IL DISEGNO DI ARCHITETTURA

NOTIZIE SU STUDI, RICERCHE, ARCHIVI E COLLEZIONI PUBBLICHE E PRIVATE

SETTEMBRE 2009

NUMERO 36

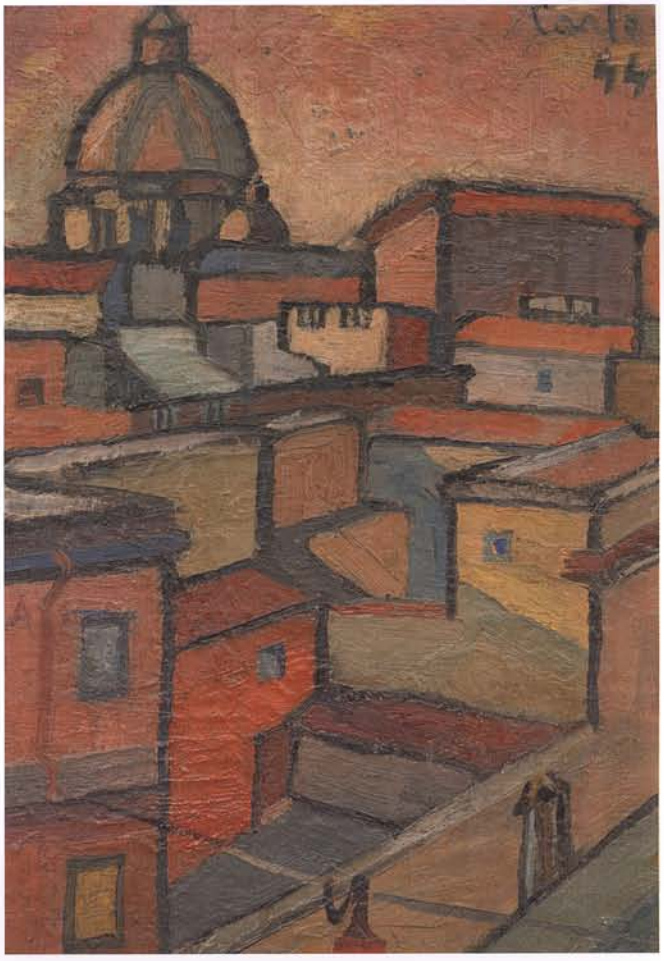
Michele De Lucchi, Condominio in calcestruzzo 2 – tempera e matita su cartoncino, 22 agosto 2004.

"Ero pittore..."
I disegni di Carlo Aymonino e la sua vocazione artistica

Luca Monica

Fiamma d'amore m'arse nel petto
ero pittore, divenni architetto

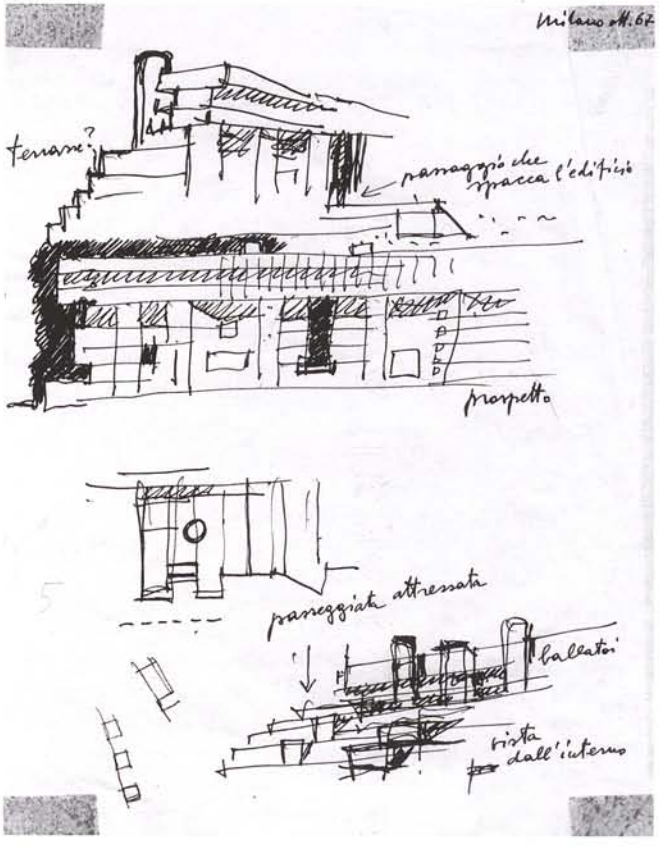
Questo motto che Carlo Aymonino ama a volte ripetere, ripreso da suo bisnonno, l'architetto Andrea Busiri Vici, racchiude uno degli aspetti più complessi della sua opera, sempre fortemente legata alla pratica del disegno, incessantemente volta a riprendere aspetti di descrizione, conoscenza, analisi.
L'occasione di commentare alcuni disegni di Aymonino (tra i primi) del progetto del Quartiere Gallaratese di Milano, realizzato insieme a Aldo Rossi tra il 1967 e il 1974, riguardandoli con un certo distacco dalla pur entusiasmante realizzazione, ci inducono a ripercorrere una vicenda artistica dell'architetto che affiora (e spesso si intuisce), ma che merita di essere ricostruita nei suoi legami diretti.
La passione per il modo di disegnare di Aymonino colpisce infatti prima ancora di entrare analiticamente nella sua architettura e questo è anche un carattere comune a pochi altri architetti di quella generazione (è esplicito il legame con Guido Canella e Aldo Rossi). Forse non si riesce qui a ricordare quanto da più parti testimoniato riguardo alle vicende teoriche, di ricerca, didattiche, di linguaggio, realizzative di questi architetti, della feconda stagione dell'architettura italiana degli anni Sessanta e Settanta, riunita tra le scuole di Venezia e di Milano di Samonà e Rogers, ma senza dubbio il primo approccio ai loro disegni è anche pedagogicamente un grande varco da cui riconoscere la loro complessa e avvincente esperienza critica-tipologica.
Forse basta solo ricordare per la vitalità di queste ricerche, la recente riedizione, la quattordicesima dal 1965, di *Origini e sviluppo della città moderna*, con una prefazione di Guido Canella che si conclude con una nota sul progetto per il Centro Direzionale di Bologna del 1967 e sul coevo quartiere Gallaratese, rappresentativi *in concreto e contestualmente*, nella crescita della città italiana (e anche affini per certi aspetti di disegno).



Il Cupolone nostro, 1944, 36,7 × 25,5 cm.

Era infatti Aymonino pittore e, intorno al 1944-46, aveva esposto in alcune mostre collettive a Roma. Compagni e coetanei (tutti nati intorno al 1926) erano il cugino Carlo Busiri Vici (figlio dell'architetto Clemente Busiri Vici), Achille Perilli, Piero Dorazio e Mino Guerrini, ma anche Renzo Vespignani, insieme assidui dello studio di Renato Guttuso a via Margutta.
Alcune mostre di allora raccolgono questi pittori, uniti nel "Gruppo Arte Sociale", con alcune recensioni entusiaste per i giovani presupposti comuni, un segno figurativo realista e antinostalgico di cui si dirà, a proposito proprio di Carlo Aymonino, "eccessivamente guttusiano".
In realtà è proprio questo segno e questi tratti "guttusiani" a cui sarà da Aymonino sempre affidato il compito di una analisi attraverso gli oggetti della vita quotidiana e di una forzatura cromatica come premessa di un riscatto. Riscatto sociale, di una civiltà allora in crescita morale, dai giorni dell'immediato dopoguerra.
In seguito, dal 1947, Carlo Aymonino si dedicherà definitivamente all'architettura[1], mentre Perilli, Dorazio e Guerrini incontreranno a Parigi Kandinsky, riferimento decisivo per la loro svolta dal figurativo all'astratto. Gli stessi tre saranno poi tra i fondatori del gruppo "Forma 1", il nucleo iniziale e più avanzato dell'arte contemporanea astratta italiana.
Vale la pena ricordare l'inizio del manifesto di "Forma 1" dell'aprile 1947:
"*Noi ci proclamiamo FORMALISTI e MARXISTI, convinti che i termini marxismo e formalismo non siano INCONCILIABILI, specialmente oggi che gli elementi progressivi della nostra società debbono mantenere una posizione RIVOLUZIONARIA E AVANGUARDISTICA*"[2].
Il riferimento era naturalmente alla polemica per un'autonomia dell'arte rispetto all'impegno politico, in aperto contrasto con le posizioni di Palmiro Togliatti per un richiamo all'ordine del realismo socialista, mentre le posizioni di "Forma 1" sarebbero state affini alla distinzione posta da Elio Vittorini dalle pagine del "Politecnico" del gennaio dello stesso 1947, col noto articolo *Suonare il piffero per la rivoluzione*, per una ricerca di maggiore autonomia dell'operare artistico pur in una condizione ideologica "rivoluzionaria" e di progresso e non necessariamente descrittiva e rappresentativa.

Disegno, 1946, 34 × 22,5 cm.



Complesso residenziale Monte Amiata al quartiere Gallaratese, Milano, disegno di studio, ottobre 1967, 28 × 22 cm.

Tuttavia, su questa vicenda, oggi molto interessante come premessa all'evoluzione dell'arte contemporanea italiana, Francesco Moschini, in un recente colloquio sull'argomento, poneva un avvertimento. La svolta astrattista di questi artisti seguiva la linea feconda della contrapposizione dialettica tra la critica storica dell'arte italiana di Lionello Venturi rispetto a quella di Roberto Longhi, il primo teso a riconoscere attraverso le teorie dell'arte un destino nel progetto e nella modernità, poi coltivato da Giulio Carlo Argan (non a caso a sostegno del gruppo astrattista-formalista), il secondo alla ricerca di un riconoscimento a ritroso del tessuto storico in cui nasce l'opera, dei caratteri più autentici e originari, contestuali, autobiografici, (nel tratto, nel colore, nello spazio, nella narrazione). Questa ultima discendenza, longhiana, risulterebbe per Moschini forse più affine a una matrice originaria della Scuola Romana (per esempio nei paesaggi di Scipione) o in seguito nelle periferie e ai gasometri di Vespignani e del Gruppo del Portonaccio (ai quali erano vicini, peraltro, i giovani Perilli, Dorazio e Guerrini). E dunque, proseguendo il filo del ragionamento di Moschini, anche affine al figurativo Aymonino, anche considerando il suo lavoro di architetto, fin dalle prime esperienze per il quartiere Tiburtino di Roma (dal 1950), al quartiere Spine Bianche di Matera (dal 1954), dalle quali inizia una progressiva ricerca sulla vita interna alle architetture, sulla tipologia (specie dell'abitazione), condotta anche attraverso un ridisegno incessante, conoscitivo di esempi antichi e moderni e operativo nei progetti.

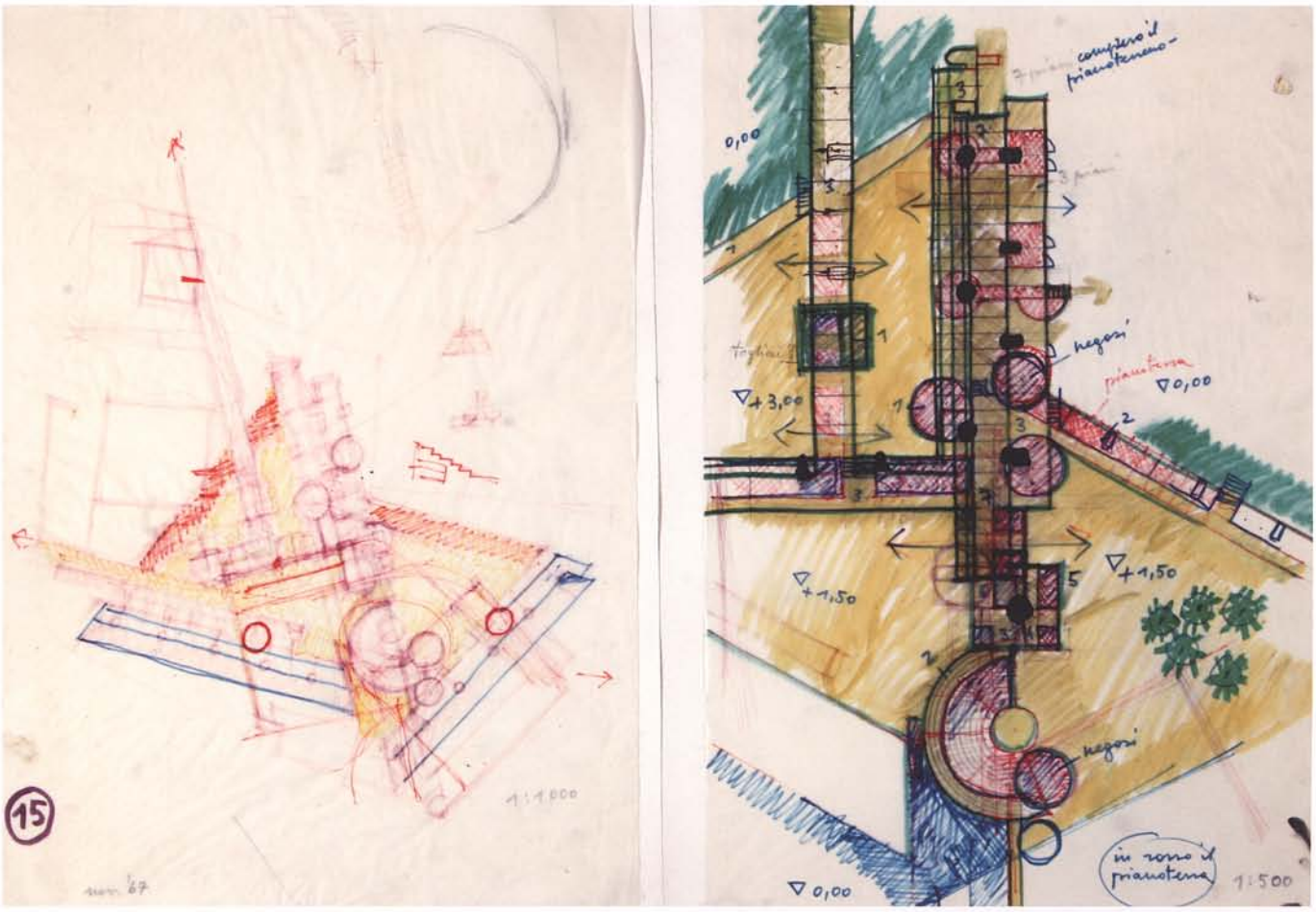
Su questo percorso anche Costantino Dardi definisce un rapporto, in un bel saggio su Aymonino di commento proprio all'insieme dei disegni del progetto del Gallaratese: "*La cultura della figura umana e della sua declinabilità figurativa diventa allora il sotterraneo materiale iconico di quest'architettura che intende trascrivere una positiva attesa di rivoluzione sociale tramite i codici linguistici esplorati dall'architettura moderna: battaglia pubblica e solitaria ad un tempo che accosterei, senza voler porre alcuna analogia o consonanza stilistica, alla carriera di André Lurçat, progettista della scuola di Villejuif e sistematico ricercatore sulla frontiera della forma, in quanto architetto e comunista*"[3].

In realtà, Carlo Aymonino stesso, in un recente colloquio su questa sua vocazione artistica, ricordava come, concettualmente e tecnicamente, una volta abbandonata la pittura per l'architettura, non avrebbe più avuto la tentazione di un ritorno. L'ordine dei problemi cambia e pittura e architettura sono due mondi completamente diversi, anche e soprattutto dal punto di vista dell'"impegno", non solo sociale, ma dell'operatività nella dimensione sociale, e dunque politica, anche nei concetti della critica dell'ideologia marxista.

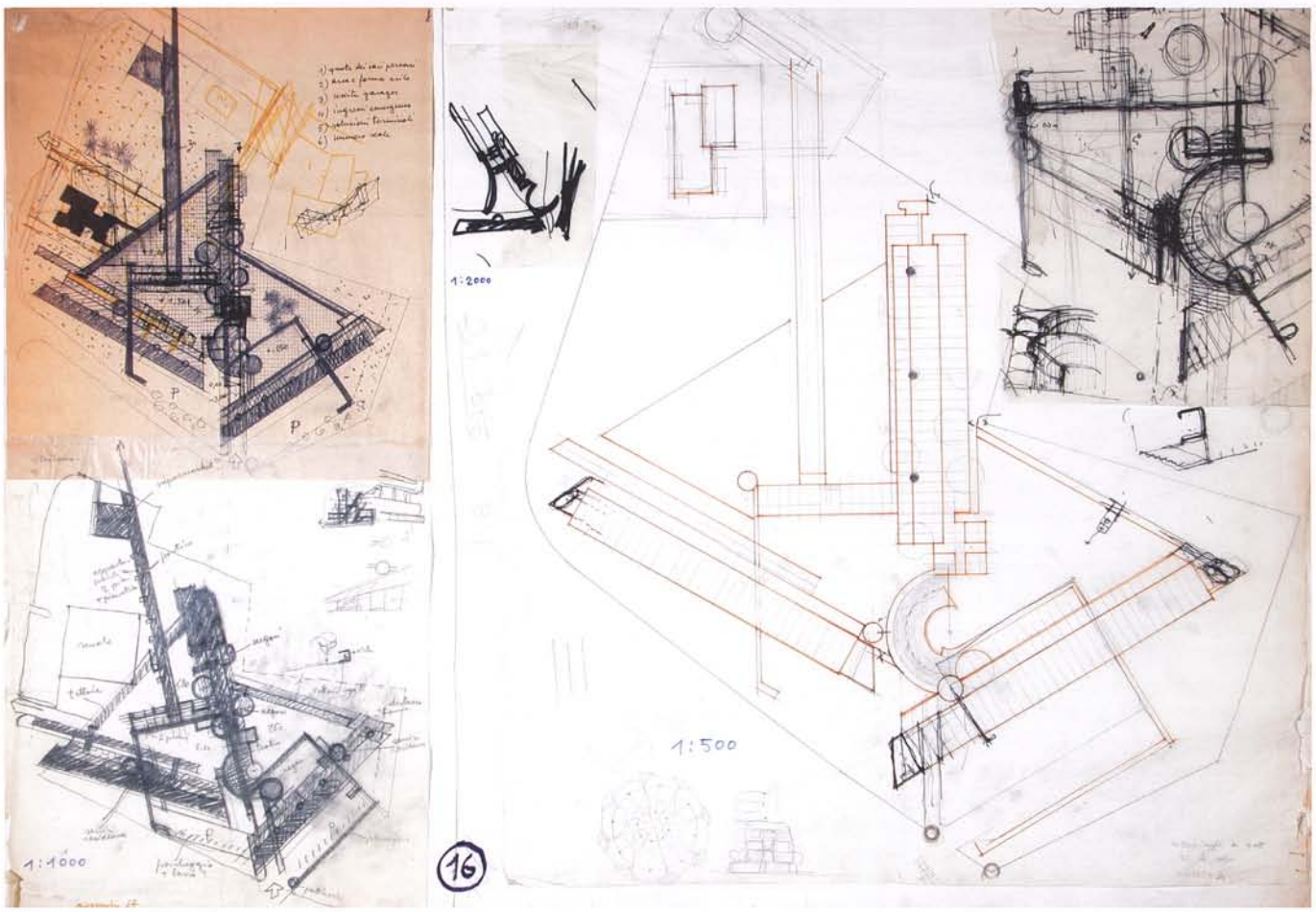
In questo senso si ritrova anche una certa autenticità delle esperienze figurative e architettoniche di Aymonino, direttamente e concretamente pertinenti all'operare originario delle due discipline e non derivate a posteriori, levando di mezzo ogni equivoco di dilettantismo.

Questo aspetto riporta a una discussione molto viva nel Rinascimento[4] (in particolare tra pittura e scultura) sulla *disputa sul primato delle arti*, che Francesco Moschini ricorda nell'introduzione al catalogo *Per una collezione del disegno contemporaneo*, riconoscendone oggi un superamento, nella eterogeneità delle esperienze contemporanee tra pittura, scultura e architettura.

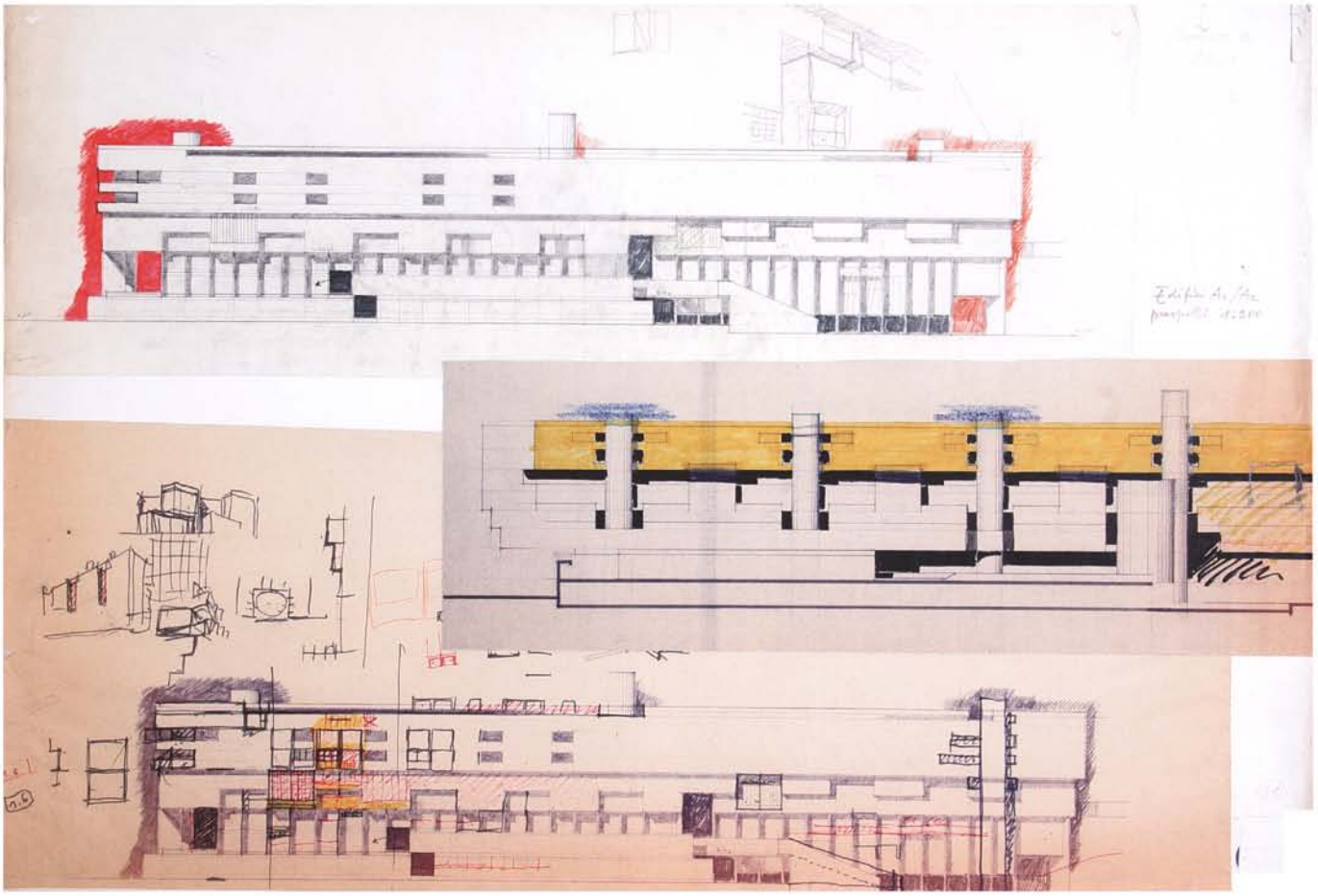
Ma guardando i disegni di Aymonino questo non sembra del tutto vero, anzi, la sua esperienza sembrerebbe molto più coe-



Complesso residenziale Monte Amiata al quartiere Gallaratese, Milano, studi per la pianta, novembre 1967, 53 × 74 cm.



Complesso residenziale Monte Amiata al quartiere Gallaratese, Milano, studi per la pianta, novembre 1967, 71 × 101 cm.



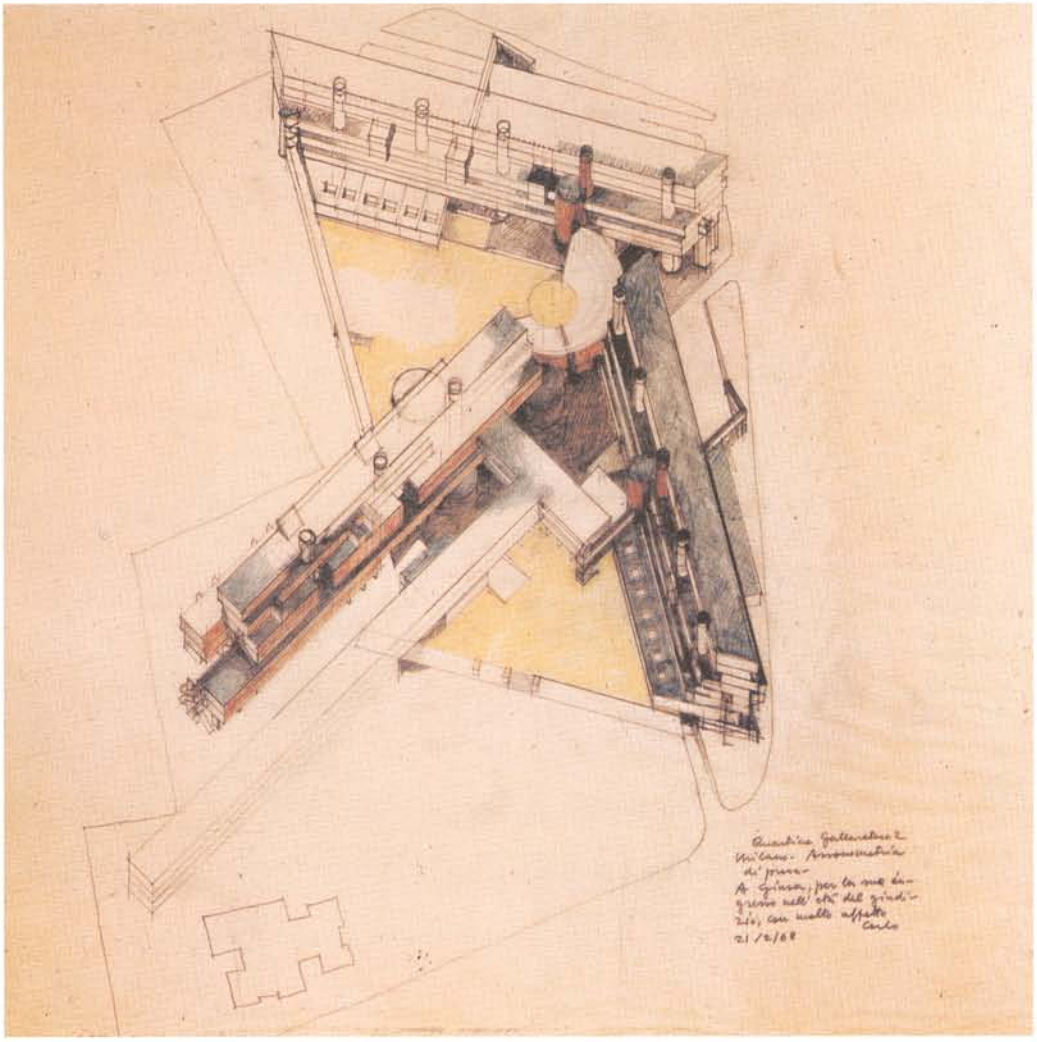
Complesso residenziale Monte Amiata al quartiere Gallaratese, Milano, studio dei prospetti degli edifici A1/A2, 1968, 71 × 111 cm.

rente con la questione originaria posta dalla disputa rinascimentale, ammettendo una consequenzialità, anche diretta, di esperienze artistiche verso l'architettura, in una unica direzione. In fondo anche *architetti "pittori"*, quali Leonardo, Bramante, Raffaello inscritti in una linea di disegno spaziale e prospettico, e *architetti "scultori"*, quale Michelangelo, più attenti ai partiti e agli ornati plastici, descrivevano di fatto un processo di crescita.
L'idea di "autobiografia", dunque, di riunire questi molteplici aspetti di ascendenze e esperienze, di ricondurle tutte a un operare tecnico di architetto in ogni sua espressione appartiene infatti al lavoro di un preciso gruppo generazionalmente individuabile, come ha notato recentemente Enrico Bordogna, riferendosi principalmente a Aymonino, Canella e Rossi, ma anche a Polesello e Semerani[5], dove è proprio Aymonino che utilizza la sua esperienza figurativa come strumento di indagine e di conoscenza, ridisegnando e con questo, studiando.

Nei primi disegni di Aymonino per il quartiere Gallaratese qui scelti, eseguiti a partire dal 1968[6], c'è una tecnica specifica che naturalmente si riferisce ai modi propri del progetto architettonico, secondo un *iter* cronologico che utilizza diversi modi.
La prima prefigurazione, a inchiostro nero, tende al riconoscimento di un paesaggio e dunque a una figurazione. Poi gli studi planimetrici, dove prevalgono le costruzioni geometriche e le figure tipologiche tra segni ancora a inchiostro nero e campiture di colore molto aperte. Poi i prospetti e le assonometrie, dove ancora ritorna la geometria e il ritmo ma si aggiunge la profondità dei volumi e delle ombre e i fondi colorati. Poi ancora le sezioni prospettiche, nelle quali ritorna una figurazione spaziale e un paesaggio con profondità e con colori inaspettati ma coerenti a una scomposizione dei percorsi e della vita interna.

Possiamo dunque riconoscere in questo elaborato patrimonio di disegno e di colore l'eredità dell'esperienza di Aymonino pittore? Credo di si, anche considerando una specifica autonomia della rappresentazione dell'architettura che qui si fa più astratta (perché non mimetica e maggiormente soggiacente alle geometrie della costruzione). Come non appassionarci a certi segni a penna che inseguono percorsi e distribuzioni? Come non entrare nelle profonde cavità, nelle ombre e negli spazi densi di colore? Come non ritrovare nelle elaborazioni tipologiche di Aymonino (sulle quali ha costruito la ragione più viva del suo lavoro di architetto) anche la tradizione pittorica astratta italiana del dopoguerra che fonda nel "lavoro", incessante, che prova e riprova tratti e colori. Non potrebbe dunque essere la vicenda dell'astrattismo del gruppo "Forma 1" a cui sopra si accennava, la particolare deformazione dal figurativo all'astratto che in Aymonino si ritrova nel passaggio all'architettura intesa come "razionale"?
Giulio Carlo Argan, nel catalogo della celebre mostra "Arte astratta e concreta in Italia, 1951" (che raccoglieva tra gli altri anche un intervento di Ernesto Nathan Rogers), riunendo i termini del "progetto" in tutti i suoi aspetti operativi (arte, design, architettura) affermava: "*Linea, volume, colore non sono più pensati come qualità di questa o quella cosa, ma come qualità «in potenza» di tutte le cose, possibilità di definizione formale di una realtà «in fieri», interni schemi o strutture in cui il reale si costituirà in forma, s'iscriverà nei nitidi contorni della coscienza*"[7].

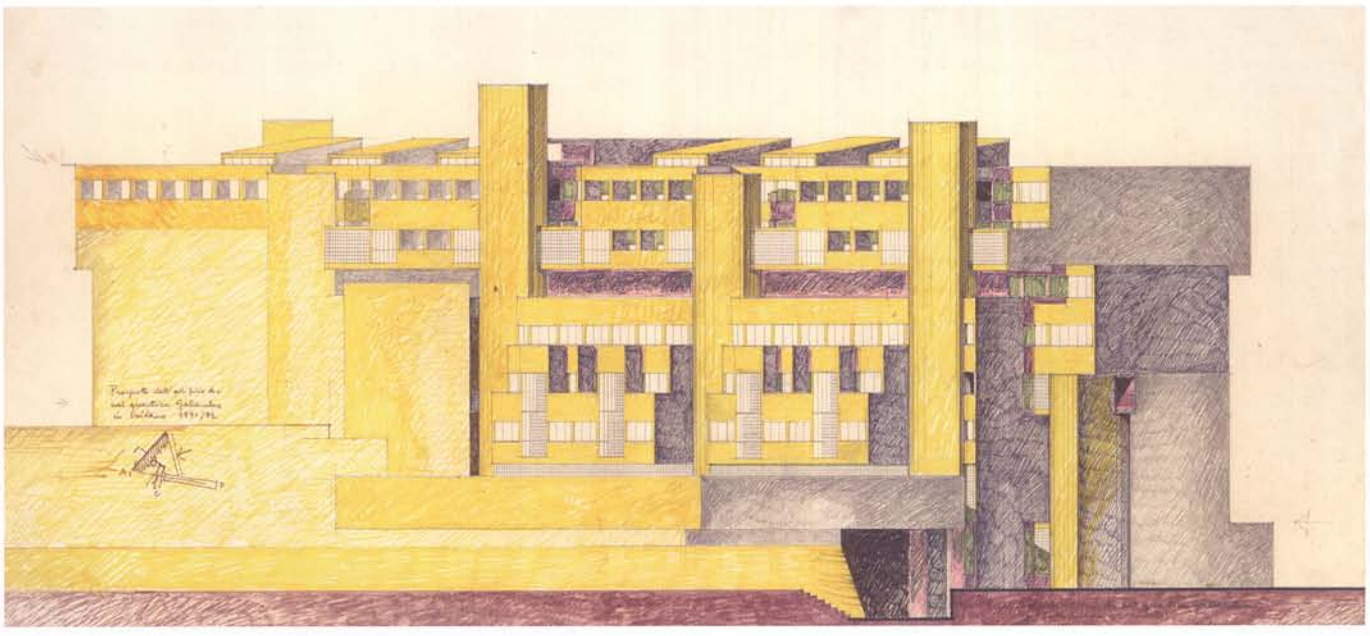
Carlo Aymonino, interrogato su questi aspetti puramente astratti del suo disegno, sostiene però di non aver mai particolarmente amato, per esempio, la teoria e la pittura di Kandinsky, che al contrario è stata una lezione decisiva per i giovani amici pittori Dorazio, Perilli e Guerrini e a loro è servita per trasformare direttamente il figurativo in astratto con la stessa materia di disegno e di



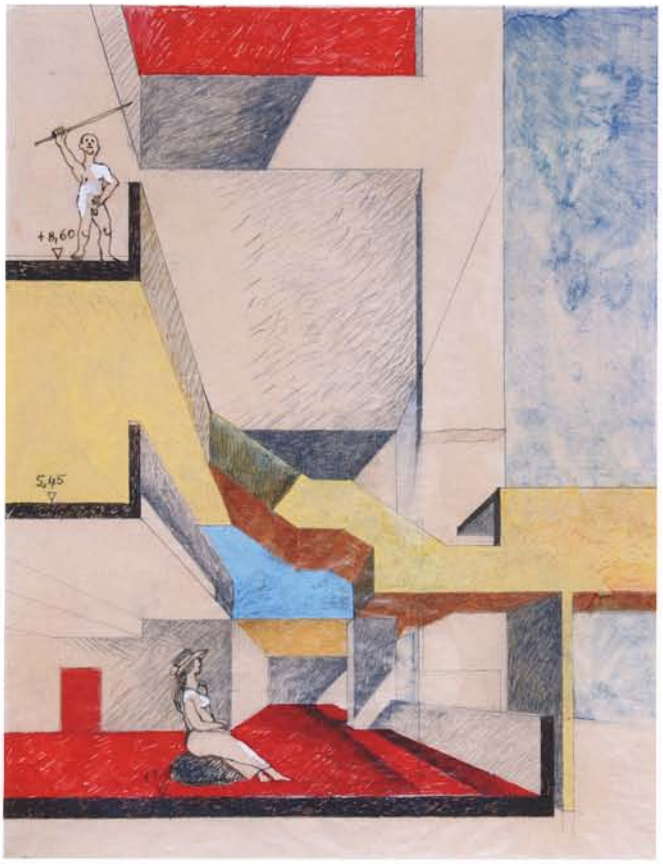
Complesso residenziale Monte Amiata al quartiere Gallaratese, Milano, assonometria, febbraio 1968, 71 × 71 cm.

colore. Tuttavia Aymonino, in un suo taccuino, mostra un suo ridisegno recentissimo di un quadro di Kandinsky ora in mostra a Parigi, indicandomi, nel descriverlo, una sapienza nella composizione dei segni e delle sfumature di colore, come ritrovandovi un lavoro insistente e metodico nel definire gli spazi sulla carta, poi ritornando a confrontarli direttamente con alcuni segni generatori (punti, linee e superfici) tra i grandi fogli del Gallaratese.

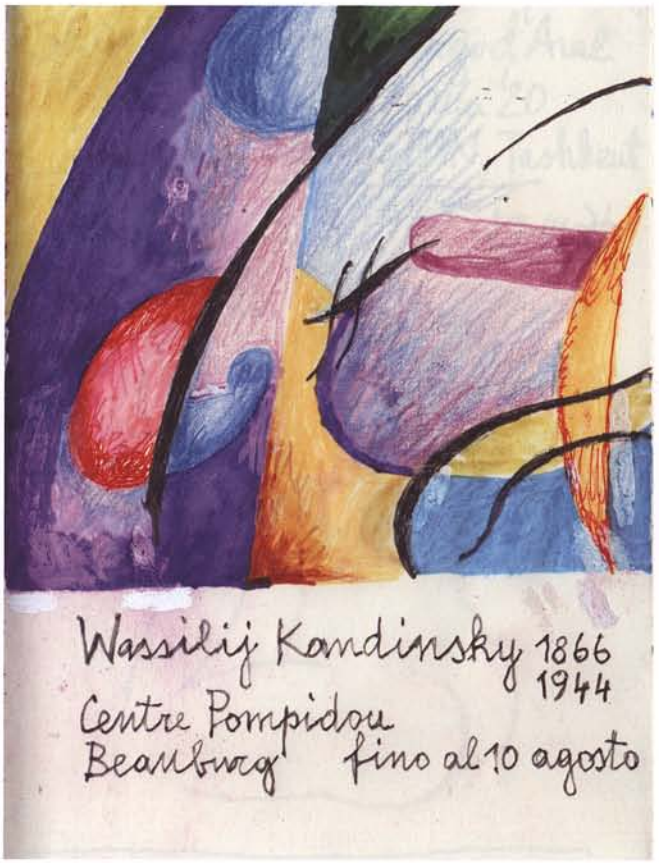
Questo scritto nasce da due colloqui con Carlo Aymonino e con Francesco Moschini (che si ringraziano) svoltisi a Roma il 26 giugno 2009.
Francesco Moschini e Gabriel Vaduva, AAM Architettura Arte Moderna, conserva adesso la gran parte dei disegni e dipinti di Aymonino "pittore" dei quali ha gentilmente concesso la riproduzione.



Complesso residenziale Monte Amiata al quartiere Gallaratese, Milano, prospetto dell'edificio A1, 1971-72, 49 × 91,5 cm.



Complesso residenziale Monte Amiata al quartiere Gallaratese, Milano, sezione prospettica dell'edificio A2 (con selvaggio e ragazza), 1972, 70 × 50 cm.



Pagina di quaderno con un disegno di un dipinto di Kandinsky, 2009, 20 × 14,5 cm.

[1] Cronologicamente, infatti, Carlo Aymonino ricorda che nel 1944, Marcello Piacentini, cugino del padre, disse al padre stesso di mandare il giovane Carlo al suo studio per saggiare la sua capacità per un'eventuale iscrizione presso la Facoltà di Architettura, che infatti avvenne nel 1945. Aymonino avrebbe frequentato poi lo studio solo tre volte, ma sufficienti a comprendere la grande cultura di Piacentini.

[2] Giorgio Cortenova e Enrica Torelli Landini, *Forma 1*, Galleria d'Arte Niccoli, Parma 1994, pag.13.

[3] Costantino Dardi, *Abitazioni nel quartiere Gallaratese a Milano*, in "L'architettura – cronache e storia", n. 226, 1974, pp. 217-227.

[4] Sulla disputa sul primato delle arti nel rinascimento si veda Paola Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento. III. Pittura e scultura*, (1971), Einaudi, Torino 1978.
Francesco Moschini, *L'invenzione di Parrasio e il colore di Zeusi. "Il disegno dell'idea" come compresenza di passato e presente*, in *Per una collezione del disegno contemporaneo*, catalogo a cura di F. Moschini, Accademia Nazionale di San Luca, De Luca Editori, Roma 2009, p. XII.

[5] Enrico Bordogna, *Disegno come autobiografia*, in "Il disegno di architettura", n. 32, dic. 2006, pp. 41-42.

[6] Sul complesso residenziale del Gallaratese a Milano di Aymonino e Rossi si vedano questi testi essenziali per il rapporto tra disegno, progetto e opera: Carlo Aymonino, *Complesso edilizio per abitazioni – Milano, Quartiere Gallaratese 1967-69*, in "Lotus", n. 7, 1970, ried. 1979; Costantino Dardi, *Op. Cit.*; Claudia Conforti, *Carlo Aymonino l'architettura non è un mito*, Officina, Roma 1980; Claudia Conforti, *Il Gallaratese di Aymonino e Rossi 1967-1972*, Officina, Roma 1981; Luca Monica (a cura di), *Gallaratese Corviale Zen*, Festival Architettura Edizioni, Parma 2008.

[7] Giulio Carlo Argan, *Arte concreta*, in *Arte astratta e concreta in Italia 1951*, catalogo, a cura di Piero Dorazio e Achille Perilli, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1951, p. 7.