

L'invenzione di Parrasio e il colore di Zeusi. “Il disegno dell'idea” come compresenza di passato e presente

Francesco Moschini

Nella profonda diversità e nella stretta relazione tra luoghi, parti e figure, sul filo di una perseguita “vicinanza” di pittura, scultura e architettura, c'è il tentativo di far dialogare culture e sistemi diversi per un messaggio volto alla realizzazione di un'unità reale, esistente e insieme utopica. Necessità e libertà non in quanto presupposto, non in quanto possibilità di porre da sé e per sé gli ordini e le leggi a fondamento della propria operatività, costituiscono la procedura che corre parallelamente verso il simbolico, l'astratto e il reale. Le suggestioni di un “ordine che guarda al passato” costituiscono la perenne “tensione piena di conflitti” che le tre discipline continuano a vivere. Il presagio di una ricognizione puntigliosa rappresenta la possibilità di fermare la *damnatio memoriae* attraverso forme in grado di ricondurre all'immobilità e al silenzio il more geometrico. A partire dalla cultura figurativa settecentesca il disegno ha assunto, nel processo di definizione del fare artistico, un ruolo fondamentale, tanto da diventare centrale nella didattica e nel definire le finalità delle scuole che ne sancivano ufficialmente la basilare importanza nella formazione dell'artista. Che l'esercizio del disegno fosse momento fondamentale negli studi propedeutici all'arte è evidente dal rilievo che viene dato a questa disciplina all'interno delle varie accademie, specie come momento di definizione creativa per la disposizione delle varie figure all'interno della rappresentazione finale. Ma se spesso, in questa fase, il tono assertivo del disegno può apparire arbitrario e gestuale, esso tuttavia, in una sua dimensione quasi ontologica, contiene anche una vocazione a farsi critica dell'esistente e prefigurazione utopica di un futuro diverso e carico di speranze.

Possiamo immaginare che già fosse così nei momenti aurore della ricerca artistica, quando ai “paradeigmata”, ai disegni preliminari, era affidata la prefigurazione del tutto compiuto, quando alle “graphidis vestigia” era demandato il ruolo di far presagire l'universalità in nuce, o alle “leukographie”, ai disegni sul bianco, secondo la poetica di Aristotele, e ai “grammai”, ai disegni al tratto, era dato di aprire orizzonti imprevedibili.

Se si escludono alcune declinazioni che attengono all'eccezionalità, come nel caso delle avanguardie novecentesche per le quali andrebbero considerate altre definizioni utili ad identificare la *pittura*, questa espressione artistica va in-

terpretata come fenomeno espressivo che travalica i confini tradizionalmente accettati della meccanica apposizione di colore a un disegno, come nel caso delle sinopie, dei graffiti e dei cartoni preparatori riportati a spolvero per la realizzazione di un supporto grafico per gli affreschi. Il disegno è piuttosto un luogo originario che in alcuni casi andrebbe letto parallelamente ad un'arte pittorica che pone in campo, di per sé, una serie di problemi specifici più complessi: dalla resa del colore, alle variazioni di tono, allo studio della luce, fino alla molteplicità delle tecniche legate alle varie origini dei pigmenti cromatici. Nelle civiltà arcaiche in cui l'incidenza di queste aspetti era più limitata, la definizione di “disegno colorato” poteva essere più corretta anche in riferimento a creazioni anche di grande raffinatezza. Questo almeno fino all'arte greca del IV secolo a.C., da quando cioè entrarono a far parte della cultura mediterranea e europea una serie di aspetti legati alle tecniche figurative che caratterizzeranno da allora in poi tutta la produzione artistica e di significato. Potremmo dire, dunque, che da questo momento in poi i segni iconici che risultano dal disegno inizieranno a definire la natura dell'opera su un piano semantico, a seconda delle intenzioni dell'autore, in un libero gioco tra figurazione, impiego libero delle forme o qualsiasi altro utilizzo e rapporto con il medium pittorico in ambito artistico.

Ma anche in epoche più prossime a noi, gli stessi disegnatori medioevali, tra cui spicca la figura di Villard de Honnecourt, riproducevano, nei disegni dei loro taccuini, materiali da poter poi ri-assemblare e ridefinire in sede progettuale nei futuri lavori.

Volontà e lucidità, teorizzanti implicite nel disegno, divengono spesso mediatrici tra opposte polarità: visionarietà e tecnica. Entrambe fondamentali nel processo di definizione creativo, così come magistralmente espresso da Henri Focillon: “*Mi accingo a intraprendere questo elogio della mano così come si adempie ad un dovere di amicizia. Nel momento in cui inizio 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 ad esse l'uomo prende contatto con la dura consistenza del pensiero, arriva a forzarne il blocco. Sono le mani ad impor-*

re una forma, un contorno e, nella scrittura, uno stile" (H. Focillon, *Vita delle forme. Elogio della mano*).

Al rigore di una simile impostazione dialettica fa da contrappunto l'inevitabile consumo superficiale dell'immagine che rappresenta, soprattutto oggi, un momento illusorio di comprensione. Sarà sempre più utile allora guardare alla complessità del disegno, al suo dispiegarsi come concentrato teorico evitando di cogliere esclusivamente l'aspetto più immaginario che sarebbe limitativo della sua funzione e deviante rispetto al suo ruolo. Si rischierebbe così di collocarlo nella pura espressione artistica quasi a sottolinearne una lontananza, se non addirittura una voluta lateralità rispetto alla sua specificità. Ed è questo, il rischio più diffuso specie da quando il sistema delle arti ha cercato punti di tangenza tra le diverse discipline; dalle avanguardie storiche dei primi del '900 alle neoavanguardie degli anni '60, il trasbordare oltre i limiti del proprio campo ha avuto, tranne pochi esiti positivi, risultati del tutto ambigui e omologati seppure nella vasta gamma di sperimentazioni in atto.

Oggi pensare ad una tale interdisciplinarietà è un'operazione maggiormente ammissibile, anche in virtù della ricercata perdita di identità di ogni sapere specifico. Nel sovrapporsi di tali saperi fino al coincidere degli interessi, l'errore rimane nel caso ci si aspetti una loro riappacificazione, una sorta di grande sintesi alla ricerca di un'appagante totalità. Se si pensa, infatti, a gran parte dei disegni pervenuti, anteriori al sedicesimo secolo, si può considerare che molti di essi siano rappresentativi di opere "altre", di lavori densi di rimandi spesso avvicinati in modo spontaneo e immediato. Di quest'arte sono emblematici i numerosi disegni di Leonardo Da Vinci, riferiti per esempio ai tipi di chiesa a pianta centrale o quelli di Michelangelo eseguiti per le fortificazioni a difesa della repubblica fiorentina negli anni '30 del Cinquecento. Si trova in questo modo di procedere una volontà di ricreare un luogo virtuale, ove far convergere le multiformi parti concorrenti alla definizione di un nuovo organismo. E il permanere in questo limbo di frammenti dà, ancora oggi, 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, attraverso una pratica che si vorrebbe sempre più lontana da istanze innovatrici per ricondurla nel più ovvio mestiere.

I confini della composizione già sondati estenuatamente da Michelangelo e da Leonardo appaiono talvolta, come allora, spesso labili e fuori controllo, frutto di una gestualità immediata con tratti, linee e volumi che trasbordano continuamente, in quanto costituiti da trame né ortodosse, né dichiarate. È in questo senso 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 rapporto tra pittura, scultura e architettura diventa, dunque, un atto apparentemente eroico che subisce numerose variazioni nel tempo attraverso le varie teorizzazioni ge-

rarchiche che si alternano, di volta in volta, rispetto alle tre discipline.

Tuttavia la ricerca di una specificità invocata, non solo in nome di una pretesa autonomia delle singole arti, serve a salvaguardare e riaffermare la storicità di un approccio che contiene già al suo interno il suo carattere poliedrico, contraddittorio eppure efficacissimo.

L'opera pittorica, scultorea, architettonica, in questo modo, si estranea dal suo contesto ridescrivendo nuovi ambiti e potenziando, al tempo stesso, il riconoscimento delle sue specifiche peculiarità. Si arriva così a liberare l'opera dal rischio di un pragmatismo spesso sterile per ricondurla in nuove espressioni trasversali alla forma e al contenuto. Il disegno conduce verso un fare, per così dire, critico che riporta l'attenzione sull'ideazione dell'opera e sul fenomeno che la costituisce.

L'aspirazione alla critica del presente si pone, in questo modo, come complementare ai contenuti e alla forma, costituendo un'ideologia che si riconosce nella sua negazione; l'artista diviene quindi la quinta essenza dell'opera: una biologia come apporto immediato e concreto per un concetto di pura-visibilità.

La celebre contrapposizione tra Leonardo e Michelangelo, ovvero sulla superiorità della Pittura rispetto alla Scultura, rappresenta un momento decisivo e sintomatico del contrasto che hanno assunto "subito" le Arti. Scrive Leonardo da Vinci nel "Trattato della pittura": *"La scultura non è scienza ma arte meccanicissima, perché genera sudore e fatica corporale al suo operatore e solo bastano a tale artista le semplici misure dei membri e la natura de' movimenti e posati, e così in sé finisce dimostrando all'occhio quel che quello è, e non dà di sé alcuna ammirazione al suo contemplante, come fa la pittura, che in una piana superficie per forza di scienza dimostra le grandissime campagne co' lontani orizzonti"*.

Una simile avversione oggi appare lontana specie se si considerano le forme dell'arte contemporanea insieme alle teorie e alle critiche che l'accompagnano. Non ci si trova, infatti, a discutere della sintesi delle arti ma della loro trasformazione; non vi è più la ricerca di un rapporto paritario o di una gerarchia democratica ma la costante sperimentazione di linguaggi tanto eterogenei da non poter essere più classificati secondo un registro tradizionale. Oggi un coacervo di esperienze focalizzano l'attenzione sulle diverse tematiche dell'ideazione progettuale, rielaborando il soggetto in una diversa e inusuale astrazione formale e restituendolo ad una diversa percezione visiva.

Il senso di questa trasformazione presenta la pratica del disegno, oltre che nella sua stratificazione segnica, al centro di una connotazione simbolica che l'intero processo artistico, sempre più 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 del suo consumo.

Nell'arco di un secolo si chiude così il cerchio della volontà di varcare il limite della rappresentazione attraverso una generica e generale dimensione spettacolare e manierista.

La volontà di rivolgersi al futuro guardando al passato, già incarnata da Giorgio De Chirico, rappresenta forse l'atto più estremo e convincente di generare e riproporre il connubio con la tradizione tecnica più che con il passato. L'operazione grandiosa in cui pare impegnata la cultura dell'epoca, ad onta o forse grazie alla particolare situazione storica e politica, è quella di voler sintetizzare due sistemi filosofici antitetici classico e moderno, in una dimensione che appare essenzialmente tragica, non il *trauerspiel* benjaminiano, la rappresentazione cioè del lutto e della perdita, ma proprio la tragedia classica, l'aprirsi su una insanabile aporia. De Chirico, attento lettore di Friedrich Nietzsche, considera essenziale la componente etimologica della parola arte ed è per questo che il suo pensiero e la sua critica appaiono ancora attuali. Egli scrive: "*L'arte in greco si dice Tékne, che vuol dire tecnica, mestiere. Oggi la parola tecnica o mestiere, riferita alla pittura, è considerata dai cosiddetti modernisti qualcosa di quasi offensivo, mentre tutta l'opera dei maestri antichi, fino allo scadere dell'Ottocento prova esattamente il contrario*".

Si comprende dunque, con questa affermazione, il divario creatosi tra la concezione della sperimentazione presente e quella passata e di conseguenza il rischio di arbitrarietà contenuto nelle scelte teoriche e pratiche di autori che vanno perdendo progressivamente la riconoscibilità professionale di pittori, scultori e architetti.

Se la riflessione sulla costruzione dell'opera si avvale di una tecnica classica, la contemporaneità di passato e presente costruisce quella visione mistica dell'arte, quel passaggio attraverso una dimensione spirituale, in cui il passato, azzerato nell'*hic et nunc* della sua presenza, mostra le figure del moderno, indica la necessità del racconto contro la impossibilità della ragione: "...il gioco mortale della memoria, delle spedizioni nel passato, diventa l'atto di vita" (F. Rella, *Miti e figure del moderno*).

Soltanto comprendendo il valore dell'ideazione e della costruzione dell'opera d'arte è possibile individuare un comune denominatore fra le tre discipline. Ponendo infatti l'accento sull'importanza della "processualità nell'opera", può apparire oggi evidente come sia diventato ambivalente il modo di intendere la produzione artistica.

Nonostante questa mancanza di riconoscibilità degli specifici settori, accade in taluni casi che la riscoperta del valore del disegno rappresenti un indispensabile obiettivo per rivendicare da un lato, l'identità e la centralità di questa pratica all'interno del complesso *sistema dell'arte*, dall'altro per evidenziare la possibilità di formare parallelismi e intrecci disciplinari, allo scopo di sollecitare "sguardi incrociati", contaminazioni e attraversamenti *del e nel* contemporaneo.

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'auspicata autonomia del *progetto dell'opera*.

Il riferimento più diretto per gli artisti che hanno lavorato sulla rappresentazione è certo Giovanni Battista Piranesi: ma

anziché il Piranesi visionario delle Carceri, dei capricci o piuttosto il "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 questo senso tutto è teso a sollecitare la trasmutazione alchemica della materia dell'opera alla ricerca di una fantomatica vita o, più prosaicamente, di una via in grado di opporsi agli inizi intrisi di matericità. Gli eccessi di compresenze pittoriche e materiche nel loro denunciare una sorta di *horror et amor vacui*, accentuano un versante tanto concettuale quanto informale finendo poi con il ritrovarsi in una condizione più "raffreddata", sempre perseguita attraverso un lavoro disinibito e aereo, come froebeliana sequenza elementare di pezzi e di parti.

Da un lato dunque l'autore cercherà di correggere e stemperare le possibili fughe verso troppo tortuosi sentieri per mezzo di una sana pratica operativa capace di fornire chiare ed immediate coordinate, dall'altro rivendicherà il principio di una modernità riferendosi a paradossi teorici e tecnici spesso di chiara evidenza retorica.

Ciò che oggi si presenta con più forza è il carattere oggettuale dell'opera, vale a dire che l'artista predilige sempre più, ad una bidimensionalità del lavoro, una ricercata tridimensionalità che sottolinea ancor più, paradossalmente, il carattere effimero ed indefinibile del supporto. La perdita non è solo quella del centro che sarebbe troppo totalizzante, ma quella del quotidiano che permette di misurare giorno per giorno la distanza tra le intenzioni ed il possibile, tra le aspirazioni e la pura necessità, tra il mestiere di vivere ed il piacere dell'esistenza, rintracciato in segnali abbandonati o nascosti.

Potrà pure trattarsi di segnali abbandonati che non interessano ormai più nessuno, ma dovrà pur esserci una superiore solidarietà volta a raccogliere in un'ideale società le più nobili tracce di un passato anche se sopravvissuto nella sua marginalità. Tutto ciò senza nostalgie regressive o edulcorati rimpianti per *paradisi perduti* ma con la lucida coscienza della pochezza del sopravvissuto cui aggrapparsi e a cui solo far riferimento. Non più bellezze da scoprire ma mondi artificiali da ricreare senza toni consolatori, belli proprio per la loro durezza, per il loro essere non volutamente seducenti o accattivanti, senza forzature come si trattasse di accennare soltanto alle cose. Questo bisogno e timore degli specifici campi d'azione conduce continuamente l'artista verso la negazione dell'opera; solo i più attenti osservatori potranno dissepellire quell'archeologia del presente e magicamente far riaffiorare da quelle trasparenze quei continui ritorni stratificatesi, non per incerti ripensamenti, ma per il pudore di nascondere le tracce del proprio passaggio e l'affermazione del proprio dire. Le grafie dei segni diventano il modo per riconoscerne l'u-

so intimo e privato che la pratica del disegno può esprimere fino ad arrivare a custodire le inquietudini degli autori. I disegni spesso danno dunque conto di un insieme semantico personale e parallelamente sono testimonianza di un'attività analitica e di studio.

Si passa così alla predilezione per ogni forma di arcaismo figurativo in cui gli elementi ricorrenti fanno riferimento alla primordialità, al rincorrere le dissonanze tra le chimere del futuro contraddistinte da tecniche tradizionali e ardite al tempo stesso che comportano risultati figurativi caratterizzati da una esibita e popolare modernità dell'immagine, della materia e del colore. Il rincorrere costantemente all'invenzione metodologica e agli sperimentalismi sembra garantire una possibile trascurabilità nei confronti dell'ossessione per una forma che, sorprendentemente, rimane elemento centrale del percorso artistico, proprio nel momento in cui si continua a sottolineare la dissoluzione, la rarefazione, il *cupio dissolvi*, ottenuto attraverso la continua opera di materializzazione attuata con rarefazioni cromatiche e volumetriche. La deflagrazione dell'Arte si estende e si espande così, per osmosi, sino a generare contesti indiretti, terre di nessuno, zone di quiete tra polemiche e teorie.

Il disegno, dunque, diviene lo strumento per il quale si persegue da un lato l'unicità di un approccio univoco, tradizionalmente usato nella prefigurazione dell'opera, dall'altro tutte le declinazioni che ciascuna di esse comporta. Per questa strada è possibile ripercorrere lo sviluppo della cultura artistica 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 considerato come momento di grande concentrazione teorica e non come pura promessa di un'opera d'arte di là da venire. Per i migliori artisti italiani, quello di disegnare, è stato un modo 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. Nella ricerca architettonica, ad esempio, 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.

Sulla base di un'attenta ricognizione di tali documenti iconografici, prodotti dal secondo dopoguerra ad oggi e riguardanti il fenomeno del disegno, appare chiaro l'apporto dato dalle varie personalità del campo della pittura, della scultura e dell'architettura alla genealogia del progetto. Oltre a fornire un quadro critico di riferimento di un'intera vicenda storica, questa ricognizione comporterebbe una raccolta delle migliori testimonianze dei protagonisti di tale stagione culturale.

Nell'ambito della scultura, ciò che maggiormente caratterizza la modernità, è il tentativo di idealizzazione del pro-

prio fare al punto tale che il disegno si sia posto nella condizione di una vera e propria "epifania del sacro" teso a sottolinearne una voluta distanza, tra gli esiti formali ed il loro destino quotidiano, sia per quanto riguarda l'approccio più "esistenziale", che percorrere la strada della dissoluzione della forma, del "cupio dissolvi", sia per quanto riguarda la via protesa al raggiungimento della forma nella sua più compiuta idea e totalità.

Per l'architettura, risalendo alle sorgenti della modernità, il disegno rinviene le proprie radici nella visionarietà esaltata ma anche fortemente razionale degli architetti delle rivoluzioni, rivalutando quella energia nativa che aveva dato alla riflessione teorica, espressa nella simulazione grafica, uno statuto indipendente.

In questo contesto, teso tra Architettura, Arte e Disegno è stato identificato un viaggio, seppur disordinato e conflittuale, che ha condotto verso la riscoperta della capacità sperimentale della rappresentazione e la riaffermazione del carattere eminentemente artistico del *fare* acquisendo in breve tempo un'ampiezza notevole ed una altrettanto consistente concordanza di fasi. Tuttavia la propensione verso il disegno non può essere considerata solo come il sintomo di un cambiamento, seppure significativo: essa fu per molti versi il cambiamento stesso.

Si dimostra per questa strada quali, in estrema sintesi, siano 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 mettono in evidenza le tracce, come registrando su una lastra i segni invisibili di una radiazione. In questo modo si è segnalato quanto l'autonomia formale dei disegni non fosse una garanzia automatica del loro valore in sé, quanto piuttosto una qualità crescente dai contenuti più direttamente referenziali, emozionali ed evocativi fino a quelli concettuali. Si 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 la migliore creatività artistica e la più attenta professionalità progettuale. Almeno a partire da quella "speranza progettuale" degli anni cinquanta rappresentata egregiamente sul versante artistico dagli artisti di Forma 1, del Fronte Nuovo delle Arti, ma già anche dagli artisti di Corrente, fino al Gruppo Origine, mentre, sul versante architettonico 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 detta-

glio costruttivo, proseguendo per l'eredità raccolta dai "Nuovi Maestri", negli anni '70 e '80. Sono questi 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".

Con gli inizi degli anni '70 s'identifica il definitivo esaurimento della modernità divenuta allora, pressoché dappertutto, puro repertorio di soluzioni convenzionali prive di vere possibilità evolutive, ambito di pratiche formali stanche e sfocate. In quella situazione il disegno fu la porta principale verso la post-modernità, intesa questa come la nuova frontiera della scrittura architettonica ed artistica, luogo teorico e creativo al cui interno era possibile ripensare al recente passato dell'architettura, della pittura e della scultura 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" che, materializzandosi visivamente, poteva assumere il valore autonomo di 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 a farsi strumento provocatorio nel quale utopia e profezia si combinavano con temi fortemente innovativi.

È tuttavia 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.

Sul finire degli anni '70 si è posta ancor di più l'attenzione alla produzione nell'ambito dell'esercizio progettuale di elaborati graficamente importanti per l'esecuzione di disegni d'invenzione o di paesaggi teorici. In tal senso rimane emblematica la vicenda dei disegni di architettura di questo periodo: tavole che non presentano un riferimento diretto, ma un preciso problema architettonico, riguardando temi compositivi di carattere generale o singoli elementi linguistici. Questo tipo di disegni andrebbe a sua volta articolato in generi diversi, dalla fantasia urbana alla ricognizione tassonomica dell'esistente, dall'elenco dei componenti grammaticali e di connessioni sintattiche alla narrazione visiva di paesaggi ideali nei quali la relazione tra natura e architettura è assunta come complessa metafora poetica. L'architettura disegnata è stata accusata in sostanza di non essere altro che un'evasione generalizzata dalla concretezza del costruire, una fuga dalle responsabilità primarie dell'architetto motivata in gran parte dal rifiuto del compromesso con la realtà produttiva scaturita dal sessantotto e,

in una misura minore, dalla scelta di rendere più assoluto e definitivo il senso di ciò che si proponeva. Il significato più autentico che essa aveva espresso, vale a dire il suo essere un'orma endemica dell'architettura, costituisce un aspetto permanente e necessario.

Sicché la superficie pittorica e lo spazio scultoreo e architettonico diventano "il campo di battaglia" (Jackson Pollock) dell'agire e dell'emozione, ovvero un nuovo laboratorio sperimentale che conquista una inedita ritualità, dissociandosi apertamente o indirettamente dalla storia.

Eppure accade che l'opera contemporanea riveli la possibilità di dissociarsi da un mondo che non ascolta, preso come è dal suo guardarsi addosso. L'attuale generazione rappresenta l'incarnazione dello scetticismo più che della certezza; il riferimento ideologico non è più, infatti, un ordine o una visione del mondo, semmai al contrario, l'instaurarsi di un eclettismo e il proliferare dell'arbitrarietà.

Le premesse vanno cercate soprattutto nell'avanguardia e nei suoi travestimenti: la vita diventa un gioco di artistica quanto "narcisistica" azione. L'immagine prima ancora che come rivolta si pone come "oscuro oggetto del desiderio", ovvero in qualità di una perversa e, al tempo stesso, di una innocente moralità.

Il gesto libertario e progressivo delle nuove arti abbandona l'icona del passato spesso senza dare una risposta al quesito vacuo e controverso di cosa sia l'oggetto d'arte e dove si collochino i suoi confini: dove un campo comincia ad invadere l'altro, dove il limite fra gioco e serietà diventa superfluo. Una incongruità e insieme un sincretismo tra linguaggi diversi diventa il modo per esprimere contenuti finora incomunicabili e trasversali. L'architettura è invece compresa tra la rivendicazione di un'appartenenza al territorio e la dimensione spettacolare e propagandistica della sua immagine.

Ma è proprio in questa dimensione contraddittoria che l'opera sembra proiettare una distanza abissale e superficiale dal fruitore. Lo sguardo disincantato dell'autore segue un percorso che si fa sempre più interstiziale; l'osservatore è così portato a guardare come in un cannocchiale rovesciato un'opera che nell'esasperazione della lontananza concentra più aperte e ambigue immagini il cui stadio finale si dà come risultato conclusivo di tentativi di messa a fuoco. Ed è questo abbraccio così totale e particolare del mondo e delle cose che crea volutamente una lettura stridente tesa a sottolineare un costante riferimento alla trasmigrazione dei termini pittorico, scultoreo e architettonico. L'insistenza teorica e retorica diventa l'incidenza ossessiva su una tecnica che ha perso progressivamente la sua triplice esclusività.

Questo comporre restituisce un mondo fantastico e surreale ma anche patologico, di un'aspirazione da ricercare in quell'*unitenza* di eredità holderiana. Ed è soltanto la natura di questo luogo privilegiato di quest'unitarietà che permette la comprensione di una possibilità di rigenerazione. Ma a tutto questo pare contrapporsi una volontà di morte, un "sacro caos" che tende a decomporre ogni cosa. Queste opposte polarità ordinatrici e informi costituiscono, allo stesso tempo, l'imprevisto e l'elemento destabilizzante. Messe

in scena contemporaneamente danno vita ad un'appagante pacificazione tra le cose che appaiano però percorse da un fremito, da un terrore che conferisce al tutto un senso di infinito e che ricorda, ancora ove ve ne fosse bisogno, come sia pura illusione ogni idea di riconciliazione.

Va sottolineato, in definitiva, il ruolo che svolge lo schizzo all'interno del procedimento progettuale e processuale di un'opera. Si può affermare che il procedere dall'idea primaria alla realizzazione formale conclusa costituisce l'iter progettuale e quindi la testimonianza dell'impulso all'ideazione. Questo processo si struttura intorno a nuclei informativi e problematiche formali che descrivono l'importanza della funzione di studio e di ricerca e riconducono alla logica del fare le esperienze generative dell'opera. Il pensiero creativo diventa soggetto parlante di un racconto fatto di sottili segni e ancor più complicate trame grafiche. Per questo la prefigurazione grafica va riconosciuta nella sua valenza formale ed estetica ed ha assunto all'interno del panorama del disegno un insostituibile documento storico. Nessuna elaborazione grafica, nessun modello, nessun disegno esecutivo o addirittura l'opera costruita, che in quanto realizzata certifica l'adempimento dell'idea, riesce a renderci consapevoli dell'esperienza progettuale, così come possono farlo queste sofferte mappe disegnate; qui le modificazioni, le incertezze e i repentini cambiamenti di rotta convivono con le iterate sottolineature che certificano dell'eterno ritorno dell'idea formativa. Diventa quindi di fondamentale importanza la comprensione che esista tutto un patrimonio storico e in formazione, da strutturare e ricercare proprio sulla base di una sistematica raccolta dei disegni che costituiscono questa processualità.

Questo è uno strumento insostituibile per la conoscenza e lo studio delle teorie e delle tecniche artistiche e architettoniche. Si tratta quindi di operare in un campo per certi versi ancora inesplorato, laddove la forma compiuta e la realtà di una realizzazione e di un costruito vengono considerate uniche testimonianze dell'evolversi di un'opera e di un edificio.

Quasi sempre ci si è indirizzati verso la valorizzazione di questo patrimonio soltanto quanto l'eccezionalità di una ricerca andava concentrandosi su personalità o particolari momenti considerati fondamentali nell'evolversi nella storia dell'arte e dell'architettura.

Tutti i lavori presenti all'interno della mostra "L'Accademia Nazionale di San Luca per una Collezione del Disegno Contemporaneo" sembrano indicare come la pratica del disegno tenda a recuperare il momento creativo primigenio individuale; forse è utile ricordare come il ricorso al segno possa seguire due strade, o la Storia, con Freud, o l'Archetipo, con Jung, ben sottolineato dalle frequenti riduzioni all'Archeti-

po, comuni a più ricerche, pur eterogenee, di questi anni. Come avrebbe detto Lacan, si tratta di un passaggio da un sistema logocentrico ad un sistema grafocentrico: "*scrivere non ha nulla a che vedere con il significare ma piuttosto con il misurare*", misurare e misurarsi anche con la propria storia. Ciò che accomuna inoltre i lavori presenti in mostra sembra una lettura del reale percepito nella sua natura di frammento irriducibile all'unità, forzato nel tentativo di configurarsi come possibile ars classificatoria, comunque arbitraria. Infine sembra potersi evincere come comune denominatore delle opere in mostra il riconoscersi, forse solo il ritrovarsi, fuori della Storia, che non esclude, anzi impone il ricorso al Mito, in quella costrizione alla manipolazione del segno. L'affrancamento dalla Storia è realizzato sempre più spesso attraverso una regressione allo stato presensorio, nell'osservazione della natura delle cose, quasi in una perseguita sospensione delle categorie storiche: astrazione del linguaggio, del tempo e dello spazio o, sul fronte opposto, secondo leggi di strutturazione automatica, alla ricerca di una maggiore complessità che allude ad una dimensione labirintica, con un'ambiguità dei messaggi, che rimanda a complessi percorsi mentali se non a un suggerito delirare della razionalità che non apre tuttavia né a spazi mistici né al visionario.

L'aver privilegiato il disegno come importante momento creativo degli artisti e degli architetti, tende a sottolineare che si vuole riconoscerne la centralità nel suo essere strumento di evidenziazione di un duplice significato: in quanto strumento di conoscenza, e dunque adeguazione dell'idea alla cosa; in quanto elaborazione creativa capace di modificare la percezione passiva del reale, riportandola nell'ambito di una identificazione teorico pratica, seppure spesso venata da intenti ideologici. Sarà sempre più utile dunque guardare alla complessità del disegno, al suo dispiegarsi come un concentrato teorico, pur senza nulla "promettere" e senza rimandare ad altro, evitando di cogliere esclusivamente l'aspetto più immaginario che sarebbe limitativo della sua funzione e deviante rispetto al suo ruolo.

Fatto sta che la condizione del disegno sembra trovarsi sempre in uno scenario precario ed obliquo. Nel tempo, infatti, la pratica grafica ha incarnato grandi speranze ed illusioni. Attualmente il linguaggio e la comunicazione appaiono così maturi e così ambivalenti da non riuscire più a fissare la permanenza delle immagini. La violenza e la delicatezza mescolati indissolubilmente nell'arte, costituiscono solo la memoria del passato. Eppure non è detto che sia questa epoca a rappresentare la soglia del disegno. Proprio grazie all'intermittenza di questo operare, sembra possibile sperare in una volontà riappacificatoria in cui la triplicità disciplinare possa ritrovare la possibilità e l'aspirazione primordiale di "abitare poeticamente".