



giacomoricci.it

articoli

Il disegno di architettura

pubblicato da “op.cit”, maggio 1983

Negli ultimi anni, molteplici iniziative hanno confermato un rifiorire dell'interesse non solo per il design e il suo destino in una società di “consumo” in crisi, ma anche quello per il “disegno di architettura” più in generale.

In questo clima il dibattito svoltosi nell'incontro di Parma s'è posto come momento di attenta riflessione teorica sul disegno in quanto “linguaggio” dell'architettura. Il design “funzionalista” rappresenta ancora una risposta alle richieste “estetiche” del sociale? Il disegno di architettura è soltanto uno strumento dell'iter progettuale o costituisce, di per sé, una forma d'espressione? Ed ancora: un Archivio - come quello costituito presso l'Università di Parma deve essere una raccolta di reperti tesi all'esaltazione-commemorazione dei grandi protagonisti dell'architettura contemporanea o, al contrario, uno strumento per classificare le ricerche sui singoli problemi al di là di ogni attributo qualitativo? Un archivio è una sorta di “automuseificazione” degli architetti o è un mezzo per riflettere sul proprio passato e, in quest'eventualità, quale valore dare alla “memoria” dell'architettura?

La relazione di G. C. Argan, che analizza essenzialmente il problema specifico dell'Industrial Design - peraltro affrontato anche da G. K. Koenig, anche se quest'ultimo s'è soffermato sul piano tecnico-organizzativo dell'Archivio - sottolinea le difficoltà di questo settore della progettazione di fronte alle sostanziali modificazioni sociali degli ulti-

mi decenni. Argan si chiede quali siano le possibilità di sopravvivenza dell'estetica "funzionale" - così come storicamente s'è venuta configurando attraverso le ricerche dell'avanguardia costruttivista e razionalista - in una società fortemente massificata quale quella odierna. Infatti, al di là delle ideologie politiche ispiratrici, il funzionalismo proprio del design di natura costruttivista o razionalista è stato oggettivamente congeniale alla "società dei consumi e del benessere" prodotta dalla borghesia. La ricerca dadaista, al contrario, - e Argan ricorda gli oggetti di Duchamp - sembra aver sottolineato una più complessa e profonda necessità del design inteso non come mero processo di razionalizzazione della forma dell'oggetto d'uso per le esigenze della produzione, quanto piuttosto come referente di un radicale interrogativo intorno al rapporto soggetto-oggetto. La non comprensione di ciò ha portato alla sopravvalutazione dell'estetica del funzionale ed all'equivoco che "il design dada sia un antidesign". Al contrario, proprio nel caso di Duchamp, è accaduto che l'artista eceppiva un oggetto dal suo contesto, lo fondeva con il soggetto e questo lo restituiva al contesto con una qualificazione per cui esso non era più lo strumento di una funzione, ma aveva una realtà esistenziale propria. Ne consegue che il soggetto si riappropria, in questo modo, della realtà e che l'arte è ciò che permette di sancire la libertà di prendere un orinatoio, uno scolabottiglie, una ruota di bicicletta e di presentarli come punti di contatto tra noi e il mondo. Viene, così, ad affermarsi la funzione critica del soggetto verso l'esistente, verso le perversioni della tecnologia e gli equivoci dell'estetica funzionalista.

Ma parlare di disegno dell'architettura "non significa, evidentemente, parlare soltanto di design, di forma dell'oggetto d'uso, come accade nel caso di Argan. Significa parlare, più in generale, di scrittura "del progetto architettonico e ricercare, come fa G. Dorfles, il campo di autonomia di questa forma espressiva, il suo ubi

consistam. Per C. A. Quintavalle è possibile individuare, a questo proposito, due tesi contrapposte: l'una nella quale emerge il valore autonomo del disegno in quanto opera già in se stessa compiuta; l'altra secondo la quale esso non è che uno strumento per giungere all'opera architettonica fisicamente realizzata. Per comprendere a pieno la natura di questa contraddizione è necessario, secondo Quintavalle, porsi sul piano dell'indagine semiologica e notare che l'ipotesi della progettazione decade immediatamente " se si osserva che il disegno, anzi i vari disegni, rispondono, in genere, a differenti codici, quindi a differenti modelli culturali, a differenti ideologie, dunque a differenti tradizioni di senso; non esiste il problema della connessione causa-effetto tra disegno ed opera. Le differenti " scritture ", quindi, impongono diversi " sistemi significanti "; per cui scegliere una scrittura, un tipo di grafica, di icone, dunque, definisce anche una precisa area di senso. Si determina così un campo di indagine molto più complesso di quanto era lecito supporre in prima approssimazione nel quale " la non equivalenza delle scritture " e, di conseguenza, la non riducibilità dell'una all'altra, mette in evidenza la complessità della progettazione architettonica come luogo in cui la lotta e il dibattito tra le lingue non è meno viva a livello di grafica progettuale che a livello di costruzioni architettoniche. L'unico piano possibile per intendere criticamente questa complessa problematica è quello della storia.

In un excursus storico che analizza il periodo romanico, quello gotico, primorinascimentale e così via, Quintavalle evidenzia da un lato il formarsi di una cultura " accademica " del disegno come strumento dell'iter progettuale qual è ancor oggi concepito; dall'altro il sorgere di " un altro genere di funzione del disegno, totalmente eversiva " rispetto ai modelli codificati del primo. Questo procedere della cultura del disegno su due piani risulta incomprensibile se non si colgono le valenze di significazione esistenti nella rappresentazione

dell'architettura e nella sua costruzione logico-linguistica mediante l'assommarsi di significati la cui origine è da rintracciarsi, in generale, nel sociale ma, più in particolare, nell'Universo simbolico-interpretativo del reale, nello spazio culturale costruito dall'uomo che fa da tramite tra questi e il mondo che lo circonda. Il culmine di quest'attivismo progettuale autonomo del disegno inteso come "scrittura" si ha, secondo Quintavalle, nel Manierismo dove disegnare diviene procedimento di rappresentazione non del mondo ma di un differente modello di organizzazione del mondo; si tratta di una mitologia della ricostruzione della natura che si esprime anche, a livello filosofico, nell'alchimia... Dunque il disegno diventa un aspetto della ricerca della sapienza.

Individuata, in termini storici, la frattura verificatasi nel modo di intendere le tecniche di rappresentazione, Quintavalle afferma che chi sostiene che il disegno è tanto una "fase" del processo progettazione architettonica non comprende che, proprio in di questa sua capacità di "figurare" il desiderio di cambiare il mondo, esso si configura, più compiutamente, come utopia e il procedimento utopico resta sempre uno dei fatti fondanti la cultura d'occidente. Questa necessità utopistica, questa "fuga dal reale" espressa dal disegno di architettura è dovuta al fatto che è mancata alla nostra cultura architettonica una rifondazione antropologica "e che l'architettura concreta, quella costruita, è un continuo atto di aggressione e di irruzione della natura. Di conseguenza il disegno di architettura assume, rispetto agli oggetti costruiti, un'autonomia espressiva che non manca di configurarsi come luogo di "critica" e di possibile rifondazione disciplinare.

Autonomia che M. Tafuri, nel suo intervento, nega. Una volta spazzato il campo dall'equivoca funzione del disegno di architettura fine a se stesso, perché nasconde dietro di sé - come l'oggetto-quadro in pittura - un'organizzazione di mercato e si pone, dunque, esso stes-

so come oggetto-merce, l'aspetto più interessante dell'accostamento opera-disegni è da ricercarsi nelle informazioni che esso fornisce in merito alla dinamica di formazione dell'opera. È possibile, infatti, procedendo in questa maniera, interpretare e ricostruire non soltanto l'iter progettuale ma anche tutti gli altri percorsi ad esso, per così dire, "paralleli", come le motivazioni economiche, politiche, di potere, etc.: insomma quelle volontà "esterne" all'opera che ne hanno, comunque, violentemente condizionato la forma finale. Un corretto rapporto con la verità storica non può prescindere dalla ricostruzione delle tappe di un cammino complesso che Tafuri definisce come itinerario "disseminato di tracce archeologiche", nel quale il disegno mette in discorso una dissemblazione dell'opera costruita, la dissolve, ne rompe la troppa consistenza. Si viene delineando, in questo modo, una possibile maniera di intendere il disegno di architettura come indispensabile strumento atto a dissolvere la monoliticità dell'opera realizzata, il suo mutismo, reimmergendola all'interno delle vicende storiche di cui fa parte ed evidenziando le contraddizioni proprie del periodo in cui ha visto la luce, illuminando i modi e i rapporti di produzione e permettendo che emergano le modalità con cui questi ultimi hanno creato conflitto all'interno della disciplina architettonica.

Se per Tafuri il rapporto con la ricerca storica è l'aspetto più interessante del disegno di architettura, per Gregotti la presenza della storia assume, nel lavoro progettuale, le connotazioni di una vera e propria "ossessione", tanto da chiedersi se ciò non sia il sintomo di una perdita di integrità per la disciplina. In questo caso l'Archivio di Parma si pone come gloriosa e mortuaria raccolta di reliquie, utile soltanto all'autoconservazione ed alla museificazione del lavoro dell'architetto. Cosicché il disegno di architettura, da fase di un complesso iter intellettuale quale è quello della progettazione architettonica, diviene memoria di una crisi di identità della disciplina.

È proprio una profonda crisi di identità che genera, secondo C. Maltese, la necessità della a museificazione “; quest’operazione, infatti, motivata da un profondo disagio nei confronti di un passato che, inesorabilmente, si sente sfuggire dalle mani, rappresenta il tentativo che la nostra cultura - la “ cultura della conservazione degli oggetti “ - compie perché al soggetto sia possibile identificare se stesso. In questa maniera, però, si è dato corso a un processo di “ ossificazione “ dello spazio, all’esistenza, cioè, di un divario addirittura conflittuale tra quelle che sono state chiamate due popolazioni, la popolazione degli oggetti e la popolazione degli individui che se ne serve per vivere, che per vivere deve consumare questa percentuale di spazio materiale. La situazione nella quale si è costretti oggi è, per questi motivi, drammatica perché conduce, secondo Maltese, verso un tipo di catastrofe in cui la paralisi avverrebbe perché non c’è più possibilità di spostamento.

Queste, sommariamente, le tesi fondamentali proposte dal convegno che, come si vede, aprono un complesso campo di problemi e di interrogativi; da quelli più specificamente tecnico-operativi fino a quelli di natura generale che pongono in questione non soltanto conflitti e crisi interni alla disciplina architettonica ma anche perplessità e dubbi angosciosi rispetto alla realtà che ci circonda. E a questo proposito, non v’è dubbio, che, al di là di tutte le diversità e le contrapposizioni, su di un punto almeno i discorsi sembrano convergere: sul fatto che la cultura architettonica è chiamata direttamente in causa dalla situazione concreta, per misurarsi con le reali possibilità di una sua evoluzione.

