

A PROPOSITO D'UN QUADERNO D'ARCHITETTURA

Giorgio Pigafetta

L'abitudine e il foglio vuoto

Tratteggiare abbozzi, schizzare costantemente, scarabocchiare, lasciar correre la matita su ogni pezzo di carta che capiti sotto mano, ricercare supporti raffinati e rari, riempire quaderni, rincorrere fogli sparsi, cambiare penne e colori... non è, semplicemente, una dimensione del “mestiere” che caratterizza l'architetto e l'artista. Infatti, nell'assillo del disegno, il “mestiere” è sostanzialmente ininfluenza. Il “mestiere” è la dimensione rassicurante che traspare nel disegno. È il versante che tende a irregimentare la foga di rappresentazione che pervade chi passa ore e ore, chino sul foglio, a tracciare linee. Questo perché l'abitudine al disegno non discende dalla padronanza di una disciplina o di una tecnica. Quell'abitudine non è l'«habitus fattivo» che governa l'arte. È, al contrario, l'abitudine di chi si espone al rischio. È l'abitudine alla sfida, alla sfida nei confronti di un *vuoto* di cui, nell'intimo, si ha orrore: il *vuoto* che campeggia sul foglio bianco e intonso.

Il foglio bianco, infatti, sembra chiedere di essere riempito e definito. Pare implorare un destino per se stesso e impegna l'occhio che lo guarda a trovargli un nuovo senso, un nuovo scopo, che vada oltre un bianco su cui tutto è ancora possibile e niente è in atto. Si tratta di una sfida virtuale e a senso unico, naturalmente. Il foglio, in realtà, se ne sta tranquillo, ripiegato fra gli altri, più sensibile a un alito di vento o alla polvere che allo sguardo dell'artista. Eppure, proprio la virtualità della sfida impegna quest'ultimo a prendere la matita e a misurarsi con la mano e la coscienza. Non è una sfida mortale, non è mai l'ultimo passaggio di una *de-cisione* irrimediabile. Al massimo, ciò che si *de-cide* – ovvero, ciò che si trancia e si taglia, una volta per tutte –, è soltanto il destino del povero foglio che ha risvegliato l'improvvida mano. Per di più, è una sfida stemperata dalla sua stessa provvisorietà. Ogni pezzo di carta ne chiama un altro, a ogni “riuscita” segue un fallimento, ogni tratto chiede di essere superato dal successivo. Sul campo dove si svolge il duello quotidiano, restano infiniti fogli, vittime innocenti della loro stessa ritrosia, scambiata per arrendevole disponibilità. Vi è, quindi, un'abbondanza di reperti, di testimonianze inconfutabili di quell'inesauribile forza ideativa che sospinge chi si compiace della sfida.

Comunicazione

Un segno grafico è qualcosa che sta per qualcos'altro. Esso è rinvio a un'idea, a un'immagine, a un concetto, a un simbolo, a una convenzione linguistica. Questo non soltanto nell'ideale mimetico o realistico dell'arte e della conoscenza ma anche nella pratica stessa della mano che scivola “astrattamente” sul foglio. Difficilmente si può tracciare un segno con la matita che sia esclusivamente riferimento a se stesso o, meglio, non rinvii ad altro da sé. Anche nel più spontaneo dei gesti grafici, nel più involontario dei tracciati, si nasconde il riferimento a una sorgente espressiva e a un'intenzione comunicativa che ne rendano ragione. La volontà di *comunicazione* – più o meno cosciente – sarebbe, dunque, una componente essenziale nell'esercizio grafico. In questo senso il disegno e il pensiero si assomigliano. Non nella dimensione esaustiva e descrittiva a cui allude Wittgenstein: «il pensatore somiglia molto al disegnatore che vuole riprodurre nel disegno tutte le connessioni possibili». Pensiero e disegno si assomigliano, invece, nella ricerca di un interlocutore che rompa l'anello di solitudine e di silenzio che connota il segno che si pretenda appagato di sé. Infatti, al di là del mito di ogni “impensabile” autoctisi, il pensiero, come il disegno, anela al fuori da sé, anela a ciò che non riesce a dire se non dicendolo *ad* altro e *per* l'altro.

Ma quale forma di *comunicazione* percorre e attraversa le superficie bianche che l'artista riempie di segni giorno dopo giorno? A chi è diretta la *comunicazione* che sottende i segni tracciati sul quaderno o sui fogli sparsi? A quale livello relazionale si spinge la definizione del tratto e dell'intelligibilità segnica nella consuetudine del quaderno e dello schizzo?

Appagare l'occhio e la mano

I taccuini o i quaderni sono confinati nella loro copertina. Un riquadro di cartoncino più rigido rinchioda le pagine che hanno accolto e sopportato la punta della matita. Anche i fogli sparsi finiscono

in una cartellina che li protegge e li conserva. Già questa condizione segnala fisicamente la natura intima e segreta dei disegni custoditi. Essa ammonisce sul fatto che i segni tracciati nascono in una sfumatura più tenue della comunicazione. O, forse, più precisamente, la comunicazione non è diretta all'esterno ma si ripiega su se stessa e torna, modificata dall'incontro con la superficie bianca, all'autore. Il disegno, in questo caso, è ancorato all'occhio dell'artista, è la propaggine cristallizzata di un suo movimento. È il modo con cui l'idea si rende altro da sé per potersi rispecchiare – ma rispecchiare nella fissità del gesto compiuto. Immaginiamo, allora, Narciso che si sporge sulla superficie dello stagno in cui si vede riflesso. Se avesse impugnato la matita per contornarsi e per conoscere con la mano il suo stesso profilo, avrebbe deformato la sua immagine in infinite linee d'onda. Linee in movimento, riflessi caduchi, impossibili da fermare nell'ordine del tempo. Per il disegnatore, invece, a ognuna di quelle onde corrisponde un foglio. I diversi piani di carta corrispondono ad altrettante configurazioni mobili, catturate una volta per tutte. Così, quell'incerto confine della forma – che, poi, è *idea* – si trasforma nel *lineamentum*, nel dominio immoto del disegno.

Qui, è chiaro, il sogno del predominio sullo svanire della forma e l'illusione di rendere stabile l'idea sopravanzano ogni finalità di comunicazione. Il vero messaggio che promana dalla pratica insistita del disegno è l'inseguire ciò che sfugge, non illustrare ciò che si è raggiunto. In questo senso, la tecnica e la maestria della mano sono ben più di strumenti utili allo scopo. Esse, nella loro sicurezza e nella loro velocità esecutiva, possono increspare al minimo l'acqua su cui Narciso si vede riflesso e rendere come presente l'evanescente idea.

Messa in scena

Così, prende campo la categoria del *fare*. Un fare che ha in sé le due peculiarità fondamentali della *techné* e della *prassi*. Da un lato, c'è la il versante del produrre, del fare qualcosa che permane e resta. Dall'altro lato, però, il disegno è frutto di un tipo d'azione che nasce e muore in se stessa e che, solo accidentalmente, lascia qualcosa dietro di sé. Il disegno, infatti, pencola fra la buona azione compiuta e il compimento dell'opera. In ogni caso – laddove esso non sia funzionale alla realizzazione di un altro “prodotto” – il disegno trae energia propulsiva da se stesso, dal suo farsi, dal suo indagarsi. L'interrogazione della forma, dunque, rappresenta l'energia dinamica del disegno. Qui, attraverso un fare che non giunge a compimento ma che si appaga momentaneamente del suo stesso dispiegarsi, l'occhio della mente si contempla e si distacca da sé. Non il *fatto* ma il *farsi* dell'immagine occupa la scena fissa del foglio. Questo diventa il teatro – ossia il luogo della rappresentazione – dove va in scena la ricerca interminabile dell'artista. È un momentaneo appagamento, fittizio e privato, di uno spirito demiurgico in cui l'artista si identifica. È una replica della vita così come essa *non è* ma come *potrebbe essere*. Sul palcoscenico si esibiscono tutti i personaggi che possano essere ridotti a linea e colore. E tutte le dimensioni proprie del fare confluiscono nella caratterizzazione di quegli stessi personaggi. Essi, per principio, non possono andar oltre ciò che l'artista sa fare. Non possono mettersi in relazione reciproca che non sia scandita dalla successione dei fogli-palcoscenico. Hanno una vita, un aspetto, una forza espressiva che sono limitati dall'esterno, dalla tecnica che si dispiega nella padronanza della mano o nella sua “autonomia”. L'articolazione della mano, infatti, si compiace del movimento che più le aggrada e che trova minor resistenza negli angoli, nelle linee, nelle rette o nelle curve. La mano, dunque, non segue semplicemente l'occhio della mente ma, a volte, lo anticipa, lo illude di tratteggiare ciò che esso stesso non riesce a vedere. Attraverso l'*agire* della mano che accompagna, segue o anticipa l'occhio della mente, l'artista misura la distanza che separa l'idea dall'opera. La mano, traducendo nel tratto la propria inclinazione al gesto, rammenta come il disegno sia prodotto “fabrile”, fatica senza sudore esposta al rischio del fallimento. Per questo ogni disegno è inappagante e chiama al suo stesso superamento. E per questo, come in ogni messa in scena – compresa quella che chiamiamo vita reale – i personaggi che agiscono sul palcoscenico sono destinati a succedersi e a superarsi.

Primato del quaderno ed espressione processuale

Il quaderno ha una particolarità fisica che si tramuta in una sorta di predisposizione ontologica. Esso ha i fogli legati fra loro e connessi in una successione che scandisce, nell'ordine di utilizzo, il successivo dispiegarsi dell'idea. Il termine stesso “cahier” deriva dal latino *quaternus* – da cui l'italiano

“quaderno” – che significa, propriamente, “a quattro a quattro” e indica “quattro fogli piegati e legati insieme”. La struttura del quaderno, quindi, predispone alla successione crono-logica di ciò che esso accoglie. Il quaderno, allora, invita a disporre le immagini e le parole nel legame della successione. Vincolante e quasi inaggirabile è la sua natura che si rispecchia nella logica discorsiva affidata alla parola scritta. Il *discorso*, infatti, si dispone naturalmente nella catena consequenziale della lingua – anche nell’espressione *dada* il quaderno conserva tale proprietà. Nella parola scritta e nella successione logica delle pagine, quindi, si raggelano la storia e la dinamica processuale del racconto. Lo stesso accade per il quaderno che accoglie il disegno. Certo, in questo caso, la successione appare meno vincolante. Non è detto che, al contrario della parola scritta, il passaggio da una pagina all’altra debba necessariamente obbedire al filo logico che si dipana nella sequenza dei segni. Il salto, la lacuna, l’imprevisto sono meno limitati rispetto al fluire grafico della scrittura. Tuttavia, la sequela delle pagine disposte l’una dopo l’altra permette di leggere dal punto di vista processuale la successione delle forme, il loro tessuto connettivo, la permanenza grafica, l’identità nella differenza.

Ripetizione e sviluppo

Nelle pagine del quaderno si hanno, così, due dimensioni fondamentali nella dinamica espressiva dell’artista. Da un lato, il quaderno ospita la dimensione della *ripetizione* nella successione. Ripetere, infatti, non vuol dire “rifare una cosa uguale a com’era” vuol dire, invece, “rinnovare la domanda”, “richiedere nuovamente”. La *ripetizione*, quindi, è re-interrogare costantemente un medesimo enigma, un medesimo tema, un medesimo assillo. Essa tiene insieme memoria e attesa, passato e futuro. Come annota Kierkegaard, «ripetizione e ricordo sono lo stesso movimento, tranne che in senso opposto: l’oggetto del ricordo, infatti, è stato, viene ripetuto all’indietro, laddove la ripetizione propriamente detta ricorda il suo oggetto in avanti». Questa è la valenza propria del disegno dispiegato sulle pagine del quaderno. Nel quaderno l’artista ritrova quelle mosse ideative e quei temi dominanti che la *ripetizione* lascia ondeggiare continuamente fra prima e dopo, fra già dato e non ancora. Il disegno è, così, memoria e apertura, onda infranta e onda montante. Per questo la *ripetizione* diviene costume esperienziale in cui l’autore si ri-conosce.

Dall’altro lato, le pagine del quaderno rappresentano altrettante istantanee sul flusso di coscienza di chi le ha ricoperte di segni. Esse registrano le diverse posizioni nel riferimento all’intenzionalità espressiva, alle suggestioni culturali, all’immaginario consolidato, agli archetipi disciplinari e tematici. Il tessuto connettivo rappresentato dalle pagine fissate da graffette diventa anche tessuto di unità processuale e ideativa. Perciò il quaderno non è uno strumento neutrale e indifferente all’ideazione. Ogni volta che si “attacca” una nuova pagina bianca, le precedenti premono con l’autorevolezza e la forza dell’espressione compiuta. Lo sa perfettamente l’artista quando guarda indietro al suo lavoro. E lo sa chi, a posteriori, guarda a quelle stesse pagine, interrogandole.

Il mondo invertito

Così, il quaderno invoglia e incita alla ricerca dello *sviluppo* delle forme. Certo, il termine *sviluppo* sottende un concetto ambiguo; occorre, quindi, cercare di precisarne i limiti. Qui, il termine *sviluppo* delle forme non ha una dimensione teleologica o evolucionista. Non si tratta di leggere, nel quaderno, il cammino progressivo di uno spirito artistico. Le pagine cucite fra loro non vanno messe in relazione con un presunto compimento finale che le giustifichi e ne renda ragione. Lo *sviluppo* va inteso, invece, come un processo *ad nihilum*, dove l’immediatezza del tratto e la *ripetizione* ruotano intorno a un centro da cui non si allontanano. Se c’è *sviluppo*, quindi, esso ricade in se stesso e le pagine disegnate sono solo appunti di un viaggio interminabile, lungo un sentiero fatto a spirale al cui centro campeggia l’ansia rappresentativa dell’autore. Anzi, se è vero che il quaderno registra tutte le mosse dello spirito e della mente che sono “ricadute” nel mondo reale – la “ricaduta” è il segno lasciato dal movimento della mano sulla carta, attraverso la mediazione della matita – è anche vero che esso mostra il dileguarsi della forma nella successiva. Il quaderno riempito di segni è, con un paragone solo evocativo, come il «mondo invertito» (*die verkehrte Welt*) di cui parla Hegel nella *Fenomenologia* e in cui la legge dominante è il «permanere nel dileguare». Ogni disegno compiuto rappresenta, infatti, un *momentum*, una parte «dileguante» che, però, si fissa in una «figura». Esso si dilegua e permane proprio in virtù dell’energia

che spinge il movimento ideativo dell'artista. Lo stesso accade, naturalmente, all'interno di ogni singola pagina. Il primo tratto che si realizza per un istante nella sua apparente autonomia si dilegua a favore del successivo e così via. Ognuno di essi, e tutti i susseguenti, permangono solo in quanto si dileguano, nella loro autonomia, a favore della forma compiuta (a sua volta dileguantesi nella pagina successiva). È chiaro dunque, che solo nell'ipotesi di un compimento finale – finale nel tempo e nella finalità – i singoli *momenti* potrebbero trovare sintesi definitiva e completa di una forma pervenuta a se stessa. Tuttavia, la nostra stessa limitatezza suggerisce che quel successivo dileguare sia solo un cammino verso una forma mai raggiunta.

Processo e risultato

È chiaro che, nell'ottica della *successione* e della *ripetizione*, emerge la forza del processo rispetto al risultato. Viene in primo piano la forma diveniente rispetto alla forma divenuta. Così, la *successione* inverte il rapporto consolidato fra modello ideale da raggiungere e percorso compiuto. Non si afferma l'acquietamento del risultato raggiunto ma si dichiara la “fatica” che l'autore compie nel suo percorso ideativo. Questa inversione di ottica è fondamentale nel campo dell'architettura. Infatti, il disegno di architettura sottende, nella sua intima ragion d'essere, il *telos* della costruzione e della abitabilità. Ciò non vuol dire che il disegno architettonico sia necessariamente un passaggio verso l'esecutivo di cantiere (questa ne è una dimensione fra le molte possibili). Non vuol dire che ogni disegno debba necessariamente essere “ucciso” dalla maggiore definizione esecutiva di quello che segue. Vuol dire che, dal punto di vista architettonico, ogni disegno può essere una potenziale *apertura* alla sua traduzione in fatto costruito e abitabile. Ciò resta vero anche quando sia da subito chiaro che *quel* disegno non potrà mai diventare architettura reale – come testimoniano gli schizzi di Sant'Elia o Scheerbart. Altrimenti la natura architettonica del disegno – ossia il suo essere proiettato, o proiettabile, verso altro da sé come costruzione e abitazione – perde la sua specificità. È questa *apertura*, dunque, che si mantiene presente nel quaderno e nel processo ideativo che esso trasmette. Nell'ampiezza dell'*apertura*, infatti, si mostrano le infinite vite possibili in cui la costruzione potrebbe realizzarsi.

Tra l'altro, il legame di possibilità con la costruzione informa – nel vero senso della parola di “dar forma” – l'orizzonte dell'immaginario che viene messo in campo. Questo perché gli elementi che più segnano il carattere di *ripetizione* sono proprio gli elementi d'origine costruttiva e abitativa che, nella loro relazione sedimentata culturalmente, divengono elementi distintivi, dal punto di vista disciplinare. Essi conferiscono al disegno – o alla *successione* – i contenuti formali e i presupposti compositivi perché abbia *facies* d'architettura. È la *facies* che manca negli schizzi di Canaletto o Bellotto – pur così attenti nel definire il disegno dell'architettura reale, abitata e costruita – ma che si ritrovano nelle scarse linee dei taccuini di Le Corbusier come di Blomfield, di Rossi come di Gropius. Va da sé, poi, che quegli elementi disciplinari e ripetuti – come ricorrenze segniche e simboliche – costituiscono la cifra distintiva dell'autore, in quanto architetto.

Flusso di coscienza e «gergo dell'autenticità»

Se vengono visti nella loro *successione* e nella *ripetizione*, i singoli disegni rappresentano altrettante sezioni sul flusso di coscienza dell'autore. Essi registrano le diverse posizioni – nella riuscita o nel fallimento – in riferimento all'intenzionalità espressiva e allo scavo interiore, alle suggestioni culturali, all'immaginario e agli archetipi disciplinari. Se la vita culturale e psichica di una persona può essere intesa come una formazione, allora ognuno di quei disegni è una sorta di “forma istantanea” su quella stessa formazione che, continuamente, è in movimento. «La forme n'est qu'un instantané pris sur une transition», dice Bergson. Il vero “oggetto” del quaderno o della collezione ordinata dei disegni, allora, non è l'opera singola ma il *flusso* di coscienza a cui ogni disegno si riconduce e dentro il quale trova collocazione. È un flusso coscienziale, dunque. Ma è anche un flusso sensuale, forse erotico, in cui la dimensione tattile di carezzare con la matita la forma nascente, appaga il desiderio di possesso e di intimità. Ma proprio perché si tratta di un possesso mai raggiunto, i segni lasciati in *successione* – cronologica o tematica che sia – indicano con efficacia gli scarti fra l'appagamento appena raggiunto e l'insoddisfazione subito riaffermatasi nel desiderio di possedere altre forme. Se è così – nella loro dimensione di coscienza e di desiderio inappagato, di rovello intimo e di gestualità raggelata nel tratto –,

i quaderni possono essere definiti come il luogo dell'*autenticità*? Essi accolgono, con il loro dispiegarsi nel tempo, la più profonda e *autentica* personalità dell'autore?

Certamente, il presunto grado di spontaneità e di “sincerità” espressiva, pare testimoniare in tal senso. Certamente, rispetto all'opera compiuta e “abbandonata” nel mondo, i quaderni mantengono una sorta di vicinanza con l'autore che parrebbe confermare quanto ci stiamo domandando. Tuttavia, i quaderni non sono un registro coscienziale fine a se stesso; essi, invece, *mostrano* qualcosa, anzi vogliono *mostrare* qualcosa fingendo di riflettere su se stessi. Il grado di finzione, di voluta fascinazione, di autocompiacimento nel mostrare-nascondere, di repressa comunicazione con l'altro, che i quaderni – per quanto intimi – sottendono, inficia così quella presunta *autenticità*. Al contrario di quanto crede Bellori, «in se stesso rimirando», l'uomo che si accinge all'opera di disegno, non vede l'idea nella sua universalità. Vede se stesso e, da sé, prende le distanze mentendosi. Perciò scrive e disegna, finge e tratteggia altre vite possibili, che sa perfettamente essere menzogna. Nel quaderno, come nella vita e nell'opera, l'uomo mente. Mente a se stesso – e, in ciò, è autenticamente uomo – e mente agli altri. E quale strumento, più della rappresentazione, è al servizio della menzogna? Così, se letti in quella chiave di *autenticità*, i segni grafici rischiano di divenire semplicemente segni “gergali”, segni di un gergo che si pretende autentico, e che tale non è.

Quadrupla lettura diacronica

All'interno di quel flusso continuo, che pare trarre energia dalla forza creativa dell'autore, si possono individuare almeno quattro momenti diacronici. Il primo corrisponde a quella sorta di *ansia* iniziale che si prova di fronte al foglio bianco. È la percezione dell'energia creativa potenziale, l'apertura di infinite possibilità, ancora irrisolte, eppure così chiare nella loro fascinazione. Disegnare, così, vuol dire andare verso qualcosa come l'amante va verso l'amato. Ma vuol dire, anche, avere consapevolezza di non giungere mai alla cosa amata. Vuol dire sapere che il dominio della mano e della tecnica non è totale e che, quindi, fra cosa amata e cosa raggiunta vi è un velo, vi è una distanza incolmabile, per quanto piccola. Solo il supremo dilettante non si accorge di quell'insuperabile velo.

Il secondo momento diacronico rappresenta il versante fattivo del primo; ne è il lato tecnico. La successione dei segni e delle procedure operative, infatti, sviluppa nel tempo, e definisce via via, proprio l'incolmabilità di quella distanza fra cosa amata e cosa raggiunta. Ogni autore conosce i limiti della propria mano e sa quanto la tecnica sia un'opportunità di avvicinamento che non porta mai alla fine del percorso.

Il terzo momento diacronico è, nel caso del quaderno, la successione dei disegni compiuti. Ciò, non tanto in relazione al senso globale del quaderno e al suo significato critico. Quanto, piuttosto, al fatto che ogni disegno porta in sé le riuscite e i fallimenti dei precedenti e, nel contempo, diviene elemento costitutivo della cosa amata da raggiungere nei successivi.

Il quarto momento diacronico è, forse, il momento più virtuale ed evanescente. È il momento dell'anticipazione strumentale rispetto al progetto di architettura. Infatti, anche se, come abbiamo già detto, il versante progettuale non è determinante nella autonomia espressiva e segnica dei disegni, è altrettanto vero che il disegno dell'architetto – in quanto tale – contiene *in nuce* la dimensione del progetto – che ne è, in fin dei conti, la specificità disciplinare.

Quadrupla radice del progetto

Alla quadrupla diacronia del disegno corrisponde, senza vincoli, tuttavia, una quadrupla radice concettuale e procedurale del moderno progetto di architettura. La prima corrisponde allo “strappo” dal *già dato*. Al contrario del progetto di età classica che è *inventio* – dal latino *invenio* ossia “trovare”, “imbattersi in qualcosa” – il progetto della modernità si caratterizza come libertà del distacco, come possibilità di superamento di ciò che precede. Questo è l'orizzonte di realizzazione del progetto moderno poiché, in esso, si mantiene il dato di realtà del presupposto da superare. È il negativo che si accinge a trasferirsi nel positivo. Senza il *via-da* non è pensabile il pro-getto moderno.

La seconda radice rappresenta, invece, la linea di continuità a cui nessun architetto moderno potrebbe rinunciare. Questa radice può essere riconosciuta negli archetipi dell'immaginario, nelle suggestioni della scuola o dell'apprendistato, nelle sedimentazioni dell'esperienza o della cultura, negli

ingingimenti tradizionali, nei condizionamenti sociali o ambientali... Certo è che l'architetto moderno – proprio quando tende a dichiarare la propria autonomia – ha bisogno costitutivo di dichiarare contemporaneamente le proprie linee di continuità con il passato da cui proviene. È, questo, il campo più evidente delle citazioni e dei rinvii a quell'orizzonte disciplinare in cui si riconosce.

La terza radice è la dimensione pre-veggente e pre-dominante del progetto. Essa è l'attività più palese e dichiarata in sede professionale o ideativa. Senza il convincimento intimo di poter dominare gli eventi, attraverso la ragione e la disciplina, non s'inizierebbe quella catena processuale che deve portare alla "realizzazione" del progetto (anche se solo simulata o sottesa al disegno).

La quarta radice è, forse, la più esposta al rischio e al fallimento (ma anche al successo). È la dimensione della "risposta", della realizzata adeguazione delle prime tre radici alla causa finale del progetto, alla sua legittimità di esistenza in una società formalizzata e impegnata nella gestione e nel dominio della natura. Si tratta di una radice che ha assunto carattere mitico nella prima metà del Novecento e che, oggi, si mantiene ancora ben salda (travestita da nuove parole d'ordine come sostenibilità, risparmio energetico, riciclabilità, duttilità, ecc.).

Queste radici, anche se non esplicitamente, sono fondamentali per la specificità del disegno di architettura, ne sono la dimensione disciplinare che viene comunque sottesa anche quando esse sono soltanto virtuali. Ovvero, se si preferisce, esse sono costitutive dell'identità di "architetto" del disegnatore. Identità che si trasferisce nel disegno che diviene, perciò, disegno *di* architettura.

CONVERSAZIONE CON L'AUTORE

Caro Brunetto, per chi, come noi, ha vissuto la medesima stagione dell'architettura è facile ricordare l'infinito dibattito sulla natura del disegno e sul rapporto che esso ha con l'opera costruita. Il primato dell'uno o dell'altra, l'impotenza del primo o l'inevitabile compromissione della seconda, il reciproco grado di autonomia, sono stati sfiibranti argomenti all'ordine del giorno della cultura architettonica dell'ultimo quarto del Novecento. Mi è risultato difficile, quindi, liberare lo sguardo che ho gettato sul tuo lavoro dagli echi di quel dibattito (che aveva accompagnato l'architettura al limite del suo disfacimento disciplinare). Forse, in parte, ci sono riuscito; anche se mi sento nella condizione di quel tale che cercava di sollevarsi da terra tirandosi su per i capelli. Tuttavia, mi pare utile "ribaltare" su di te la questione, chiedere direttamente a te di rispondere ad alcune questioni che non possono prescindere da quel dibattito ma che da esso, oggi, possono forse affrancarsi. Ti porrò, quindi, alcune domande che discendono dalla mia lettura dei tuoi disegni e che ne ripercorrono l'interpretazione.

La prima questione è molto semplice nell'enunciato ma non altrettanto lo è nelle sue implicazioni. L'abitudine al disegno e l'esigenza creativa che ne è alla base, possono sconfinare nella mania ossessiva o nella più banale abitudine, nella routine della noia o nell'inconfessata impotenza. In ogni caso, il foglio bianco si presenta come l'innocente vittima sacrificale di un rito, creativo od ossessivo, che attira su di sé il gesto della mano.

Come ti rapporti, tu, al foglio bianco, a quel vuoto che interroga la tua ansia creativa?

Il rapporto al primo foglio è un rito, poi superato l'impegno della ritualità è una strada in discesa a completare un quaderno o un album... leggo molto in proporzione a quanto disegno, anzi ci sono periodi che proprio sospendo questo modo di comunicare alternandolo alla scrittura e sia con l'uno che con l'altro tendo a registrare frammenti figurativi, porzioni di luoghi emozionali, certe volte solo come appunti sospesi per prossimi progetti o anche rivisitazioni disciplinari e per esplorazioni teoretiche. Questi appunti in parte sono riversati costantemente nella rivista Anfione e Zeto come una narrazione figurativa un modo di ripercorrere e proporre la teoria.

Come ti difendi dalla banalità dell'abitudine che è sempre in agguato?

*Non credo di incorrere nell'abitudine, non è nel mio terreno, questo è un mio modo di procedere saltabecando verso il **progetto**, tanto che quando sono dentro un "tempo di progetto" di architettura o di allestimento disegno poco, anzi quasi nulla, tendendo al minimo segno, al minimo gesto. Mi interessa operare sul limite, limite non come frontiera difensiva, ma come lo "spazio intermedio" che ci permette di cogliere le cose come una "tensione", come una costellazione di eventi e di possibilità e sul frammento, per attingere al mito, penetrare i simboli, interpretare la maschera, entrare nella narrazione, ascoltare il genius loci, scandagliare la memoria, disegnare ed amare la forma, costruire il sensibile... per uomo ancora capace di abitare poeticamente (ancorché con fatica).*

Se, nella pratica del disegno, l'Autore si confronta innanzi tutto con se stesso è anche vero che ogni segno, non lasciato a sé, diventa veicolo di un senso e strumento potenziale di un linguaggio; ossia occasione di comunicazione.

In quest'ottica, quale dimensione concedi alla comunicazione?

Come già ti accennavo collaborando a diverse riviste, oltre a Anfione e Zeto, ho sempre utilizzato il disegno come sistema di comunicazione integrato anche alla scrittura, come ti ricorderai anche in quei piccoli libri scritti a mano editi dalla Graphos. Tra i quaderni ce ne sono un paio dove ho registrato una profonda ricerca sull'icona, sulla silhouette, sul profilo... seguendo le tracce di John Hejduk un "grande giocatore" di narrazioni per piccoli segni.

In quale misura il di-segno diviene -segno?

Questo ambito suggestivo figurativo è un momento dialogante per produrre "ambienti emotivi" o "luoghi sensibili", non è una produzione di forme, ma sospese emozioni per produrre luoghi e/o sequenze di messa in scena di spazialità... nella misura molto spesso di una condizione condivisa e partecipata.

Il termine «disegno», sin dalla poetica classica, si accompagna al termine «idea». Ambedue rinviano all'atto del «vedere», alla visione che tiene unita la molteplicità delle cose. Nel linguaggio contemporaneo, questo elemento di unità attraverso il vedere viene ridotto alla cosiddetta «visione» dell'artista, alla modalità che gli è propria di «vedere il mondo».

In questo senso, quale «visione del mondo» si manifesta nel tuo di-segno?

La nostra generazione è a ridosso immediato dei cosiddetti "matitari" che illustravano il progetto (soprattutto concorsi) con quell'entusiasmo di rappresentare il mondo, dalle scuole milanesi (Rossi/Grassi) alla scuola di Venezia (Scarpa/Semerani/Aymonino) alla scuola romana (Gruppo GRAU, Purini, Prati, d'Ardua, Portoghesi e tanti altri). Provenendo dalla scuola fiorentina in un periodo di piena fioritura dell'architettura radical, credo di essere molto più vicino a quest'aria che ad altre, perciò una espressione che oscilla dalla distopia all'utopia e dove il progetto tendenzialmente è sempre sul limite disciplinare e certe volte oltre, sconfinante, quindi critico e radicale. Convegno che il postmoderno ha contaminato tutti come condizione di clima culturale e stilistico, ma credo di essere rimasto su un terreno sempre di confine tra arte & architettura... con la tensione di costruire artificialmente un luogo naturale... di pensare all'architettura come ad un aspetto morfologico che tende quasi a negarsi.

Come hai potuto vedere, ho insistito molto sulla particolare dimensione «a quaderno» che connota larga parte della tua produzione. Ho cercato di mettere in evidenza il carattere di successione logica e cronologica che il «quaderno» sottende. Il «quaderno», infatti, ha la precipua caratteristica di suggerire un senso processuale anche ai frammenti più precari e autonomi. Esso è un alleato potentissimo per il critico o lo storico.

Lo è anche per l'Autore?

Il quaderno o quadernetto, blocco notes, moleskine diventano preziosi strumenti di archiviazione, raccolte, accumuli di riflessioni a margine delle "occasioni di progetto" o certe volte accompagnano in modo specifico il processo evolutivo dello stesso. Personalmente li trovo indispensabili.

È un testimone del flusso di coscienza che va al di là delle intenzioni esplicite?

Certo è un testimone, un registro del flusso del pensiero, che registra e custodisce le minime oscillazioni, un modo per verificare rotte e percorsi o rivedere sentieri abbandonati, ... comunque c'è anche il piacere dell'oggetto in sé, ... come sta in letteratura il diario.

O è solo un supporto neutrale, maneggevole e a poco costo?

Ho iniziato con dei quaderni di recupero, altri li ho scelti con cura, alcuni album erano di preziosissima carta a mano Lucesa, altri ancora li produco in modo artigianale ... certamente non devono superare la dimensione A4...comunque preferisco sempre più il formato tascabile.

Il tono di «ripetizione» che connota il disegno (e, in particolare, il disegno architettonico) rappresenta certamente un lato della coscienza e della natura dell'uomo che si muove perennemente in circolo. Tuttavia, sul versante delle forme e delle strutture compositive esso è indice delle radici culturali e del «catalogo» immaginativo dell'Autore.

Quali sono le tue radici culturali che si riaffermano nella «ripetizione»? Qual è il «catalogo» formale che, in qualche modo, deriva dall'ambito culturale da cui provieni e in cui ti muovi?

Provegno dalle Cinque Terre – che, come diceva Montale, è un crocchio di paesi «asserragliati fra le rupi e il mare» – e sono uomo di mare, l'aspro paesaggio e il mare sono nel sangue, costanti riferimenti formali. La formazione artistica prima a Carrara e poi a Firenze ha delineato le radici e la riaffermazione della ripetizione. Comunque i grandi forti riferimenti sono sempre il paesaggio e l'arte, non a caso mi trovo ultimamente a insegnare “arte contemporanea e paesaggio” nella nostra Facoltà. L'interesse per l'arte mi ha portato dalla scultura all'architettura per ritornare alla natura, in senso mistico ed etico. Il catalogo formale banalmente è rappresentato dai disegni, ... non ho dei codici semantici rigorosi (come Grassi o Monestiroli, che ammiro), alcuni riferimenti sono ancora tesi al '900, ma pochi. Prima accennavo al momento radical dove l'immagine sostituisce il “manifesto/proclama” e tutto diviene sperimentazione, pensiamo a Instant city...o ai “situazionisti” ... A proposito del catalogo:

*frammento come possibilità aperta a più letture, come momento di stratificazione, come negazione di una teoria precisa...
frammento come figura, come “parola di pietra”, come “pietra parlante” come archetipo, come riflessione enigmatica...
frammento come momento di pausa dalla confusione della contemporaneità, come luogo dell'emozione e del sensibile...
frammento come narrazione e racconto, con pluralità di letture per l'immaginario collettivo...*

In un'epoca della provvisorietà, lo schizzo, il frammento, il brogliaccio o canovaccio costituiscono il livello “altro” e “alto” del linguaggio. La manovra fra i pensieri e la molteplicità dei linguaggi nell'interpretazione febbrile porta alla dimensione poetica...

Dal «catalogo» dell'Autore non si evince soltanto la sua radice culturale ma anche la sua radice disciplinare. Il disegno, infatti, è solo in parte contenuto espressivo. Gran parte della sua struttura formale deriva dalla traduzione grafica di simboli, immagini, archetipi, figure, che derivano dall'ambito disciplinare in cui l'Autore si muove – o, almeno, a cui si riferisce.

In questo senso, che cosa fa sì che i tuoi «quaderni» siano «quaderni» di architettura?

Di molti contemporanei conosco quasi tutti i loro quaderni e sono la maggior parte precisi quaderni di progetto... i miei li vedo più come esplorazione teorica dentro e attorno alla disciplina.

Ogni quaderno o foglio/cartone raccolto accompagna una ricerca o un progetto, tra le pagine si mescolano l'una e l'altro, è una strategia per scandagliare tracce e possibili sentieri.

Raccolte di “impronte” dove lo schizzo di architettura diviene esperienza proposta, dove l'interpretazione in termini direttamente progettuali è tesa ad un immaginario progetto compiuto.

Solo raramente gli schizzi vengono presi in considerazione per quello che essi sono in senso strettamente compositivo: segni compiuti che con forza primigenia o semplice naturalezza si affermano e valgono in sé e per sé, così, nello stato in cui si trovano.

Siamo sulla soglia de “le maschere della forma”, le soglie del divenire nel crescendo dell'immaginario.

Nonostante il crescere smisurato del dare senso di un possibile reale attraverso la rappresentazione del verosimile (che in epoche precedenti si assoldavano i vedutisti, oggi i renderisti), continua la tradizione silente del raccontare frammenti di teoria, dove si ritrovano argomenti come guardare-pensare con la matita in mano, flussi grafici, metriche di riferimento, allusioni e comunicazioni,

metafore e citazioni, riletture della storia in dettagli sospesi, abachi di soluzioni articolate, rivisitazioni dello statuto del progetto, ed espressione come esperienza progettuale.

Sono «quaderni» di architettura per il fatto che tu sia architetto o sei architetto perché, nei tuoi disegni, emergono i segni determinanti dell'architettura?

Ho costruito poco... ma ho realizzato tantissimi allestimenti, padiglioni, scenografie...ho realizzato dell'architettura temporanea... effimera... questa condizione mi ha permesso di "sperimentare giocando" senza fare danni al paesaggio... i disegni esprimono questo.

E quanto, della cultura architettonica in cui ti sei mosso, è riconoscibile nei tuoi disegni?

Mauro Andreini in una sua presentazione mi archivia tra Massimo Scolari e Luigi Serafini, questa sintesi che condivido esprime lo scenario ...

Se, nella successione delle pagine del «quaderno» si legge il dileguarsi successivo delle forme nella ricerca mai appagata di una permanenza che non si riesce mai a toccare, è difficile immaginarvi un «abitante» che non sia lo spirito stesso dell'Autore. Forse per questo le architetture, i lembi di città e di paesaggio che si rincorrono nelle pagine non sono abitati da nessuno. Essi «stanno», semplicemente, nella loro autonomia di forme ideali che sottendono ma non mostrano il corpo dell'abitante.

Ma chi sono, allora, quei personaggi che paiono uscire da un racconto di Alberto Savinio e che si incaricano di rammentare che l'architettura è una trasposizione, nella terra e nella pietra, del corpo dell'uomo?

Alberto Savinio è stato un incontro di folgorazione formativa, un incontro fatto per studio in un periodo dove riversavo interessi per la pittura che praticavo con sistematica tenacia. Il fascino degli ambienti e dei personaggi di Savinio mi incuriosivano per la forte rilettura del classico in un altalenarsi tra moderno e anti-moderno. L'ironia del gioco, la messa in scena quasi teatrale, i rimandi a un surrealismo mai dichiarato... e i personaggi anche se fortemente caratterizzati con teste di animali o incastonati in capitelli od altro rappresentano corpi, ingombri, nello spazio certe volte forme... rivedendolo dal versante dell'architettura non potevo che citarlo nel riversare materiali edili sulla figura umana, ... un gioco ... come dici bene tu "quei personaggi che paiono uscire da un racconto e che si incaricano di rammentare che l'architettura è una trasposizione, nella terra e nella pietra, del corpo dell'uomo"!!!!