architetto", con le sue ossessioni quasi maniacali per il disegno e il dettaglio costruttivo, proseguendo per l'eredità raccolta dai "Nuovi Maestri" come Carlo Aymonino, Vittorio Gregotti e Paolo Portoghesi fino alle sperimentazioni grafiche dei più giovani Francesco Cellini, Alessandro Anselmi, Giorgio Grassi, Antonio Monestiroli, Franco Purini e Massimiliano Fuksas. Attraverso queste opere sono rappresentati gli anni cruciali in cui tutto il mondo occidentale si ritrova intorno alle elaborazioni teoriche espresse attraverso il disegno dalla cultura architettonica italiana, fino a giungere a *quell'architettura disegnata*, per cui Muzio parla di contraddizione in termini. In quella situazione il disegno fu la porta principale verso la post-modernità, intesa questa come la nuova frontiera della scrittura architettonica, luogo teorico e creativo al cui interno era possibile ripensare al recente passato dell'architettura in termini rinnovati, sottratti a quel proibizionismo che da tempo aveva imprigionato la ricerca disciplinare in statiche e conformiste modalità stilistiche. Attraverso la riscoperta del disegno come strumento esplorativo di un nuovo il quale, materializzandosi visivamente, poteva assumere il valore autonomo d'opera d'arte, una generazione di autori provenienti dalle culture più varie e spesso opposte operò una singolare e decisiva convergenza sulla ritrovata capacità dell'immagine di farsi strumento provocatorio nel quale utopia e profezia si combinavano con temi fortemente innovativi fino a definire l'orma endemica del comporre. Sicché la superficie pittorica, lo spazio scultoreo e quello architettonico diventano *il campo di battaglia* dell'agire e dell'emozione, in altre parole un nuovo laboratorio sperimentale che conquista un'inedita ritualità dissociandosi apertamente o indirettamente dalla storia. In questa mostra, più che altrove, ci si trova di fronte al tentativo di restituire un sistema di allusioni, di algebra in soluzione dei fatti e di parole deflagrate riferite ad un unico discorso, lungo, faticoso ed interrotto attraverso il quale è possibile esorcizzare quel sentimento di "timore" che è dato dalla necessità continua di andare avanti e di tornare repentinamente indietro che è propria del processo creativo e che, forse solo attraverso il disegno, è possibile ancora percorrere.