

APPUNTI NOTE EVENTI DEL DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA E URBANISTICA PER L'INGEGNERIA



Operâ collettiva Le due culture

Dalla contestualizzazione al progetto
Forma urbana della scultura
Senza scultore L'Arte Pubblica dopo le grandi narrazioni

Cose d'acqua Acqua e Architettura / Ragione e Immaginazione Le forme della relazione - le forme del corpo. L"incontro" tra l'artista e lo spettatore 3orderline architecture Looseness - Interaction - Process

Percepire, interagire, trasformare Progetto e processo creativo individuale e collettivo En plein air Piero, Donato e la democrazia low-cost

Ri-Qualificare attraverso la costruzione di spazi collettivi Identità e partecipazione a Cinecittà EST Municipio X $\times$ Roma Pratiche di spazi pubblici

Paratassi del disegno L'accademia Nazionale di San Luca, "Per una Collezione del disegno contemporaneo"


# Paratassi del disegno L'accademia Nazionale di San Luca, "Per una Collezione del disegno contemporaneo" <br> di Luca Porqueddu 

## Introduzione - Il ritorno del disegno

Quando, ormai molti anni fa, il disegno digitale fece la sua comparsa sulla scena dell'architettura furono in tanti - tra questi Bruno Zevi - a pensare che il disegno tradizionale fosse finito. Le tecniche grafiche e manuali vennero considerate del tutto superate, e con loro un intero mondo fatto di
particolari processi ideativi, di peculiari statuti teorici relativi alla rappresentazione con i corrispondenti strumenti operativi, di un immaginario che si era costruito nei secoli, di una temporalità del tutto singolare, nella quale il raccordo tra ideazione e segno era regolato da misteriose quanto stratificate modalità. Tutto ciò che Henri Focillon aveva scritto nel suo "La vita


Sala dedicata agli Scultori - Allestimento della mostra "per una Collezione del disegno contemporaneo" presso l'Accademia Nazionale di San Luca - Fotografie di Giampiero Ortenzi / Courtesy A.A.M. Architettura Arte Moderna Roma
delle forme" sulla relazione fondativa tra la mente e la mano sembrò non più attuale, come se il vento del cambiamento avesse relegato la riflessione dello studioso francese in un ambito lontano e inaccessibile. Venne così accantonata la questione dell'"autografia" a favore di un disegno elettronico in cui la riconoscibilità del tratto individuale non esisteva più, mentre si affermava una forma di comunicazione architettonica omologata, priva di autentici connotati identitari. C'è da aggiungere che i fautori dell'idea che il disegno tradizionale fosse stato soppiantato definitivamente da quello digitale non avevano tenuto conto che il secondo era debitore del primo. Questo equivoco fece si che la rappresentazione architettonica effettuata secondo i canoni del disegno manuale non fosse più oggetto di attenzione da parte della critica. In realtà l'idea che il disegno manuale fosse scomparso, con tutte le conseguenze che ciò avrebbe comportato, si è rivelata largamente ingannevole. Molti architetti, e anche parecchi artisti, perché la "rivoluzione elettronica" ha coinvolto anche loro, hanno continuato a praticare il disegno manuale. In effetti la crescente diffusione delle nuove tecniche rappresentative ha, e non è certo un paradosso, favorito indirettamente la conferma del disegno manuale spingendo gli architetti più colti e motivati a espressioni maggiormente personali. Come è accaduto nell'Ottocento con l'invenzione della fotografia, che ha permesso all'arte di liberarsi dell'obbligo al realismo, il disegno manuale ha potuto negli ultimi venti anni esplorare territori prima sconosciuti, delegando a quello digitale il compito, peraltro molto impegnativo, di continuare a illustrare gli esiti del processo progettuale. Questa problematica è presente in filigrana nella grande mostra organizzata dall'Accademia Nazionale di San Luca su iniziativa di Guido Canella. L'Accademia ha chiesto ai suoi membri - pittori, scultori e architetti - di donare due disegni, uno "antico", per cosi dire, I'altro "recente". Curata da Francesco Moschini ne è scaturita una rassegna di opere vasta e molteplice, che ha dato occasione a Luca Porqueddu di scrivere un saggio preciso e circostanziato sul disegno. Egli ha sintetizzato con chiarezza le intenzioni che sono alla base del lavoro degli artisti e degli architetti presenti alla mostra ricostruendo un tessuto vasto e complesso di esperienze linguistiche le quali, nel loro insieme, delineano i tratti di una ricerca innovativa e motivata, nella quale le risposte individuali confluiscono in una grande narrazione collettiva. II lavoro critico svolto dal giovane architetto consente per questo al lettore di fare il punto sulla condizione attuale di un'attività umana fondamentale come il disegno, che rende comprensibile il visibile e rivela l'invisibile come una "promessa necessaria".

Franco Purini

"Per una Collezione del disegno contemporaneo" è il titolo della mostra tenutasi all'Accademia Nazionale di San Luca, unione di pittura, scultura e architettura, a ricercare nel disegno l'inevitabilità di una natura comune dell'arte. Le tre discipline alla base della struttura del sapere accademico, trovano giusta misura in un quadro abilmente composto dal curatore Francesco Moschini; un percorso che rintraccia "nella profonda diversità e nella stretta relazione tra luoghi, parti e figure, sul filo di una perseguita vicinanza di pittura, scultura e architettura" la possibilità di "far dialogare culture e sistemi diversi per un messaggio volto alla realizzazione di un'unità reale, esistente e insieme utopica". Il disegno diviene cosi filo conduttore, punto di vista privilegiato, per ripercorrere la molteplicità dei fenomeni e delle espressioni artistiche contemporanee, momento attraverso il quale discernere lo scibile umano e al tempo stesso dettarne le leggi universali. Per questo motivo ogni membro dell'Accademia è stato chiamato dall'istituzione di San Luca a donare due sue opere, due disegni in grado di esplicare tappe fondamentali della crescita personale del singolo artista e, parallelamente, capaci di costituire un punto di riflessione più generale sullo stato dell'arte. L'atto del dono
contribuisce così alla genesi di un discorso su più livelli, dal quale emerge l'antitetica schizofrenia tra dimensione personale e carattere generale, tra spazio e tempo, tra valore strumentale e necessità di rivendicare, da parte del disegno, una propria autonomia espressiva. In continuità con le ricerche portate avanti da Francesco Moschini all'interno della sua struttura denominata A.A.M. Architettura Arte Moderna, l'allestimento mira a riunire le specificità delle tre discipline nella successione paratattica di opere riunite da un unico obiettivo: far insorgere nuovi rapporti tra gli elementi del reale, che vadano oltre la rigidezza delle consuete categorie di giudizio, ad accentuare, come primario metodo di scoperta, il valore indiscriminante dell'elenco. Proprio parlando dell'elenco, Umberto Eco afferma che esso "non è solo un vezzo, è un modo di pensare. È la rinuncia a vedere il mondo ordinato in altro modo che non sia la convivenza delle cose lasciate I'una accanto all'altra, come di fatto sono, senza che sia intervenuto alcunché a sottometterle all'ordine della ragione che classifica". L'organizzazione nelle tre sezioni, diviene allora solamente espediente funzionale, non di certo sostanziale. Le immagini si susseguono e si fondono senza determinare
ambiti definiti, senza rivendicare appartenenze univoche. In un percorso in cui il lavoro degli artisti trova senso nella relazione sinergica dettata dalla simultaneità degli stimoli, pittori, scultori, e architetti ripartono dal disegno, dal momento in cui il pensiero prende forma nella traccia lasciata dal gesto, da quel particolare atto fisico e mentale che Franco Purini definisce come "il luogo elettivo nel quale la forma appare". Così, sullo stesso campo di battaglia, vero e proprio percorso di risemantizzazione del linguaggio dell'arte, si confrontano le opere di pittori e architetti, come quelle di Giacomo Soffiantino e Luciano Semerani, legate dall'affastellamento di immagini nella contemporaneità di tempo e spazio; o di scultori e pittori, come Paolo Icaro e Claudio Olivieri, accomunate da una medesima sensibilità chiaroscurale espressa nell'uso nebuloso e vago del colore, fino ad arrivare alla sintesi scultoreoarchitettonica fornita dalla perfetta coincidenza tra visione metrico-realizzativa di Igino Legnaghi e quella tecnico-progettuale dell'Aulenti. Quella a cui si assiste, e che l'allestimento tende ad evidenziare, è una consapevole e costante ibridazione tra campi semantici e tematici, un'inattesa fusione dell'opposto, parallela all'altrettanto sorprendente scissione dell'analogo.

Carlo Aymonino - Il Colosso, il Colosseo e l'Arco di Costantino, 2001, stilografia con china e fogli d'oro, cm 70x100 - Fotografie di Giampiero Ortenzi / Courtesy A.A.M. Architettura Arte Moderna Roma


Su questa scia trova fondamento l'inconsueto legame tra Massimiliano Fuksas ed Antonio Monestiroli, dettato da una comune componente astraente alla base della rappresentazione architettonica, in cui forma e sostanza del progetto acquisiscono ruoli e posizioni ambigue; o la forte indeterminatezza tra bidimensionalità grafica e tridimensionalità architettonica che avvicina I'opera di Francesco Venezia a quella di Paolo Zermani
Nello specifico, dopo essersi confrontata con I'opera di scultori come Tommaso Cascella, Igino Legnaghi, Arnaldo Pomodoro, Giuseppe Uncini, Mauro Staccioli, Luciano Fabro, Eliseo Mattiacci e Jannis Kounellis, e di pittori come Piero Dorazio, Vasco Bendini, Bruno Caruso, Piero Pizzi Canella, Agostino Bonalumi, Mario Raciti e Alberto Sughi, la sezione dedicata all'architettura ripercorre, nella doppia dimensione personale/generale, molte delle tematiche sviluppatesi a partire dagli anni

Cinquanta, prima tra tutte la questione della storia. Opere di architetti come Vittorio Gregotti, Adolfo Natalini, Nicola Pagliara, Gae Aulenti, Lucio Passarelli, Mario Botta, Alessandro Anselmi, Francesco Cellini e molti altri, articolano un discorso che a partire dal progetto di continuità storica racchiuso nei disegni di Paolo Portoghesi (da quello per l'esame di composizione del 1956 a quello per La città della Scienza al Mattatoio del 1983) si conclude, negando questa ideale linearità, nelle visioni frammentate di Carlo Aymonino, che attraverso La sala del Marco Aurelio in Campidoglio, o Il Colosso, il Colosseo e l'Arco di Costantino annulla la logica consequenziale dell'evento per lasciar posto all'incoerenza spaziale e temporale del frammento, dove immagini lontane nel tempo si affastellano per attuare la negazione di ogni qualsivoglia intento finalistico, nell'impossibilità di ricostituire percorsi privilegiati per la lettura dei
fenomeni. Parallelamente, i lavori di Guido Canella, da quelli per il Concorso per il centro direzionale di Torino (1963) a quelli per il Nuovo insediamento del Politecnico della Bovisa (1987), portano a riflettere sull'altrettanto nodale questione dell'indipendenza teorica del disegno come realtà dotata di una propria autonomia espressiva; problema che, a partire dagli anni Sessanta fino al raggiungimento della sua maturità nel decennio successivo, ha interessato gran parte dell'attività di architetti come Aldo Rossi, Franco Purini e il già citato Carlo Aymonino. L'architettura in questa nuova prospettiva acquista carattere di soggetto espressivo del disegno, figura centrale, portante, in grado di veicolare contenuti altri, non trasmissibili se non nella virtualità della rappresentazione. II rapporto tra costruito e il suo progetto si trova così in un momento di forte scissione, nella differenziazione degli obiettivi da raggiungere. Non più concorde


Francesco Cellini - Progetto per un circolo aziendale della società Maccarese, Roma, 1973, china e pastelli su cartoncino, cm 70×50-Fotografie di Giampiero Ortenzi / Courtesy A.A.M. Architettura Arte Moderna Roma

con una finalità materiale, il progetto si rifugia nell'affermazione utopica, riscoprendo quella "capacità dell'immagine a farsi strumento provocatorio nel quale utopia e profezia si combinano con temi fortemente innovativi" (Francesco Moschini), quella dimensione piranesiana che vede l'architettura delle Carceri conquistare nel disegno qualcosa al di fuori di sé, una connotazione comunicativa libera dai vincoli del reale. Ė a partire da questa onnipotenza del disegno che Franco Purini intraprende un'analisi sui procedimenti alla base della genesi urbana, nell'attuazione di una progressiva semplificazione dei processi e delle strutture, ma non dei contenuti, passando dalla città fatta di compresenze eterogenee (Studio per la Città Compatta 1966) a quella fondata sulla reiterazione dell'unico elemento nello spazio omogeneo (Disegno per la Città Uguale - Biennale di Venezia 2003), visione lucida e consequenziale della realtà urbana, zoomata e convogliata da Danilo Guerri nella concretezza della soluzione di dettaglio, a testimoniare quell'inevitabile passaggio, dal generale al particolare, dall'ideale al reale, su cui si muove da sempre la disciplina architettonica. Una transizione necessaria, che Renzo Piano spinge "goticamente" a limite della possibilità umana, cercando rifugio nella componente tecnologica (al tempo stesso testimonianza di una presa di coscienza delle possibilità del proprio tempo e più in generale strumento asintotico per il raggiungimento di forme e condizioni di vita sempre più ideali). Dai suoi disegni infatti, quello per il Centro Culturale Jean-Marie Tjibaou in Nuava Caledonia (1993) e quello per il Centre Pompidou a Parigi, emerge come la dimensione tecnologica divenga componente diagrammatica del progetto, un sistema di sovrascrittura progettuale differenziato
dall'uso rapido dello schizzo, in grado di rispondere funzionalmente e formalmente alle necessità pratiche ed estetiche dell'abitare. Anche se in alcuni momenti la dimensione tecnologica, legata indissolubilmente al fare costruttivo-architettonico, spinge innegabilmente a rilevare nei lavori degli architetti un linguaggio proprio dello specifico settore di riferimento come nel caso dei disegni donati da Gae Aulenti, privi di necessità comunicativa che non sia quella rivolta alla dimensione realizzativa - , emerge, in molte situazioni, una dissoluzione dei confini disciplinari volta all'apertura di un autonomo percorso critico di ricostituzione delle categorie, la cui unica discriminante è l'identificazione di analogie e differenze ad opera del disegno. Il disegno così, dal confronto di più di 180 lavori di pittori, scultori e architetti, come quelli di Giorgio Griffa, Gino Marotta, Claudio Verna, Giacomo Soffiantino, Giulia Napoleone, Nicola Carrino, Alik Cavaliere, Paolo Icaro, Luigi Mainolfi, Hidetoshi Nagasawa, Nunzio, Mimmo Paladino, Salvatore Bisogni, Guido Canali, Aimaro Oreglia d'Isola, Lucio Passarelli e molti altri, diviene elemento, al tempo stesso, di riconferma disciplinare e annullamento settoriale, punto di riferimento e labile baluardo. L'operazione condotta all'Accademia Nazionale di San Luca ha il merito di analizzare il pensiero dell'arte a partire dalla materialità delle opere, escludendo qualsiasi forma di teoria prestabilita o di definizione aprioristica. Più di novanta artisti, italiani e internazionali, si trovano dunque riuniti per costituire una "Collezione del disegno contemporaneo", un fondo, al tempo stesso, prezioso bagaglio nel presente e doverosa testimonianza da devolvere al futuro, fertile terreno sul quale impostare dibattiti e prefigurare inattesi scenari.


Nunzio - Senza titolo, pastello e piombo su cartone, cm 71,5x50,5 - Fotografie di Giampiero Ortenzi / Courtesy A.A.M. Architettura Arte Moderna Roma

## Le immagini sono tratte dal catalogo

"PER UNA COLLEZIONE DEL DISEGNO
CONTEMPORANEO" pittura, scultura, architettura curato da Francesco Moschini, De Luca Editori d'Arte

