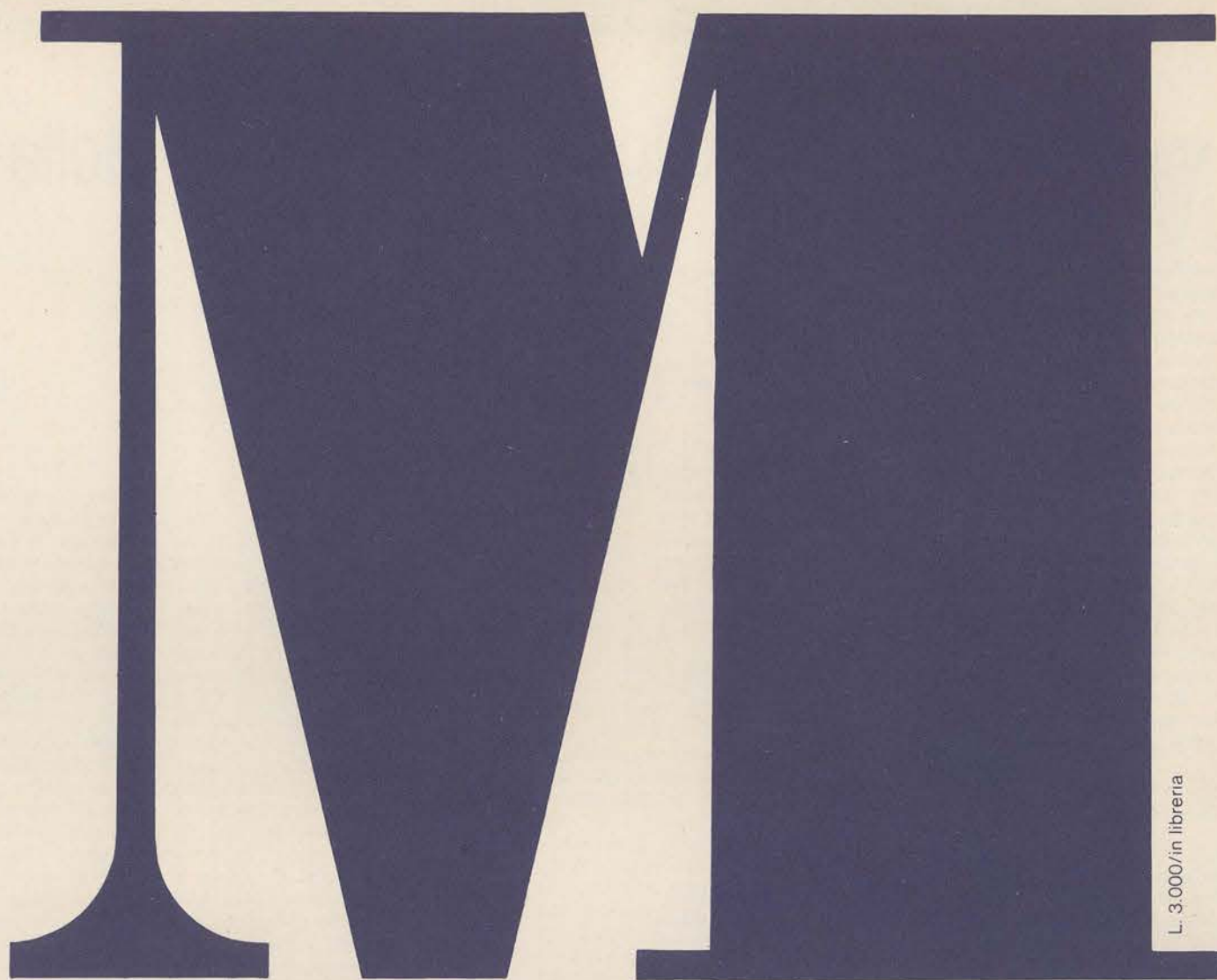


GRAFICA DI UTILITÀ SOCIALE



La retorica della grafica
di Marcello Di Bella
pagina 2

La politica dell'immagine
di Giovanni Anceschi
pagina 3

Dal progetto alle scritte
di Gaddo Morpugo
pagina 5

Grafica nel mezzogiorno
di Gelsomino D'Ambrosio
e Pino Grimaldi
pagina 5

2/1984

Giornale di architettura, urbanistica, design, grafica, ambiente, e beni culturali

L'agenzia di pubblica utilità
intervista con Fausto Lupetti
pagina 6

I modi
della progettazione grafica
di Andrea Rauch
pagina 6

L'Istituto Superiore per le
Industrie Artistiche di Urbino
di Massimo Dolcini
pagina 7

Ma cosa vogliono?
intervista con il gruppo Grapus
pagina 8

C'è un grafico
nella biblioteca di Babele
di Gianluigi Pescolderung
pagina 9

Grafica e informazione
di pubblica utilità
di Gianfranco Mariotti
pagina 11

La città di carta
di Massimo De Nardo
pagina 12

Raffaello Architetto
di Alessandra Ottieri
pagina 14

Marchigiani in mostra
di Maristella Casciato
pagina 15

La scuola "marchigiana"
a Roma
di Guglielmo Monti
pagina 15

Il secondo numero di M è dedicato alla grafica di utilità sociale.

Di che cosa si tratta? Grossolanamente del modo in cui l'informazione pubblica viene fornita; modo che

dovrebbe garantirne una larga diffusione, comprensione, utilizzazione.

Siamo nell'ovvio, giacché senza le qualità indicate non dovrebbe o potrebbe esistere una informazione pubblica, o almeno non sarebbe tale.

Ma ad analizzarle le cose non sono così semplici, ed anzi la questione pone una serie di interrogativi.

Intanto perché i modi per garantire quelle qualità che dovrebbero connotarne l'autenticità d'origine sembrano essere decisamente diversi, quando si passi dal committente all'utente, dagli organismi di governo dell'ente pubblico agli amministrati.

Poi perché una certa indeterminazione aleggia anche nel campo professionale che se ne occupa: l'esistenza di una specifica grafica di utilità sociale presuppone che esistano altri modi della grafica (di superfluità sociale?), committenze specifiche della grafica utile (il comune è utile, giammai lo è la pasticceria all'angolo), autori grafici che perseguono il fine sociale, mentre altri colleghi hanno scelto l'altra faccia, quella oscura, della forza.

Francamente non ci sentiremmo di affermare che nel settore, questa differenza fra veri credenti ed infedeli possa continuare ad esistere; siamo invece ben certi che una particolare qualità nella connotazione dell'informazione pubblica debba pur sempre essere presente, anche se più complesso è ormai dettagliare le caratteristiche di questa qualità.

Qualità e diversità. Di certo, è innegabile che una diversità dell'informazione pubblica oggi già esista: la sua arretratezza, i suoi modi enfatici, o didattico-maternali, sovente la sua inutilizzabilità, la rendono inconfondibile. L'orario ferroviario alle stazioni è di grande utilità pubblica, ma la sua grossolanità è palese e ci dà una chiara impressione di un universo di sciatterie, che nessuna futuribile rivoluzione meccanicistica riesce a dissipare.

Non tutto il panorama italiano è però così modesto, ed alcune situazioni proposte da questo numero di M lo dimostrano. Qualche amministrazione, certi enti locali (in primo luogo quelli amministrati dalle sinistre) hanno dato molta importanza ai modi dell'informazione pubblica, raggiungendo, in qualche caso, risultati notevoli.

Ma questo significa che la grafica di pubblica utilità è valida, quando è una grafica in qualche modo militante? Raggiunge più direttamente gli utenti, quando la sua carica ideologica è alta e coinvolge sensibilmente chi la predispone?

Anche questo ci appare dubbio; nella storia recente è presente una eclatante dimostrazione del contrario. Se si utilizzano i parametri del marketing, la grafica della rivoluzione russa, uno dei più alti livelli della ricerca figurativa europea in questo secolo, predisposta da autori profondamente coinvolti nell'esperienza politica in corso, dovette essere un fallimento commerciale; a tal punto che, come è noto, committenti e sponsor richiamarono presto all'ordine gli autori, verso formule di più chiara comprensione ed ampiezza assicurata di audience.

Allora è il professionismo, magari nelle sue forme managerialmente più avanzate ad essere vincente? Le campagne pubblicitarie dei partiti, gestite spesso da solide agenzie, dimostrano invece la incertezza di questo rapporto; i toni asettici usati, i messaggi soffici ed edulcorati presenti, appaiono spesso più consoni a pubblicizzare prodotti farmaceutici, piuttosto che proposte

ed obiettivi delle grandi organizzazioni sociali.

All'opposto assistiamo anche a qualche fenomeno di superimpegno, quasi di invadenza nella pratica del messaggio visivo; alla scoperta da neofita, che qualche ente pubblico ha fatto, che l'immagine è oggi la forma vincente della comunicazione. Ma l'immagine comincia anche ad essere usata, con sospetto appiattimento sui modi della pubblicità commerciale, come sostituzione, o almeno scorciatoia, alle azioni concrete. Una comunicazione cioè, che esaurisce il compito del messaggio con la sua semplice presenza. Un manifesto con una chiazza verde supplisce la realizzazione di un parco; una segnaletica speciale, la tutela e conservazione di un bene culturale; la campagna che andare in autobus è bello, l'esigenza che sia soprattutto meno scomodo.

La grafica di pubblica utilità italiana gode insieme dei pregi, ma anche dei difetti, della sua committenza: di una classe dirigente della cosa pubblica, sempre più attenta agli aspetti politici, che a quelli più banalmente tecnici, ma quotidiani. Questo modo di fare l'informazione pubblica ci appare così uno strumento sovente difficile da calibrare: un orologio il cui meccanismo tende a restare indietro o correre avanti, raramente ad assolvere la sua funzione, ad informarci sull'ora esatta.

A meno che la colpa di questa confusione dell'informazione non stia semplicemente nella incapacità di selezionare, nella inverosimile voracità di immagini del nostro occhio, che, ormai assuefatto a livelli ultimi di immagini, belle o brutte, utili o inutili, non può più farne a meno. La letteratura e la cinematografia di questo secolo sono ricche di prefigurazioni fisiche di possibili alter ego intelligenti dell'uomo. Alieni nemici ed amici, terrestri del trentesimo secolo, abitanti di continenti scomparsi, conservano tutti, nel campionario di mostruosità anatomiche che li contraddistinguono, un solo organo in comune: l'occhio.

Anzi l'uomo del futuro, ridotto l'intero corpo ad un glabro testone, perso l'aspetto fisico quei caratteri relativi alla ormai inutile mobilità o protezione, continua ad avere gli occhi, anche se la tecnica dovrebbe averli resi meccanismi decisamente superati. Ma il fatto è che l'intelligenza stessa sembra essere emblematizzata dall'occhio e dalla sua capacità di recepire il mondo esterno; l'occhio sfaccettato, ingrandito al microscopio, di una mosca, per la sua capacità di cogliere l'intero panorama visivo, ci fornisce, come l'occhio del Grande Fratello, intime angosce di future umanità asservite da superiori intellettuali ronzanti.

È la vista il senso principe dell'intelligenza avanzata, dell'uomo civile; può apparire ovvio, ma l'acquisizione è recente: la mobilità o la parola furono in passato decisamente preponderanti rispetto alla visione. È noto che Tarzan, la personalizzazione della rivincita delle regole del passato sulla civiltà moderna, vince proprio perché parla con gli animali, si abbranca alle liane volanti ed assesta terribili mazzette sul grugno degli avversari, pur se provvisti di occhiali, canocchiali e mirini telescopici.

Ma Tarzan è un brav'uomo e si accontenta di poco; il nostro senso visivo è decisamente più esigente e accantona con grande disinvoltura tutto il già visto. Cari grafici e pubblicitari, il vostro compito è davvero arduo, costretti a inventare e servirvi sempre nuove immagini e sollecitazioni; vorremmo socchiuderli questi occhi e poter vedere ugualmente, ma a farlo ci sono per ora riusciti solo gli Jedi di Guerre Stellari, e come si sa, nell'intero universo, non se ne contano più di quattro.

Franco Panzini

Maristella Casciato

Marchigiani in mostra

Gli architetti marchigiani nella costruzione della capitale

La cooperativa di promozione culturale A.A.M. (Architettura Arte Moderna) che ha sede a Roma in via del Vantaggio 12, ha iniziato sin dal 1978 una ininterrotta opera di documentazione attraverso mostre e iniziative diverse, della produzione architettonica dei maggiori progettisti che in questo secolo hanno animato la variopinta scena italiana.

L'ultima mostra presentata ha avuto come soggetto un argomento inedito: la "Scuola marchigiana a Roma". Con questo termine sono stati indicati quegli architetti che, provenienti dalle provincie meridionali delle Marche, raggiunsero Roma nel primo decennio del secolo, conseguendo cospicui successi professionali, pur senza troncarsi i legami, anche di lavoro, con i luoghi di nascita.

La mostra aveva già avuto due interessanti anticipazioni, con la presentazione di disegni e documenti originali redatti da due dei maggiori componenti di questa "Scuola": Quadrio Pirani e Innocenzo Sabbatini.

La mostra sul Pirani, curata da G. Monti, F. Moschini e L. Toschi, si è svolta nella primavera del 1983. Quadrio Pirani (Jesi 1878, Roma 1970) entrò appena laureato nell'Istituto per le Case Popolari di Roma, dove nel periodo a cavallo della grande guerra, progettò i più interessanti ed importanti complessi di case popolari edificati nella capitale. Al Flaminio, al Trionfale, a San Saba, a San Lorenzo, al Celio, al Testaccio, Pirani profuse la sua ricchezza espressiva nei grandi complessi di alloggi popolari, caratterizzati da un uso decorativo del mattone che coniugava il ricordo delle Marche con la tecnica muraria romana antica.

Nel febbraio del 1982, a cura di B. Regni e M. Sennato, era già stata presentata l'opera architettonica di Sabbatini. Innocenzo Sabbatini (Osimo 1891, 1983) si trasferì a Roma nel 1913, dove lavorò, fra l'altro, nello studio di Pirani. Nel 1918 iniziò anche egli a collaborare con l'Istituto per le Case Popolari di Roma, per cui realizzò una lunga serie di grandi complessi alla città giardino Aniene, al Trionfale, al Testaccio, alla Garbatella.

Sabbatini è fra i più significativi rappresentanti del Novecento romano, con una propria personale accentuazione progettuale verso i caratteri formali dell'edilizia romana antica, che gli scavi archeologi-

ci di Ostia e gli sventramenti urbani, andavano allora mostrando nella sua articolazione e complessità. La mostra recente, che ha ampliato il panorama geografico culturale fino a far coniare il termine di "Scuola marchigiana", ha presentato principalmente l'opera di due progettisti assai poco noti: Costantino Costantini e Innocenzo Costantini; la mostra è stata curata da G. Monti, F. Moschini e L. Toschi. Costantino Costantini (Osimo 1850-1937) è una figura importante che ha lasciato a Roma tangibili segni di vitalità artistica, segnati dall'amore per la schiettezza delle tradizioni artigiane. Presso di lui si formarono il figlio Innocenzo e il nipote Innocenzo Sabbatini.

Fu attivissimo nella sua città natale, in cui cura fra l'altro i restauri del duomo la realizzazione del mattatoio, del liceo-ginnasio, la sistemazione dell'ospedale, il Santuario di Campocavallo. A Roma partecipò alla realizzazione del Foro Mussolini, collaborando con Del Debbio, dove predispose fra l'altro il disegno per il Monolite Mussolini, perno visuale del grande complesso sportivo.

Innocenzo Costantini (Osimo 1881-1962), laureatosi in ingegneria a Roma nel 1904, si dedicò maggiormente all'aspetto tecnico della professione, giungendo a livelli di eccellenza nei 33 anni che trascorse alla guida dell'Istituto Case Popolari di Roma. Oltre ai Progetti per l'ICP, eseguì studi urbanistici per il centro di Roma, e realizzò la Centrale del Latte della città.

Il termine di "Scuola marchigiana" utilizzato per descrivere questa situazione può forse apparire altisonante, soprattutto allo scoprire che i legami che uniscono i personaggi citati sono innanzitutto di parentela, o amicizia familiare. Ma i tantissimi segni edilizi lasciati da questi costruttori dicono il contrario; il loro gusto forse provinciale, ma certamente condivisibile, di attenzione al dettaglio, la sensibilità per la ricerca di una forma ed un carattere anche per i grandi complessi di alloggi popolari, ne fanno un fenomeno tutt'altro che minore nel panorama nazionale.



Costantino Costantini, Progetto di albergo ristorante a Porto Recanati.

Guglielmo Monti

La "Scuola marchigiana" a Roma

Tra le due generazioni di architetti che, dalle nati Marche, tentarono il balzo verso la capitale savoiarda e poi fascista, esistono legami chiari e documentati.

La vicenda si può far risalire all'attività di Giuseppe Sacconi, che ci interessa qui non solo e non tanto per l'"opera sua massima" (il monumento a Vittorio Emanuele II), quanto per la lunga attività di architetto direttore dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria, e quella di Costantino Costantini, noto per la sua instancabile attività tra Osimo e Roma, ma anche per il suo ruolo di fondatore ed animatore di una scuola d'artigianato osimana. I due progettisti incarnano, nonostante la comune "monumentalità" delle loro opere, due anime distinte dell'eclettismo: la spregiudicata commistione stilistica tesa verso una tormentata "romanità" ufficiale e la fedeltà ad una tradizione locale continuamente oscillante tra medioevo e barocco. La loro attività individua così le figure professionali del "regio architetto", a cui lo Stato affida compiti di alta rappresentatività, e del tecnico comunale, a cui si richiede soprattutto d'interpretare l'edilizia cittadina.

Nel primo tipo di professionalità s'inscrive senza dubbio l'opera di Guido Cirilli, attivo al seguito del Sacconi nella basilica di Loreto, nell'altare della Patria, nella tomba di Umberto I al Pantheon, e nella cappella espiatoria dell'assassinio di Umberto I a Monza, nonché, in proprio, nel carro funebre per la salma del Milite Ignoto e nel monumento ai caduti di Ancona; nel secondo possiamo inquadrare i quartieri di case popolari di Quadrio Pirani, il lungo lavoro del suo compagno di studi Innocenzo Costantini, figlio di Costantino, che diresse l'Istituto Case Popolari dal 1918 al 1946, e le cospicue realizzazioni di suo cugino Innocenzo Sabbatini, eseguite nell'ambito dello stesso Istituto.

Va però osservato che nella seconda generazione, pur restando chiaramente distinti i ruoli, le esperienze si fondono e la distinzione dei

"generi" si fa più difficile: così la frequentazione continua tra Cirilli e Pirani rende i loro prodotti meno distanti; il monumentalismo e lo stile aulico fanno il loro ingresso nel tema, tradizionalmente dimesso, della casa popolare con le case costruite da Sabbatini dopo il '26; lo stesso Costantino Costantini, nella sua opera più tarda al Foro Italo, rinuncia al proprio patrimonio di esperienze neo-gotiche e neobarocche per aderire ad un semplificato classicismo.

È chiaro che in questo gruppo di autori, che incidono profondamente sul volto di Roma, è difficile ravvisare un legame che esprima scelte comuni dirette verso una idea di architettura. Se sembra lecito parlare per loro di "scuola", è solo perché questo termine, negli anni che vanno dalla seconda metà dell'Ottocento alla fine del fascismo, perde, ove si eccettuino le esperienze della cosiddetta avanguardia, le sue classiche connotazioni di tendenza artistica, per esprimere una costellazione di esperienze particolari tra loro interrelate.

In questo senso l'organizzazione marchigiana funziona, e possiamo constatare che Sacconi garantisce, con la sua autorità non solo intellettuale, il lavoro di Cirilli, che permette con il suo studio professionale le prime esperienze di Pirani, il quale a sua volta prepara, durante la sua breve attività all'Istituto per le Case Popolari nei primi anni del secolo, l'ingresso e l'affermazione di Innocenzo Costantini. Sarà quest'ultimo, nella sua qualità di presidente dell'Istituto, a favorire l'espansione dell'opera di Sabbatini.

Quest'aspetto, importante per capire la figura di "funzionario" che gli architetti assumono a cavallo dei due secoli, non è comunque il solo che assicuri coesione al gruppo. Se così fosse, si potrebbe pensare ad una mera consorte professionale, ma c'è di più. Soprattutto nella rivisitazione del medioevo e del barocco, nel tentativo di indagarne i caratteri urbani e di fonderli in una difficile "Koinè" moderna, è palese il riferimento ad una ininterrotta tradizione regionale, che va dalle città murate alla esperienza vanvitelliana e prosegue nel primo ottocento neoclassico.

In tale percorso, che occumuna il lavoro dei marchigiani a quello di altri filoni eclettici, possiamo riscontrare una costante attenzione alle soluzioni della architettura "minore" e dell'artigianato, che dà quasi costantemente alle loro esperienze il calore di una cordiale narratività architettonica.

