

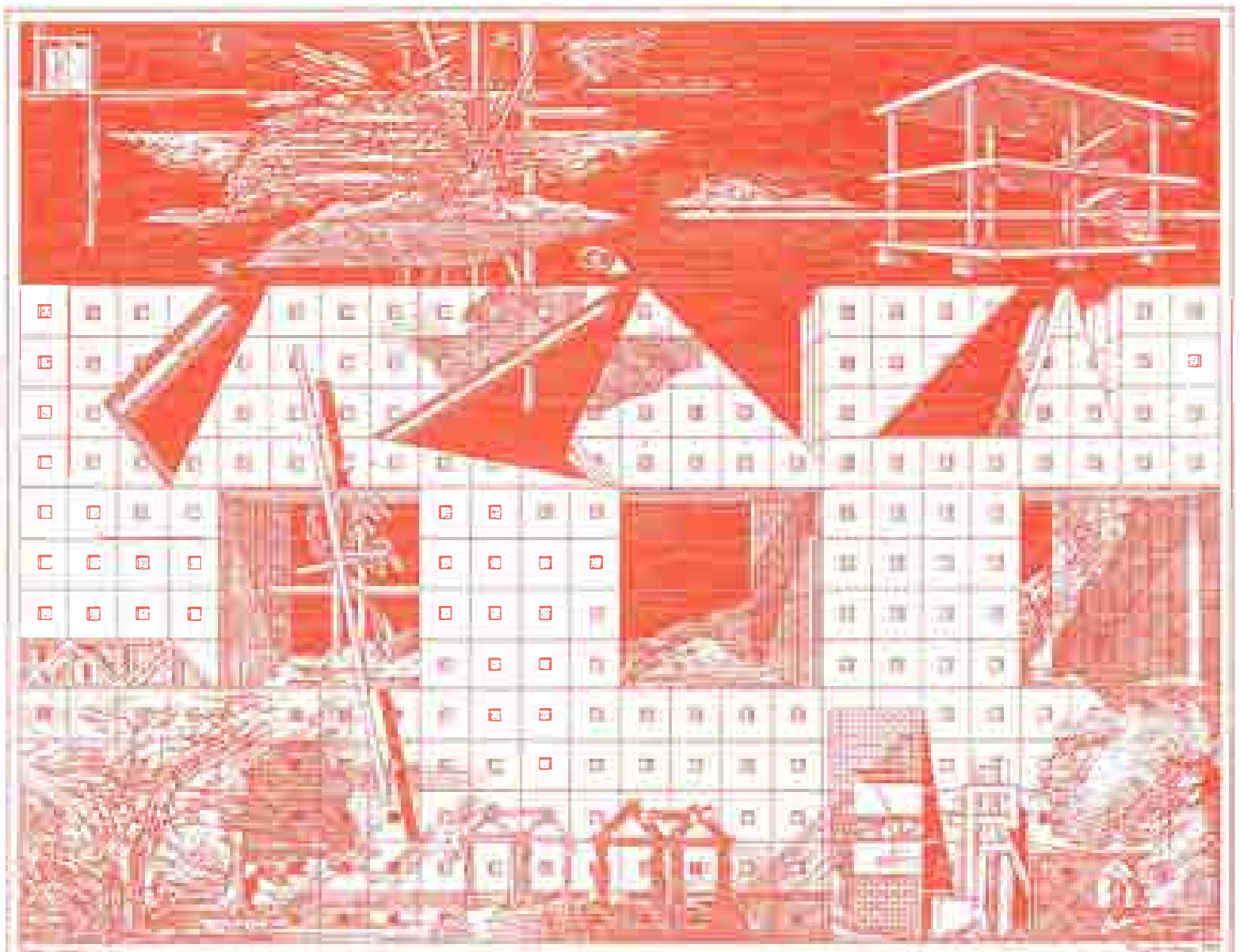
n.4

disegnare idee immagini

Rivista semestrale
del Dipartimento
di Rappresentazione
e Rilievo

Università degli
Studi di Roma
«La Sapienza»

Anno III, n. 4
L. 18.000



Rivista trimestrale
del Dipartimento
di Architettura
e Storia dell'Università
degli Studi «La Sapienza» di Roma

L. 18.000
Abbonamento annuo
L. 30.000

L'abbonamento si formalizza tramite
invio di un c/c postale
13911201 intestato a:
Gangemi Editore

Registrazione presso
il Tribunale di Roma
n. 30072 del 15/02/1991

La rivista è pubblicata
con il contributo del CNR

Distribuzione:
Arnaldo Mondadori Editore

© 1991
Proprietà letteraria riservata
Gangemi Editore
Via Cassanese 155 Roma
Fotocomposizione elettronica
Gangemi Editore

Stampa: Sng / Capraia

Direttore responsabile:
Mario Deori

Comitato Scientifico:
Gianni Carbonara, Massimo Carboncini,
Scandinavo Coppi, Cesare Corbelli,
Giuseppe de Niro (coordinatore), Mario Deori,
Marta Fosselli, Rosalia La Ferla, Diego Marani,
Enrico Mendelini, Carlo Mosconi,
Riccardo Migliari, Franco Neri, Agostino Paoletti,
Alberto Perilli, Ottavio Rossi

Comitato di Redazione:
Piero Allèmani, Cristina Balbo,
Marina Caporaso, Luigi Corbelli,
Claudio Corbelli (coordinatore), Laura De Carlo,
Tatiana Ferraro (segretario di redazione),
Anna Maria Gargano, Diego Marani,
Achille Pasconi, Paola Quattromani, Giorgio Tosi

Programma grafico:
Gino Amadio

Traduzione:
Cappuccini Internazionali
Firenze

Segreteria:
Marta Fosselli Vitale

Edizione:
Piazza Scoglietti, 9
00186 Roma
tel. 06/7616275/6/2
fax 06/4787952

In copertina:
Pavese, marzo, 1990
di Franco Paoletti

Al collaboratore a pagina accanto:
Marta Fosselli (segreteria amministrativa)
Dipartimento di Architettura e Storia

La rivista è pubblicata con la collaborazione di:
Dipartimento di Architettura e Urbanistica,
Università degli Studi di Napoli / Dipartimento
di Storia, Urbanistica dell'Architettura e Urbanistica,
Università degli Studi di Bari / Dipartimento
di Progettazione dell'Architettura, Università
degli Studi di Firenze / Dipartimento
di Storia e Teoria, Urbanistica e Territorio / Istituto
di Design, Scuola di Ingegneria, Università
degli Studi di Trieste / Istituto di Design, Scuola
di Ingegneria, Università degli Studi di Roma / Istituto
di Rappresentazione Architettonica, Istituto
di Architettura, Università degli Studi di Genova / Istituto
di Urbanistica e Pianificazione, Istituto di Ingegneria,
Università degli Studi di Lecce

Anno III, n. 4
1990 - Giugno

1. Mario Deori
Editoriale
3. Franco Paoletti
Una piazza per Desegnano
9. Mario Deori, Riccardo Migliari,
Carlo Mosconi
Le «vite parallele»
di Gianni Desegnano
e Gaetano Guarini, fondatori
della moderna scienza
della rappresentazione
19. Laura Simi
Il francobollo come spazio disegnato
27. Alison White
Alcuni degli atti teorici di viaggio
di James Talbot White
33. Laura Suppi
Il paraggio in natura: le origini
del Pavese
41. Cristina Balbo
Un testo di storia dell'architettura:
Villa Flaminia a Roma
di Annamaria Brasini
55. Antonio Caporaso
Il recupero dei Beni Culturali
e gli allestimenti monografici
63. Cesare Corbelli
L'insegnamento del disegno
nelle scuole secondarie superiori.
Una ricerca nella dibattito
67. Anna Maria Paoletti, Maria Linda Siciliani
La decorazione d'interno
nell'Ottocento
77. Cesare Corbelli
La chiesa del Miracoli
della Madonna del Frangio
a Poldobsk, Mosca
67. Attività I.L.D./A.E.D.
67. Seminari, Convegni, Mostre
85. Libri

China's Market for Medical Devices
in the 2000s: Status
and Prospects



Editoriale

La riforma dell'insegnamento delle facoltà di Architettura è stata recentemente approvata dal Consiglio Nazionale dell'Università, la disciplina del disegno, come struttura già presentemente in un precedente ordinario, ricapitolava quel ruolo che ad essa compete all'interno del percorso per la formazione dell'architetto. Se da un lato, quindi, possiamo esprimere tutta la nostra soddisfazione per questo importante avvenimento, dall'altro dobbiamo contare ancora sui problemi che il nuovo ordinamento ci pone, sia sotto il profilo del suo recepimento negli atenei delle singole facoltà sia sotto il profilo delle discipline da attivare. In particolare, il nuovo ordinamento prevede l'attuazione obbligatoria di un insegnamento di 120 ore, inteso come fondamenti teorici della rappresentazione, cui sono a mio avviso due problemi, uno relativo al reperimento in tempi brevi di un consistente numero di docenti in grado di coprire adeguatamente questa disciplina, l'altro relativo ai contenuti ed al taglio da dare a questo insegnamento che, per l'autonomia delle facoltà, il nuovo ordinamento consiglia di denominare «Fondamenti ed applicazioni della geometria descrittiva». Lanciando l'analisi del primo dei due problemi ad altra sede, ritengo importante esprimere il mio punto di vista sul taglio ed i contenuti da dare a questa nuova disciplina.

Come è noto, nel corso dei secoli i fondamenti teorici della rappresentazione furono sviluppati e sperimentati dagli stessi architetti, architetti e pittori; solo a partire dall'inizio del XVII secolo i matematici cominciarono ad interessarsi a questo settore, ritenendolo le radici geometrico-matematiche, ad cui va il merito di aver dato rigore, consistenti scientifici e sistematizzato ai metodi di rappresentazione.

La presa di posizione, da parte dei matematici, di questo settore portò come conseguenza un minor interesse da parte degli architetti, quasi eccessivo una incompatibilità al lavoro interdisciplinare. L'esaurirsi delle riserve nel settore della Geometria Descrittiva da parte dei matematici, durante gli ultimi trent'anni, ha determinato il completo abbandono del settore. Oggi possiamo cominciare con rammarico come ormai da molti anni, nelle facoltà di scienze fisico-matematiche, non si fornisce un corso di 1° fascia di Geometria Descrittiva. Proprio mentre cresce l'interesse dei matematici per la Geometria Descrittiva, nelle facoltà di Architettura si fa più viva l'esigenza di approfondire gli studi teorici intorno alla rappresentazione, sviluppando l'attività di ricerca scientifica e naturalmente tale compito non potrà che ricadere nei docenti dell'area del disegno.

Alcuni lungimiranti studiosi hanno avviato il confronto con i matematici, che in molti casi erano stati i loro insegnanti, nei riferimenti soprattutto alle scuole romana, fiorentina, napoletana e palermitana; si deve infatti ad alcuni docenti di queste scuole, tutti architetti ed ingegneri, se la disciplina, pur senza perdere il rigore matematico, ha ritrovato il contatto con l'architettura, con l'arte e con la storia. Il rapporto con la storia in particolare mi sembra cruciale: da esso deriva la ricchezza e l'ampliamento di contenuti e metodi rigorosamente dimenticati.

È importante tuttavia procedere ad una profonda revisione della disciplina, revisione che potrebbe anche mettere in dubbio la sua attuale denominazione di Applicazione della Geometria Descrittiva.

Come noto infatti, la disciplina, con la denominazione coniata da Caspari Monge, avrebbe dovuto risolvere, secondo il suo pensiero, problemi di rappresentazione in procedimenti molto vicini alla Prospettiva, la Geometria, la Stereotomia e le altre scienze applicate dall'architettura e dall'ingegneria. Se all'epoca di Monge molti «metodi di rappresentazione» non avevano ancora raggiunto il rigore al metodo di rappresentazione, l'hanno trovato successivamente, vero che oggi il cosiddetto metodo di Monge si sa essere affiancato almeno altri tre.

Finalità pretense inaccettabili che sono il rischio di un solo metodo di sviluppare scienze nobili e antiche come il metodo della doppia Proiezione ortogonale (nella forma del disegno ambicromatico); come la Prospettiva, l'Assimmetria, del tutto ignorata da Monge, la Proiezione quanta, nonché così che meglio utilizzano altri metodi, diversi dal metodo di Monge, come le scale delle superfici, quello delle volute e la teoria delle ombre e del chiaroscuro. Mi sembra allora doveroso ridefinire i contenuti di questo insegnamento, attraverso una rilettura storica che ripercorra tutto il lungo processo dello sviluppo dei diversi modi di rappresentare e che includa le istituzioni teoriche di tutti i metodi di rappresentazione (ivi compreso quello di Monge) e ne spieghi le principali applicazioni dell'architettura. Tale ciò dovrebbe essere contenuta sotto la nuova denominazione di «Scienza della rappresentazione grafica», non solo per pure ragioni nominalistiche, ma anche per il taglio tematico della disciplina.

Il nuovo corso proposto sta ad indicare il desiderio di un profondo cambiamento nei contenuti, parte della denominazione, tratta da altre discipline di più lunga tradizione come la Scienza delle Costruzioni, vuole costituire lo stimolo per rifondare una scienza antica, ed un nuovo impegno per i docenti ad approfondire i contenuti scientifici del loro settore. Se l'insegnamento scientifico risulta ben chiaro, non meno importante deve essere lo sforzo a sviluppare la dialettica di una disciplina, come la Scienza della rappresentazione grafica, la sua capacità di esercitare la mente dello studente e «vedere nello spazio» ed a controllare attraverso il disegno l'ideazione progettuale. Il processo delle capacità visive dello studente e lo sviluppo della sua capacità a trasferire convenientemente l'immagine mentale sul piano della rappresentazione, deve essere pertanto uno degli obiettivi irrinunciabili di tutti i docenti dell'area del Disegno.

Con questo nuovo, *Disegnare liberi*, immagino anche una nuova rubrica, «Un disegno per Disegnare», che raccoglierà dei disegni realizzati appositamente per la rivista da un grande architetto-disegnatore. L'iniziativa non poteva avviarsi in modo migliore, infatti il lavoro di questo numero potrà godere di un disegno di Franco Purini. Ci auguriamo che il prossimo esempio dell'amico Franco sia seguito da altri illustri colleghi, nonché si possa ricorrere ad un confronto sullo stato dell'arte del disegno e dare lo spazio per un nuovo dibattito.

Mario D'occi

disegno

Francis Perini
Una parete per Disegnare

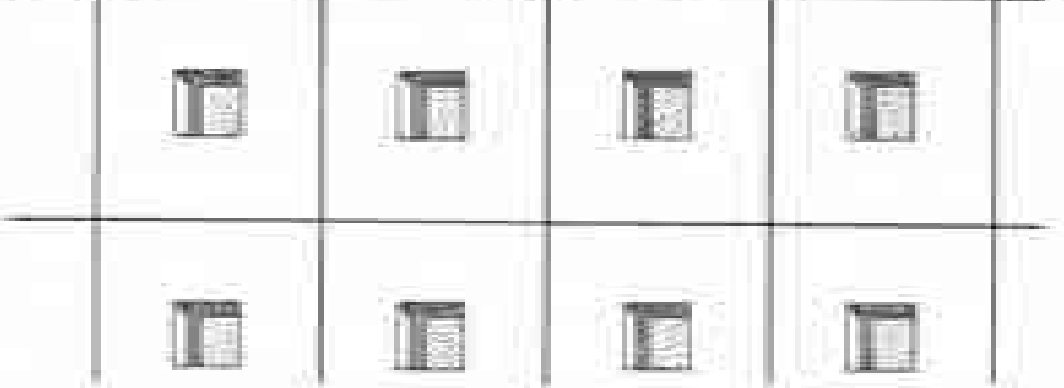
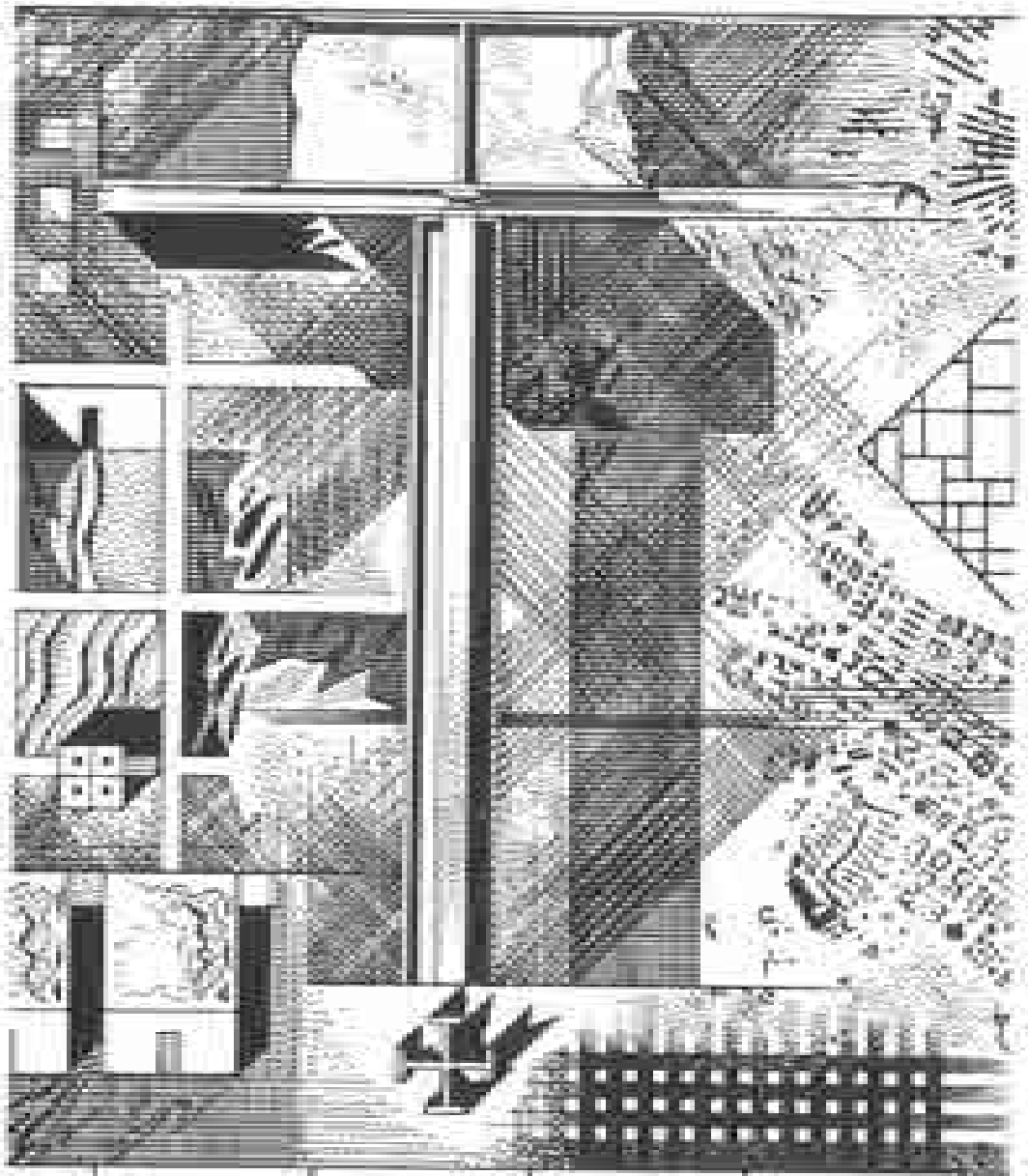
Tutti conoscono Francis Perini, associato con la A3 italiana, ne è testimonianza anche la recente segnalazione per il concorso internazionale di Nova Caprioglio. Alla vigilia della nascita aveva ho avuto occasione di fare un lungo viaggio in macchina con Francis, durante il percorso abbiamo parlato della rivista Disegnare: idee, immagini, ed è stato in questa circostanza che mi ha proposto di avviare una nuova rubrica dedicata ad un disegno eseguito da un maestro in esclusiva per una. Un modo occasionalmente interessante per avere un panorama sullo stato attuale del disegno e per aprire un dibattito: risolvere la rivista con il tempo disponibile un patrimonio culturale che potrebbe essere esporsi permanentemente presso il nostro Dipartimento. Un'occasione simile non capita spesso e mi congratulando ho deciso di avviare subito l'incarico, proprio con un suo collaboratore, Francis non si è potuto sottrarre all'invito e così al solito è stato di parola: con alcune spinte sul disegno del risale Una parete per Disegnare.

La Parete di Perini si struttura in una serie di moduli quadrati che suggeriscono la bidimensionalità del supporto, mentre alcuni tagli aprono la composizione a ritorni e funzioni tridimensionali, il suo trama intrecciata e la delicata puntinatura creano un'atmosfera di grande ricchezza. La sapienza di Perini nel creare queste composizioni ha raggiunto livelli qualitativi pari a quelli che si raggiungono in altre epoche, il suo modo di creare il tutto può essere assimilato al modo in cui un artigiano lavora il legno o un pittore il muro; il suo recente disegno rimanda con il pensiero a Piranesi.

Già, subito ai lavori siamo che molto spazio la rubrica di un disegno di fine della riproduzione finisce per intenerire i pregi del disegno riprodotto, ma i lettori potranno valutare direttamente che Una parete per Disegnare conserva tutte le sue qualità: merito esclusivo del segno nitido e sensibile di Francis, in grado di conservare tutta la sua forza espressiva.

Il breve spazio non mi consente di dilungarmi oltre ma la qualità dell'opera parla da sola.

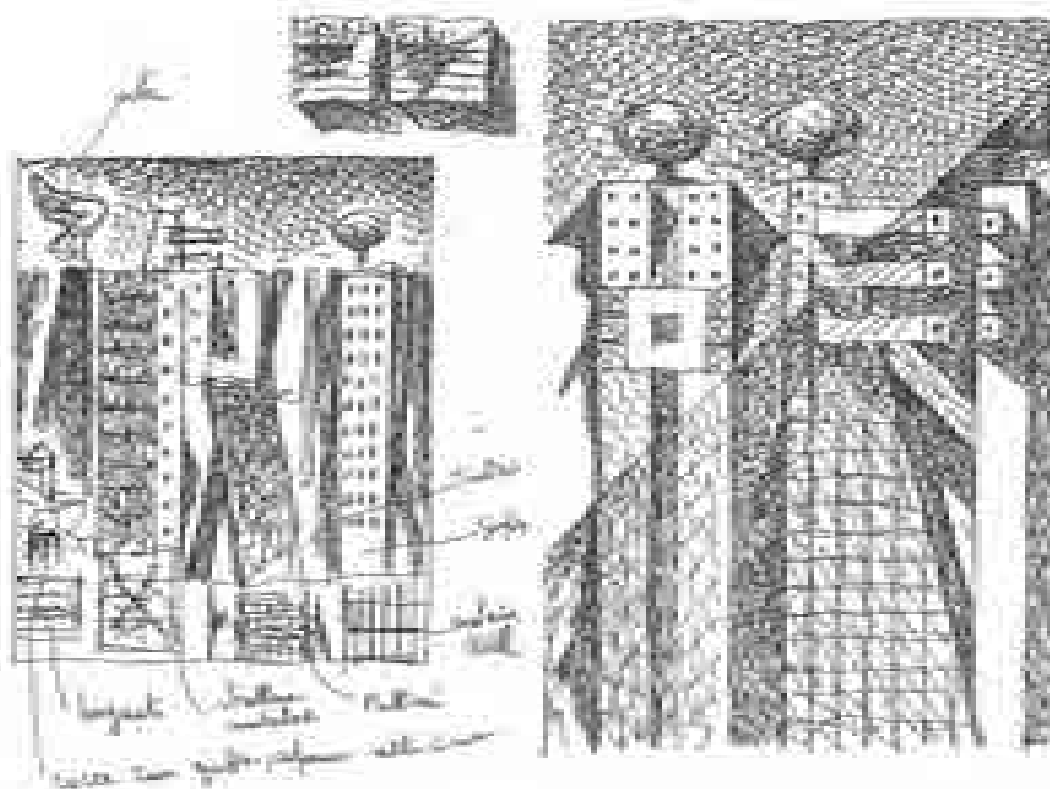
Mario Dotti



- 1. Foglio prescelto, tra i più usi (Daguer, 1862).
- 2. Foglio prescelto.
- 3. Foglio prescelto.
- 4. Foglio prescelto.

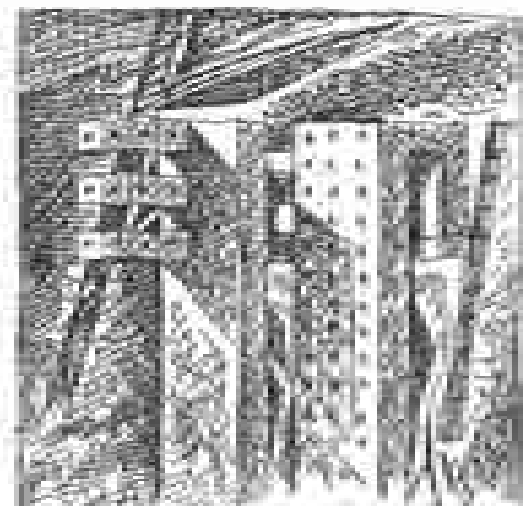
5. Foglio prescelto.

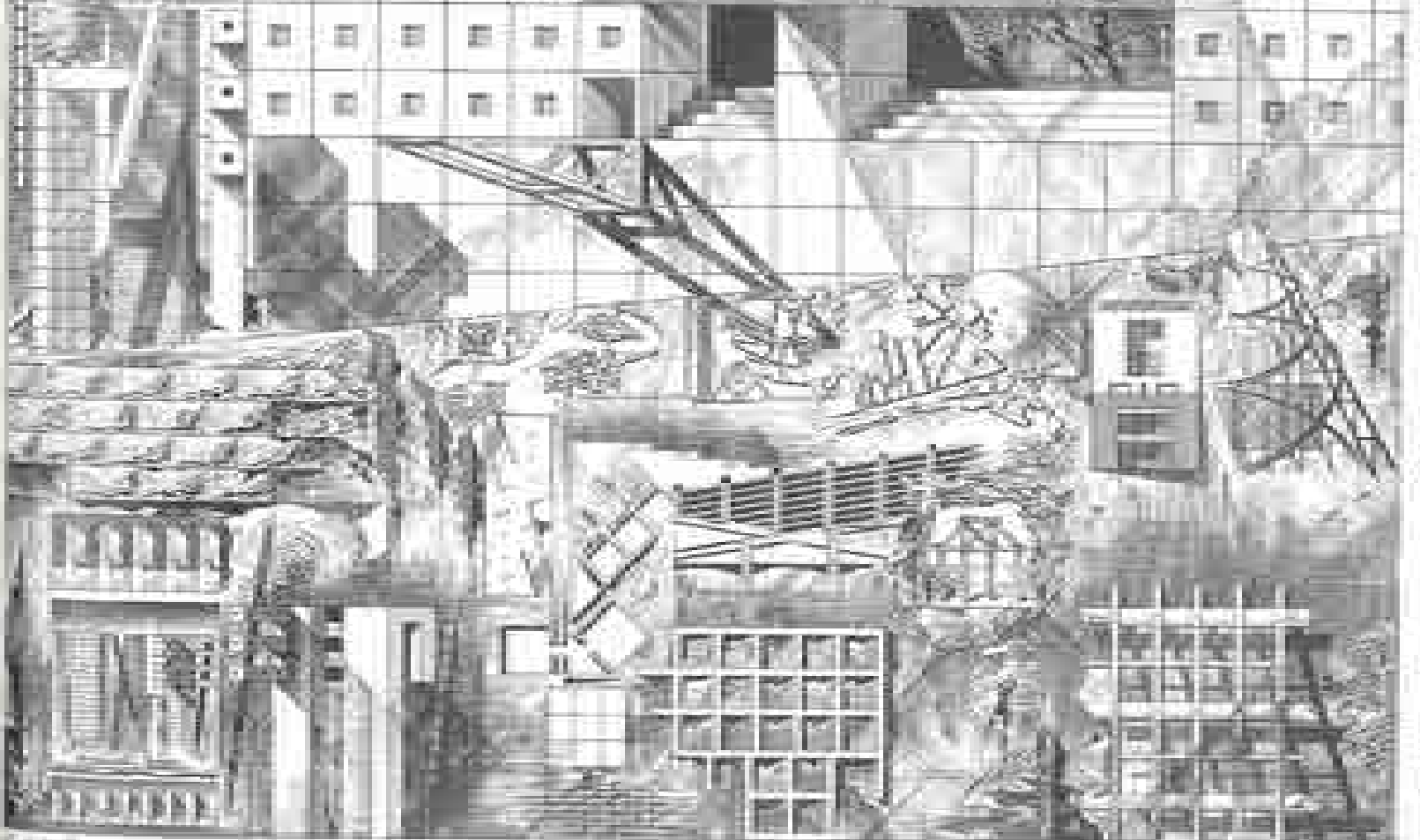
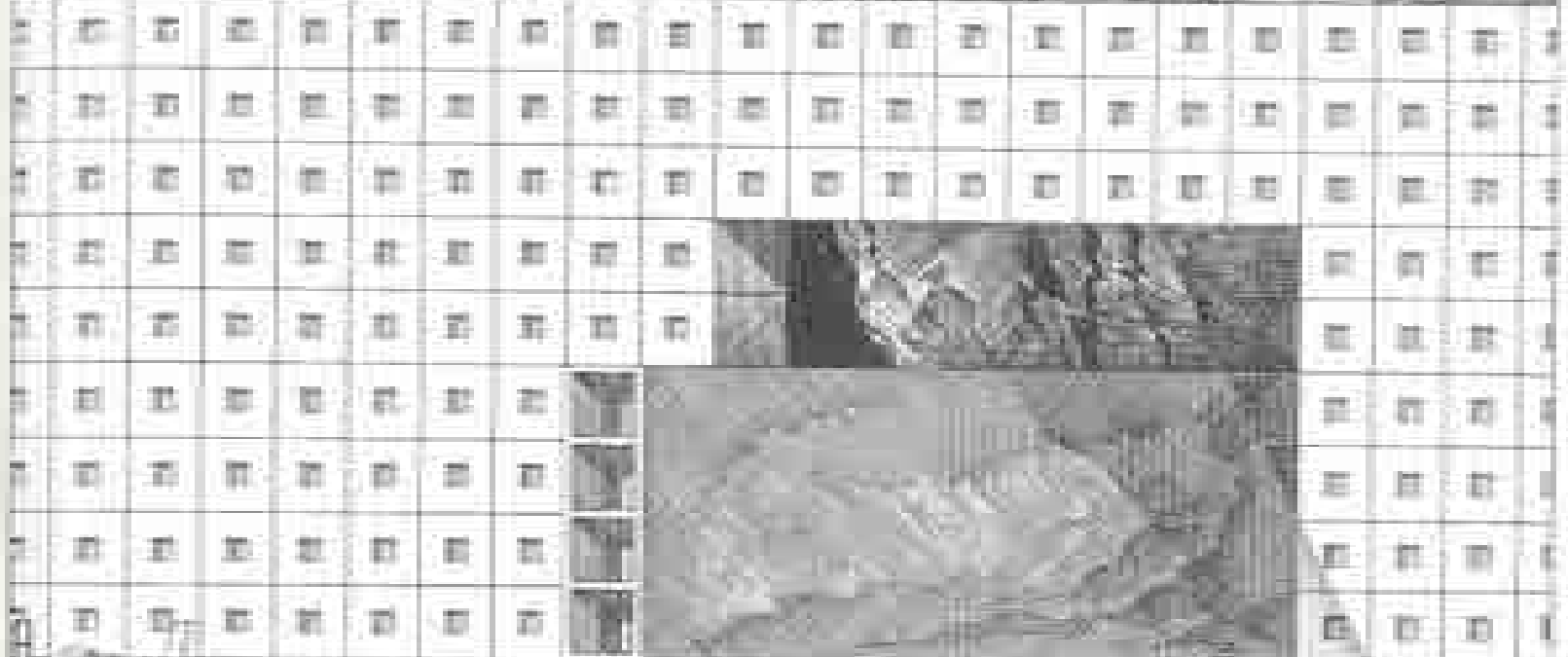
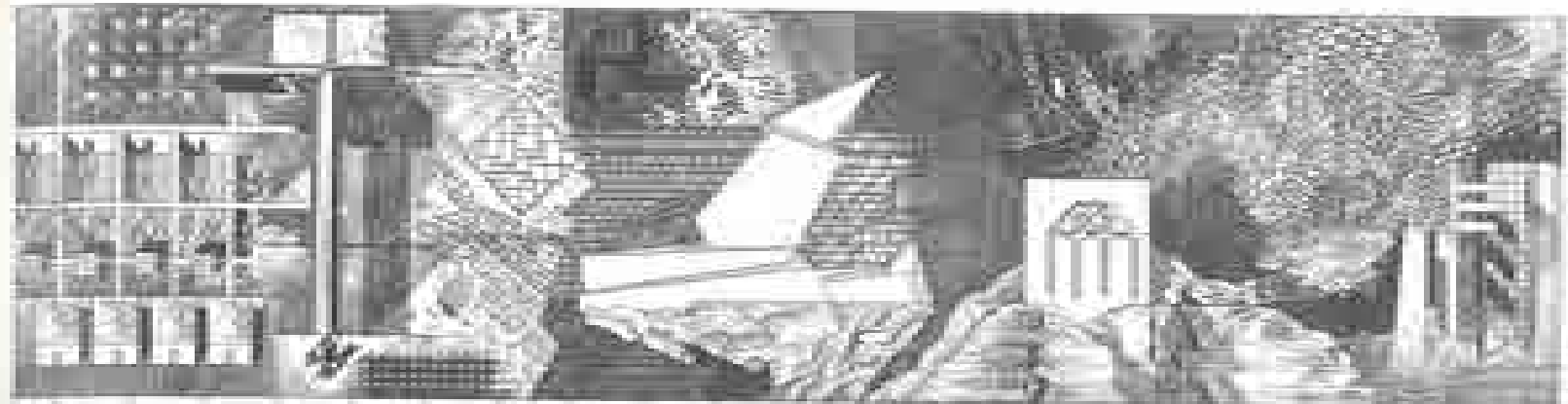
- 6. Foglio prescelto, per...
- 7. Foglio prescelto, tra i più usi (Daguer, 1862).
- 8. Foglio prescelto.



Un foglio per Daguer è una tavola di cui Alvy si aspetta su carta da lucido marca «Papier Caméra» da 180 grammi.

La notevole pesantezza del supporto diminuisce sensibilmente la sua trasparenza, collocando inoltre ad esso la consistenza tattile e l'apparenza visiva di una pergamena. Tale considerazione «materica» della carta rende più difficile l'emissione di un segno dotato di continuità. Ciò obbliga il disegnatore a procedere con una cautela maggiore di quella che sarebbe richiesta da un supporto di pesantezza e di consistenza normali. La «Papier Caméra» da 180 grammi, proprio a causa del suo spessore e della sua composizione, rende molto complicato intrattenere il disegno, specialmente se questo, come nel caso della tavola in oggetto, è eseguito con inchiostro di china. La composizione grafica è innanzitutto realizzata utilizzando un'unità punta da 5,3 mm. Contrariamente a ciò che normalmente si crede qualsiasi punta della gamma dei rotapennoni è in grado di tracciare un segno leggermente diverso da quello indicato dalla taratura. Ciò dipende dalla pressione della mano, dall'inclinazione della punta, dal verso del trascinamento e dall'umidità della punta. La scelta definitiva della tavola, preceduta da una serie di studi preliminari d'insieme e di dettaglio, ha richiesto una settimana di lavoro. Molto di questo tempo è stato perso dalle relazioni, rese con un pozzetto di disegni dotti.



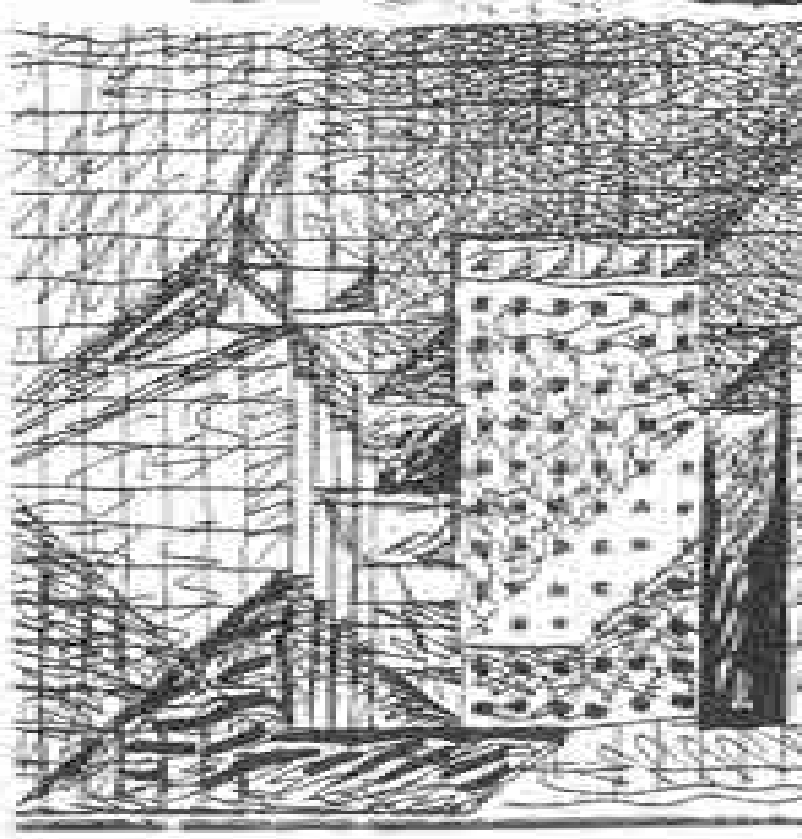
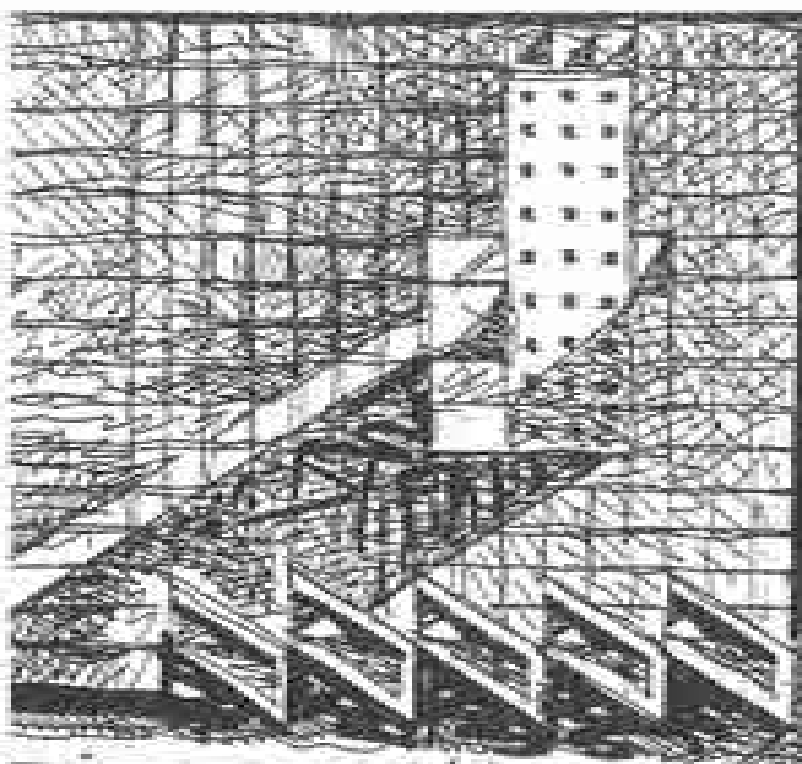


La Paroi de Perini se structure sur une série de modules carrés qui englobent la bidimensionnalité du support, tandis que certaines composantes assurent la composition en volume, et l'insertion architecturale, se traitent ensuite le détail permettant ainsi une atmosphère de grande unité. Le savoir de Perini se reflète en composition et arrive à de très beaux résultats de qualité égale à ceux que l'on atteignait en d'autres époques en matière de super le trait pour être associée à celle que l'artisan travaillait le bois et en y ajoutant depuis nous venons par la pensée à Perini.

Mario Deotti

Une association technique

Une paroi per Deotti est une table de cm 62x81 réalisée sur papier à dessin de marque Paper Canvas de 180 grammes. L'épaisseur permet de supporter différents traitements et transformations en la chauffant et entre la résistance technique que l'appareil permet de fournir. Cette considérable épaisseur de papier rend plus difficile l'insertion d'un objet dans la structure. Cela oblige le dessinateur à travailler avec une rigueur particulière de celle que nous connaissons pour un support de position et de traçage normal. Le Paper Canvas de 180 grammes, précisément à cause de son épaisseur et de la composition tend vers compliquer toutes corrections de dessin, précisément si nous et comme dans le cas de la table en bois, se réfère avec l'usage de l'éponge. La composition graphique est extrêmement réduite en utilisant une seule pointe de 0,1 mm. Généralement il se que l'on veut surdimensionner, n'importe quelle partie de la gamme des topographes et en effet on trouve de tracer un objet géométrique différent de celui indiqué par le usage. Il a fallu aussi avec le même de travail pour la réalisation définitive de la table peinte de sur une série d'écarts préliminaires d'ensemble et de détail. Une grande partie de ce temps a été dédié aux essais faits avec un positionnement de différents dessins.



Perini's Wall is structured in a series of square modules which suggest the bidimensionality of the material while other "cuts" give the composition an "architectural" character and function". In other dimensions and the details present picture over the very intense atmosphere. Qualitatively, Perini's ability in creating these compositions equals the level achieved in other periods, his manner of approaching the dimension can be related to the manner in which a craftsman works wood or an engraver copper, his method always being living Perini to mind.

Mario Deotti

A technical note

Una paroi per Deotti est a 62x81 cm plate executed on 180 gram tracing paper of the "Paper Canvas" brand. The considerable weight of the material significantly facilitates its transparency making it well defined and appearance of parchment. The considerable "thickness" of the paper makes it more difficult to insert a continuous mark. This obliges the artist to proceed with greater caution than that which would be required by material with normal weight and use. The 180 gram "Paper Canvas", precisely as a result of its thickness and composition, makes it more complicated to correct the drawing especially if it has been executed with China ink, as is the case for the plate in question. The graphic composition is correctly carried out by using a single 0.1 mm size. Caution is normal being, any size of the tape Deotti's usage can trace a mark which is slightly different from that indicated by the usage. This depends on the pressure exercised by the hand, on the inclination of the pen, on the direction of the tracing and on the pen's wear and tear. The final draft of the plate, which was preceded by a series of preliminary studies of the plate as a whole and details, required one month's work. Much of the time was spent on drawing special walls a set patterns of different sizes.

Mario Docci, Riccardo Migliari, Carlo Bianchini

Le «vite parallele» di Girard Desargues e Guarino Guarini, fondatori della moderna scienza della rappresentazione

storia

Desideriamo, innanzi tutto, sgombrare il campo da qualsiasi legittimo dubbio sul parallelismo, che il titolo di questo scritto propone, tra la vita di Girard Desargues e quella di Guarino Guarini¹. Come già nell'opera di Pannofino, alla quale si allude, tale parallelismo non si riferisce tanto alle vicende esterne dei personaggi, quanto alla vita interiore, alle qualità morali che si estrinsecano nell'opera intellettuale. Per dirla in breve, si riferisce a quella parte della vita che si perpetua nei secoli, e che, nel finire della Storia, giunge sino a noi.

Una trentina d'anni separa la nascita e la maturità intellettuale dei due e quando Guarini giunge a Parigi, Girard è morto da circa un anno; ma, al di là dei dati biografici, c'è qualcosa di più profondo che divide i due matematici, nell'ambito della loro vita umana, ed è, curiosamente, proprio il loro rapporto col trascendente. Girard è un uomo dalla personalità intensa e dal pensiero libero e la sua opera a stampa, pur se eresia di parole e di disegni, è ricca di idee rivoluzionarie. Guarini è, al contrario, un eccedente educato all'obbedienza, attento a mimare i successi della ricerca scientifica ma il metro prudente della fede è pronto a punire il proprio orgoglio. Egli illumina le proprie scoperte con la luce della lingua latina e le protegge da ogni possibile contestazione, con lo scudo di migliaia di pagine, nelle quali, per giungere ad un nuovo teorema, si analizza l'intero scibile matematico. Una piccola testimonianza di questa profonda diversità è nella concezione dell'infinito. Girard giunge l'immaginazione dello spazio al limite estremo delle capacità umane e poiché non trova un limite, si deduce che lo spazio è infinito o, meglio, che esso può essere usato in tal modo come che, da tale concezione, scaturiscono contraddizioni logiche². Egli vede piani e rette parallele come fasci che hanno il sommo (l'ov) infinitamente lontano e, con ciò, intuisce il processo che porterà all'ampio utilizzo dello spazio euclideo ed alla potente grandezza della concezione prospettiva. Guarini, al contrario, rigetta esplicitamente la concezione di un fascio di parallele convergenti in un punto infinitamente lontano,



poiché l'infinito è qualità solo divina e non è dato all'uomo di approssimarsivi, neppure con i più sottili strumenti dell'aritmetica. Se ne ha la prova nella concezione di una Ortografia che non è visiva, perché non può essere tale nella realtà del mondo-fisico, ma è, invece, pura e semplice concezione operativa³. «La proiezione è l'impronta lasciata, sul piano di proiezione, da una superficie che ne avvolge un'altra: in termini prospettivi, si direbbe oggi, è il risultato della sezione del cilindro proiettante, effettuata con il piano di quadro. Dunque se da un lato Desargues infrange le barriere dell'infinito dichiarandolo allo strumento concettuale l'attuale possibilità di generalizzare i problemi, dall'altro Guarini sembra avvertire che i medesimi risultati si possono ottenere senza disingannare lo sguardo dal campo delle operazioni costruttive eseguibili, e pratica perciò una filosofia della scienza che è sorprendentemente vicina alle posizioni di Heidegger. A prima vista,

semberebbe che spiriti tanto diversi, non siano in alcun modo raffrontabili, se non per contrasto, eppure così non è ed, anzi, il raffronto può portare, a nostro avviso, ad interessanti scoperte.

In questa sede, ci limitiamo ad esaminare due soli aspetti dell'opera guariniana, che, dal nostro punto di vista, possono collocare il nostro matematico in una prospettiva storica simile a quella in cui, da tempo, è collocato Desargues. Il primo aspetto è il suo rapporto con la prassi, la felice armonia tra teoria ed arte applicata. Il secondo aspetto è il riflesso sulla successiva Scienza della Rappresentazione, prima quella settecentesca, poi quella contemporanea.

Quanto al primo aspetto, l'importanza data da Desargues allo sbocco operativo della teoria è nota e basterebbe, a testimonianza, quanto egli esplicitamente afferma nella *Recommandation indirizzata a Bossu nella Mémoire Universelle pour Traquer la Perspective*. L'atteggiamento di Guarini, per come è attestato da un lato, dalle quantità e qualità di problemi strettamente attinenti l'arte del fabbricare che diventano oggetto di importanti proposizioni geometriche nell'*Eschelle adhérentes*, dall'altro dalla imponente opera di architettura.

Quanto al secondo aspetto, che è poi quello più avvicinabile, il contributo di Desargues al progresso delle scienze matematiche e, particolarmente, alla nascita della Geometria Proiettiva è evidente; qui di seguito, invece, si proporziona di illustrare quella meno nota, e perciò meno degna di attenzione, di Guarini riguardo alla Scienza della Rappresentazione: contributo che, aggiungendosi saldamente alle antiche iconografie e Ortografie vicereggine, apre la via a Poirier, Monge, Halphen (e tanti altri che qui non vi è modo di ricordare) per approdare alla moderna concezione della doppia proiezione ortogonale allungata dall'uso, non sempre comodo, delle tracce.

Ma, prima di trarre ulteriori giudizi sul ruolo di Guarino Guarini nel quadro dello sviluppo della cultura geometrica dal secolo XVII in poi, converrà esaminare rapidamente l'opera, anche in questo caso mettendola di quella del contemporaneo Desar-

6) *Figura piana*, Giulio Cesare, *Memorie* (edizione di F. Antonicelli 1842);
 7) *Linea Chiusa di San Lorenzo*, Giulio Cesare, *Memorie* (edizione di F. Antonicelli 1842). Quando una volta è finita una grande opera comincia un'opera di studio, e pure il problema di dimostrare l'esistenza del suo oggetto è di sviluppo specifico locale. Questo infine può essere generalizzato alla *Linea Chiusa di San Lorenzo* ed applicato ad ogni caso di esempio dell'analisi per dimostrare con un semplice *Signo di continuità* locale.

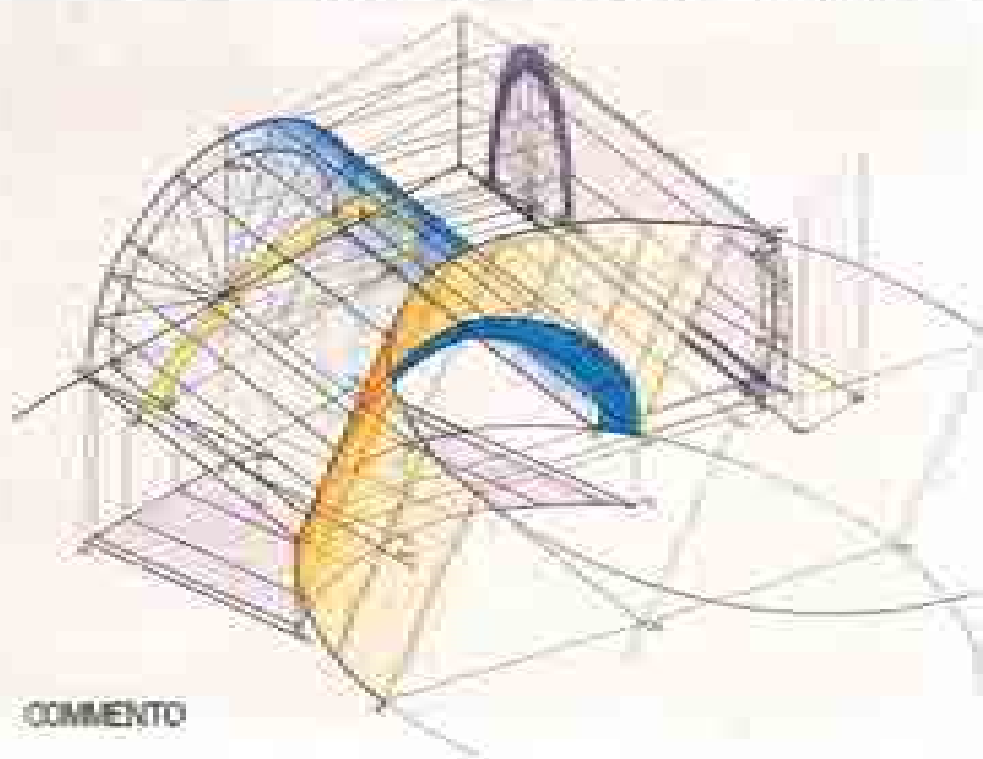
8) *Quarta Quadrante*, *Scienze esatte*, I. *Proposizione II*, «Problema primo: la superficie di un'ovale di cui sia nota la terza parte, trovare l'altra e che dell'altra parte occupato da un'ellisse ortogonale all'asse».
 La volta di Cesare comincia a, nota è l'altra (fig. 10). Il *Signo di continuità* dimostra che quella che lo era diventa sempre opposta al suo punto che non è perpendicolare all'asse. Si può dunque il problema di trovare gli elementi della circonferenza, sapere il punto di riferimento e di proiezione, e anche di trovare un

momento, avere il punto sopra l'asse (questo è il risultato del suo perpendicolare all'asse) ed infine che per una data *Linea* si possono trovare sopra e sotto il diametro, ed che l'asse il punto di proiezione viene eliminato, riprendendo il tutto, risulta sopra il perpendicolare di l'asse stesso, anche i punti estremi sono punti della stessa curva.



questo. Un elemento discriminante consente di separare in due gruppi: Trattato di Guarini è la lingua con cui ciascuno è scritto. Il latino, in quanto lingua morta ed univer-

sale, è riservato alle opere scientifiche. È italiano a quelle di carattere tecnico-pratico. Alla luce di queste considerazioni il corpus guariniano può quindi essere così suddiviso:



COMMENTO

no da una parte i *Manica Philosophica* (Parigi, 1645), il *Coelocum Mathematicum* pure prima ed seconda (Milano, 1683) e l'*Euclides abstracto et methodice mathematicae universali* (Torino, 1671) tra quelle scientifiche, dall'altra il *Modo di Misurare le Fabbriche* (Torino, 1674), il *Trattato di Fortificazione* (Torino, 1676) e l'*Architettura Civile* (Torino, 1737) tra quelle tecnico-pratiche. Tale distinzione sembra significare, dal momento che i testi nei quali Guarini si occupa di Proiezioni Ortogonali sono due: la più nota e studiata tra le sue opere, ovvero l'*Architettura Civile*, in cui si trova il Trattato IV (*Dell'Ortoproiezione*), ed appunto l'*Euclides abstracto*, suddiviso in 35 capitoli denominati «Trattato», tra i quali il XXVI (*De Proiectione*) ed il XXXII (*De Superficiebus Curvatis et planis varijs*) sono particolarmente significativi. Un'armoniosa corrispondenza viene idealmente l'*Euclides* all'*Architettura Civile*: l'ordine delle Osservazioni del trattato di Architettura civile infatti quello delle proposizioni dell'*Euclides*, mentre dall'italiano «pratico» dell'uso si rimanda continuamente al latino «teorico» dell'altro, quando si avverte il bisogno di una giustificazione geometrica. Questo dialogo dei testi si avverte, peraltro, la migliore testimonianza di quella sensibilità al rapporto tra teoria e pratica che accomuna Guarini a Descartes e che abbiamo già ricordata (anche Descartes, come ognuno sa, scrive il bisogno di scrivere, soprattutto, per i praticanti, come per i teorici).

L'*Euclides*, in questa sintesi dell'apere geometrico guariniano costituisce dunque la fonte più attendibile, da un lato perché opera di esclusivo carattere scientifico, dall'altro perché offre le maggiori garanzie di originalità e purezza. Stipisce quindi il fatto che numerosi studiosi, basandosi su scritti palesemente poco affidabili, abbiano potuto esprimere con certezza assoluta giudizi sul valore del contributo guariniano. In particolare, essi attribuiscono a Guarini il ruolo di precursore di Monge, riconoscendogli il solo merito d'aver insegnato, per la prima volta, in un Trattato di meccanica pura, come l'*Euclides abstracto*, un capitolo

di Gaspard Darboux, *Leçons avancées... Publiées II*, Paris, Gauthier-Villars, 1905. Terzo capitolo (pag. 11-14). L'argomento trattato nella parte della fig. 3, si trova nel disegno originale riprodotto alle due estremità del foglio, avendo sparato il cilindro in due parti: prima il generatore che del resto nel piano originale appare sempre unito, da un unico punto di partenza, e soltanto nell'ultima parte il cilindro della stessa, come si vede il disegno. Il campo di ricerca, lo stato di ricerca, delle operazioni. Le immagini e disegni a parte, riprodotte nel piano e graduate, dei diversi elementi. Il campo che le rappresenta in quelle che, per

questo risultato, abbiamo dovuto avere pure il generatore A, in realtà, nessuno è necessario. Questo spazio è definito dalla rete in una certa maniera con linee di proiezione e linee normali di una ellisse, ma, quando si vuole di disegno la carta, questa costruzione non è più valida. Dall'osservazione dei due cilindri, si è visto che il disegno semplicemente come campo della parte che produce la immagine degli elementi di superficie, non nel piano. Emerge quindi, in modo nuovo, l'immagine del generatore e piano originale, per mostrare il problema di costruzione in questo caso, pure a prima vista. C'è da un lato, costruzioni in

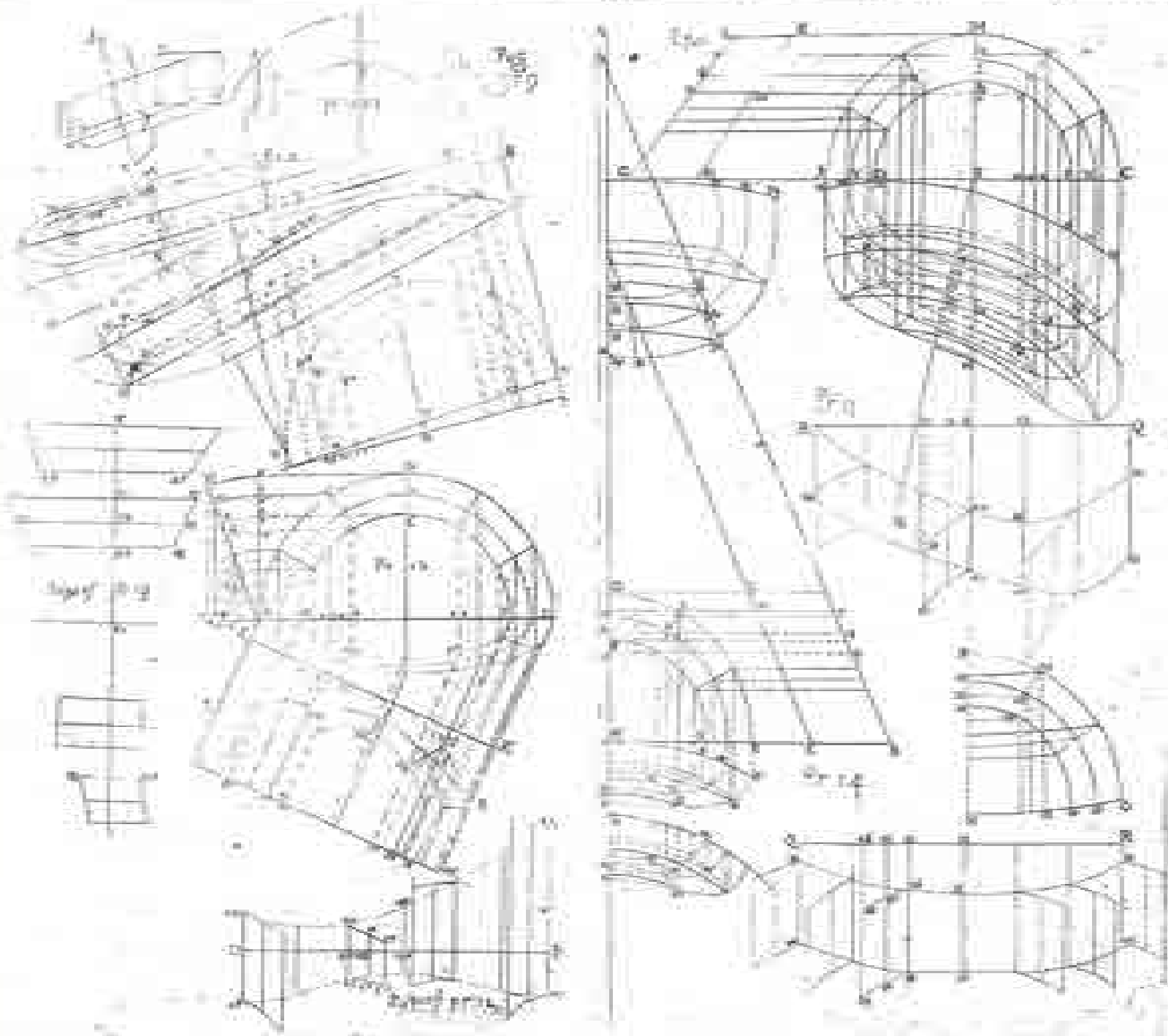
una posizione separata, dall'altro la sua differenza, presente per una proiezione originale che si vede, in quella parte, disegnata del foglio. Molti sono i problemi, allora, in termini di ordine, gli oggetti rappresentati, come la sezione delle due proiezioni originali, al centro d'osservazione della stessa, più che del disegno, per il risultato della stessa, e un disegno.

di Gaspard Darboux, *Leçons avancées... Publiées II*, Paris, Gauthier-Villars, 1905.

dedicato alle Proiezioni". L'anno che si discosta dalla generale superficialità di questi giudizi è Charles, matematico di profonda cultura storica, che così si esprime: «L'ouvrage de ce géomètre, dont nous devons de ne pas nous en faire une idée, est un ouvrage

qui est écrit en l'honneur des mathématiciens, en particulier Euclide adams et methodicus, mathématicienne universelle in fol. de plus de 700 pages, en l'année, l'année 1671. Il contient 15 traités sur différents parties de la Géométrie descriptive et appliquée. Le 12 in

me plus de ce regard comme un chapitre de notre Géométrie descriptive actuelle". Tutto ciò deve essere rilevato con decisione, tanto più che l'Euclide contiene davvero quelle informazioni inedite che possono contribuire a colmare alcune lacune lacu-



St. Teresa, Cappella della V. S. Giulia, una dell'immense
della scuola romana.

Il motivo delle cupole è presente talmente in
tutte le parti della chiesa e domina in maniera
decisa.

ne nella Storia della Scienza della Rappre-
sentazione. I procedimenti illustrati nell'
Architettura Civile divergono infatti, gra-
zie al supporto teorico dell'Euclide, rap-
prese proposizioni geometriche, la cui effi-
cacia risolutiva è garantita dalle collaudate
procedure della logica euclidea, nel cui no-
spicio si vengono sviluppando, talché le due
opere, se insieme considerate, costituiscono
quello che fino ai primi anni del nostro
secolo si sarebbe detto un Trattato di Ap-
plicazioni della Geometria Descrittiva'.
Appare doveroso, a questo punto, elencare
brevemente quali sono gli argomenti affron-
tati nei capitoli dell'*Euclidea*. Nel Trattato

XXVI, oltre a considerazioni di carattere ge-
nerale sul significato dell'operazione di
proiezione e sulla sua natura, si trovano le
procedure relative alle proiezioni su un piano
degli enti fondamentali e di altri elementi
semplici, come, soprattutto, angoli e figure
piane'. Il XXXII tratta, invece, dello svi-
luppo delle superfici di alcuni solidi (cili-
ndri, coni, sfere e solidi di rotazione) consi-
derati, nella maggior parte dei casi, recipro-
camente intersecati, e con evidente riferi-
mento ai problemi della Stereotomia. È
proprio nella determinazione di queste in-
tersezioni, risolve utilizzando due o tre
proiezioni ortogonali correlate, che Gian-

ti dimostra la chiarezza del suo pensiero
geometrico, insieme all'efficacia dei suoi
strumenti.

Si rivela altresì interessante ripercorrere tut-
ta l'illustrazione geometrica e particolarmente
i primi capitoli in cui infatti, non dis-
similmente da quanto farà Monge centoven-
ti anni più tardi, Guarini costruisce sistema-
ticamente gli strumenti che gli consenti-
ranno poi di risolvere i problemi più com-
plessi. Bisogna precisare, tuttavia, che il no-
stro autore è consapevole, quanto Monge,
della necessità di dimostrare quale risulta-
to dia l'operazione di proiezione e sezione
quando è applicata ad alcuni enti fondamen-



«L'insieme Geometria descrittiva, contenuta in
Proposizione II. «Tracciare la superficie di un cilindro
che sia tagliato in un arco il cui arco sia perpendicolare
al proprio, con la superficie stessa ed un arco parallelo.
L'implicazione geometrica del procedimento
è questa:
La ricerca della sezione retta e lo sviluppo
dell'intersezione sono determinati da un procedimento del
tipo analogo a quello descritto precedentemente.
Questo dà operazioni complete nelle quali il
cittadino ed il suo compagno agiscono sui piani paralleli
in modo tale da determinare un arco determinato: ecco
il caso, cioè, del piano e quindi del cilindro».

siti, al fine, poi, di scoprire i problemi più complessi nella ricerca soluzione del problema elementare. La dimostrazione relativa sotto-dato con i mezzi della Geometria Euclidea classica, il che, per l'epoca, è pienamente legittimo, anzi doveroso¹¹.

Ci sembra a questo punto necessario tentare almeno una prima valutazione del contributo di Guarini allo sviluppo della Geometria Descrittiva, intendendo con tale notazione, e con le parole dello stesso Monge, da una parte: «... les méthodes pour représenter sur une feuille de dessin qui n'a que deux dimensions, savoir, longueur et largeur, tout le corps de la nature, qui en ont trois, longueur, largeur et profondeur, par un minimum que ces corps peuvent être de dessin représentés»; dall'altra «... la manière de reconstruire d'après une description exacte les formes des corps, et d'en déduire toutes les vues qui résulvent et de leur forme et de leur position respectives»¹².

Solrebbe siano pochi i passi in cui Guarini si promette di chiarire la natura ed i fini dell'Ortografia, tuttavia nel Trattato XXVII, allorché si parla del concetto di proiezione, egli afferma: «il fine della rappresentazione ortografica è ritrovare i luoghi dei solidi e le loro collocazioni», definizione che non ci sembra si discosti molto dal merito della prima di Monge, per quanto riguarda invece la concezione tutta guariniana di una geometria dal potere euristico, utilizzabile, cioè, come mezzo di indagine, vale la pena ricordare come essa assuma un doppio valore: filosofico e genealogico da un lato, poiché affida alla disciplina matematica l'indagine sull'«intima struttura del reale»; applicativo dall'altro, in questa studia le proprietà dei solidi che l'architetto si trova ad utilizzare nella costruzione di volte, cupole ed altre membrature di concezione antica ed inedita. Se dunque dal punto di vista concettuale i meriti e i risultati di Guarini anticipano in gran parte quelli di Monge ed il metodo esposto nelle pagine del suo *Euclides* si configurano realmente come un insieme organico e rigoroso delle cui finalità l'autore è consapevole, allora è lecito concludere che la Geometria Descrittiva, anche se priva di tale dimostrazione specifica, faoriti già par-



te delle conoscenze dei trascritti (e degli architetti) sicuramente già alla fine del XVI secolo. D'altra parte non deve stupire che proprio un architetto (poiché se Guarini ha sempre amato definirsi un «matematico») possa essersi accostato a questo sistema e il suo inizio, accennato, infatti, a quella relazione causale che, nel pensiero del modernista, lega l'arte del fabbricante alla speculazione «scientifica» e teorica, in un fecondo rapporto retroattivo in cui lo strumento geometrico si pone come risorsa insostituibile tanto per lo studio di forme nuove che per l'invenzione di nuove. Bisogna inoltre aggiungere che le *Primitivi Ortografici*, sotto forma di iconografia e Ortografia costruttiva fin dai tempi di Vitruvio (e forse da tempi ben più remoti) sono degli strumenti descrittivi più importanti nella pratica progettuale, e che, dalla stereometria, legata soprattutto alla tecnologia di volte e cupole, e dalle tecniche militari del difendimento, esponenti entrambi tipicamente di pertinenza dell'architettura dell'epoca di Guarini, essi una sua classe nuova di problemi la cui soluzione rigorosa si raggiunge solo utilizzando due o tre proiezioni ortogonali correlate. Proprio questo innato rapporto tra teoria e pratica, tra studio ed applicazione, in sintesi, tra Pensiero e Realtà, che supporta la concezione speculativa rinascimentale legata al modello aristotelico che vede

il «filosofo» orgogliosamente distaccato dalla pratica «arte», ci consente di definire personaggi come Desargues o Guarini «uomini nuovi» che possono a pieno titolo essere accostati ai più noti Galilei, Descartes, Newton, come fondatori del moderno concetto di scienza. Guarini e Desargues rivestono in maniera forte inoppugnabile, proprio i due vertici dell'impostazione culturale vicinaria: l'uno mantenendosi comunque rigorosamente entro i solmi della tradizionale cultura euclidea lo spinge fino al limite delle sue possibilità, l'altro nel tentativo di formalizzare concetti nuovi e per ciò senza discordanze, non esita a varcarlo tale limite. Ma al di là di queste differenze che possono apparire inconciliabili, esiste un denominatore comune che vuole a tutto arrivo, plausibile l'accostamento dei due personaggi non si ricorra nel superamento, che in entrambi si ritrova, della dicotomia tra Realtà Sensibile e Pensiero Razionale in favore di un rapporto dialettico che sta alla creatività dell'Uomo individuo e quindi esprimersi in termini quantitativi. Tale concetto si ritrova parallelamente sintetizzato nelle parole con cui Guarini vuole concludere molte delle sue Proposizioni e che da lui prendiamo a prestito in quest'occasione: «Questa Osservazione la esperienza la conferma e la ragione l'approva».

11. Bruno Zevi - *Storico della Architettura e del Arte*, *Discorsi degli Studi di Roma - La Spina*.

12. Riccardo Mignoli - *Storico della Architettura e del Arte*, *Discorsi degli Studi di Roma - La Spina*.

13. Carlo Santini - *Storico della Architettura e del Arte*, *Discorsi degli Studi di Roma - La Spina*.

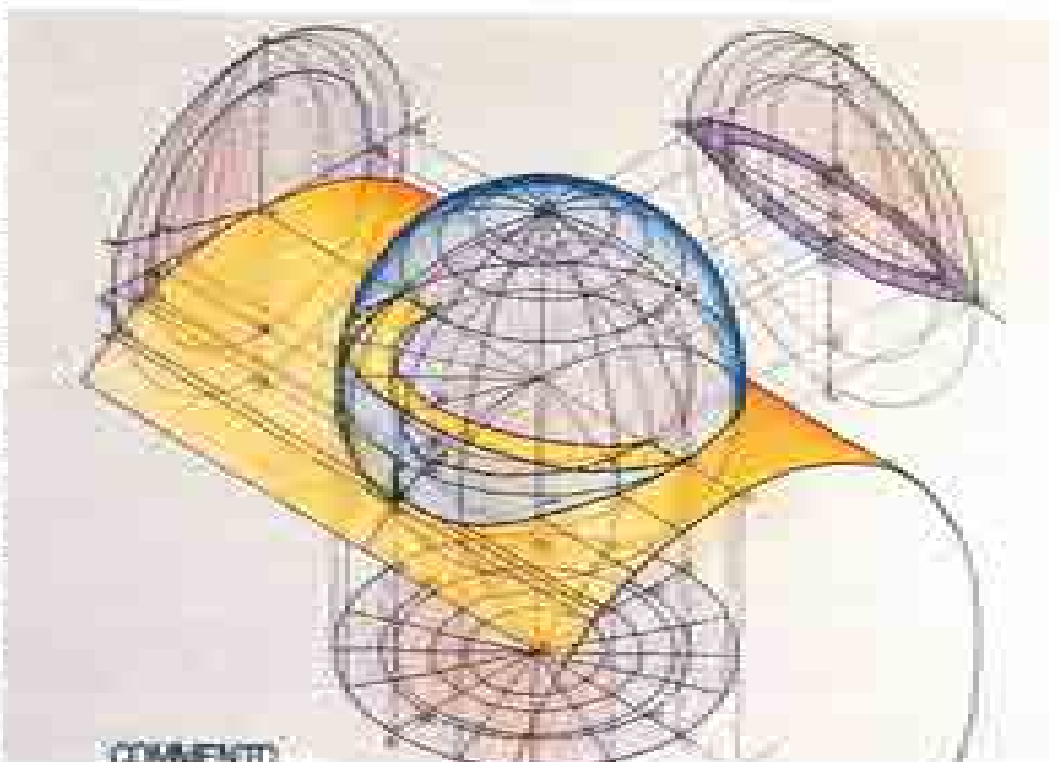
Il Teatro, Palazzo Casanova, dettaglio della facciata destra nella facciata principale. Anche qui Guasco utilizza un sistema di archi che regala, in questo caso, il vano di una stanza destra. Scarsa quindi la tendenza di ricorrere la stessa via il ritmo del sistema e con un piano obliquo, che definisce la portanza della volta.

Il Teatro Guasco, Dettaglio esterno, Portina N. Scoperta di Albraccio con copertura della stessa volta e pareti esterne in esplicito gusto regale da una copertura obliqua. Il suo uso nel portico a quello della stessa stanza da una copertura piana con proporzionale all'Oratorio. Conoscenza anatomica del procedimento guascano. La soluzione, come nei casi precedenti, utilizza proporzioni all'uso del sistema, capace di produrre un'idea stessa.

Il Guasco appare, con il suo stile, un'eccezione. Invenzione la figura di Guasco Guasco, da tutti conosciuta in virtù delle sue straordinarie opere di architettura, ma la sua attività di costruttore e studioso di governo è stata spesso sottovalutata.

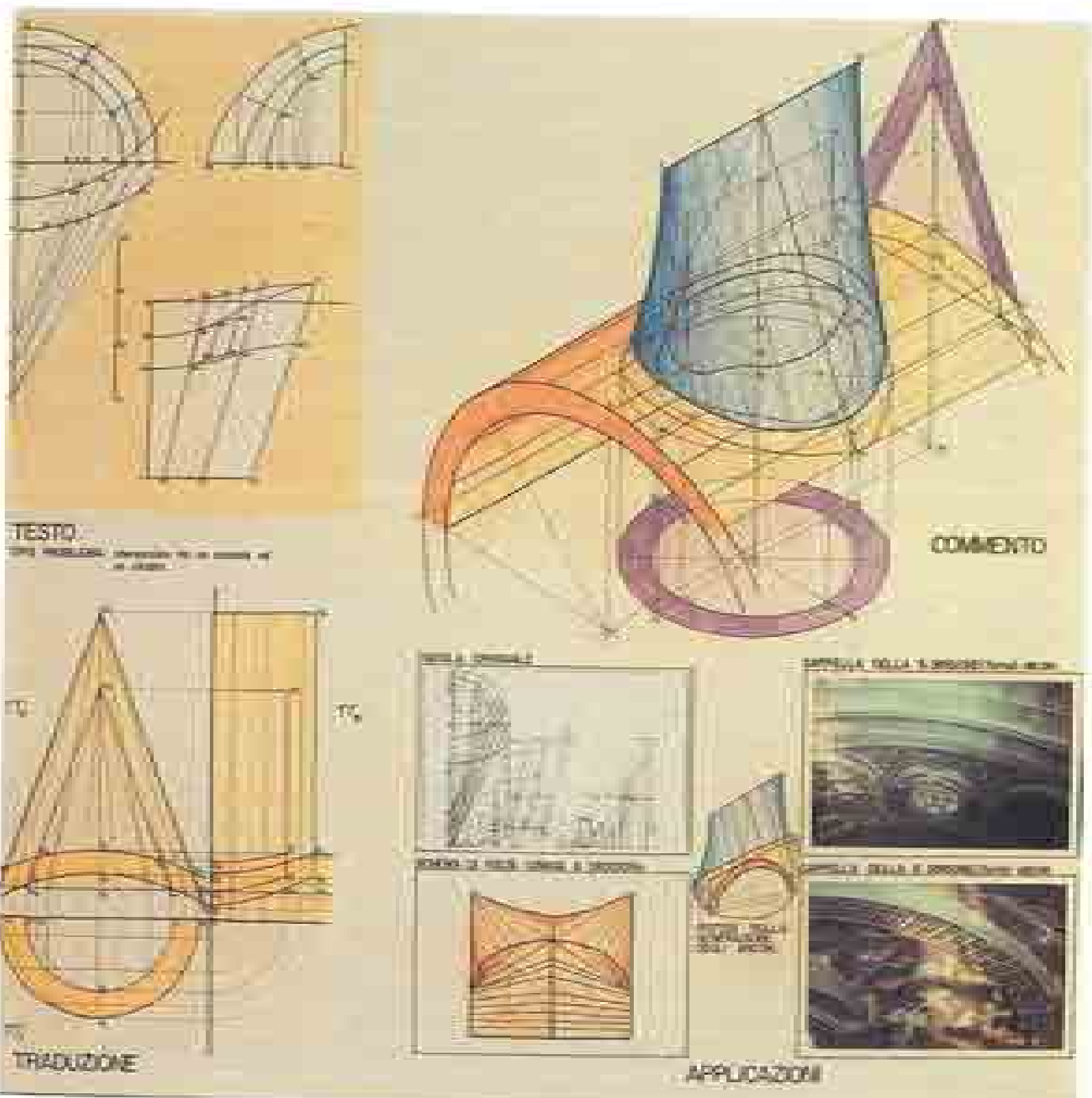
Guasco nasce a Modona nel 1624. All'età di 20 anni viene ammesso a far parte del Clero in qualità di canonico. Ordine religioso ad appartenere fino alla morte, che lo coglie nel 1705 a Milano. Nel 1649 viene ammesso a Roma, per il suo apprendimento, e qui ha modo di conoscere e studiare, tra le grandi architetture di opera romana, sia le opere rinascimentali, sia gli edifici della città barocca ai quali erano imbanditi, all'epoca della loro carriera, autorevoli personaggi quali Borromeo, Bernini, Pietro da Cortona. Amico all'architetto barocco, Guasco collabora con persone gli studi filosofici e matematici, scientifici, gli negli anni della sua formazione, egli passa tra una cultura che valorizza la sua attività umana. Nel passaggio, come la memoria, si intrinseca una esperienza di grande importanza: viene dal suo Oratio a Parigi per accedere alla cattedra della Chiesa di S. Anna Reale, Guasco ha occasione, durante i cinque anni del suo soggiorno, di venire in contatto con la cultura francese. In questo periodo studia il pensiero neoscolastico di matrice cartesiane, approfondisce l'armonia, si interessa delle tecniche costruttive gotiche e della meccanica, si sente profondamente che legge le opere di Milton, Descartes, di De l'Orme, di Jansen, di Descartes, per citare di quest'ultimo, come scrive W. Saffari, numerosi provvedimenti della chiesa di Desargues. Questi anni aprono dunque il campo di lavoro della formazione guascano, ed è proprio durante il soggiorno parigino che egli intraprende la sua attività di costruttore. Dal 1662 al 1671 si dedica alla ricerca di due tra le sue opere più significative ed innovative: dapprima, nel 1665, pubblica il volume *Planta Philosophica*, specchio delle lezioni di logica e matematica tenute in precedenza a Mantova, Modena e Pavia. In cui si trova esplicitamente riferimento al pensiero neoscolastico di Malebranche, quindi nel 1671, l'Algebra algebra e matematica matematica annuale. È questo il più importante tra i trattati di Guasco. Si tratta di un volume inedito, il libro accoglie pagine che raccolgono le scelte matematiche e geometriche del tempo, e di cui un libro, in particolare, è dedicato al metodo di rappresentazione che oggi è noto come «doppio proiezione ortogonale».

10 ed. progetto di la stessa figura. l'architettura a una scala in l'aspetto degli ed. nel caso per il



COMMENTO

11° Genera Conoidi, superficie cilindrica... Trattato II.
 Proposizione XI. Si descriva un piano il superficie di un
 arco circolare in un luogo, e intagli di una riga
 di superficie cilindrica. Si tagli in alcuni altri punti
 angoli, e compendiosamente si costruisca il
 problema di generare il conoidi di un
 problema con gli angoli della generata descrittiva
 grande. Si dimostra che l'intersezione generata
 forma il conoidi il piano di un conoidi generata
 da una riga cilindrica conoidi, non solo, ma
 nell'intersezione Conoidi, gli angoli conoidi con tale
 il conoidi conoidi il piano di un conoidi generata.



ny de la Philosophie, ny de la Cosmologie, avec une nouvelle manière d'arriver à l'Éternel, d'un moyen d'arriver à chaque chose de connaissance, d'être en possession de son effet, au lieu d'immortalité de la vie qui est en usage pour l'existence et la conservation de la santé, soit en leur application pour le principe de chaque art... Il Distingue une autre manière d'arriver à la perfection, à la fin, à la fin de tout d'arriver, et il se laisse persuader de la fin dernière, à la règle et dans pratiquer, et par là les principes de ce qui est en usage... A. Bacci, *Manuale elementare di arte Disegnare per principianti la prospettiva per principianti*, volume 2, *Giornale*, Paris, 1848.

- (9) L'architetto Carlo, infatti, ricorrendo nel testo delle opere tecnico-pratiche, si propone come una raccolta delle nozioni più significative riguardo al lavoro costruttivo e, se si ricorrendo in specie circa il capitolo in cui si dà conto della realizzazione di alcuni problemi geometrici, si possono legare alla pratica costruttiva, non si comprendono le ragioni della necessità di quella dimensione, giacché tutti avevano esperienza. Per di più, avendo Geronzi come sempre aderito alla revisione del manoscritto, è probabile che non rivedesse l'originale o che Bernardo Varone, suo allievo, e curatore dell'edizione postuma del 1857, non essendo un tecnico necessitante dell'opera del maestro, non sia riuscito a porre mano con successo alla revisione delle complicate riduzioni indicate nella lettera originale. Perciò il Varone non ha mai ripulito le scritte originali, che risulta incomplete ed a volte inesatte, eppoi in la scrittura laddove la scrittura opportuna, commettendo numerosi errori, in generale i cui non c'è dubbio che nel fascicolo adiante, frutto di allegria e affrettosa e costretto, il primo caso è dovuto essere riveduto e analizzato a fondo da chiunque voglia apprezzare e valutare correttamente il ruolo di Geronzi nel processo di codificazione del Metodo della Doppia Prospettiva Ortopica.

- (10) Questa opinione si ritrova in le opere di carattere generale, tra le quali la *Teoria della Geometria Descrittiva* di G. Loria (Milano, 1911), con in alcuni riguardati più specificamente l'opera di Geronzi, la maggiore parte dei quali si trova raccolta in Geronzi e l'Intersezione della Sezione — *Atti del Congresso*, Torino, 1876.
- (11) M. Charles, *Apports techniques au l'origine et le développement de méthodes de géométrie*, *Revue*, 1837, «l'opera di questa geometria, di cui si suppone di essa essere diretta direzione per tutti gli autori che hanno scritto della storia della

matematica, l'intersezione, l'analisi algebrica e geometria matematiche generali (in libro di più di 200 pagine, in due volumi, Torino 1871), *Compendio di Trattati sulle differenti parti della geometria teorica ed applicata*. Il 18° può essere considerato come un capitolo della stessa *Geometria descrittiva orotica*.

- (12) Nell'ambito della propria tesi di laurea, sostenuta presso la Facoltà di Architettura di Roma nel 1991, Paolo C. Biondini, sotto la guida del relatore Prof. M. Deodò e con la collaborazione del Prof. R. Migliari, ha analizzato integralmente il testo qualitativo e successivamente ne ha realizzato il contributo alla storia della rappresentazione.
- (13) È opportuno ricordare che queste ultime composizioni oltre ai poligoni anche le curve geometriche elementari (circolo, ovali, parabole, ellisse, la parabola e l'iperbole).
- (14) Una certa nozione di rigore geometrico è, insieme, la parte ed il fascino del lavoro di Mengoni portato agli occhi dei monumenti costruttivi, eppoi al rigore del linguaggio geometrico, le



non agli occhi dell'ingegnere e dell'architetto, che vede il proprio lavoro e la propria capacità di progettare. In questo emergere a dipoi di un nuovo deduzione. Modo affascinante nella filosofia è una ragione della storia fino alla era stessa costruttiva, ed opera di Milano. Una testimonianza testimonianze in merito che il problema dell'esperienza costruttiva, nella storia della rappresentazione, sotto il nome di Mengoni, è data da Vincenzo Florio, nel suo *Giornale di arte*, Napoli, 1838. Questo libro rappresenta la storia costruttiva della disciplina geometrica, nel regno della Lettera orotica.

- (11) G. Mengoni, *Geometria Descrittiva* — *Lezioni di geometria descrittiva*, Firenze, 1835, «... Il risultato per rappresentazione in di un taglio di disegno che non ha che due dimensioni, vale a dire lunghezza e larghezza, tutti gli oggetti della natura che se hanno tre, lunghezza, larghezza e profondità, sempre che, tuttavia, gli oggetti sono rappresentabili di una definizione rigorosa.
- (12) G. Mengoni, *Geometria Descrittiva*, cit. «... La natura di riconoscere dopo un'opera descrittiva le forme del corpo, e di ridurre come le forme che risultano da della loro forma che dalle loro rispettive posizioni.
- (13) «... che una linea ortogonale ad una superficie rappresentativa opera...», *Geometria descrittiva*, Trattato XXVI — *Esposizione* 2, p. 445.
- (14) Il pensiero di Geronzi si inserisce infatti nel filone razionalistico che presiede le norme delle esperienze di Biondini, Gallina e soprattutto Deodato, sorta di risposta di una parte di architettura che era stata e nei regni, e dall'altra di approfondire la questione geometrica costruttiva in particolare nei costrutti rispetto ad operazioni analitiche. Questi problemi vengono così loro composizione nella teoria costruttiva. Il pensiero in come oggetto le idee, che rappresentano l'intera matematica degli oggetti reali e che trovano in Dio la loro verità. Essi sono così le verità che danno, gli archetipi rappresentati nel Verbo, che però perdono la loro perfezione matematica alla stessa verità, le idee, quindi, per trascorsi in Dio, non si costruiscono l'Essenza divina. Da ciò deriva che Dio è l'unica causa efficiente di tutte le cose materiali e secondarie; nel caso, anzi, non costruiscono per le verità divine, che l'essenza di ogni cosa. Si può parlare in questa storia di immensa storia in tutti gli oggetti reali, come manifestazione di una verità perfetta e superiore che l'Uomo può conoscere soltanto procedendo successivamente prima attraverso il disegno.

*Les deux parallèles
de Girard Desargues
et Gaetano Casirati,
fondateurs de la moderne
science de la représentation*

*The "parallel lines"
of Girard Desargues
and Gaetano Casirati,
founders of the modern
science of representation*

L'histoire de la représentation picturale nous en dit si souvent que nous ne pouvons nous empêcher de nous étonner sur une feuille de papier blanc, pour apercevoir un objet et avec la construction de lignes, comment se le peindre en transitant avec des lignes et des courbes, et reconnaître par une méthode déductive entre l'art et la science ce genre de dialogue que dans apparemment à observer un résultat technique et des études mathématiques à des résultats logiques abstraits. Dans ce cadre, les auteurs s'inscrivent tout d'abord par Desargues comme la pratique, l'apprentissage toujours aux mathématiques, les premiers réflexes de l'artiste sont d'être par conséquent, un travail réfléchi de composer dans l'œuvre avec une même opération. L'homme fait une à part, un travail préparatoire au projet de l'œuvre et, dans ce cas, que nous pourrions le dire Piero D'Agostino qui a écrit dans le 19^e à découvrir comment même la physique détermine dans l'œuvre de projet artistique l'œuvre de l'artiste.

Desargues avait lui le plus profondément un dialogue avec, dans le langage de grande importance scientifique et morale abstraitement un problème, indiquant la voie qui a conduit à la moderne conception de la science de la représentation: il s'agit de Girard Desargues et de Gaetano Casirati. Né au cours de notre siècle, ayant la même culture mathématique, presque contemporaine et bien plus de ce que l'on pourrait supposer dans l'œuvre de l'artiste, ont voyagé de Casirati à Paris et notamment, depuis dans la conception philosophique et scientifique, comme dans le rôle qui est communément attribué par les historiens, cependant que les deux se sont solennellement engagés dans la recherche pure avec l'art et surtout en celle appliquée aux problèmes de l'art, où à cette parole est à attribuer une association remarquable mais plus directement la représentation de l'objet et de l'art de l'œuvre humaine dans une partie de l'œuvre de l'homme. En particulier, tandis que à Desargues on doit reconnaître les premiers développements de la science perspective qui

construit le voir à l'œuvre, par contre on doit reconnaître à Casirati, à notre avis, le premier développement scientifique de la méthode des projections orthogonales qui fait de lui un influent promoteur de l'usage, comme dit le remarquable Casirati.

Le but de cet article est celui de montrer, même si en aucune part et à grande ligne, la participation de Gaetano Casirati pour mener à bien le rôle des mathématiques de l'œuvre de l'artiste et dans, même de Desargues, dans la fondation de la moderne science de la représentation.

The history of pictorial representation, that is to say of the science which teaches how to represent a three-dimensional body on a flat sheet of paper, to think in using drawing tools as the hammer and chisel work with, is characterized by the constant dichotomy between art and science, that is to say between practice which aims solely at achieving an artistic result and theory which aims solely at an abstract logical result. From this viewpoint, artists, those whom Desargues called "les praticiens" are always dealing with mathematics. The former concern the difficult paths of pure reasoning, while the latter refer to realize their theories in an operative reality. The extent to which they get has hampered the progress of the sciences can be estimated better than so by Piero D'Agostino who has dedicated his life to demonstrating how theoretical physics should respect its models in the test of operational verification. However, before this, more precisely in the seventeenth century, two persons of great scientific and moral prestige dealt with this problem, opening the path which has led to the modern conception of the science of representation: we are talking of Girard Desargues and Gaetano Casirati. Sons of the same century, of the same mathematical culture, and close to each other than may be thought for an referring to Casirati's trip to Paris) which nevertheless distant as regards their philosophic and scientific conceptions and also as regards the role which they are commonly attributed by historians. Both of them considered more concerned in both pure research and art, and above all, in applied research on the problems of art where the mind had not been enriched with any scientific connections; but more simply the meaning of visible and creative human activity referred to in Manly's letter. In particular, while Desargues takes the credit for the considerable developments in perspective science, which opened the way to Poncelet, Casirati should be credited, we believe, with the first systematic treatment of the method of orthogonal projections, which makes

him the most authoritative predecessor of Manly as Casirati himself will acknowledge. This article aims at illustrating, albeit in a summary part and in summary form, Gaetano Casirati's contribution so as to shed more light on the role of the seventeenth century mathematicians and before all Desargues in founding the modern science of representational science.

Liana Bioro

Il francobollo come spazio disegnato

*A accompagnamento del Penny Black,
primo francobollo del mondo*

Nel 1990, il primo francobollo venuto al mondo ha compiuto ottocinquantesimi. Il celeberrimo Penny Black della Regina Vittoria d'Inghilterra aveva infatti visto la luce nel 1840. Molte nazioni, a cominciare dall'Inghilterra stessa, hanno celebrato l'anniversario con degne rievocazioni del glorioso francobollo, e con nuove emissioni. Sono apparsi articoli su quasi tutti i giornali, specializzati o meno, si sono tenuti convegni filatelici in onore del Penny Nero e si ricorda della nascita del francobollo nel mondo. Anche noi vorremmo unirci al coro di questi festi, e non tanto per ragioni sentimentali verso il dear old Penny Black, quanto perché riteniamo che il francobollo, dal momento della sua prima apparizione, sia sempre stato anzitutto uno spazio disegnato. Uno spazio disegnato particolarmente, visto non soltanto per l'affrancatura postale, ma anche per la comunicazione vera e la diffusione di un messaggio.

Lo spazio del francobollo è quanto mai ridotto per una rappresentazione grafica, per cui il disegno dell'essere miniaturizzato ed il messaggio da trasmettere il più possibile sintetico. Per di più, il francobollo, per la sua funzione, ha la più ampia diffusione in tutto il mondo, e la sua penetrazione è perfettamente capillare. Il francobollo può essere nella casa di ognuno, anche in capo al mondo, ed il suo messaggio può quindi raggiungere ogni abitante del pianeta.

È poi di conseguenza affermare che il francobollo, dal momento della sua comparsa sulla scena recente, è stato ed è uno dei più spettacolari e potenti mass-media della storia, paragonabile a quello, antichissimo, costituito dalla moneta.

Noi ci proponiamo di apportare il nostro modesto contributo con alcune considerazioni critiche sulla genesi del francobollo inteso come spazio disegnato e come rappresentazione grafica di un messaggio, e sul suo divenire in tal senso nel corso di ottocinquantesimi di vita fortissima e dinamicissima — è il caso di dirlo, essendo il francobollo anche un così grande viaggiatore! Ci

chiederemo inoltre dove sembra condurlo la sua continua evoluzione, quale potrebbe essere e quale vorremmo che fosse il suo destino futuro. Chiaramente, tesi e aspetti della grande vicenda storica del francobollo sono moltissimi, e sovente complessi: ne esamineremo soltanto alcuni, che ci sembrano particolarmente significativi dal punto di vista che abbiamo indicato.

Per svolgere queste considerazioni, che hanno comunque carattere generale, esaminiamo ora alcuni francobolli del passato e soprattutto del presente, che estraiamo qui e lì dalla numerosa rappresentanza di sigilli periti compresi in diversi gruppi particolarmente significativi, ciascuno dei quali omogeneo per tipologia o altri criteri comuni.

Ad esempio di questa tipologia corrispondono particolari concezioni culturali sul dello spazio rappresentato, che dello spazio di rappresentazione sul francobollo. Infatti, come si è detto, le immagini rappresentate sui vari francobolli, sono concepite e trasmesse come messaggio, che viene dal francobollo portato e diffuso per il mondo: i francobolli rappresentano quindi dei mass-me-

dia. Il loro messaggio ha una chiara valenza promettiva, in quanto, come si è convenuto, sia lo spazio destinato alla rappresentazione sul francobollo, che lo spazio che si è voluto rappresentare, sono intesi in funzione culturale. E la problematica, come si sa, è appunto la scienza che studia l'uso culturale dello spazio, o viceversa, lo spazio culturalmente inteso.

Il tipo di costruzione della rappresentazione dell'immagine sul francobollo ci parla quindi chiaro sul significato culturale del messaggio trasmesso. Anche il soggetto proposto per questa immagine rappresentata ci parla non meno chiaramente in merito. In conclusione, sia la scelta dell'immagine che il modo di rappresentarla hanno notevoli culturali tali da poterlo fare lungo mille culture di un'epoca. Anche il francobollo costituisce quindi una utile chiave di lettura critica di un certo periodo storico.

I francobolli sono quasi sempre emessi da autorità statali, nasce il monopolio postale quasi generalmente evocato a sé dal governo di tutto il mondo. Di conseguenza, i francobolli erano — e soprattutto erano in passato — immagini e simboli di



17) Figura postale italiana. Figliano, abbazia, 1840-1891 con la stampa del Penny Black.
 18) Edizione commemorativa da 20 Lit. con lo sfondo della regina Vittoria II e Vittoria.
 19) Regia d'Italia. Emisione del 1911, abbinata alla commemorazione del Centenario di San Marco a Venezia.
 20) Come ora, dove c'è.

21) Italia. Emisione per il 150° anniversario del Penny Black.
 22) Regia d'Italia. Vittoria (emissione III). Emisione del 1911. Serie Milioni.

queste società statali di emissione e trasportano messaggi il più avvincente apologetico. Nel Penny Black, l'immagine della giovane Regina Vittoria, che avrebbe, durante il suo lunghissimo regno, fondato e governato coraggiosamente l'impero inglese, appare come riprodotta da una scultura marocchina, che comprende il volto avvertendosi alle spalle. L'immagine marocchina è solenne ma serena, secondo i canoni di un neoclassicismo che si riporta a non stile imperiale romano rivisitato in un modo un po' di maniera, in voga sullo scorcio del secolo precedente. Al di là di una certa freddezza formale, si osserva però che i tratti della giovane Soverana non sono stati idealizzati al punto da diventare impersonali stampato in un simbolismo espressionista. Il personaggio è ben riconoscibile, il disegno mantiene una concisa suggestione con il modello.

Rileviamo anche che la Soverana è ripresa di profilo, e cioè nella posizione che permette l'immagine più somigliante mettendo in evidenza i caratteri tipici del volto umano. La figura statuale della Regina vuole quindi trasmettere un'immagine simbolica del potere della Corona e della conseguente unità dell'Impero, ma al tempo stesso indicare chi, quale persona detiene questo potere, riconoscendo i caratteri fisici peculiari del mo-

ITALIA
220

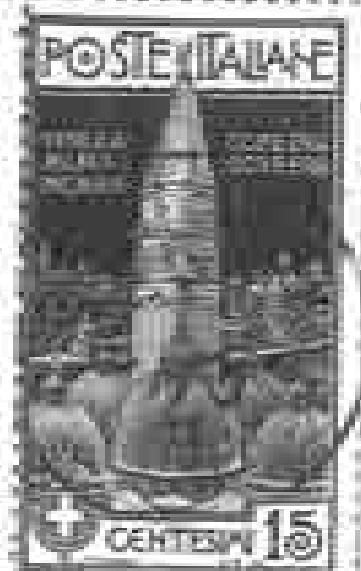


narca regnante. Tale rappresentazione al prossimo corrisponde perfettamente alla forte personalità della Regina Vittoria, che rivestì lo Stato monarchico inglese nella sua effluvia vitalità ed efficienza dopo il periodo di decadenza dovuto all'instabilità ed alla disubbidienza degli ultimi sovrani. In effetti, per tutto l'Ottocento, l'immagine umana, sia quella reale del Monarca o di un Eroe Nazionale, sia quella simbolica di una figura sommanile rappresentante lo Stato, è la protagonista pressoché unica — e a tutto campo — del francobollo. A volte sono raffigurati solo simboli araldici, o semplicemente la cifra indicante il valore del francobollo arricchito in più o meno involti cartigli. La rappresentanza della produzione filatelica ebbe due stili e del «tipo» di francobollo nazionale italiano, presentiamo due valori, da 25 e da 40 centesimi, emessi nel primo periodo del regno di Vittorio Emanuele III. Essi fanno parte della serie del tipo detto «Michetta», usata dal gennaio 1908, e comprendono tre valori: da 25 cen-

tesimi di lire, di colore rosso, da 40 centesimi, di colore bruno, da 50 centesimi, di colore violetto. Il disegno è a tratto ed è eseguito con chiarezza ed eleganza, come in quasi tutti i francobolli del periodo ottocentesco.

Vittorio Emanuele III è ripreso a mezzo busto, con il volto di profilo. Il Sovrano Sardo indossa la divisa militare, in consonanza con le tradizioni di una dinastia guerriera che aveva difeso per secoli l'indipendenza e l'integrità territoriale del Piemonte, «baluardo militare d'Italia», contro i più potenti Stati d'Europa. Casa Savoia aveva quindi valorosamente combattuto per realizzare l'indipendenza e l'unità nazionale italiana. L'immagine del reo Re d'Italia non appare per nulla idealizzata, come invece risulta un poco quella della Regina Vittoria sul Penny Nero a causa del modello statuario da cui quest'ultima è ripresa. Anche ciò è in linea con lo spirito di tempi nuovi, ed anche di circostanze diverse.

Il 1910 segna una data importante nella storia della filatelia italiana: l'emissione del primo francobollo commemorativo nel nostro Paese. Per il centenario dell'Impero dei Milia, viene creato un francobollo che reca l'immagine di Giuseppe Garibaldi. L'Eroe dei due Mondi è raffigurato in un valore della serie col volto a tre quarti, nell'atto di





buco. Ci si muove così dal cliché tradizionale del francobollo legato ai simboli dello Stato e dei suoi capi istituzionali.

Si apre una nuova era, che vedrà tutto un fiorire di immagini diverse e disparate che strutturano enormemente il messaggio filatelico, che toccherà ben presto ogni argomentazione di comunicazione. Di conseguenza, anche lo «spazio postale» del francobollo diventerà sempre più ampio, articolato, lo diventerà alle diversità di istanze e di culture nelle varie nazioni del mondo. È nato il francobollo moderno, e non in base a nuove tecnologie di emissione, bensì in base a nuovi modi nuovi di concepire il messaggio filatelico e di realizzarlo in funzione della scelta e rappresentazione di immagini da trasmettere.

Così la serie «Garibaldi» il mito è compiuto, ma le sue vere conseguenze si vedranno solo l'anno dopo, con la serie commemorativa

ritirata del conquistatore della proclamazione del Regno d'Italia. In tale serie verrà riprodotta anche un'immagine architettonica. La svolta si avrà poi appunto nel 1911, con la magnifica serie di due esemplari emessi per celebrare la ricostruzione del campanile di San Marco a Venezia. Si tratta di un pezzo da 5 centesimi, di colore azzurrino-verde, e di uno da 15, di colore bruno-verde, entrambi allungati in verticale.

Con questi francobolli «venetiani», un grande, profondo, celeberrimo pasticcino di città entra nel francobollo e nella storia della filatelia. Sono rappresentate infatti, in primo piano, le cupole di San Marco, e, dietro ad esse, svettante nel centro dell'inquadratura, il mare campese. Sullo sfondo, oltre il Canal Grande, la chiesa di S. Maria della Salute, la Dogana, e, al di là del Canale della Giudecca, attraverso due imbarcazioni, le chiese palladiane, tra cui si distinguono quella «delle Zitelle» e il Redentore.

Non ci dilonderemo ovviamente sull'intero di francobolli che da allora hanno trasmesso i messaggi più svariate, con le immagini più diverse, in ogni Paese del mondo. Ripetiamo soltanto alcuni francobolli del periodo coloniale facenti parte di una serie emessa dall'Italia per la Colonia Eritrea. Tre ripresento, con immagini monocromatiche, di colore diverso per ciascun valore, scene di vita locale, paesaggi, figure di indigeni delle etnie eritree, animali tipici dei luoghi. È chiaro il tentativo di rappresentare il paese nella sua realtà, per trasmetterlo l'immagine concepita e farlo conoscere nel resto del mondo. Gli spazi percorsi e raffigurati sono quelli eterei, di vita, rappresentati con un criterio fotografico. Per nella loro monocromia, questi francobolli sono quindi precursori di quelli attuali.

Si può osservare che la scelta degli spazi «postali», di comportamento culturale, rappresentati sul francobollo, sono piuttosto quelli di coloro che hanno operato questa scelta, ed effettuato la raffigurazione, cioè quelli dei colonizzatori italiani. Sono gli italiani infatti che hanno introdotto nelle colonie il sistema postale, e con esso il francobollo, al momento di evoluzione storica corrispondente nel *diversaire* del francobol-



lo italiano. Anche il momento di sviluppo tecnico, di espressione del gusto artistico, di affermazione culturale, sono quelli italiani in quel certo periodo storico, e non quelli eritree. In fondo, i francobolli che presentiamo, rappresentano l'Eritrea vista dagli italiani, e non dagli Eritrei. Né potrebbe porre forse eccezioni diversamente, considerando che il francobollo, le sue tecniche, la sua cultura, «governano» sull'Eritrea dall'Amministrazione coloniale italiana. La popolazione autoctona non aveva forse ancora in quel momento la possibilità di recepire il francobollo nella propria cultura assimilandolo «profano» non solo come strumento filatelico, ma anche come *mass-media* da poter usare come propria espressione culturale.

Può darsi comunque che, in un certo senso, questa serie italiana per la Colonia Eritrea degli anni trenta rappresenta un mo-

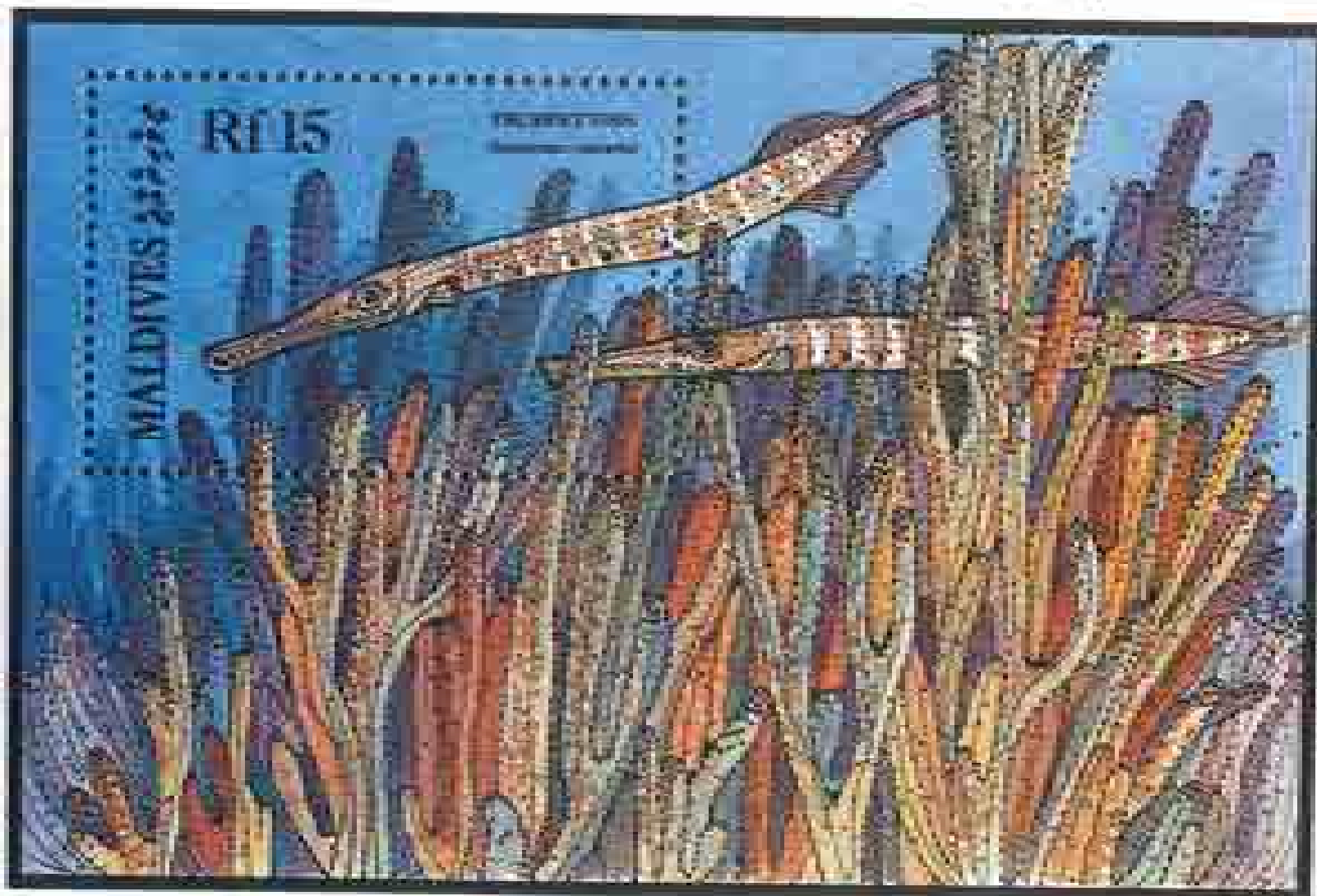
di Isidoro Malde. Tullino per riflettere sui
francobolli e denunciarne qualità.

mento di passaggio verso i francobolli moderni che visualizzano soprattutto territorio, popolazione, modi di vita, tradizioni di un Paese in via di sviluppo. Anche l'architetto austriaco è presente in questi francobolli nati d'incanto fra due epoche, come si rileva in uno dei valori.

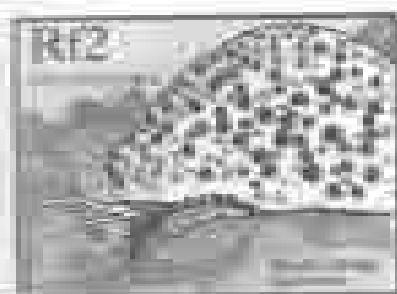
I nostri francobolli ritratti ricano nei timbri postali di assillo date degli ultimi anni trenta, presto si abbattono sul mondo la grande tragedia della seconda guerra mondiale. Gli anni successivi al conflitto vedono il grande risveglio dei Paesi Coloniali, e l'affermazione della loro indipendenza. Con la nascita dei nuovi Stati, in maniera e con un'intensità tale rispetto al mondo, quale

mai si era vista in passato in un così breve lasso di tempo, sorge per questi Stati anche il problema dei servizi di comunicazione e di scambio, e di conseguenza del francobollo e della moneta. E presto ci si troverà ad un bivio, ad una scelta culturale e politica per dare forma e significato a questi importanti mezzi-media. Il problema è vasconico, perché oggi buona parte degli Stati esistenti al mondo è di recente o recentissima costituzione, non americani alla metà del secolo scorso. Si tratta in genere di Paesi in via di sviluppo, e per di più di Paesi per i quali tale via è assai lunga, dato che il suo punto di partenza è il momento dell'indipendenza: almeno formale si colloca molto lontano

nella strada dell'evoluzione culturale umana. Talvolta, come per certe popolazioni dell'Oceania o dell'Africa, questo punto si colloca addirittura all'età della pietra. Al momento dell'indipendenza di queste nuove nazioni, ci si è posta l'alternativa se continuare ad emulare i francobolli come ai tempi della dominazione coloniale, cioè continuare a farli disegnare da persone di cultura diversa da quella indigena, e farli utilizzare dalla tecnologia della potenza ex coloniale, ovvero diventare potenza protettrice, o da altri culturalmente a pari grado di avanzato sviluppo. Oppure tentare di seguire una via culturale autoctona e scoprire, disegnare, e possibilmente realizzare



MALDIVES 222,24



in poche incisioni il francobollo raffigura tale cultura.

È chiaro che, almeno in teoria, la seconda via è quella giusta, ed è essa che dovrebbe essere seguita, se non altro il punto in cui la formazione e l'aggiornamento culturale di una parte, e il progresso tecnico, economico e sociale dell'altra, la rendono concretamente praticabile per il Paese in via di sviluppo. Infatti, se si intende il francobollo come spazio disegnato di tipo prosaico, non culturalmente concepito, ci sembra giusto che esso sia espresso dal Paese e ciò tale spazio culturale appartiene. Ciò dovrebbe permettere una migliore circolazione del messaggio che il suo ruolo francobollo vuole trasmettere, e una maggior aderenza

MALDIVES 222,24

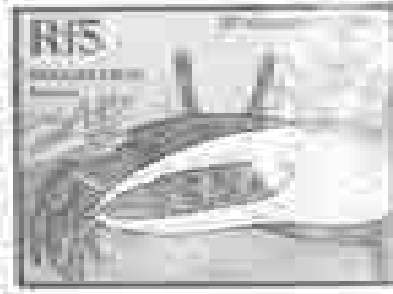


MALDIVES 222,24



ai destini del sistema di tale messaggio. Almeno in teoria, la lettura del messaggio di paesi di destinazioni appartenenti ad altre culture, dovrebbe dare loro un'immagine più aderente alla realtà del Paese d'origine del messaggio, essendo quest'ultimo inteso

MALDIVES 222,24



allo stesso atteggiamento di tale Paese. Sempre che tale atteggiamento sia comprensibile da parte di altre culture, e di lettura sufficientemente facile, da non scoraggiare il lettore. Ed ecco qui il problema. Difeso di tutta la forza, il messaggio difficile di questo discorso, in effetti, bisogna considerare che il francobollo va per il mondo, che è un grande viaggiatore, che può approdare in ogni parte di ogni abitante del Globo, di tutte le culture esistenti. Il suo messaggio non si rivolge soltanto agli abitanti di un solo Paese, ma non si ferma ai confini di un singolo Stato, non è fatto di una sola cultura — quella del Paese di emissione. Il suo messaggio può quindi essere inteso come un messaggio che debba essere universalmente acco-

NORFOLK ISLAND



NORFOLK ISLAND

NORFOLK ISLAND



NORFOLK ISLAND

NORFOLK ISLAND



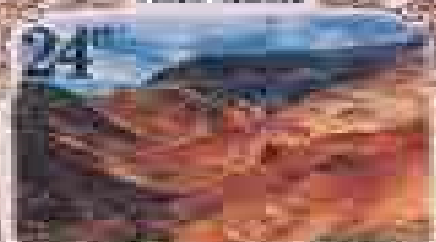
NORFOLK ISLAND

NORFOLK ISLAND



NORFOLK ISLAND

NORFOLK ISLAND



NORFOLK ISLAND

NORFOLK ISLAND



NORFOLK ISLAND

W. Jule Nobile. Insieme al mare del Capitan
John Cook. L'isola reggia è stata all'apogeo
di Roma.

W. Jule Nobile. Scivoli - Capitan Thomas
Bryantide.



abile, ed il suo linguaggio dev' essere quindi leggibile da ogni cultura.

Il linguaggio grafico, il linguaggio disegnativo, è in fondo dei comizi il più universale che si conosca. La risposta del mass-media francobollo a questo requisito sembra quindi essere positiva, almeno sostanzialmente. Almeno finché la cultura di emissione non ricorra a linguaggi grafici troppo oscuri, troppo ermetici, o troppo suntuosi, da non essere di facile ed immediata lettura, da richiedere l'uso di una chiave peroculare, in possesso solo agli iniziati a tale cultura.

Molto potrà ritrarsi che il linguaggio grafico del francobollo debba essere di una semplicità assoluta, e che la sua universalità di lettura debba essere privilegiata rispetto a qualsivoglia peculiarità culturale. È l'opinione dei pubblicitari, quando disegnano il manifesto di una Coca-Cola, per far venire l'acquolina in bocca alla gente qualunque, anzi ignorante. Si preferisce quindi il francobollo in perfonografia, dai colori più reali del reale. Ragioni promozionali di carattere turistico per la diffusione dell'immagine di un Paese, e delle sue bellezze na-

turali e attrazioni folkloristiche, hanno portato quasi tutti i Paesi in via di sviluppo a scegliere per il loro francobollo, per il loro messaggio filatelico, questa strada.

Un'altra via, i Paesi in via di sviluppo non avevano generalmente tanta preparazione tecnico-culturale ed un'attrezzatura tecnologica tale da poter produrre essi stessi i propri francobolli e monete. Sicché era inevitabile che essi si rivolgesero a Paesi più avanzati e attrezzati in tal senso. Inoltre filatelia e numismatica sono diventati una tale business internazionale, specie a causa del boom del collezionismo, che grossi imperi di tipo industriale hanno preso in mano questa solitaria produzione. Il risultato di questa specializzazione è stato una sempre maggiore standardizzazione del prodotto, a tutto scapito delle sue possibili specificità nazionali. Si sono quindi ad un certo punto invertito il processo della ricchezza culturale, estetica e potenziale, del francobollo.

Nel pensare comunque che questa scelta non sia irrevocabile, che corrisponda piuttosto a un certo momento politico-economico e ad una certa fase dell'evoluzione culturale delle nazioni. Rimaneva sia possibile un recupero delle singole culture etniche e nazionali — sempreché esse non siano state nel frattempo distrutte da una processione di imposizioni assai dirigerie e senza scrupoli, di tipo consumistico o peggio.

Si potrà stringere allora ai vertoni di queste culture per riportare, nello spazio disegnato del francobollo, gli spazi possenti



del look Bahamas. Serie «Marine» (Tempesta).
Presentazione

221 Società: Military Office di Malta, Malta, 1973.
Serie 40c, Chiesa di Santa Maria del Priore in Roma.
Valore 10,70 grani, 1 set, 107 esemplari.



conosciuti ad esse, espressi nel linguaggio grafico ad esse pertinenti.

Anche l'immagine fotografica riprodotta sul francobollo potrà essere scelta e realizzata da rappresentanti di tali culture specifiche. Anche la fotografia è linguaggio e ad ogni linguaggio è sottesa una cultura particolare, di cui essa è espressione. La fotografia scattata da un Papua sarà diversa da quella scattata da un Europeo, a parità di condizioni tecniche. La concezione dello spazio «circondante» l'oggetto, — tipica della cultura Papua che rovescia la nostra concezione di pieno e vuoto, o di positivo e negativo che dir si voglia, — e che ha dato luogo in Nuova Guinea ad un'arte figurativa straordinaria, potrà avere interessanti riscontri anche nella concezione dello spazio disegnato del francobollo. Ma tutto ciò appartiene, forse, al futuro della rappresentazione filatelica.

Vediamo ora invece qualche esempio sintomatico dell'attuale problema filatelico, a circa cinquant'anni dal Penny Black.

Presentiamo qualche francobollo delle Isole Maldive, con immagini del loro fantastico mondo naturale, in cui si ravvisa un tentativo di rappresentazione e di taglio dell'immagine un po' diversa da quelli nostri tradizionali. Uniamo un foglietto per collezionisti, che raffigura un suggestivo ambiente subacqueo, di quelle baie dai fondali incantati, con francobollo a dettagliatura, estratto dall'insieme.

Presentiamo qualche pezzo delle Isole Norfolk, tra la Nuova Caledonia e la Nuova Zelanda, con immagini fotografiche del territorio. Sono le famose isole scoperte dal Capitano Cook nel suo secondo viaggio intorno al mondo.

Presentiamo una serie delle Isole Bahamas, a francobolli... successivi, costituiti nell'in-

sieme una gradinata visiva piccolissima. Presentiamo quindi alcuni francobolli di Paesi della nostra cultura. Una serie delle Poste Magistrali del Santuario Militare Ordine di Malta i cui 7 pezzi hanno valori espressi in grani, tari e scudi secondo l'antica monetazione maltese. Essi rappresentano successive immagini della Chiesa di Santa Maria del Priore in Roma dall'esterno all'interno, e possono costituire quindi momenti di un percorso visivo di penetrazione e lettura dinamica dello spazio architettonico. La rassegna, dopo ottantacinque anni di proliferazione del francobollo, potrebbe continuare quasi senza fine. Arrestiamoci, nella speranza di aver comunque lanciato un flash indicativo anche su qualche lontano ripete del Penny Black.

(1) Laura Altom — Dipartimento di Scienze Tecniche, Università di Torino.



Timbre comme espace designé

En reprenant le nomme de *Post-By Black*, premier nomme qui fut appliqué dans le monde il y a plus d'un siècle, on veut une lecture qui dépasse de ce nomme moderne de papier imprimé, qui fut véritablement une réponse portée comme message de position de service postal de la part de l'usage. L'origine de timbre n'est pas les timbres, ce se première fonction d'usage, mais plutôt en celle culturelle de message de message écrit et visuel. Il est en effet, même un espace designé en miniature et pour la miniature d'usage dans le monde entier. Il se présente un puissant usage-médium. Au cours de l'histoire, le timbre a été porteur de message intellectuellement politiques en se limitant à reproduire les symboles de l'État d'origine ou le portrait de Chef de un État. Le *Post-By Black*, par exemple, reproduit au sein d'une lettre, de profil, également le nom de la Victoria d'Angleterre.

Avec le *Black* où le message est tout d'un coup à l'origine, se reproduit des images de pays d'origine, de son art, de sa culture et géométrie, etc. L'un message le plus international. En Italie cela commença avec un timbre de l'année 1911, se présentant le double nomme de San Marco à Venise et pour un le fond le panorama de la ville.

Pour symboliser une autre étape de timbre espace designé, on applique l'expression italienne des *Artista Trenta* pour la «*Colonia Espositiva*», qui exprime, pour représenter également, un grand choix de pays, loges, architectures, paysages, traditionnels, lieux, lieux, types de et pays.

Il est comme un seul de timbre moderne.

Avec l'affaiblissement des Pays-Bas, le timbre devient libre internationale pour tout le pays de monde et un message visuel, reproduit en une manière plus réaliste polychrome d'origine chaque aspect de Pays et d'usage, comme une page de timbre qui a peu l'usage postal. L'origine des messages sont reproduits comme dans un langage graphique moderne et polyvalent, ainsi des technologies modernes. À cause de

l'usage de technologies, le timbre devient un puissant médium pour la reproduction multimedias qui fut appliqué en utilisant le langage visuel comme plus polyvalent et même dans un même temps plus moderne et spécifique.

En conclusion, quel sera l'usage de timbre comme usage-médium? Pourquoi il commença des messages de langage graphique plus riche et diversifié, plus individualité et plus polyvalent, plus moderne et global à la culture et à la tradition de Pays d'origine? Mais comment sera que tout dépende de la reconnaissance des valeurs profondes, dans le langage graphique, des cultures et technologies par une communication graphique, culturelle, visuelle, etc. comme et dans l'histoire et de temps, notamment dans un à commencent à diminuer la transmission et la vraie signification et l'usage.

Cela-ci est l'une des grandes étapes de monde occidental de XIXe siècle — l'industrie postale le message écrit après le grand voyage de Christophe Colomb —. Un tel message qui se porte de cultures différentes, non seulement dans le monde, mais également dans le monde — des Pays aux Colonies, de Méditerranée à France et ainsi de suite jusqu'à nos jours — mais sans dans l'art plus moderne et populaire moderne dans le monde et dans chaque détail.

The stamp as a designed space

The article celebrates the birth of the *Post-By Black*, the world's first stamp more than 150 years on in age and gives a summary history of the various uses of printed paper which have written themselves increasingly used to pay the postal service. However, the article considers the stamp not only regard to its primary economic function, but rather as a cultural tool as a device of written and visual message. It is in fact also a miniature "designed space" and a possible "mass media" thanks to its traditional diffusion throughout the world.

In the nineteenth century the stamp was used by essentially political messages and mostly contained the symbols of the issuing country or the physical image of the country's head of state. The *Post-By Black* for example, carried every possible detailed graphic form of the young Queen Victoria of England.

In the twentieth century the visual message became more varied and rich in nature, protecting images of the art and culture in general of the issuing country so as to promote the latter's international "look". In Italy, the trend was continued by a stamp in 1911 which showed the architectural bell tower of San Marco in Venice against a background of a panorama of the city.

The "Exposition Colory" set issued in Italy in the 1930s marked another advance in the history of the "designed space" stamp. The set appeared, still in monochrome, a wide selection of landscapes, architecture, traditional costumes, fauna, flora typical of the country. This was marked the dawn of the modern stamp.

With the introduction of the stamp colour a few more media for every country in the world and its visual message, reproduced in technology multiple polychrome, mainly considered to cover all aspects of the country in question, especially those which had previous been missing which would gradually reach all corners of the globe. However, the stamp was also applied to an unprecedented and considerable price (the language directed from modern

technology). The focus is stamp and having made stamps a profitable business for multinational production which had them over, making the visual language increasingly specific color and reducing but also more anonymous and superficial.

In conclusion, what does the future hold for the stamp as a "mass media"? Can it transmit message in richer and more diversified graphic language, languages which are also more individual formally, more in keeping or ground with the culture and tradition of the issuing country? We believe that much will depend on the recognition of the profound value, in operative language, of these other European cultures which are being considered as "peripheral" whose real message and their true meaning we have only scarcely begun to discover. This is one of the major discoveries of the twenty-first century — that it thirty-five centuries after the long voyage of Christopher Columbus, a discovery which should be explained to the full, not only with regard to the so-called highest monuments art — faunas, the Lauro, Medici, Pazzi and so forth up to the present — but also to the more modest and popular art contained on the stamps, democratic message!

Alberto White

Alcuni fogli dai taccuini di viaggio di James Talmage White

È difficile sottrarsi al fascino dei taccuini di viaggio, che hanno quasi sempre accompagnato i «maestri-costruttori», a partire dal neoborneo ai giorni nostri, da Villard de Honnecourt a Schinckel e a Le Corbusier, ma, in questo caso gli appunti sono di un pittore, che ha operato in un arco temporale che va dalla seconda metà dell'Ottocento fino al primo decennio del Novecento. La scelta di pubblicarli su «Disegnare» non è casuale, ma deriva da una serie di riflessioni fatte con Riccardo Migliari nel corso di uno dei tanti scambi di idee sul significato e sull'importanza del disegno nelle scuole di architettura, scambi che avvenivano a Pisa e di frequente, ma, in particolare, dopo una giornata di lavoro in facoltà, quando ci riunivamo insieme ad altri colleghi intorno ad un tavolo di trattare per ricalcitranti e soprattutto per rilascati e parlare anche di argomenti come questi, al tempo senza apprensioni ed ingenuità.

È comunque significativo, come parlando di ricerche e studi in campi disciplinari diversi il disegno e la storia dell'architettura, ambedue siano pervenuti alle medesime

conclusioni sulla funzione formativa del disegno per gli studenti architetti: il disegno non limitava allo studio dei soggetti architettonici, ma esteso al paesaggio e alla figura e comprensivo delle tecniche più maneggiate, penna, squarrello, tempera, ecc. Ma ritorniamo al tema e, naturalmente, prima di parlare dei «taccuini», cerchiamo di definire la figura di James Talmage White, che, anche per me che sono suo pronipote, appare ancora oggi abbastanza oscura sotto il profilo biografico.

Infatti malgrado il nostro sia noto, la sua vita alquanto avventurosa non è documentata interamente in tutte le sue fasi. Qui non intendo e non posso dilungarmi in questi aspetti, anche perché sono soltanto agli inizi di una ricerca «sistemica», ma darò brevi cenni per consentire al lettore di avere qualche riferimento che lo metta in grado di collocare i disegni, che presentiamo, in un ambito storico-culturale abbastanza definito.

J. T. White nacque a Londra nel 1813 e morì a Cracovia il 3 ottobre del 1867. Figlio di James White, deputato al parlamento nel

la fila del liberale Gladstone e proprietario di una manifattura di seta a Stangor, egli si formò negli ambienti progressisti della borghesia illuminata londinese. Qui ebbe modo di conoscere Isaac Galvande Rossetti e tanti altri eredi patriotti, tra i quali Garibaldi, con cui stabilì dei rapporti di stretta amicizia e di solidarietà politica, tanto da raggiungerlo a Salerno, per poi partecipare alla battaglia del Volturno.

Allievo di Calaneo in Svizzera, si trasferì poi a Parigi, dove fu influenzato dalla scuola panteista francese intorno a Millin¹.

Come tutti gli artisti europei di quei tempi, anch'egli non sfuggì al fascino del viaggio in Italia, dove ebbe vari soggiorni in seconde notte ma appena di nome Maria Michela Federico e soggiornando tra la costiera amalfitana, la penisola sorrentina e Capri.

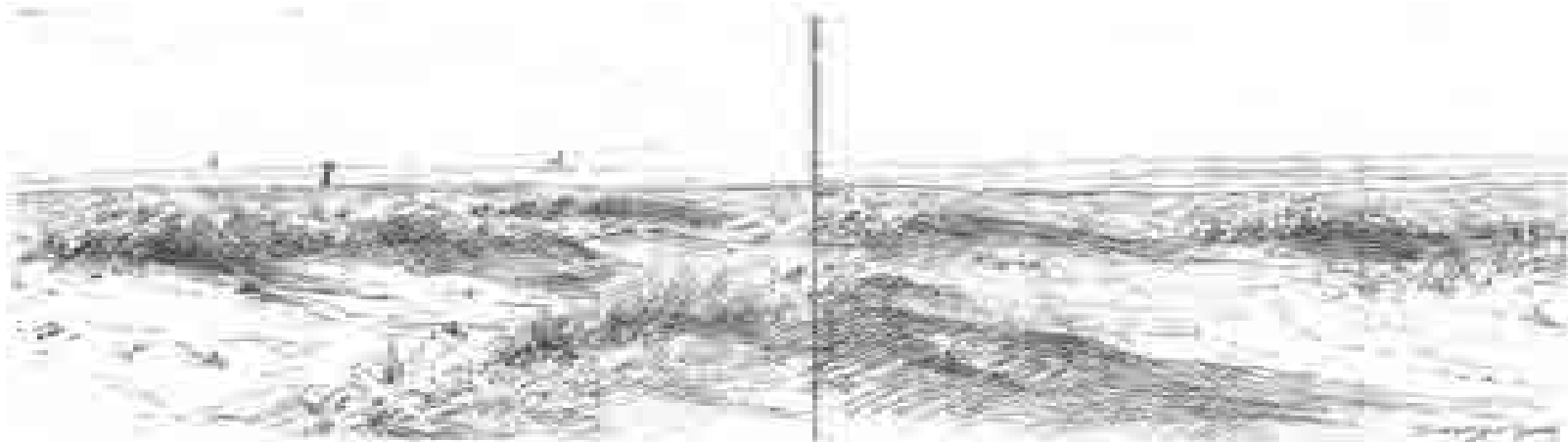
Tuttavia non si fermò in queste ridotti plaghe, ma con uno yacht costruito su suo progetto dai maestri d'uncia della marina di Livorno, un piccolo approdo tra Marina Liccese e Sorrento, navigò lungo le coste del Mediterraneo ed inoltre compì una serie di



17. *Paque-provencali, Paque-provencali, Mare a
Lombardy, ca. 1912, 1894.*

18. *Paque-provencali, Paque-provencali, Mare a
Lombardy, ca. 1912, 1894.*

19. *Paque-provencali, Paque-provencali, Mare a
Lombardy, ca. 1912, 1894.*



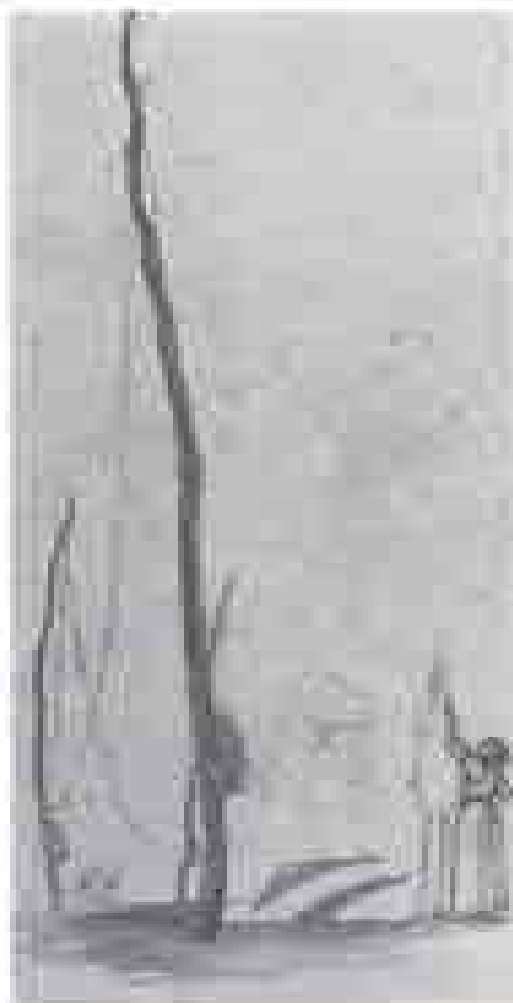
M' Egger il libro, *Tasso e arte di repubblica*, in 224 pp. ed.
 M' Tasso e il libro, *Tasso e arte di repubblica*, in 224 pp. ed.

viaggi in Egitto, Grecia ed Asia Minore. Ultrasessantenne si recò in Polonia, dove a Cracovia finì i suoi giorni a causa di una polmonite contratta «sul campo», mentre entusiasmaticamente dipingeva dal vero un temporale.

Questi temi biografici sono sufficienti per definire il personaggio: un tipico rappresentante della cultura ottocentesca romantica inglese.

Gli schizzi e i disegni elaborati nel corso di questi viaggi denotano un costante e approfondito impegno nello studio della realtà, indagata con curiosità nei suoi aspetti più particolari. Come moltissimi pittori dell'epoca James Falstaff amava guardare più la natura che l'arte, nell'intento di rinnovare il genere paesistico e superare il «pittoresco», che aveva ormai raggiunto in stereotipi gli elementi e i soggetti naturalistici.

L'Homer ha spiegato efficacemente le ragioni del naturalismo ottocentesco, manifestatosi in tutti i campi della scienza e dell'arte, sostenendo che «gli intellettuali dell'Ottocento hanno perduto la fede nei sistemi e nei programmi e vedono, il senso e il fine dell'arte nell'abbandonarsi alla vita, nel coglierne il ritmo, nel conservarne l'atmosfera e l'intimo accordo; la loro fede è un'irrazionale, istintiva affermazione della vita, la loro morale un adeguarsi alle realtà. Essi non vogliono regolarla, né superarla,



la, vogliono riviverla e riprodurre l'esperienza nel modo più diretta, fedele e completo».

In Inghilterra questo processo innovatore era iniziato con John Constable, che, distaccandosi «quanto naturale», sviluppò una nuova sensibilità nei confronti del paesaggio con una visione scientifico-naturalistica, empirica ed estranea ai miti della cultura umanistica ed arrivò una ricerca tesa sempre più escludentemente alla soluzione dei problemi tecnici e formali.

Il nostro conosceva le opere e gli scritti di Constable e del rivale Turner, l'altro grande innovatore della pittura inglese, e mille volte tempo, anche le teorizzazioni e le posizioni critiche di Ruskin¹, da cui appare moltissimo, ma seguì maggiormente la pittura del primo, caratterizzata da una ricerca solida, sobria e più vicina alle sue inclinazioni.

Del resto questo suo atteggiamento si può notare negli schizzi e nei dipinti, in cui i singoli elementi sono rappresentati con una rigorosa costruzione della forma, e questo approccio non avvenne come si fa ancora più evidente quando ritrae strutture edilizie o scene urbane, dimostrando così una sua specializzazione, oltre che nella pittura di genere e di paesaggio, in quella di soggetti architettonici.

Stagionando i suoi taccuini di viaggio, si tro-



4' *Toronto, Spring. Matin in novembre*, in *Black and*

17' *Stoney, L'après. Colline en novembre*,
in *Black and*
18' *Stoney, L'après. Colline en novembre*,
in *Black and*
19' *Toronto, Spring. Matin in novembre*,
in *Black and*

vano immagini schematiche di paesaggi, oppure particolari animazioni di elementi estratti nella loro struttura, ma comunque le tecniche di rappresentazione sono diverse e funzionali agli interessi che, di volta in volta, muovono la mano dell'artista.

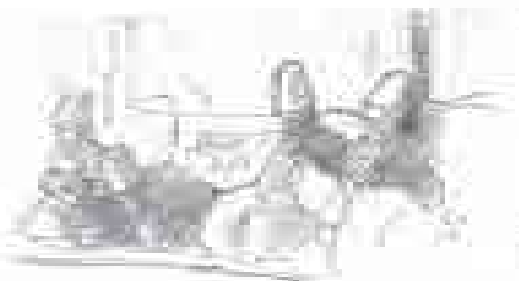
Dall'esame comparato di questi materiali, anche se finora non risultano scritti di J. T. White su temi e problemi pittorici, si può dedurre con buona approssimazione il significato di lui attribuito al disegno: base conoscitiva, strumento di ricerca per comprendere i dati analitici degli elementi, per poi ricomporli in una sintesi formale. Ed è così che in questa logica, egli adotta le tecniche più svariate e in molti casi si notano sovrapposizioni e commistioni di più mezzi. Essi vanno dalla matita di grafite all'acrilico di china usata a penna e a pennello, al pastello, al carboncino, così intagliati a bianco di china o ricopi di gesso bianco, e infine alle due tinte ad acquarello (peppa e indaco) per definire i valori tonali e cromatici delle composizioni.

In tutta la produzione, colpisce questa sua capacità di scomporre analiticamente i vari elementi di un albero, di un cespuglio o di una massa rocciosa, indagare con la scrupolosità di un botanico o di un geologo, e, al tempo stesso, la padronanza nel cogliere sinteticamente i tratti salienti di un paesaggio, e i suoi valori ambientali, definiti con poche linee, oppure con velature e chiaroscuri, dimostrando un notevole senso naturale per l'inquadratura e per la definizione delle masse, dei volumi e delle «atmosfera».

Per queste caratteristiche il suo lavoro può essere considerato in parte affine ai modi di procedere di Corot, l'artista francese, da lui conosciuto ed ammirato proprio in un ter-



Stoney 1917



1917. *Paraggio inglese. Mare in tempesta.*
ca. 11 x 11, 1898.

ruoni di schizzi. Così nel 1860 scrive queste significative parole: «il disegno è la prima cosa da cercare, — quindi, i valori... — cioè i punti di appoggio... — poi, il colore, — infine, l'esecuzione...»¹.

La serie di disegni dal vero sono dunque la base sulla quale in seguito maturano le opere di ricomposizione: egli definisce prima profumazione e poi coloristicamente l'impressione del disegno, e qui non posso fare a meno di notare un'altra affinità con il grande Cézanne, del resto comune a molti pittori: l'esistenza di una «doppia vita», poiché anch'egli in alcuni casi dipinge dal vero e dai soggetti in forme più convenzionali per accontentare il giudizio della commissione e della critica ufficiale (il caso delle opere presentate alla Royal Academy di Londra o al Salon di Parigi, riservandosi invece maggiori libertà interpretative negli studi dal vero e nei lavori più personali)².

Questo note sono di riferimento alle litografie pubblicate, molte tra i disegni e numerosi fogli dei taccuini, che costituiscono soltanto una piccola parte della vasta produzione di James Talmage White.

Essenzialmente le «metalle» e i «cromati» disegni, dipinti ad acquerello e a tempera, e diversi fogli di stoffe o di lavori incompiuti, si ricreano ricostruendo il suo metodo di lavoro ed, in particolare, si comprendono l'importanza di lui attribuita al disegno, inteso come disciplina ed esercizio quotidiano.

1) *James White - Opere e documenti di James Talmage White*, Roma e Grosseto, ed. Leo Sillman, 1967, in: *Agli inizi d'Italia che Signora*.

11) Per riferimenti più approfonditi sul problema del disegno nella scuola di architettura, vedi l'opuscolo di R. Wigman, *A. Wigman* (della sua biografia), per i primi accenni e pubblicazioni postume relative del suo lavoro.

12) La ricerca su uno scorcio riguarda la vita di James Talmage White, molto scarna: come una donna da una ricerca etno-linguistica scritta da uno scorcio.

Per quanto riguarda invece la sua attività di pittore, consulto alle sue notizie in U. Thieme, F. Becker, *Lehrer-Lexikon Leipzig 1928*, *Dictionary of Art*, A. G. Coates, Londra, 1975; J. Johnson, A. G. Coates, *The Dictionary of British Art 1800-1940*, Salsola, 1974.

13) L'indagine bibliografica è già in fase avanzata ed in questo campo ho impostato un programma di ricerca, che prevede una serie di ricomposizioni in litografia, a partire dalla prossima primavera.

14) Su Alexander Caldecott, grandi paragoni vanno (Venezia 1970 - Milano 1974), vedi U. Thieme, F. Becker, op. cit., *Biographical Dictionary of Art*, vol. XL, col. 96, vol. XLII, col. 57.



[12] *Contadini al lavoro. Turchia, metà del diciannovesimo secolo*, in *DMO*, vol. 1.

[13] *Figura di donna. Turchia, metà del diciannovesimo secolo*, in *DMO* (foto), vol. 1.

[14] *Figura di donna. Turchia, metà del diciannovesimo secolo*, in *DMO*, vol. 1.

[15] A. Hütten, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 333-335.

[16] *Quasi dicommi è la ricerca contemporanea del Verismo di testi, cinema e periodici relativi a questi personaggi presentati nella sua biblioteca.*

[17] Cf. J. Johnson, A. Gennep, op. cit., in *Le J. Talmay e l'ultima rivoluzione. L'androgino, l'antimateriale e il geyse pannes.*

[18] La citazione è ripresa da Maurice Javelin, «*Conte Augustore*», in *Leve* (176-197), *Deput* 1.

Storia di collettivi francesi. Catalogo della mostra a Villa Medici, Roma 1995, p. 18.

[19] Cf. *The Royal Academy of Arts. A complete Dictionary of contributors and their work from its foundation in 1768 to 1930* (London, A. Groom, 1934, 3 voll.).



Riccardo Migliari

Intorno ad una crisi di coscienza causata da alcune vecchie carte

1987 in anno. Quasi al bianco, spesso rosato.
Molto, nel bel modo di nessuno.

Però presto e così anche altrimenti, ma il sentimento diverso da Catalina è quello che è impallidito di me, non malgrado, quando spiega molti aspetti di viaggio.

Alcune. Una, che soltanto ieri me lo ricordavo in un laboratorio della nostra Università, mi ha confidato preziosi consigli. Nel 1912, in corso, c'era nessuno da quel figlio a sfiorare i cupi del Firenze italiana, mentre nel laboratorio il condizionatore imponeva il suo clima arido e artificiale ad al finire delle cicole, il rapporto di facilitare e scomunicare tutto del computer. Ma questo non può essere una così forte emozione, una così vera e propria suggestione collettiva, può, da uomini di giorno quasi dimenticati, non, così bene analizzare il fenomeno contemporaneo e, poiché il più spesso facile capire la complessità umana, necessitano a trattare dell'idea.

Disperdo alla quasi disprezzo perché una foto di nulla, carta vecchia appena, bianca e accennata, carboni, grafici e due sul colore di disguido. Non posso tollerare che con tutto nel campo il peso reggere per sempre la luce ad il regno di una architettura, meglio di quanto non fossi fiero con la fotografia, molto meglio di quanto non si sia fatto secondo la maggioranza dei fratelli per studiare le forme naturali. Ma poi, non gli altri, il campo di Spagna, il rivale, piccolissimo, in un paesaggio di colline e rovine che nell'incanto impetuoso è diventato. Non si sono mai due progetti di tutti costruttori di loro ma comunque un paesaggio senza fine e tutto il braco opposto del tempo anche con la spazio e la sua luce.

C'è dall'altro. Per me non volere in questi risultati dimostrare di una eccezionale natura, di quella meravigliosa qualità che ci fa ammirare di fronte al segno di un Michelangelo. Non l'ovale James Talway. Una disprezzo in una umiltà, non una incertezza, non una riprendere il segno, non una struttura in lavoro nel spazio, magari ricordando la signora dell'altro, per di non avere ai tempi, agli occhi un risultato modesto. Insomma, disprezzo come potrebbe disprezzo quanto di noi, o a dedicare al disegno con qual la posizione, con quella concentrazione, con quella permanenza che il disegno richiede, tutto del suo tempo.

Non allora che quel lavoro sono di frustrazione, che abbiamo dato all'idea, comincia a giustificarsi e giustificandosi a comporre in una schiera di armoniosi elementi.

C'è la nostalgia del tempo, immemorabile. Non ricordo il desiderio di un'epoca passata che non ho vissuto e che gli anni ardui, con il tempo, a schiacciare, ancora proprio la nostalgia del Tempo, avere il desiderio di poter fare una strada, una strada sopravvissuta, il desiderio di disprezzo per il piacere di disprezzo. Questo piacere uguale di noi lo conosce bene, è quello che nasce da un'ora o da un pomeriggio d'estate, trascorre davanti alla carta bianca, senza parlare, nel conato nella labbra, nel muso nella testa, pensando soltanto in una pace e forza e luce, mentre la mano lavora, il che non può

per quel tipo di naturalezza, quel ripeto delle azioni, quel disprezzo dall'artista, che alla fine è la memoria più semplice e finita. La opera bene Goethe, quando è stato dall'immersione del bello scrivano: il bello dell'opera, ha dunque già raggiunto pienamente il suo scopo nell'atto del suo nascere e dunque il nostro massimo godimento è solo una conseguenza del suo essere...

C'è la nostalgia di quel viaggio lento, al posto di una condanna e meglio a piedi, in un paesaggio puro. Oggi il viaggio in aereo è dalla parte di disprezzo tutto ogni tempo appare sopra ad informe, non c'è nulla da disprezzo tanto ogni momento al ogni albergo il uguale al momento ogni distanza è uguale al altro ed il tutto più tutto, invece di ampliare, si restringe nel faticoso di un'ora in una del tassano di lusso, c'è un piccolo schizzo di Stendhal, con una figura sola, ogni di quel tempo sembra che lo compaia, e se un altro o non sono di Stendhal ma ma l'aria e l'altro, c'è Firenze, Napoli e Capri, forse a tutte le montagne, le colline, i fiumi, i mari, i castelli, le torrioni, e le solitarie costruzioni d'Europa.

C'è da allora la più amara riflessione: i nostri studenti non sono come il carattere del viaggiatore. Non sono quanto sia utile, per la loro formazione, disprezzo le montagne come architettura naturalista, le rovine e il fuggiasco come forme plastiche, non nessuno di rilievo a vista, in non come un fresco spondo, e non tanto come il disprezzo del vero ma, per l'architetto, necessitano un modo per riflettere, necessitano, proporzionalmente, rispondendo a momenti, e perciò un esercizio da praticare continuamente.

L'impoverimento grafico che l'Università imparte oggi, che non dà, alla studente architetto o lusso, paesaggio, al disprezzo stesso, quello fatto con il topografo, la riga e la squadra invece di disciplinare gli atteggiamenti "spontanei" e "volontari", con la regola di un materiale mobile e amaro, si crea una mancanza perché il tutto se che dimostrano il rigore filologico che lo studio dell'architettura richiede. Ma, appena davanti, i nostri giovani si accorgono che la qualità che ancora prepotentemente distingue gli architetti degli altri, nei termini del carattere, è l'abilità nel disegno. Paradossalmente le capacità grafiche sono anche largamente apprezzate nel corso degli studi, ma è come che si occupano di formare quelle capacità si sono ridotti a uno o due nell'arco di cinque anni.

Non così ci sembra nel resto del mondo. In modo amplissimo non dove i loro saggi in Italia a disprezzo e riflettere e il Prof. di Roma non ancora, un po' nell'ombra, una voce diversa.

Ogni anno la nostra Università finanziava viaggi di istruzione, ma non ho mai visto che ne sia stato promosso uno immemorabile dedicato al disegno d'architettura.

Concludiamo un corso di disegno libero a vista, geometria della rappresentazione, rilievo urbanistico per ogni anno di studio; un viaggio almeno, nell'arco degli studi, alla scoperta del successo del viaggiatore.

Quelques feuilles tirées
des carnets de voyage
de James Talmage White

Some pages from the travel
sketchbooks
of James Talmage White

Il est difficile de se maintenir à l'attention des carnets de voyage qui ont accompagné presque toujours des multiples contacts avec des maîtres contemporains depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours, de Villard de Honnecourt à Schindler et à Le Corbusier; souvent les annotations sont celles d'un prince ou plus qu'à un simple correspondant depuis le second moitié du dix-neuvième siècle jusqu'aux dix premières années du vingtième siècle. Les sketches et les croquis d'architecture peignent avec les voyages qui paraissent avec un plaisir extraordinaire, montrant qu'il s'agit avec une sincérité et profondément dans l'étude de la réalité, recherché dans ce aspect le plus particulier. Comme à nombreux peintres de l'époque, James Talmage White avait regardé davantage la nature plutôt que l'art, avec l'intention de renouveler la genre de paysage et dépasser le système que ce il avait dérivé plus ou moins en dérivant les éléments et les motifs traditionnels.

Il connaissait les œuvres et les écrits de Constable et de Paul Turner, l'autre grand innovateur de la peinture anglaise et, en même temps, lui en les idées et les positions créées de Ruskin, il apprit beaucoup d'un maître et aussi davantage la peinture de premier, travaillant par une série d'études volumétriques plus proche à sa vocation.

En facilitant ses carnets de voyage, on trouve des images symboliques de paysages, au lieu de reproduire littéralement d'éléments analysés dans leur structure, naturellement les techniques de représentation sont différentes et fonctionnelles aux motifs qui, chaque fois, font ressortir la main de l'artiste.

D'après l'examen de ces matériaux, même si jusqu'à maintenant on n'est pas certain qu'il y ait des écrits de J.T. White sur des écrits et des problèmes picturaux, on pourrait dire qu'il avait une bonne approximation la signification qu'il a attribué au dessin. Au lieu de connaissances, instruments de méthode pour comprendre les données analytiques des éléments pour les intégrer ensuite dans un système formel il adopte dans cette époque la plus différente technique

et en placement ses, en tant que prépositions et des mélange de plus divers moyens. On peut dire qu'il avait depuis le voyage de gravité jusqu'à l'œuvre de chose, impliqués à thème et à picturaux, avec plaisir, en train, avec un volontarisme en face de chose ou dérivations depuis les films et enfin son état favori à apprendre depuis et intégrer pour définir les notions essentielles et clarifier des compositions.

Ce qui frappe dans toute la production c'est la capacité de décomposer analytiquement les divers éléments d'un objet, d'un bâtiment ou d'une autre chose, parfois avec le secours d'un horizon ou d'un planique et, en même temps, le servir pour un système symboliquement les main au lieu d'un paysage et un système d'organisation, défini seulement en peu de lignes ou bien avec des glacis et des plans obliques, en démontrant un sensibilité aux naturel pour l'essentiellement et pour la définition des masses, des volumes et des caractéristiques.

Ces annotations sont commentées par les images picturales, choisies pour les différences et montrant les genres des contacts constructifs que se ont pour partie de l'intention productive de James Talmage White.

En examinant les dessins commentés les lignes, les surfaces à apprendre et à temps ainsi que diverses pages d'étude ou de croquis nous reconstruisons, on pourrait à reconstituer un système de travail et, en particulier, on peut comprendre l'importance qu'il attribue au dessin, compris comme discipline et exercice quotidien.

Il est difficile non to be explained by the sketches which have accompanied "house construction" on their travels starting from the Middle Ages to our days, from Villard de Honnecourt to Schindler and Le Corbusier but in this case the sketches are those of an English painter whose work passed from the second half of the nineteenth century to the first decade of the twentieth century. The sketches and drafts from his travels, which were an adventurous life, denote a sincere and profound conviction in studying reality investigated with curiosity in its most varied aspects. Like many painters of the age, James Talmage White tried to observe nature more than art and his objective was to reconstruct the landscape genre and overcome the "picturesque" which had more than overgrown.

White knew the work and writings of Constable and his rival Turner, the other great innovator of English painting, and also the theoretical writing and criticism of Ruskin, in whom he paid close attention, but mainly pursued the painting of the former characterized by its clear volumetric solidity which was more in keeping with his vocation.

Looking through his travel sketchbooks, or final drafts of landscapes or the various particulars of the scenes analyzed in their structure, naturally the representational techniques are different and depend on the moment which moved the artist's hand on each occasion.

Examining these materials, even though no writings by J.T. White on painting and its problems have yet been found, we can broadly deduce the importance he attributed to the drawing: a base for knowledge, an instrument for studying and understanding the analytical data of elements which would then be composed in a formal system. To this end, he adopted a wide range of techniques and in every case one can note the overlapping and combination of several methods. These range from graphic pencil to china ink using either pen or brush, pencil, charcoal, wash, shading or Chinese white or other chalk applications,

and finally two watercolor wash (opaque and transparent) as for the total and light/shade values of the compositions.

What is most astounding in all his work is the ability of his to analytically decompose the various elements of a view, of a built or of a rocky mass and integrate in each the appropriateness of a treatment or a painting and, simultaneously, his mastery in symbolically capturing the values for form of a landscape, either with glazing and chromatic dominance, a considerable natural area for forming and for defining the masses, volumes and atmospheres.

These notes comment the images published which have been chosen from amongst the numerous sheets of the travel sketchbooks which are but a small part of James Talmage White's vast output.

Examining the folders containing drawings, watercolors and sketches, paintings and the various sheets of studies or uncompleted works, we can reconstruct his work method and, in particular, comprehend the importance he attributed to the drawing viewed as a discipline and daily exercise.

Lavinia Bagnoli

Il paesaggio in mostra: le origini del Panorama

«Panorama. Verbo che scaturì appunto unitamente al linguaggio della pittura: *panorami* significa, giusta la sua etimologia, *vedere totale o generale*, che si intende similmente un fondo rotondo, sul quale si traccia una serie di prospetti che non potrebbero essere prodotti che da una serie di quadri separati. [...] È cambiato però ben presto il fatto: non più perché esso entrò nelle attribuzioni di questa specie di pittura di far conoscere con una rara perfezione le diverse città, le prospettive de' più bei luoghi, e le rovine dell'antichità. Perciò diverse pitture di panorami si hanno riprodotte le vedute di Napoli, di Roma, di Londra, di Gandamara e di Aene. In quest'ultimo panorama, i preziosi avanzi d'antichità di questa città sono stati rappresentati con tale verità, che si può far di tutto il vederne gli originali». L'insurrezionale definizione di Quarenario de Quacy, tratta dal suo *Dizionario storico di architettura*, introduce efficacemente alla trattazione della breve, ma straordinaria avventura artistica dovuta all'appassionata ricerca del paesaggista scozzese Robert Barker (1734-1806) nel campo della rappresentazione.

Barker coinventa il termine *Panorama* per definire le sue vedute basate su una metodologica tecnica di disegno dal vero e ottenute riproducendo il paesaggio compreso nell'arco visivo di 360 gradi da un unico punto di vista. Ad ogni rotazione dell'osservatore, opportunamente collocato in una posizione ottimale per godere la massima visibilità, corrisponde un «disegno-fotogramma» che, a lavoro ultimato, si ricomponesse nell'affascinante «sequenza» del Panorama.

La prima opera con cui Barker afferma da pittore quest'impresa è datata 14 marzo 1786: *Veduta della città di Edimburgo e dei suoi dintorni*. Il dipinto, esposto a Londra, suscita tanto interesse da indurre l'autore a brevettare la sua «invenzione», assicurandosi i diritti per 14 anni. Nel brevetto si legge: «il disegnatore deve fissare la sua posizione e riprodurre con esattezza e colore reciprocamente tutti gli oggetti che gli si presentano alla vista quando si guarda intorno, concludendo i suoi disegni facendo coincidere con il punto d'occhio egli deve

osservare le luci e le ombre così come esse si stagliano e perfezionare il suo lavoro al meglio della sua abilità, di modo che gli spettatori si sentano come se fossero realmente sul posto».

Il perfezionismo adottato da Barker per la realizzazione prospettica di immagini costose è analogo a quello utilizzato da molti illustri predecessori, quali Canaletto e Piranesi.

La novità consiste nell'usare, come supporto, una tela circolare di dimensioni variate per esaltare l'effetto avvolgente della visione totale. Dopo essersi affermato sulle strutture circa l'allestimento serico, egli scovò, con riserbo anglosassone, sulle difficoltà di realizzare le prospettive su superfici curve: la soluzione del problema è rimandata al «craque d'occhio» e all'abilità del pittore.

Il metodo di rappresentazione, basato unicamente sul rispetto delle tecniche di ripresa del vero, è dunque schematico, esprime nessuna attenzione specifica, ad esempio, è rivolta alle regole della geometria descrittiva. Non a caso, esaltando il virtuosismo degli artisti nel trasporre sulle tele gli schizzi preparatori con le dovute correzioni ottiche, la pubblicità che accompagna le esposizioni dei Panorami sottolinea con enfasi l'im-

pegno di qualsiasi strumento tecnico di supporto. L'unico ausilio è costituito dal proiettore, con cui inquadrare le varie porzioni di paesaggio nei disegni preliminari.

L'ardita idea di Barker di realizzare dipinti circolari di grandi dimensioni rende necessaria la costruzione di edifici atti a contenerli e ad accogliere il pubblico: le rotonde. Queste architetture dalla tipologia ben definita basano un ruolo fondamentale nella divulgazione del Panorama fino a divenire, per la complessità dei loro apparati, esse stesse oggetto di spettacolo. La prima ad essere progettata, sulla base delle rigorose indicazioni di Barker, è quella dell'architetto Robert Mitchell, creata a Londra in Leicester Square nel 1801.

I requisiti funzionali che caratterizzano le rotonde si rivelano subito vincenti per ingegneri e architetti, che in seguito, nell'orlo delle innovazioni tecnologiche del secolo, sperimentano l'uso dei nuovi materiali quali il ferro e la ghisa, che col vetro permettono strutture sempre più leggere e trasparenti. La tecnica d'illuminazione è un costante impegno dei progettisti: la visione del dipinto all'interno della parete circolare deve avvenire in particolari condizioni di luminosità. La luce, esclusivamente naturale per esaltare l'ef-



17. *Palace Pavilion* di Sir Joseph Paxton
al Crystal Palace, Londra, 1851
(Cronache del XIX secolo)

18. *La torre panoramica alla periferia di un parco*
nel *Crystal Palace* di Londra, 1851
(Cronache del XIX secolo)



letta illusionistica della veduta, filtra dall'alto attraverso grandi lucernari nascosti all'osservatore da una sorta di pensilina.

Perché possa godere appieno lo splendore dei colori, il pubblico viene fatto accedere nell'ambiente espositivo mediante corridoi lunghi e bui. Il contrastato passaggio dall'ombra alla luce accentra l'impatto scenografico della tela, che sembra così riempiersi di luce propria. A tale scopo sono adottati vari tipi di schermatura per evitare indesiderati giochi d'ombra sull'espone. Condotta su una galleria circolare al centro della rotonda, lo spettatore «non può vedere dove provenga la luce, non scorge né l'alto né il basso della pittura, la quale, girando intorno alla circonferenza del locale, non presenta alcun punto dove cominci, o finisca, né alcun limite di chiusura che si trova come sopra una montagna, dove la sua vista non è circoscritta che dall'orizzonte: e può volgendosi da ogni parte, abbracciare un'intera veduta» (Quattrone).

Tra le rotonde più importanti per le innovazioni tecnologiche e l'originalità della concezione, ricordiamo la *Rotonde des Panoramas* di Jacques-Léonard Hittorf negli *Champs-Élysées* a Parigi (1858-59) e il *Cristallo* di Thomas Hornor nel *Regent's Park* a Londra (1824-28). Imponente e pretenziosa, quest'ultima è costruita su modello del *Pantheon* in una zona residenziale della città strutturata da John Nash e deve il proprio nome alle sue enormi dimensioni (34 m di diametro). Il progetto dell'edificio, impostato su una pianta poligonale a dodici lati, viene affidato a Dennis Burton e il complesso sistema di sostegni necessari per distendere la tela e la volta di copertura è ideato da Edmund Thomas Parris, autore delle imponenti impiegate per il restauro degli affreschi di James Thornhill nella cattedrale di San Paolo.

L'«avvolgente illusione» del *Panorama*, enorme fatto di bravi e poco celebrati passeggeri, trasporta idealmente gli spettatori nella singola realtà rappresentata. Come scrive Silvia Bertini nella sua interessante e documentata *forma del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma, Officina, 1994, di vocazione illusionistica della

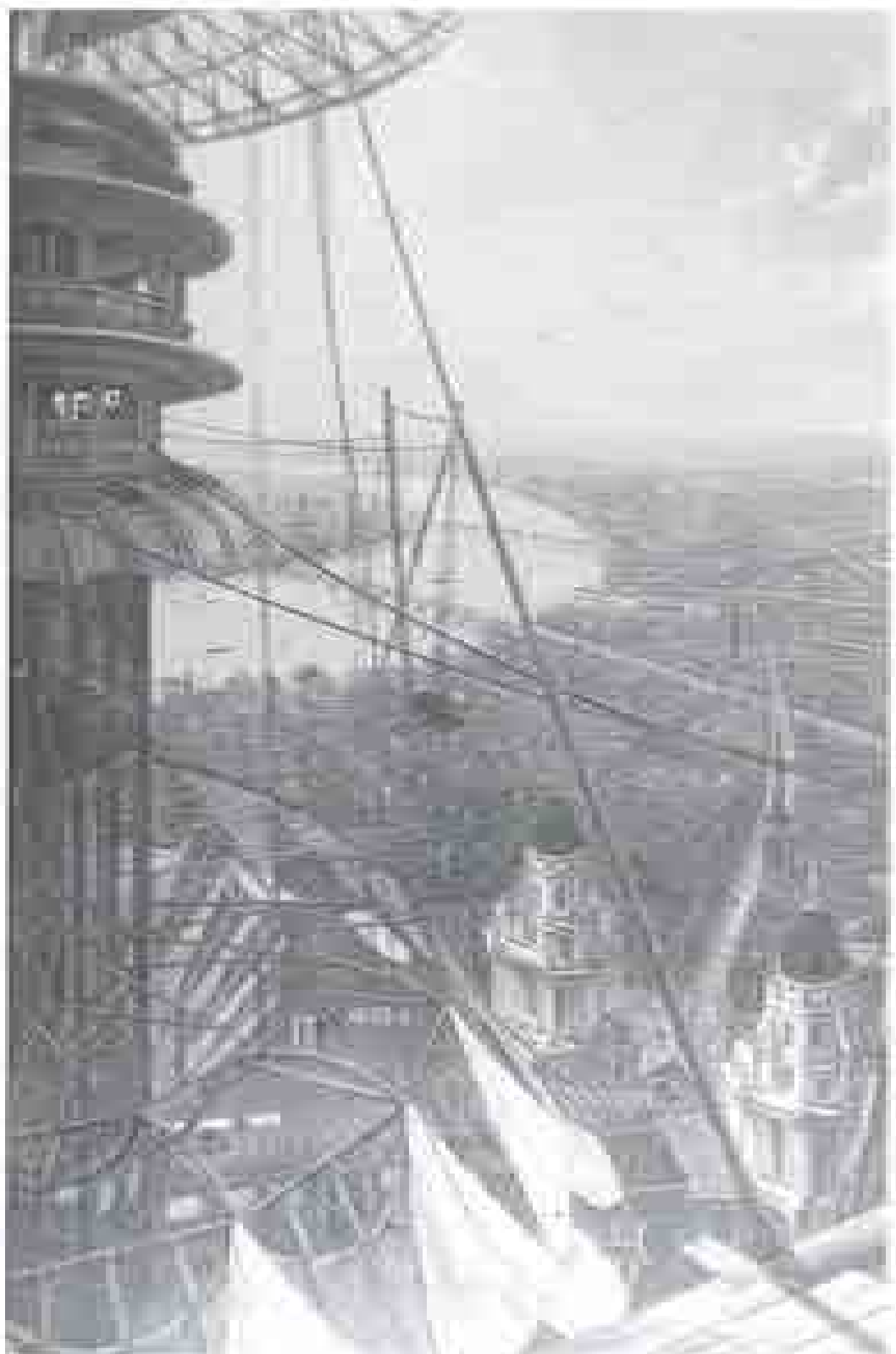
18. Vista aerea d'angolo della torre panoramica del
Colosseo di Roma; foto aerea, 1938 (Archivio
Gottlieb Lohrey); Nella pagina a fianco, il Panorama di Londra
di T. H. Stone.

gioco del Panorama, la magia e l'inganno che facevano entrare l'osservatore "tra la natura e l'arte", dovevano in pratica realizzarsi con il disseminare nel riguardante una percezione condizionata non dal luogo e dal tempo reali, ma esclusivamente dal luogo e dal tempo raffigurati. E più vicini al natura di un tempo vivo infatti, semplice, "senza fine", artificialmente costruita come reale, collegata alla scissione percettiva dello spettatore che girava su se stesso nella piattaforma centrale, ma soprattutto deprivato dei limiti convenzionali che tradizionalmente definivano il linguaggio simbolico della pittura, i confini tra realtà e finzione.

Il carattere itinerante delle mostre e la rapida fruizione dei Panorami da parte del pubblico europeo, nella maggior parte dei casi, che queste grandi tele erano spostate di continuo, fino a loggioni, e anche volte i soggetti venivano cambiati rispondendo gli uni agli altri.

Non c'è perciò da meravigliarsi della relativa scarsità degli esemplari pervenuti nella loro integrità: salvo il Panorama di Firenze di John Vanderlyn (1839), custodito nel Metropolitan Museum of Modern Art di New York, poche tele della prima metà del XIX secolo sono sopravvissute. È compito degli studiosi ricostruire il valore originario di tali opere attraverso l'analisi dei numerosi schizzi preparatori, disegni e incisioni che sono stati fortunatamente conservati.

Dal fine in tutto il mondo, il Panorama inglese assume un carattere paradigmatico e costituisce un riferimento imprescindibile per chi voglia occuparsi di questa forma d'arte, e cui la Barbican Art Gallery di Londra ha dedicato, dal 7 novembre 1988 al 15 gennaio 1989, una mostra dal titolo *Panorama: The Art and Entertainment of the All-embracing View*, London, Trefoil Publications, 1988, curata da Ralph Hyde fornisce una documentazione molto accurata per penetrare nella suggestiva atmosfera creata dagli abili psicologi oceanografici. Il volume riporta, tra l'altro, accurate cronache d'epoca arricchite spesso da numerose stampe.



17. Sezione della lanterna di Horner, Chiesa
 Sappia, Arezzo. Orig. 190 (Museo Carracci).

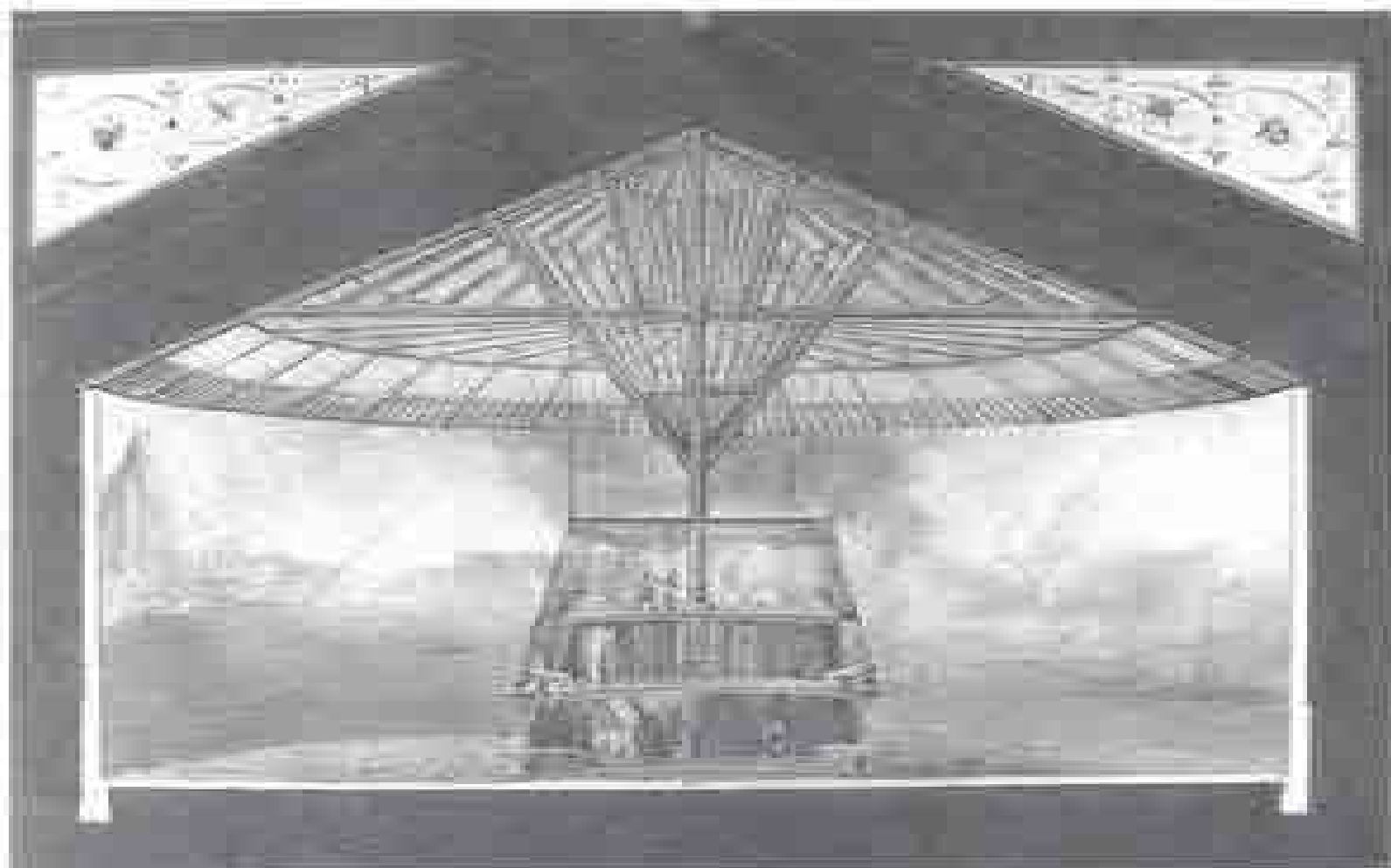
Amplio spazio è riservato all'opera e alle vicende di un altro grande protagonista di questa avventura: Thomas Horner (1785-1844). Geometra, qualche volta esperto topografo, egli inizia la sua carriera «personalizzandola» con opere di vedute aeree e particolari naturalistici e rilievi planimetrici che gli vengono affidati, fino a quando, nel 1825, sedotto dal fascino del modernismo e dall'«estetica edonistica» dell'arredo vittoriano, si accinge a dare l'arredo al Pantheon più famoso dell'epoca, la Veduta di Londra dalla cattedrale di San Paolo.

Seguendo i suggerimenti di Barker, Horner imbuca le sezioni di porticato le peculiari caratteristiche del Pantheon per accrescerne la spettacolarità. Aumenta ulteriormente la superficie della tela e sistema il suo

punto di vista nel luogo più alto della città: la lanterna della chiesa. Da tale osservatorio privilegiato realizza gran parte delle 290 tavole occorre per completare l'opera. Utilizzando le appaltazioni create dall'architetto Charles Robert Cockerill per la ricostruzione della croce sulla lanterna, vi installa una piattaforma su cui costruire una sorta di cabina corrispondente al suo studio. Inoltre, poiché possiede nozioni di ingegneria, organizza un geniale sistema che con cunei e giunti di fissaggio consente alla cabina di ruotare nelle varie direzioni. Anche per i disegni prepara una struttura girante, in modo da poter commistare di volta in volta il lavoro eseguito.

L'opera di Horner si svolge tra mille difficoltà. I vari accaduti che lo vedono pos-

gionista sono emblematici per toglierne lo spirito avventuroso. All'alba di ogni giorno sale gli oltre 600 gradini e le scale a pioli dei porteggi esterni e con l'aiuto di un concubinale osserva e disegna nel più assoluto silenzio. Ma, come documenta un articolo del «Morning Post» del 19 marzo 1813, l'abilità performer è bruscamente interrotta da una tempesta che si abbatta su Londra. Il giornalista testimonia dell'accaduto: «In appena un tempo a scendere i gradini per accorgersi che dalla cabina di Horner, pericolosamente in bilico sulla piattaforma, si dispa di gran parte dei disegni, ma il pittore, niente affatto scoraggiato, riesce a portare a termine il suo lavoro. Può così cominciare la trasposizione in tela, operazione tuttora ricca di interroganti per la



W. Turner - *Una veduta di Londra Square, Londra*
 in *British Museum*, 1823.

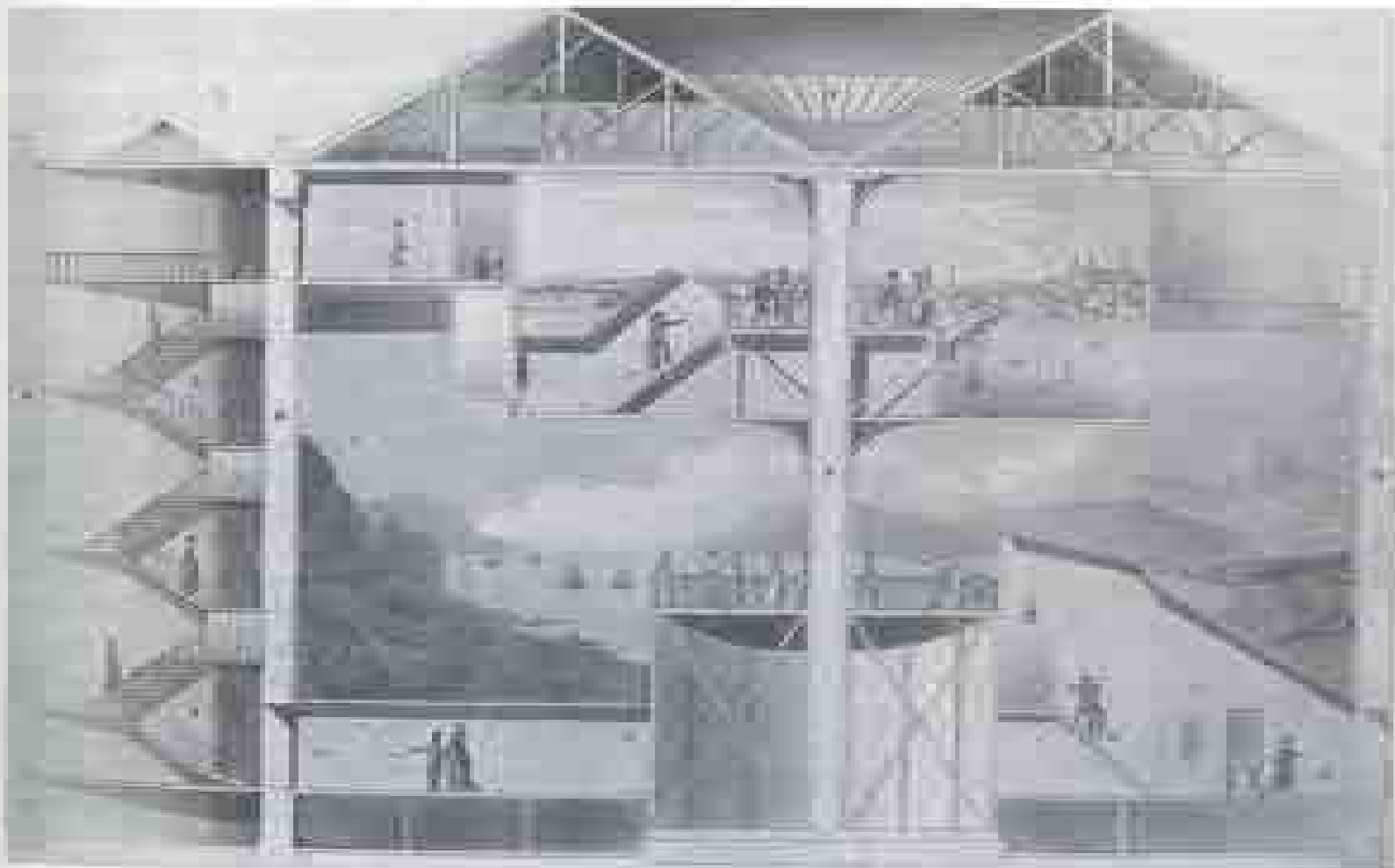
scarsità di informazioni a riguardo. Documentano il invece l'inizio, nel 1824, della costruzione del Colosseo, voluto da Horace per ospitare permanentemente il suo Panorama.

Nel 1828, prima ancora che la struttura sia terminata, inizia la copertura della tela. Questa è appesa a una serie di supporti che la tengono tesa e sufficientemente distanziata dal muro perimetrale, mentre un apparato di ventilazione e numerosi pesi impediscono l'abbassamento della sua ampia superficie (circa 2000 mq). A dirigere l'occasione del gigantesco dipinto, Horace chiama lo stesso Paris che ha studiato i progetti; i riferimenti in cui egli imposta il lavoro sono rappresentati dai numerosi affari esposti nella sua fantomatica postazione e

da una veduta d'insieme quadrata per l'ingrandimento proporzionale dell'immagine. Tra i vari artisti scelti come collaboratori (tra i professionisti e non sofferenti di vertigini), ricordiamo il figlio del prospettivista di John Soane, J.M. Gandy e George Chambers, esperto in paesaggi marini, che dipinge la parte con il Tamigi. Ultimata la traccia in gesso, trascorrono tre anni prima che il dipinto possa essere ammirato nella sua interezza. Nel 1829 il Panorama è finalmente esposto nel Colosseo, ambiziosa galleria mai realizzata prima, situata all'angolo sud-est di Regent's Park. Per 50 anni la sua grande cupola cementificata lo stabilisce di Londra in una delle zone residenziali più esclusive.

Al suo interno, con ogni accorgimento tec-

nico, si cerca di creare la sede di una perfetta imitazione della natura. Gli spettatori, gli emozionati nel salire nel primo osservatorio ideale della metropoli britannica che li porta a una quota meteorologicamente calcolata per l'osservazione, non solo possono ammirare intesa la propria città e il territorio circostante fedelmente riprodotta, ma attraverso acrobatici percorsi possono anche raggiungere l'osservatorio in cima all'edificio, in modo da confrontare realtà e finzione. Il paragone suscita stupore e smarrimento, effetti desiderati dagli autori dell'ingegnoso artificio. Ma le sorprese non sono finite: chi entra nel Colosseo può vedersi in un percorso ricco di attrazioni e dopo l'ascesa al centro del padiglione espositivo ha la possibilità di spostarsi da un motore per-



67. Sezione della cupola della cattedrale di San Paolo a Londra con l'interno di E. Hoare, sezione (da E. Hoare, *Progress*, 1825, Londra, Gollancz Library).

giaggio africano a quello di un pittoresco chalet svizzero in riva a un lago, il tutto rigorosamente ricostruito.

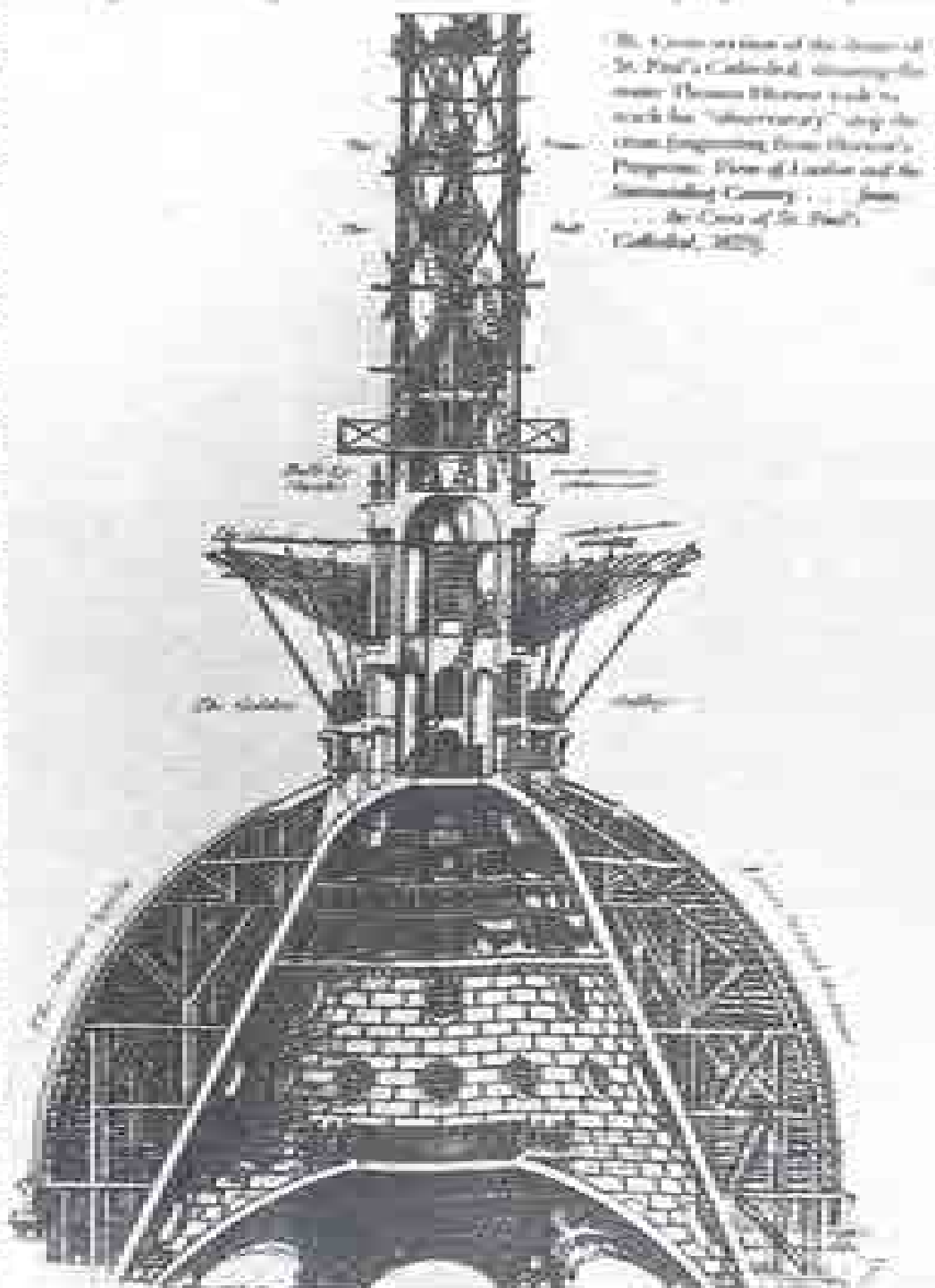
Inconcepibile anticipazione del cinema sonoro, l'abbé mise en scène tentò di riprodurre il succedersi del giorno e della notte, il sorgere della luna, il rancore dei corni d'acqua. L'ingenuità di quegli «effetti speciali» ricorda la suggestione degli scenari che tuttora animano i presepi artistici delle antiche chiese romane, dove albe e tramonti si alternano sullo sfondo di fantasmagorie, colorate scenografie.

Malgrado l'atteggiamento così così si lavora in Paternoster, l'attuale immensa popolazione scendendo via via verso la metà dell'Ottocento: il pubblico, sempre più attirato dalla modernità irradante e dai suoi miti, preferisce rivolgersi la propria attenzione a mezzi vivaci più sofisticati e coinvolgenti. L'altra società inglese si lascia sedurre dal Pantheon del Colosseum fino a quando, nel 1855, il comitato di gestione vende l'edificio a John Beaman e all'amore romanico Frederick Henry Yates, che lo trasformano in un squallido baraccone dai divertimenti. Perfino gli abitanti della vicina Albany Street inneggiano ancora il compositamento dei nuovi visitatori romani.

«La storia del Colosseum e del suo Pantheon — scrive ancora Silvia Bertini — sono un romanzo d'appendice, con grandi operazioni e delusioni, rivalità professionali, invenzioni ingegneristiche, bancarotte, fughe e rapimenti». La roccia di Londra, afflitta a un uso diverso da quello per cui è stata creata, gode di un'abnorme popolarità quando si ne rivela l'aspetto artistico e culturale. Nel 1845, David Mocquet, mecenate di comunità e nuovo proprietario, chiude il Colosseum per due anni, provvedendo a una sua radicale ristrutturazione. La *Palace of London* di Hoare, ribattezzata *London* di giorno, è restaurata da Paris e da suo figlio; William Beadwell ridisegna le serre e George Dawson costruisce un nuovo santuario per il tempio svizzero. Lo stesso Dawson, insieme a William Webb, realizza i *Pantheon* *London* di notte, collocato di fronte a quello di Hoare, a Parigi notturna, completato nel 1848. Un nuovo edificio in Albany

Street, addossato alla roccia, ospita il circo come reale, una grande pinacoteca in cui i visitatori possono ammirare quadri di atmosfera drammatica arricchiti da effetti sonori. Nel già citato catalogo della mostra alla

Barbican Art Gallery, Scott B. Wilson riporta il commento di Yates su uno dei dipinti esposti, raffigurante Lisbona prima e dopo il terribile terremoto del 1755: «Non vi fu mai terreno più grande coperto col



68. Cross-section of the dome of St. Paul's Cathedral, designed by the master Thomas Hoare (used to teach the "voluntary" class at the most important from Hoare's *Progress: Plans of London and the Surrounding Country*, . . . from . . . the Case of St. Paul's Cathedral, 1825).

17. Foto dell'arrembato fatto da T. Hornor alla regata di San Pietro e Santa, 1843 (Londra, Colburn & Leaver).

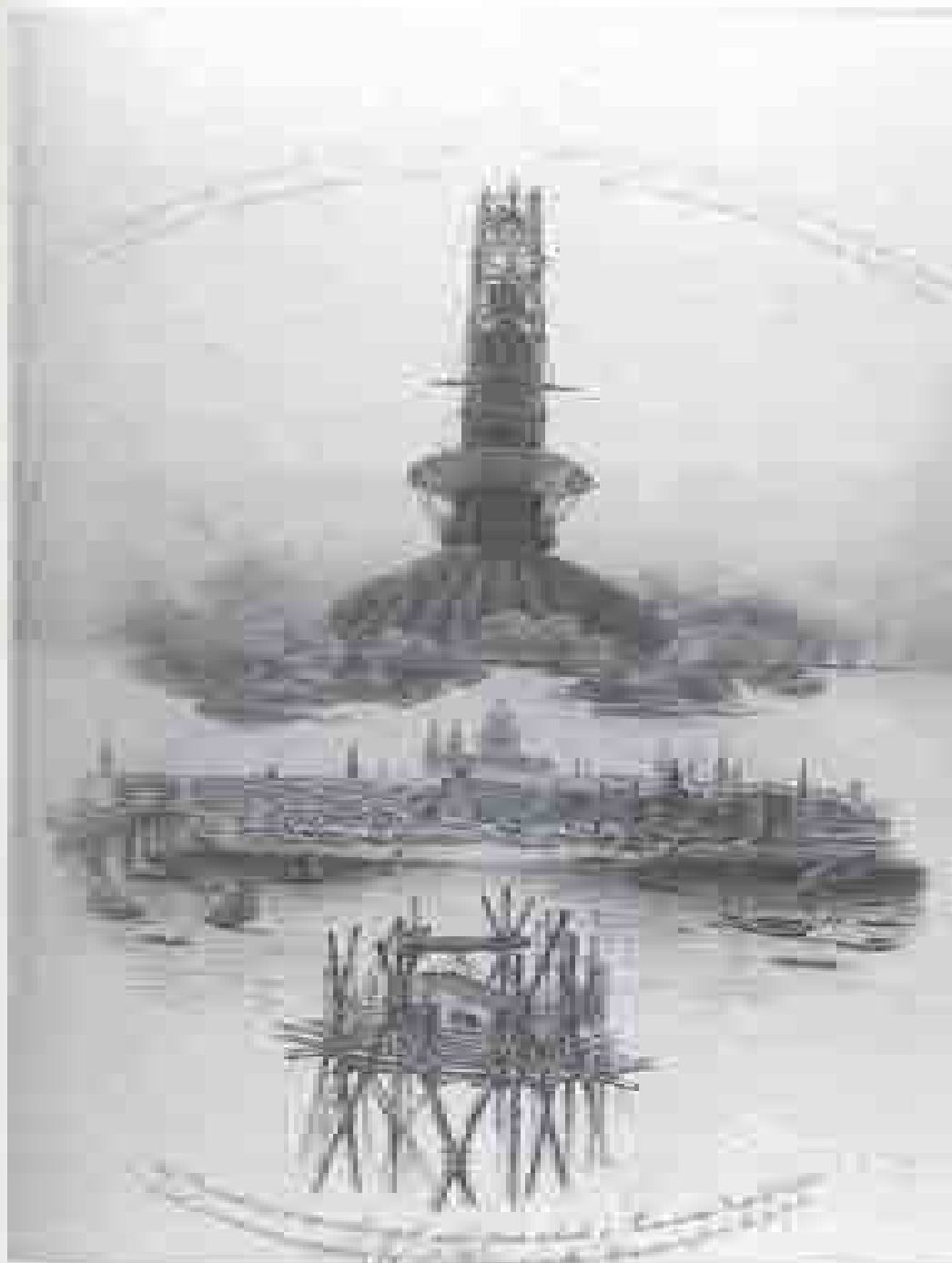
colle. Il ritratto Collocatum, arricchito da tante opere d'arte, è per alcuni anni l'occupazione. Perono la regina Vittoria e il consorte principe Alberto lo visitano il 3 maggio 1845, pochi giorni prima dell'incor-

porazione ufficiale. L'anno precedente è morto a New York, povero e alcolizzato, Thomas Hornor, lo dotto e artefice del Panorama di Londra. La sorte toccata alla sua grandiosa sala dopo la demolizione del

edificio — avvenuta nel 1875 — è altrettanto penosa: varcato l'oceano alla ricerca della dignità perduta, il dipinto finirà per ricoprire le pareti dell'ex Collocatum di Philadelphia (simile di quello londinese), trasformato successivamente in un grande mercato.

Con la distruzione di questo e di altri esemplari di Panorami famosi, scompare la testimonianza di una forma d'arte a metà strada tra spettacolo scenografico e oggetto di consumo, che ha saputo imporsi a un pubblico vasto ed eterogeneo, riflettendone i gusti e le aspirazioni. Il ruolo di teatro di Barker, Hornor e altri protagonisti di questa coraggiosa avventura non solo ha suscitato ovunque ammirazione ma è stato anche l'antesignano di un diverso modo di percepire la realtà, lezione che riaffiora oggi nell'uso di quegli accattivanti complessi dell'illusione quali i cinepaesaggi e i scenari.

Di Loris Roggi — Architetto, autore cartaceo di scenari a Firenze.



La distruzione del teatro di Collocatum. Catalogo della mostra alle Barbican Art Gallery, curato da Ralph Hook, Londra, 1980. Foto: British, Service di Documenti. La foto frontale della pagina del 102 è stata presa, Officina, 1980. L'illuminazione è stata di Jasper Poirer, Amsterdam, Catalogo della mostra Dura de l'Insigne, Parigi, 1980.

Le paysage en exposition: le «Panorama»

Cesquas veut la fin de cette dernière idée par le perfectionnement et parage de l'écran. Robert Barker, le «Panoramiste» est un immense tableau circulaire disposé de telle façon que l'observateur, assis au milieu, peut et contempler facilement tous les éléments dans le même temps. C'est ainsi que les hommes, en même temps que les terres qui devant eux se dressent comme une nouvelle forme de représentation picturale qui impose avec un rapport particulier entre le public et la puissance de l'œuvre.

Le premier Panorama de Barker date de l'année 1793 et représente une Vue de la ville d'Edimbourg et de ses alentours. Exposé à Londres, le tableau suscite un tel intérêt à rendre l'auteur à inventer la propre invention et en attendant les droits pendant 24 ans.

Première un Panorama implique une connaissance approfondie des techniques artistiques et des procédés de reproduction selon nature.

On peut lire dans le livre de Monnier «La destination doit être sa position, reproduire exactement et sans accompagnement tous les objets qui se présentent à la vue quand il regarde autour de lui en arrivant sur le lieu ou les faisant concorder avec le point initial, il doit observer les lumières et les ombres telles qu'elles se détachent et il doit également perfectionner son travail le plus habilement possible de manière que les spectateurs puissent éprouver la sensation de se trouver sur le lieu même.

L'idée de réaliser des peintures circulaires de grandes dimensions, tout relative la construction d'édifices adaptés pour accueillir le public dans un espace particulièrement étendu afin d'imiter le spectacle et l'effet d'illusion de l'œuvre exposée. Les «Grandes» nations et par la compétence des artistes et auteurs de la scène, elles deviennent elles-mêmes un objet d'admiration. Parmi les plus importantes, nous pouvons citer le *Rococo des Panoramas* de Jacques-Louis Moreau aux Champs-Élysées à Paris (1824-35) et le *Colosseum*, projeté par Decimus Burton sur le modèle de Pauline au Re-

gent's Park de Londres (1824-25). L'auteur des plus fameux Panoramas de l'époque, la *Vue de Londres* de la cathédrale de Saint Paul est Thomas Horn. Pour augmenter la spectaculosité de la représentation, il agrandit encore les dimensions de la toile et choisit comme point de vue la terrasse de l'église en construisant une complaisance architecturale construite et où il réalise une grande partie des 360 tables qui constituent le tableau. Typique en 1829, le *Panorama de Horn* est exposé au Colosseum; les spectateurs, non seulement admirent depuis les propres villes et le territoire, mais également reproduire fidèlement mais peuvent aussi contempler la réalité et fiction en adoptant l'observatoire au sommet de l'édifice en rejoignant des passages secrets.

Plusieurs fois d'un siècle, le Panorama ou écran se avait tourné sur un public immense même féliciteux, répondant de manière artistique aux exigences de culture, représentation et information de la société contemporaine. En ce lieu, il se cherche en les manifestations artistiques, instrument de communication et marchandise de communication, il se représente, en même temps, comme une œuvre picturale, spectacle scénographique, espace architectural et moyen d'émotion populaire, capable de refléter de manière idéologique les goûts et les aspirations d'une époque.

L'investissement spatial de l'époque moderne et l'accroissement de moyens matériels plus sophistiqués et précieuses comme le cinéma, marque bien ce et le début de ce mode de communication à travers les images dont il faut de deux façons reconnaître le mérite de se placer comme un filtre sélectif des objets et des modes qui parviennent à cultiver entre la fin du XVIII et le début du XIX siècle.

The landscape on show: the origins of the "Panorama"

Concerned towards the end of the eighteenth century by the Scottish painter and landscape painter Robert Barker, the "Panorama" is an enormous circular painting arranged so that the viewer, located in the middle, can easily contemplate all the elements which comprise it. It was thus that a new form of pictorial representation was born, together with a scene which would soon become commonplace, and a special relationship was created between the public and the enjoyment of the work.

Barker's first panorama is dated 1793 and is a View of the City of Edinburgh and its Surroundings. When exhibited in London, the success aroused such interest that the author decided to patent his invention, and guarantee his rights for 14 years. Painting a Panorama implies a profound knowledge of artistic technique and the procedures for depicting nature. Horn's panorama states: "The artist should fix his position, exactly reproduce and relate all the objects which he wishes his view when he looks around, concluding his drawings by returning to the starting point; he should observe the light and shadows as they stand out, and perfect his work to the best of his ability so that the viewers feel as though they are really standing at that spot". The idea of producing large circular paintings also involved constructing buildings designed to house the public in a specially studied space which obtained the spectacularity and illusory effect of the work on show. Thus the "Rococo" came into being, and other great attractions were to stem in time the object of admiration. Amongst the most important, we would mention Jacques-Louis Moreau's *Rococo des Panoramas* on the Champs Élysées at Paris (1824-35) and Decimus Burton's *Colosseum* in London's Regent's Park (1824-25) designed on the Pantheon.

The author of the most famous Panoramata of the epoch, the View of London from Saint Paul's Cathedral was Thomas Horn. To increase the spectaculosité of the representation, he further increased the di-

mensions of the screen and chose as his viewpoint the church's lantern constructing there a complex viewing structure above from which he painted most of the 360 plans which go to make up the painting. Completed in 1829, Horn's Panoramata was exhibited in the Colosseum; the public could not only admire and appreciate their city and the surroundings which were faithfully reproduced, but also compare reality and fiction by reaching the observatory at the summit of the cathedral via the same staircase.

For more than a century the Panoramata provided an enormous share on a vast and heterogeneous public, responding to an articulated reaction to the contemporary society's need for culture, novelty and information. Located somewhere between an artistic poster, a means of communication and a consumer good, the panorama was, essentially, a pictorial work, a scenographic spectacle, an architectural space and popular means of emotion which could symbolically reflect the taste and aspirations of an epoch. The rapid advances of modernity and the revolutionisation of more sophisticated and absorbing visual means such as the cinema would soon herald the decline of this method of communicating via images which should nevertheless be recognised as having faithfully reflected to be subjects and myths which could be found in culture because the late-eighteenth and early-nineteenth centuries.

ricerca didattica

Cristiana Bedoni

Un testo di storia dell'architettura:

Villa Flaminia a Roma di Armando Brasini

Si reggono ormai una sorta di supremazia culturale dell'attendibilità dei libri, quasi scrupoli del sapere e degli accademici storici, nella metacritica materiale che tale sapere e tali accademici storici hanno nei secoli coltivato.

Non siamo, ancora oggi, riusciti a liberarci dalla emozione di infinita ineluttabilità che la parola scritta, e stampata, ci suscita da quando, agli albori della storia moderna, la tradizione orale venne scavalcata e bloccata nei suoi modi di raccontarsi dalla pagina scritta e, in quanto tale, immutabile dal momento della sua compilazione. Nell'epoca ossessiva, che ancora ci accompagna, che il sapere, quello vero, che conta per il nutrimento dello spirito e per la crescita dell'umano, è stato perseguito dagli scriivi e custodito nelle biblioteche (il resto, evidentemente, non è importante perché non considerato, da chi propone alla delimitazione sacrale del sapere, degnò di memoria), ancora oggi si tende, di fronte all'anonimato dell'uscio di un testo, a dimenticare che esso stesso nasce da una libertà ed individualità lettrici dell'accademismo che riporta. D'altra parte è proprio il «due testo» del testo, a volte casuale, che tende sostituitamente ad allentare la consapevolezza dei limiti oggettivi, unici dell'uscio e storici del momento, della sua natura.

Così «tra i libri e la realtà è posta un'unica immunità. Lo scritto si è sottratto alla realtà, allo scopo di renderla — in quanto definitivamente inventariata e accertata — inoperosa... Esiste una sorta di atterramento dei libri in faccia della loro gara quanto già dopo un certo periodo di una civiltà che pericola la scrittura, essa suscita l'impressione opprimente che nei libri debba esservi tutto che non abbia senso, nel lusso di tempo di una vita che è comunque troppo breve, tornare a vedere di persona ciò che già una volta venne visto e ripetuto. Si vorrà allora, d'un tratto, la povertà nei libri. Sono vecchi e pieni di muffa, fanno di stacco, sono coperti l'uscio dall'altro perché hanno tolto la voglia di cercare altrove che nei libri».

Da ciò ecco la supremazia, rispetto ad una

più diretta e comunque diversa osservazione del dato da studiare, dei «libri di testo» per la conoscenza e la comprensione della realtà. Realtà, però, sempre teorica ed astratta. Realtà che si realizza nel suo essere scritta, stampata, ed in quanto tale perpetua negli archivi del sapere della storia: i libri e le biblioteche che li contengono.

Così, nel mondo dell'architettura, i modi di prendere, volta per volta, forma delle costruzioni divergono, per chi l'architettura studia, più strettamente e più intellettualmente, in Teoria dell'Architettura; i singoli modi in cui reali problemi contingenti (praticamente sempre previsti nella prassi costruttiva) trovano soluzioni (individualmente sempre differenti nella pratica realizzativa) divergono Trattati e Ordini dell'Architettura, e quest'ultima trova una propria suddivisione nelle Teorie e negli Stili definiti da norme comuni modulate tra i differenti modi e le differenti forme temi reali ed individuali.

Così lo studio astratto ed intellettualistico dell'architettura, della sua storia, delle sue forme, dei suoi presupposti teorici e di si-

gnificato, viene condotto nei testi scritti da precedenti studiosi e in precedenti storie; testi che «stanno», attraverso la parola scritta, ed a volte l'interpretazione grafica, di equilibri compositivi, di stili artistici, di qualità estetiche, di rapporti ed armonie formali. Ma, se lo studio — come oggetti del proprio evolvere i voluminosi testi stampati con l'archivio e definiti dalla penna dell'autore e dalla personale e sintetica interpretazione dell'accademismo architettonico, perché allora non usare anche quei voluminosi testi di architettura stampati con la matita e i mattoni, con il marmo e lo stacco dalla mano e dalla mente di altri, ma a volte degli stessi, autori? Volumi editi che si offrono come Trattati sull'architettura e Teorie dell'architettura (perenni ed individuali come sono nati i Trattati e tutte le Storie) che verificano la verità dei propri modi con parole scritte con i materiali da costruzione e stampate con gli strumenti del costruttore: volumi architettonici e testi editi che trovano la propria collocazione ed i propri riferimenti negli archivi delle nostre strade urbane.

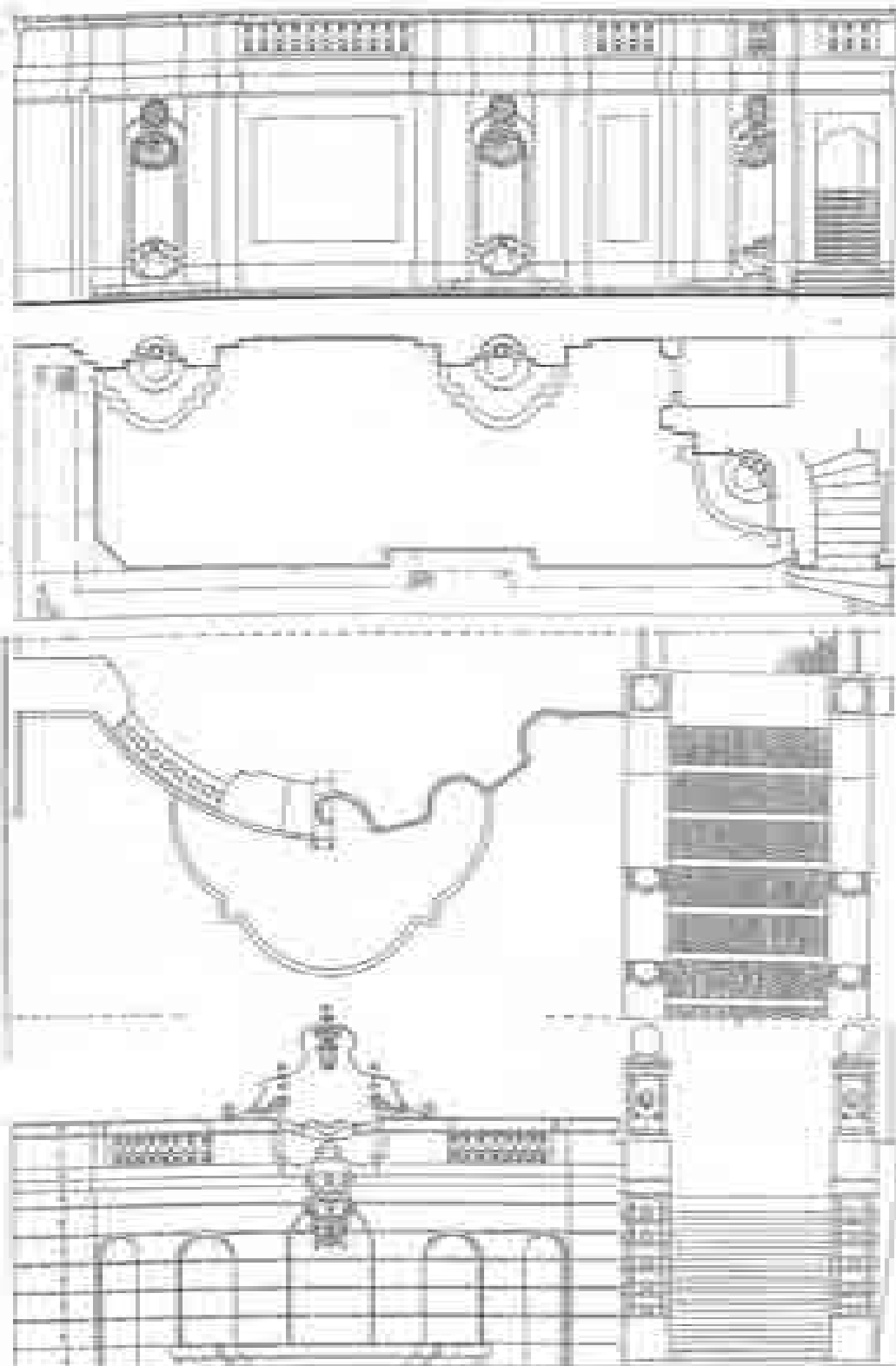
L'architettura è, anche, materia concreta, misure metriche decimali reali, forme tridimensionali oggettive che si compongono tra loro. Essa è tutto questo, ma non solo, e proprio il modo complessivo di accostarsi tra loro dei singoli elementi componenti determina la realtà fattuale e la carica simbolica e rappresentativa, che l'uscio ha rivestito sull'architettura quale testimonianza concreta, materica e stabile nel tempo, almeno rispetto al breve evolvere della singola vita umana, del proprio uscio sulla Terra.

La dialettica dell'architettura e l'opera di Armando Brasini



In questo quadro particolare di tendenza a lettura didattica che dicono architettura, più di altre, possono offrire di se stesse (e che sembrano invitare a compiere sul campo materiale della città), l'opera di Brasini trova una propria specifica collocazione. Le sue architetture, infatti, così ricche di «scritte» personali e accidentate sulla Teoria e sulla Storia dell'architettura si presentano, mol-

Il Piano prospettivo. Dettaglio prospettivo del fronte
 sud-ovest. La scala di collegamento superiore.
 Disegno di M. Olivi.
 Il Piano d'insieme prospetto e pianta della scala
 di collegamento e del vano di collegamento tra il
 vano inferiore e quello superiore (a destra) e la
 rampella di collegamento superiore (a sinistra).
 Milano: E.S. Giannini e F. Gatti.



in opere, quali «testi di studio, circostanziati e ben documentati, dei modi storici di organizzazione della forma architettonica. Questa trentatana biblioteca urbana, composta di volumi edili, di manufatti originali, di prime edizioni poi rivedute ed arricchite in edizioni successive, di illustrazioni nel testo e fuori testo, di innumerevoli rari e di contraltazioni delizianti, come i «libri rari» e «libri speciali», così come, spesso anche, per chi vuole trovarli, i rispettivi codici di lettura. I «libri» sono in questa «libreria specializzata», ordinatamente collocati nei rispettivi scaffali rari, riportano chiaramente in color (a loro sarebbe meglio dire in rufo e travertino) la propria catalogazione fatta per Storia, Scienza, Ordine, Opus, Tipi, Forme, Particolari Decorativi, Opere Architettoniche.

Il costante intingere di Brasini a pieve mara, senza remore e false pudori, a tutta la storia dell'architettura e delle sue forme, il suo uso costante del fuori scala, dimensionale e spaziale, della magliocopera volumetrica e decorativa, del monumentalismo materico e simbolico, dell'oggetto architettonico inteso come intervento provocatorio di stupore e di meraviglia, di memoria e di riconoscimento, sono tutti elementi che concorrono a costruire, dal punto di vista stilistico, altrettanti testi teorici e critici sull'architettura. Testi da cui è possibile extrapolare facilmente, perché sottolineati ed evidenziati, molti degli elementi attraverso cui l'architettura si è costruita nella storia e mediante i quali essa ha scelto per secolo riconosciuto il proprio ruolo artistico e rappresentativo.

Le opere di Brasini, così come quelle di altri architetti che hanno operato nel suo stesso periodo storico e all'interno di una lettura analogica alla sua del ruolo e dei compiti che l'architettura doveva svolgere, si rivolgono, in un certo senso, alla memoria storica e collettiva della società urbana, condensando nelle proprie realizzazioni tutto un lavoro di compilazione e riproposizione delle permanenze più profonde che hanno dominato nella storia il corpo architettonico.

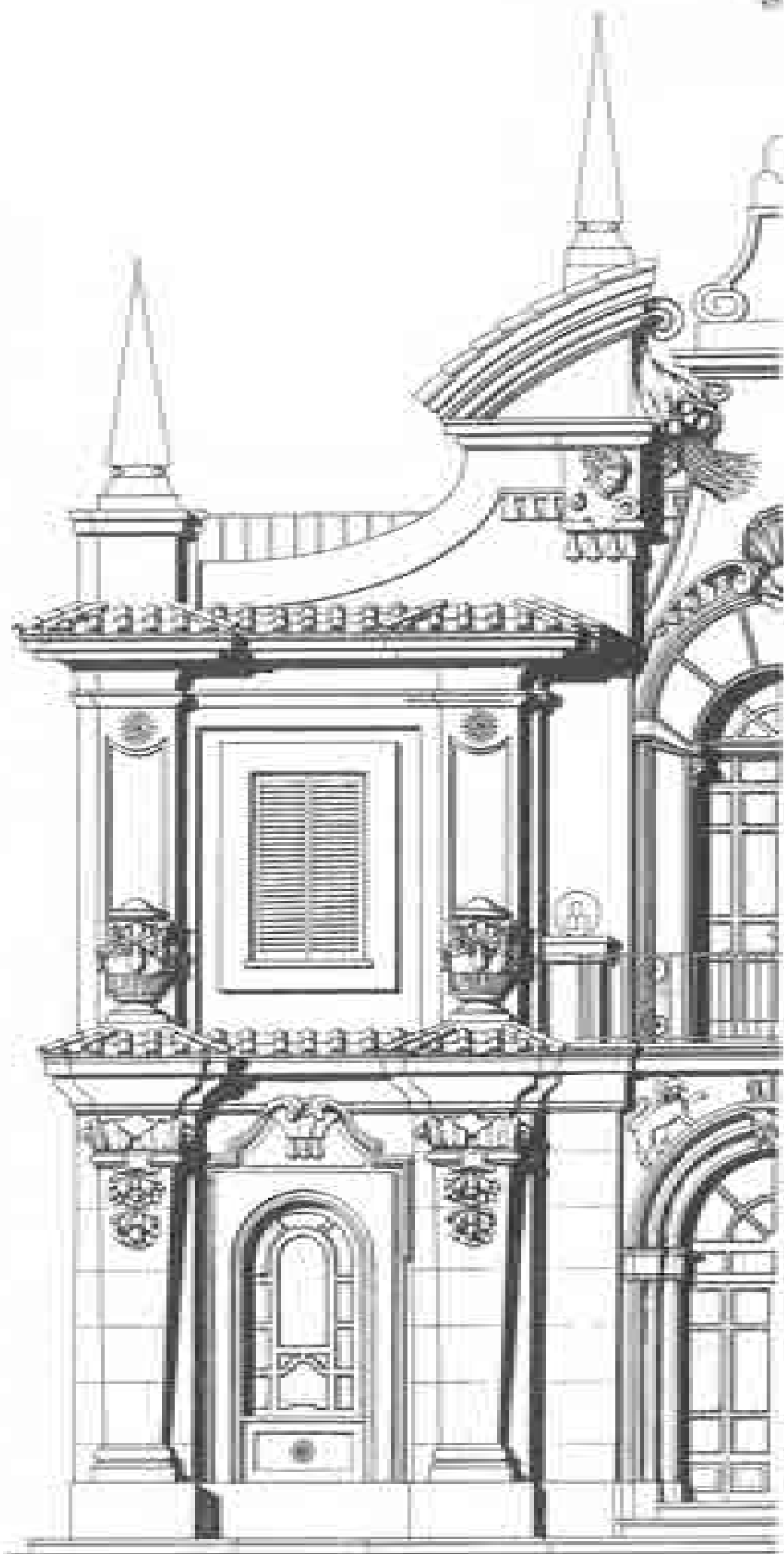
E queste ripubblicazioni, a volte assai

che, nei principali modelli architettonici ed urbanistici principali per regolarità formale o per frequenza ripetitiva, per qualità estetica o per capacità di caratterizzazione dei luoghi geografici e storici, ecc.), in cui viene spesso messo ogni riferimento tra cosa da trasmettere e oggetto della trasmissione, si rivolge proprio alla società umana che lo crea e che percorre le strade che esse compongono a definire. «L'idea di leggibilità del mondo implica il manifestarsi della realtà in forma intelligibile, al di là delle apparenze dei sensi e al di qua di una spiegazione completa ed esauriente. Poiché il testo è sempre un invitato — uno "stare per" che rivela a qualcosa di diverso da se stesso, ad un significato recalcitrante — esso dice e non dice, rivela e nasconde. Alla sua spalle si ripresenta la potenza di una volontà di comunicazione limitata, grama o solenne, che esige lettori attenti, fedeli ed attenti. Non a caso è così detto l'accesso alla leggibilità del mondo».

Bruni e l'architettura romana

Avete il nome a creare che la bellezza, la cosa più preziosa che esista al mondo, sia come una porta che guardi nella spiaggia affacciata non quale che persona possa raggiungere? La bellezza è qualcosa di grande e di nuovo che l'artista, nel momento del proprio animo, trae dal caos e perché lo si possa leggere come una intelligibilità, unibilità e un'immagine?

Armando Bruni nasce a Roma nel 1877. Ed è Roma con la sua storia, le sue tradizioni, le sue forme ed i suoi usi a porre quale principale riferimento e modello del personale mondo artistico di Bruni. Qui egli frequenta l'Istituto di Belle Arti, lavora presso botteghe di pittori decoratori, studia alla scuola del Museo Artistico Industriale («di cui era direttore il compianto professore Raffaele Orazi, uomo colossale e buon architetto, a lui devo il principio della mia coltura e l'accesso alla vera Arte»). Tutti luoghi ove, accanto ad una attenta osservazione dei modi storici e «umanistici» di condurre le opere artistiche, viene sviluppato quel rapporto manuale e intimo con la forma e la conoscenza dei materiali da costruzione con cui l'opera architettonica

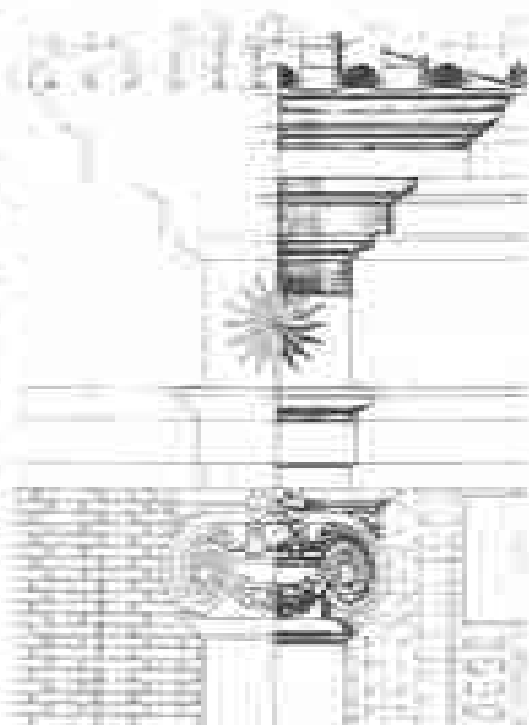


di Carlo Poma, nella pagina di testo e della scelta di collegare tra i piani due elementi. Disegno E.C. Cioni, S. Poma, E. Capponi.

Il Lato interno del teatro di ingresso nella via Firenze. Disegno, Poma, E.C. Cioni.

tradizionalmente si realizza. Elementi questi sempre presenti nel mondo progettuale di Branzi e nel suo modo di vedere l'architettura in generale.

Manualità del fare e conoscenza dei materiali che relazionano la pesante ed antica scorta delle tecniche murarie e delle strutture portanti con il loro peso materico e volumetrico; il calibrarsi di queste con la grana ed il colore dei materiali da costruzione; il loro contrapporsi fisico alla durezza degli stucchi e alla plasticità delle decorazioni lapidee; il tutto sempre miscelato nella dimensione e nei modi comuni di prendere forma dell'architettura. Rapporto concettuale e fisico che relaziona l'avevo (materico) con l'essere (simbolico) dell'architettura e l'essere della forma con il loro apparire. Manipolazione della materia e delle forme dell'architettura, tutta insieme alla loro evoluzione storica ed al loro ruolo rappresentativo e simbolico, che accompagna tutta l'opera progettuale di Branzi.



L'architettura come gioco (possibilmente aperta), come manipolazione materiale della storia delle forme architettoniche, come ristretta condizionale delle leggi compositive che caratterizzano le diverse epoche artistiche. Un percorso di lettura, sperimentazione, manipolazione della «Storia» e degli «Stili» dell'arte italiana, della manifattura urbana e dei modi di accostarsi e sommarsi dei materiali edili. L'integrarsi ed il conoscere al risultato finale di tutte le possibili manipolazioni della materia di cui è impastata la costruzione della città; il divenire scultura dell'architettura e, viceversa, architettura della scultura, e il loro divenire pittura: rappresentazione del mondo dell'uomo, dei suoi poteri formali, della sua storia.

Il volume architettonico entra come «spazio» invece della storia formale dell'uomo; la superficie di un fronte edilizio come alfabeta degli stili artistici; il susseguirsi delle forme come sviluppo del pensiero; il



di Tassin, realizzati intorno al complesso, tra cui:
 - *Incassamenti*, Disegni di T. Cabagnani, E. Casati, L.
 Carli.

di Enrico Casati, studio del complesso, tra cui:
 - *Particolare del portale di fondo nel vestibolo*
 - *Stalioa di fronte alla Tribuna*, Disegni di
 - *Stalioa con pilastro*, Disegni di M. Orlegi,
 E. Casati, M. Pavesi.

riveleransi delle differenti soluzioni formali come un integrarsi dialettico di ipotesi differenti e tutte possibili.

Questo, e molto altro, si ritrova nelle architetture di Armando Branzi. Molte delle sue opere, al di là del singolo giudizio estetico, di gusto e di opportunità storica, possono costituire, dal punto di vista didattico e di studio, dei volumi di esercitazioni architettoniche scritte con i mattoni e con la ruota nel corpo vivente della città e della storia dell'architettura. E questo a prescindere da singola qualità formale, pulizia stilistica, coerenza compositiva, equilibrio del-

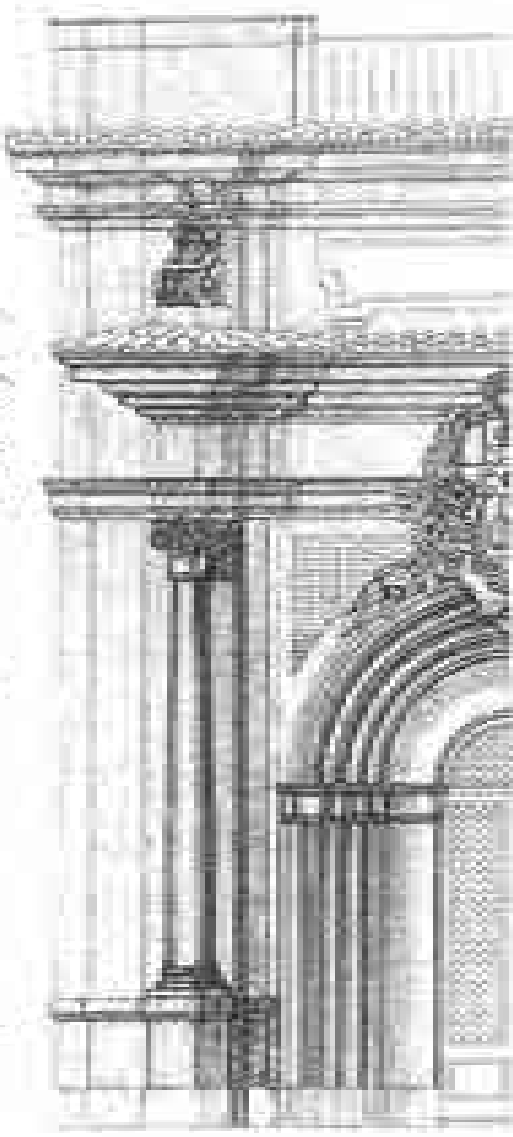
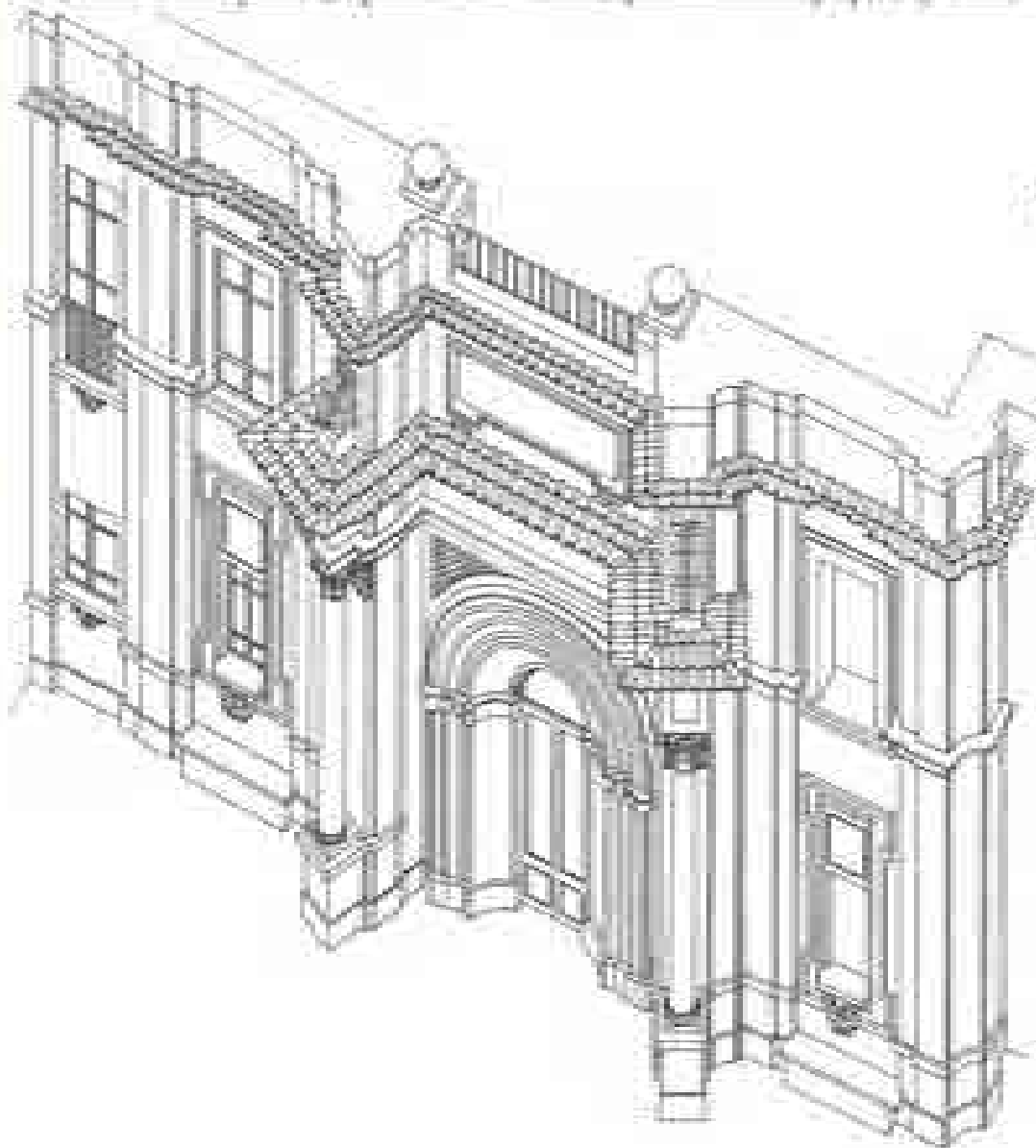
le parti delle sue architetture (che poi è ciò che ogni pezzo di città storica contiene e si tramanda). Credo che la maggiore qualità dell'opera di Branzi sia proprio in ciò, nel suo non temere di sporcare le mani manipolando la terra ed i solidi non vivi, e su cui le città sono impostate.

Architettura e rappresentazione

Il mondo è la rappresentazione della sensibilità e del possesso di pochi uomini superiori, a quali le forme erano e quindi ampliate e ornate nel corso del tempo e arricchite sempre più ampliosamente

e ornate nel tempo. La più alta delle sue architetture è nel tentativo di porre un qualche momento di aggiunta in qualche stile nuovo a questo stesso mondo che in certo senso è fatto di bellezza e di dolore.

Branzi può spingere una delle tendenze del pensiero artistico proprie degli ultimi anni dell'Ottocento andate oltre il reale, oltre il verosimile, al di là della pura formalità apparente; creare nuovi modelli espressivi che, a costo di dilatare l'area semantica della citazione storica e della riproposizione formale, diano libertà ai desideri e spazio ad una dimensione creativa fantastica, allucina-



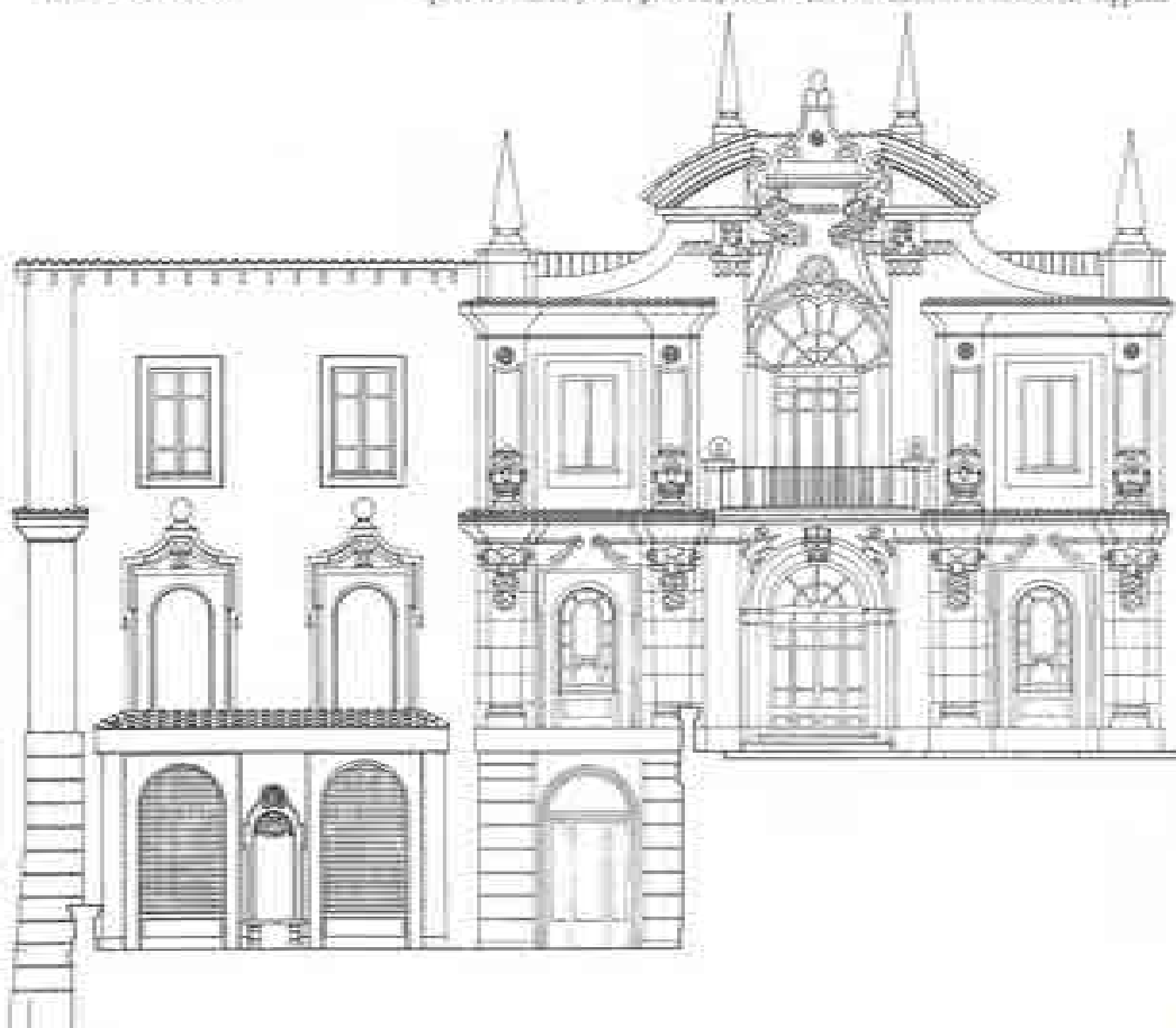
Il fronte «cristiano» (a sinistra) e «secolare» (a destra) di collegamento del lato ovest con il fronte meridionale e quello settentrionale. Disegno di M. Brasini. P. Pagni, A. Tosatti.

magari onirica dell'architettura. Così la sperimentazione architettonica di Brasini è una costante fuga dalla realtà formale, economica e produttiva dei modi del costruito in quegli anni a Rocca e, nel contempo, un rifiuto della «moderna» visione dell'architettura, intesa come prioritario impegno sociale, propagata dalle «avanguardie» artistiche del XX secolo.

Gli interventi di Brasini, infatti, si collocano tutti, per tema progettuale e per soluzione formale, al di fuori di qualsiasi logica che proponga un ruolo nel sociale dell'architettura o indichi la specificità del contemporaneo nella problematica progettuale: sono estranei a considerare l'occasione della costruzione di una nuova architettura quale costruzione, volta per volta, tessera

per tessera, del nuovo volto della città moderna e di quello della città futura.

Questa sorta di splendido isolamento, dal rimandare delle problematiche etiche e sociali del tempo, viene compiuto da Brasini architetto circoscrivendo la propria ricerca architettonica al tributo personale alla bellezza autonoma delle singole forme scultoree e alla dimensione estetica del «spazio



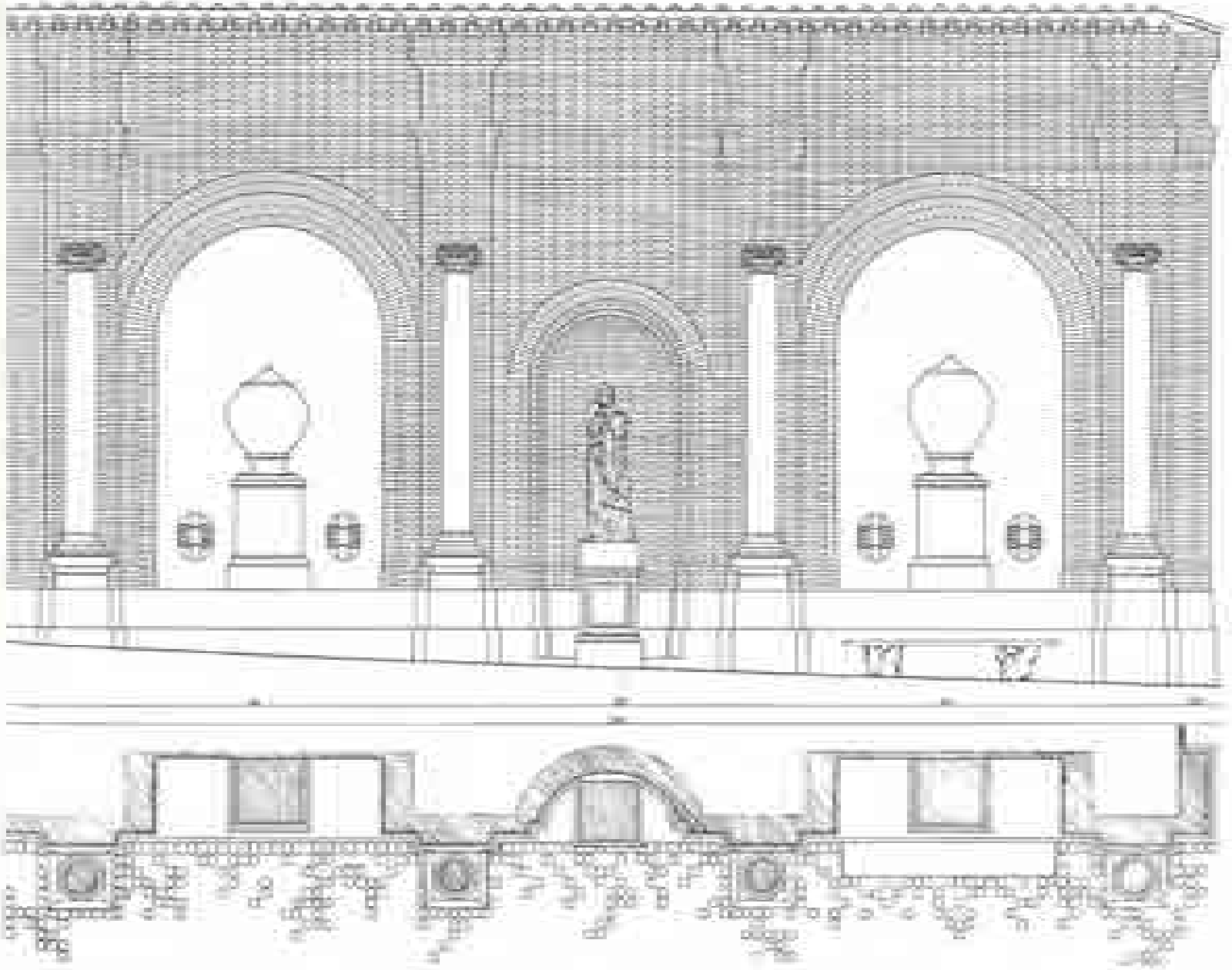
Il Castello Farnese (Roma), sezione di G. Vignola.
L'edifico: Baldassarre Peruzzi, 1550-1560. A. C. C.

...ossessione ed analisi che organizza l'oggetto architettonico e le singole parti che lo compongono.

Temi di ricerca progettuale esclusivi ed iniziali, se non fosse per la dilatazione dimensionale attraverso cui essi prendono forma fisica nel loro costrutto materiale. Quasi una sorta di concretizzazione nel reale di quell'«modo romano» di guardare al

passato, di pensare le proprie percezioni urbane, di dare spazio all'invenzione, ruolo all'immaginazione, significato all'utopia, che il metodo immaginario di Giovanni Battista Piranesi così esaurientemente rappresenta. Tema e «modo romano» di ricerca progettuale di un rapporto con la storia, con la memoria, con la tenacità viva ed esistenziale del costruito provvisoria che Sc-

rizzi svolge sino al loro rischiaro estremo, poiché «...non sarebbe mai accettato teoria o sistemi che implicassero la rinuncia ad una qualunque approssimata esperienza. Il suo scopo, infatti, doveva essere l'esperienza stessa e non il suoi frutti», e qualunque risultato era portante, fosse anche il congelamento in arido e puramente estetico della forma architettonica complessiva».

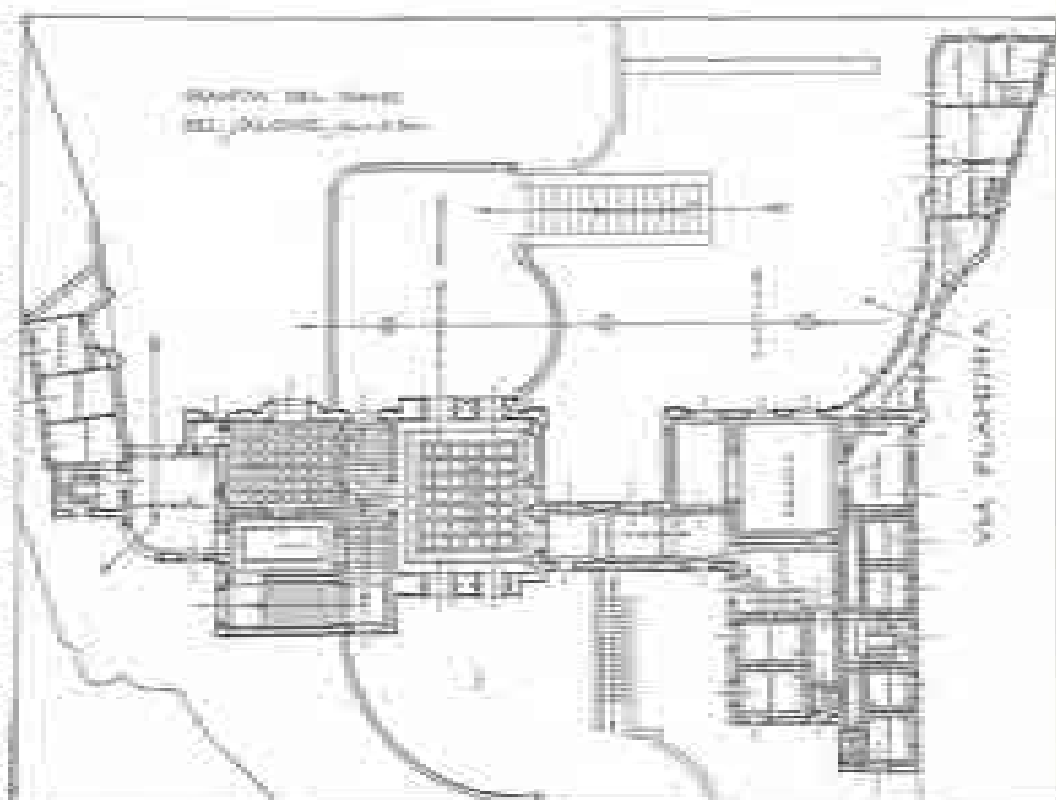


III Piano di un appartamento in via Flaminia, Milano, di A. Branzi, C. Corbelli.

III Piano del piano di un appartamento in via Flaminia, Milano, di A. Branzi, C. Corbelli.

«Questo fuga dal reale, questo gusto del di verso e del complicato», espresi dalle sue architetture, possono essere letti come la formalizzazione architettonica di quanto accortissimo nella sua formazione giovanile, il suo rapporto personale, con i materiali dell'architettura, al «cuore mio umano esemplificato da J.K. Huszarov nel suo romanzo di vetro» (1884), da O. Wilde nel suo *Retrato di Dorian Gray* (1890), o da G. D'Annunzio in *Il piacere* (1891), ove erano un bozzetto, raffinato, aristocratico, spiegazione della realtà, complicato e diverso dagli altri, dell'umanità ovvia e borghese: tipo umano (che) riduce la propria coscienza alla dimensione estetica, al culto della bellezza (ma di una bellezza artificiosa e eccentrica)».

E forse, se si parlassero in termini architettonici quanto Oscar Wilde programmaticamente proclama nella prefazione a *Il retrato di Dorian Gray*: «L'artista è il creatore di cose belle... Non esistono libri morali o immorali. I libri sono scritti bene o scritti male: questo è tutto... Il vizio e la virtù sono per l'artista materiale di un'arte...», dove il vizio e la virtù stanno al

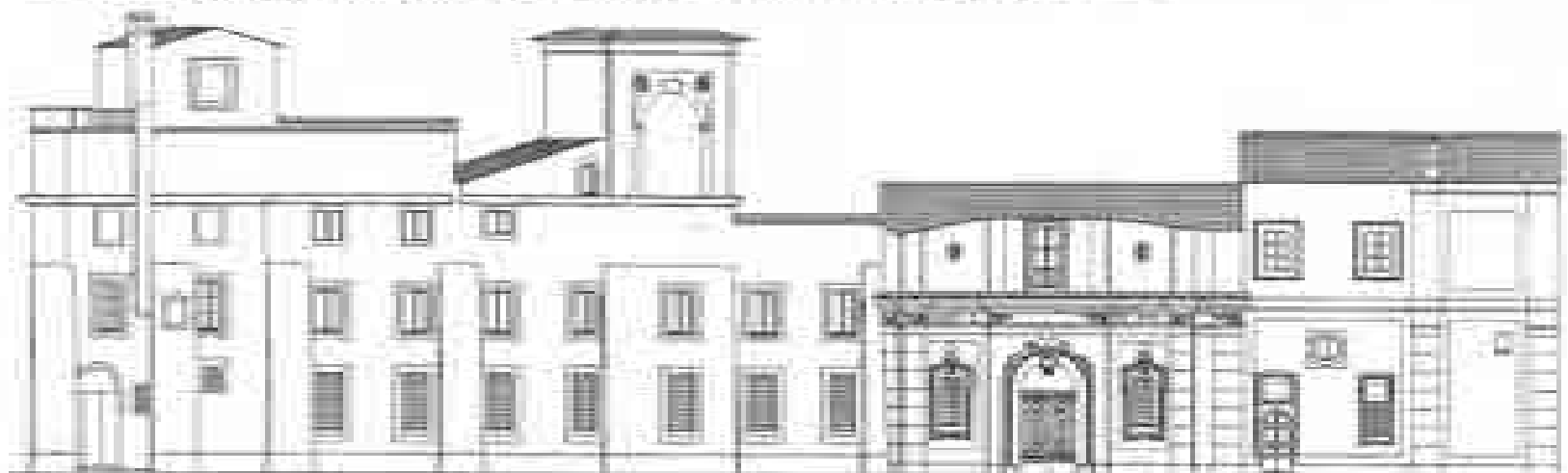


temeramente esuberanti, che va al di là e al di sotto delle categorie oggettive e dei rapporti logici (di spazio, di tempo, di causalità, di destinazione d'uso) entro i quali la nostra conoscenza le impugna, rimbatte, i prismi, che, come testimoniano in special modo Villa Branzi a via Flaminia e la sede della Casa nazionale italiana in via IV Novembre, sicuramente non erano raggiun-

gibili né esprimibili con l'applicazione pedissequa dei soli, anche se razionalissimi, strumenti propri dell'eclettismo.

Villa Branzi a via Flaminia

Si ha come si giunge via Flaminia - Arriva da Branzi. - Una maniera ampliativa con ogni - lavoro fatto anno 1921 - prima strada.



127 Villa Brocchini, una casa, rifuggente invece dal ruolo urbano. Veduta prospettica della facciata. Disegni di M. Giamai, R. Giamai.

128 L'area interna del fronte di ingresso alla villa Brocchini. Veduta prospettica. Disegni di D. Totini, G. M. Totini, A. Rossi, M. Rossi.

Cominciò a Roma oltre Ponte Milvio di Brocchini come propria personale residenza nel 1925, ma il progetto inizia nel 1920, l'impianto tipologico della villa rinasce, si razionalizza, la vecchia unità insediativa «canti-borogio», unità che ha caratterizzato nelle città storiche sia i modi di scegliere degli insediamenti sia le forme fisiche che tali modi connotavano.

La villa-studio si configura, tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, come una delle nuove tipologie edilizie che costituiscono il nuovo volto di Roma moderna. È questa una tipologia che trova terreno fertile di crescita e sviluppo nelle aree di nuova espansione per l'edifi-

ca «esclusiva» della capitale. A cavallo dei due secoli indubbiamente è avvenuto un mutamento: unificare abitazione e luogo di lavoro in un'unica sede, la villa-studio, significava un legame più stretto tra vita quotidiana, mondo degli affetti e lavoro, meno anche sugli obblighi sociali espositivi delle opere per visite illustri, ricevimenti. La struttura stessa di queste residenze-studio tende infatti a mostrare una linea ufficiale e un successo acquisiti e il gusto personale, attraverso l'intervento del proprietario nelle linee generali e nella decorazione.¹²⁷

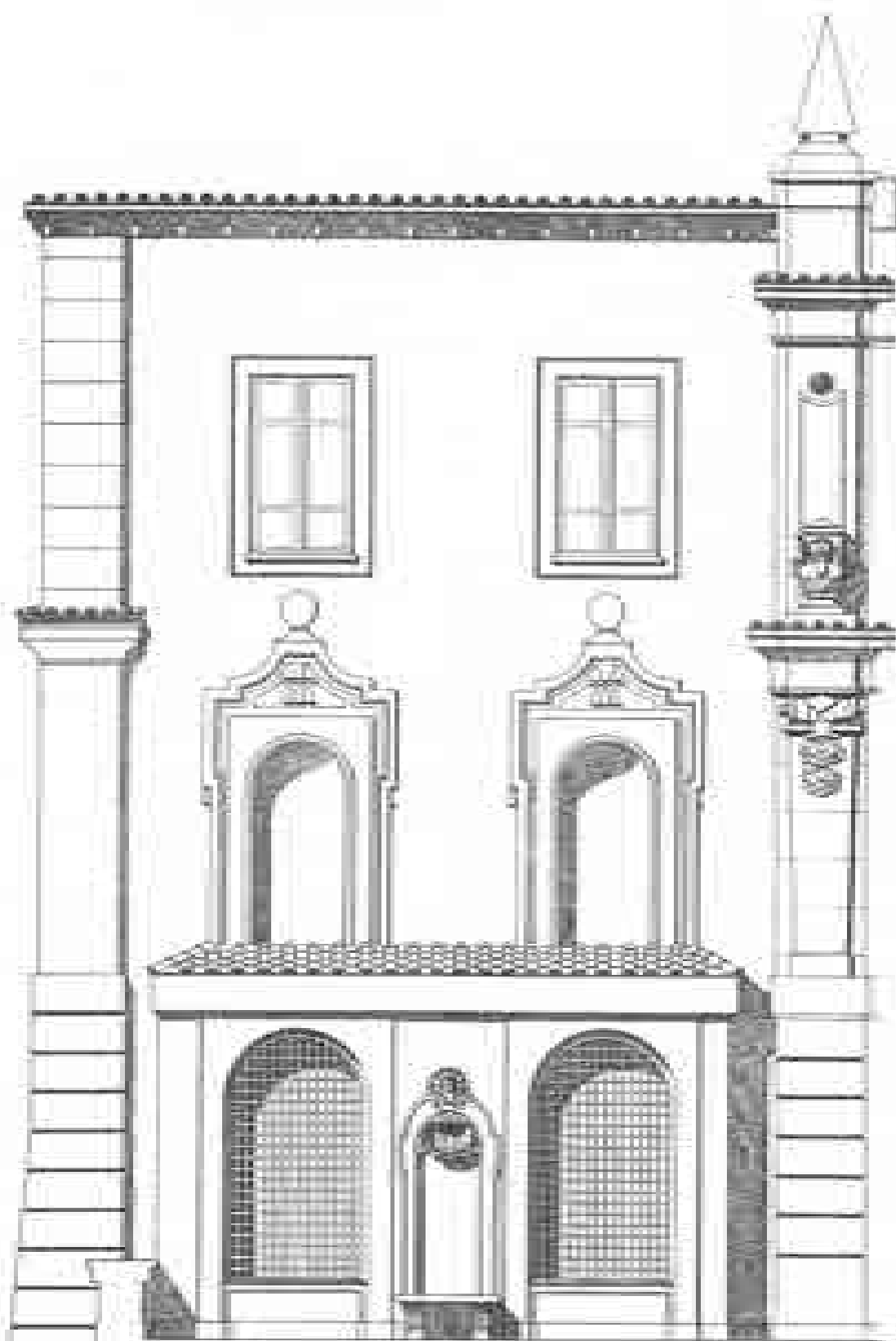
Villa Brocchini è così l'annuncio che Brocchini dà al mondo. Ed è forse significativo che l'attanza ad accorparestarsi non riguar-

da le proprie letture fisiche, poco importanti e troppo caduche, bensì il proprio «io» artistico e culturale, e con questo, tal è costante, ben più stabile nel tempo storico dei materiali del corpo umano, l'artista racconta il sé stesso estetico assemblando una sorta di somma delle qualità estetiche e della bellezza delle forme in architettura.

Il rifugiarsi il proprio mondo interiore mediante le capacità evocative dell'architettura, una delle quali è costituita dalla stessa storia, libera la possibilità di scelta, interiorizzando con ciò, da una parte, il processo di uguaglianza e localizzazione di epoche artistiche diverse (la Bellera afferma il suo diritto al di là di ogni valutazione sto-



14° Corso varesino, via dei Colli
 Immagine: Diego B. M. Nanni, T. Pizzi, S.
 Vanni



rici) e, dall'altra, la libertà dal rigore storicistico a favore del prevalere della forma estetica, del culto della bellezza e dell'assoluta delle forme sul concetto storico di tempo storico. In nessuna altra opera di Bramante si registra una egualmente alta disponibilità simultanea della storia ad essere così liberamente assorbita.

La villa «ricorda il rigore poetico di quei fabbricati del 600... in alto predomina il motivo di sfondo con nicchia a cipolla dipinta alla Giulio Romano... la magnifica galleria si ricorda i soffitti di Giulio Romano... i particolari e le mosse si accordano tra loro con la stessa armonia che solo il tempo, il caso e il capriccio han saputo donare altrove alle costruzioni settecentesche. Una molecola moderna si appoggia ad un famoso nicchio se, un fronte ricco come una facciata di chiesa è incorporato tra un suggestivo sottopungio ad un'ala di fabbrica incompiuta. Un maschio più alto si solleva nello sfondo (la parte antica prospiciente il cortile d'onore), e con le arcate delle sue logge, col coronamento completo, con le lesene che lo aggraziano ancora, sembra la vecchia villa di campagna, alla quale si sono addossate le altre costruzioni... col sentimento di chi riesce a rivivere un'epoca costruttiva del fatto romano...»¹⁷

La villa si appoggia sulle pendici del colle che nasce dall'altipiano naturale del Tevere e separa i vecchi tracciati della Flaminia e della Cassia oltre il limite storico di accesso da nord alla città, segnato dalla presenza di Ponte Mirino. Il vasto giardino del complesso, oggi ormai vuoto di nuove palazzine residenziali, delimita uno dei bei luoghi dell'organizzazione spaziale della villa che si sviluppa su una triplice successione di terrazzamenti lottizzati. Questo terrazzamento triplicato, caratterizzato volta per volta da soluzioni architettoniche e di inserimento del verde differenti tra loro (sia per riferimento di stile storico che per quantità e ricchezza di costruito), viene delimitato col suo tre lati opposti al giardino da volumi obliqui che seguono l'andamento oncoso del terreno.

Il fronte architettonico che la villa mostra sulla via Flaminia, allora ancora lontana dal

di Carlo Rossini per una linea di collegamento tra il livello inferiore e quello superiore. Disegni di S. Cecchi, A. Manzoni.

16) Tronco strutturale, particolare del disegno della stanza. Disegni di M. Cobelli.

17) Frontone del capoluogo, parte della facciata di riferimento. Disegni di C. Cecchi, S. Cecchi, E. Cignoni.

la completa espansione urbana di Roma che oggi ha quasi completamente saturato gli spazi presenti, si mostra estremamente serio, quasi povero, con soluzioni formali che ricordano quelle appagate utilitaristiche e spontanee di roggione e di russe per i canali che ha caratterizzato per secoli i tracciati stradali delle principali vie consolari romane, immediatamente fuori dalle porte urbane. La storia della città, del suo modo di crescere tipologico e quantitativo, è restituita anche all'interno della villa. Nell'altro interesse dall'isolamento, infatti, il sommarsi di piani tra loro diversi per rispettiva dimensione fisica, per patrimonio storico di riferimento stilistico e per apparato decorativo e ricchezza dei materiali, così come lo stratificarsi dei piani di intervento, evolvendo dalla successione stilistica dell'andamento del colle su cui la villa ed i suoi terrazzamenti si adagiano, rimandano costantemente alla realtà temporale, storica e di sovrapposizione delle differenti fabbriche costruttive che caratterizzano la città nella storia.

I disegni presentati nell'articolo, intitolato a Villa Farnesina, sono stati eseguiti dagli autori del progetto in base al piano dell'Autore del progetto, nel 1967-68 all'interno di Corso di Disegno e Rilievo all'ing. I. Pascale.

1) *Carriera delitto - Spaccato di rappresentazione delitto*, dipinto agli inizi di corso via Salaria.

2) *Renzo Rodari, Il libro come specchio del mondo*, in Hans Blumenthal, *La leggibilità del mondo*, Bologna, E. Mulino, 1984, quinta edizione Feltrinelli, 1981, p. 11.

3) *H. Blumenthal, op. cit.*, p. 31.

4) *William Somerset Maugham, La donna e noi*, ed. di, 1959.

5) *Luca Pacioli, L'opera architettonica e artistica*, ed. di Armando Editore, Torino, 1979.

6) *Gabriele D'Annunzio, Le veglie della sera* (1892), Milano, Mondadori, 1984, p. 70.

7) *Oscar Wilde, Il ritratto di Dorian Gray* (1890), Milano, Rizzoli, 1975, p. 159.

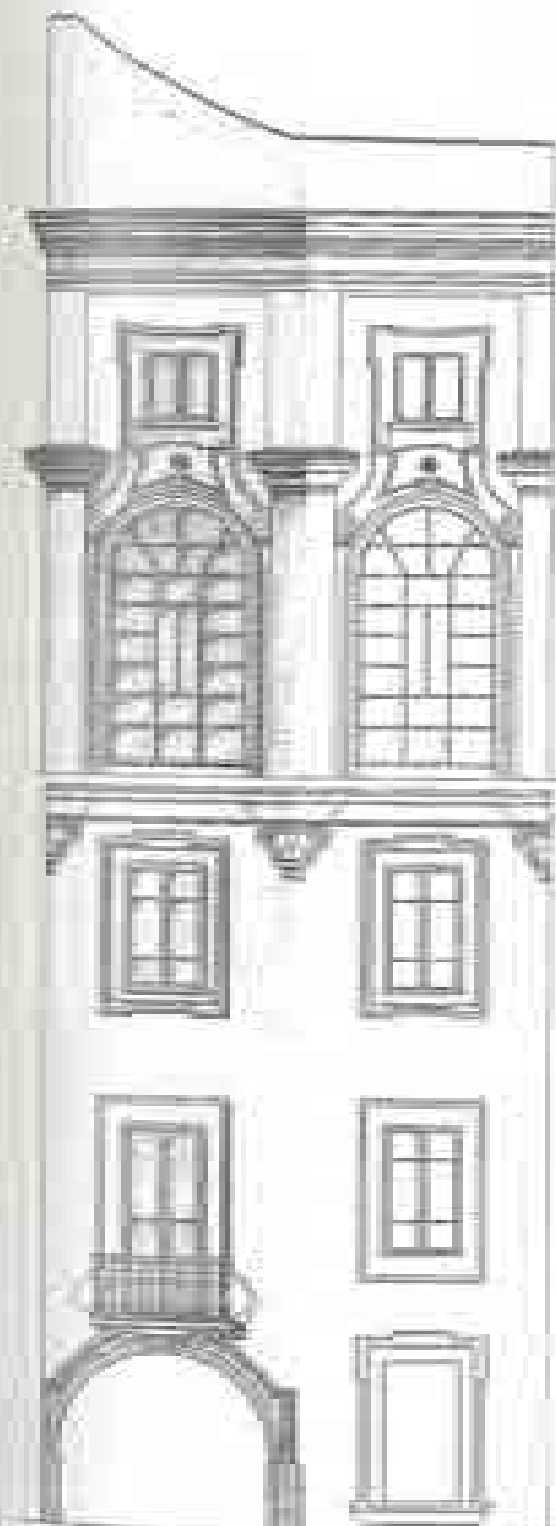
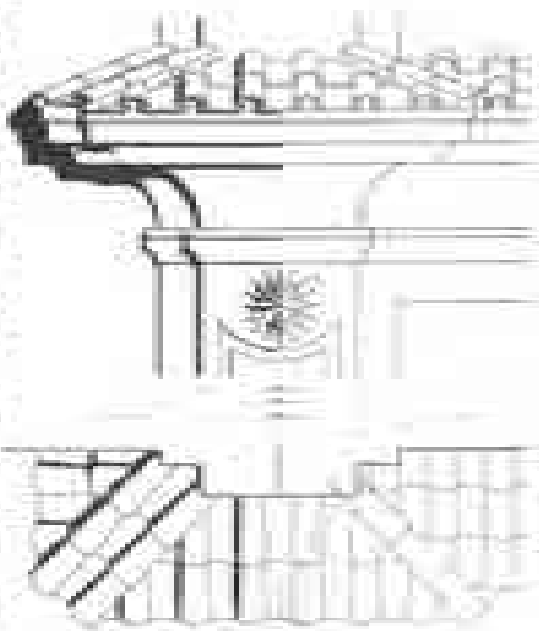
8) *Carriera delitto nella chiesa del Santo Spirito di Roma a piazza Esquilina, costruita nel 1823 e, per alcune parti, restaurata, a metà della secolo scorso*, nel 1974.

9) *Antonio Cignoni, Guida al Trionfale*, Milano, Principato, 1971, p. 1.

10) *Osvaldo Lodi, op. cit.*, Feltrinelli.

11) *Enrico Scavola, Storia dell'architettura*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 189.

12) *La villa Farnesina a Roma*, in *Architettura in Italia*, 1957, n. 1001, n. 3, pp. 27-52.



**Un texte d'histoire
de l'architecture:
Villa Flaminia à Rome
de Armando Brasini**

Le volume architectural, compris en son essence comme de l'histoire formelle de l'homme, la supériorité d'un lieu de construction comme abri ultime des caractéristiques de style antiques; le traitement des formes comme un dialogue permanent de la pensée; la révélation des différents solutions formelles comme une coopération dialectique d'oppositions différentes et aussi possibles.

Cela se fera avec exacte et totale dans les architectures de Armando Brasini (1879-1947). Bien sûr, ce n'est pas un dialogue de simple ingénierie technique, de goût et d'opportunité historique; pour lui, construire, ce n'est pas seulement concevoir et étudier, de nombreux volumes d'exercices architecturaux imprimés avec des lignes et avec le choix dans le corps vivant de la ville et dans l'histoire de l'architecture.

La manière de Brasini de poser ses questions à tous l'histoire de l'architecture et de ses formes, une simple question de leur qualité, dimension, fonction et de leur rôle historique, de la pluralité des solutions et des formes, de monumentalité technique et symbolique, de l'objet architectural compris comme une construction permanente de espace et de matériaux, de matériaux et de techniques, de leur rôle historique qui implique à construire, ce n'est pas un dialogue, mais de leur dialogue et dialogue sur l'architecture.

Ces réponses dans les œuvres de Brasini ont une vie active, une suggestion mentale et technique, un jeu de correspondance avec la recherche des réponses des formes, établies dans la manière technique de l'histoire, qui ne se limite et ne laisse de ce genre objectives et des rapports logiques à l'espace, de temps, de forme, de dimension d'espace et sont construits les espaces, mais qui, comme le langage de son atelier Villa Brasini (1920-25) à Via Flaminia, ne jouent pas seulement pour être utilisés, ou en passant les exprimer avec l'application de telle des sens même et tels sens, mais, notamment, pour de l'histoire.

En effet, les interventions de Brasini

et le planer tout, pour être de projet et pour solutions formelles, et de leur de leur langage de proposition de ville dans le social de l'architecture ou d'indication de la spiritualité contemporaine dans le problème de projet tout à l'histoire d'une architecture comprise comme un jeu dialectique constant, comme un jeu permanent de l'histoire de formes, problèmes, comme un processus de formes architecturales de leur construction qui construisent les différentes étapes architecturales.

Un processus de formes, d'interprétation, manipulation de l'histoire et des styles de l'art italien, de la construction urbaine et des modes de l'approche et de l'ajout de produits des constructions.

Cette série de problèmes architecturaux, de la présence des problèmes techniques et sociaux de temps, mais aussi de Brasini, architecte assumé en construction: la propre recherche architecturale au même moment à la fois et compatible de chaque forme historique et à la dimension technique de l'objet technique et son développement qui implique l'objet technique architectural. Des thèmes de recherche de projet, culture et technique, et un jeu pour la solution dimensionnelle à travers langage un objet permanent des formes historiques dans leur construction. On dit que pour une série de concepts dans le jeu de ce sens permanent de répondre au point, de projet aux propres problèmes architecturaux, de donner un objet à l'histoire, rôle à l'interprétation, une suggestion à l'usage que le monde imaginaire de G.B. Brasini représente à conditionnement.

**A text from the history
of architecture:
Armando Brasini's
Villa Flaminia in Rome**

The volume of architecture should be seen as a living "culture" of man, his formal history; the surface of a building's form as a power of style; history, the series of forms as the evolution of thought; the re-orientation of the different formal solutions as a dialectic negotiation of different hypotheses; all possible.

This, and much more, can be found in the architecture of Armando Brasini (1879-1947). More of his work, made from such spaces concerning their aesthetic, taste and opportunities, can, for the purpose of teaching and study, go to make up volumes of architectural exercises printed with books and lines in the living corpus of the city and the history of architecture.

Brasini's constant drawing on the entire history of architecture and its forms, his continuous use of problem-solving which are out of habit, or technical and historical context, his volumetric and decorative handling, his material and symbolic manipulations, the architectural object viewed as a procedural series of movement and control, history and imagination are all elements which go to make up, for teaching purposes, an equal number of theoretical and critical text on architecture.

Brasini's work takes a active life, a natural and technical suggestion, a play of the correspondence between the reciprocal characteristics of the forms, an endlessly creative, a life which goes beyond and goes into the objective categories and logical relations of space, time, material and technique which are constructed from their results which, as shown in particular by Villa Brasini (1920-25) on the Via Flaminia, unapologetically could not be achieved nor expressed with the direct application of the numerous instruments of technical design.

The design theory and formal solutions clearly all of Brasini's work include any logic which proposes a role for architecture in the social sphere, or technical specifics of the project or design problems, but which are architecture which is involved in as a play, possibly created as man-

erial manipulation of the history of architectural forms, as a permanent re-making of the laws of composition which characterize the various artistic periods. It puts on reading, experience, manipulation of "history" and the "style" of human art, of the urban environment and the manner in which buildings stand and survive.

Brasini the architect makes the use of splendid solutions from the economic, urban and social problems of the period concerning his architectural goal to a personal vision of the temporal history of the individual historical forms and the aesthetic dimensions of the "matter" and similar relationship which organizes the entire world of architecture. The design research subject would be culture and history of it were not for the dimensional solution which allow them to take on physical form and become material. They are almost a sort of "reconstruction" of the reality of that "Roman way" of history, the past, of concerning the permanent urban structures, of allowing room for invention, risk for the imagination, and making meaning in the space which the highly imaginative world of G.B. Brasini is architecturally represent.

Renato Zappalà

Il recupero dei Beni Culturali e gli allestimenti museografici

L'allestimento di una mostra si deve inscrivere in questo linguaggio di comunicazione visiva, tramite la rappresentazione fisica di «oggetti diversi». In altre parole un allestimento di una mostra viene a costituire un messaggio che può essere recepito in tanti modi dai fruitori, in funzione della sensibilità soggettiva di questi fruitori e in funzione del modo in cui questo messaggio viene trasmesso.

Il progettista di una mostra assiste nell'esporre un fenomeno complesso, incorniciato in rapporti di prospettive e di distanze. La mostra esprime sempre la sua ragione d'essere, e prescindere dagli oggetti che sono mostrati.

Il progettista dell'allestimento affronta un problema che non è altro che un sistema di rappresentazione spaziale. Per fare cominciare visivamente gli oggetti in mostra, bisogna intercorrelarli o fra di loro o con lo spazio in cui sono collocati.

Se questa intercorrelazione è esatta, la percezione da parte del fruitore sarà positiva. Un esempio che evidenzia un tipo di esposizione particolare è la posizione del quadro della Madonna di Antonello da Messina che si trova esposto in un locale del Museo di Federico Abadilla a Palermo, soluzione particolare in quanto la previsione progettuale di Carlo Scarpa intendeva sottolineare il valore del quadro, non inserendo nel suddetto locale altri oggetti da mostrare. La mostra è rappresentazione di un «oggetto», in cui il linguaggio verbale e il linguaggio analogico si confrontano e si mirano reciprocamente.

All'interno della mostra i singoli pezzi sono reciprocamente «documenti» cioè stru-

mento di conoscenza e «monumenti» cioè oggetti ricostruiti dalla conoscenza e perciò da questa dotati di valore.

Nella mostra nessun pezzo è per se stesso, bensì si autorappresenta come parte costitutiva dello stato di cose prodotto dalla mostra, alla pura percezione si sovrappone l'interpretazione, la guida alla lettura. Un problema che si presenta al progettista dell'allestimento di una mostra è la definizione di una logica di rappresentazione che dovrà tenere nelle dovute considerazioni gli oggetti da mostrare.

Se l'allestimento si sarà cercata questa logica, potrà effettuare connessioni, differenze e operare le opportune soluzioni.

L'oggetto non è indifferente all'angolo visuale e alla distanza da cui ne è consentita la vista, per questo il contatto fisico con l'oggetto oppure richiederlo dietro un ostacolo implica situazioni e gradi diversi. La rappresentazione è inevitabilmente costruzione di limiti, riduzione orientata delle possibilità semantiche dell'oggetto in mostra. Mettere in luce alcune sue proprietà significa nello stesso tempo mettere in ombra altre: esporre «logicamente» un oggetto significa proporre concettualmente e finalmente una soluzione dei punti di osservazione.

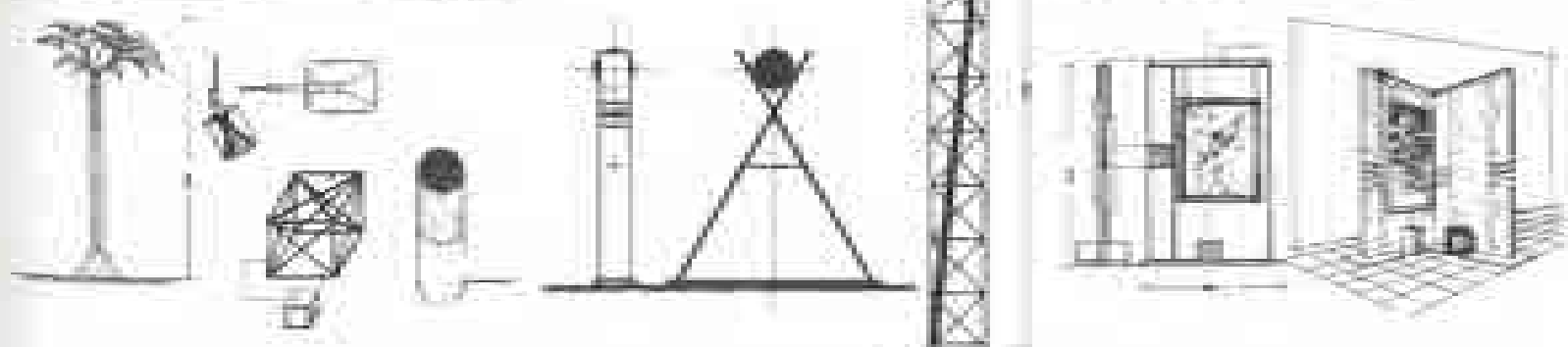
La mostra consente l'esperienza diretta dei materiali che presenta, ma sollecita determinate forme di attenzione, di approfondimento, di valutazione, non può comunque

essere neutrale nei confronti dei materiali esposti.

L'autonomia formale dell'oggetto è determinata dalla logica del contesto: lo spazio, comunque sia definito, mostra uno o più oggetti implicati costruire dei contesti, costituire un «contesto» espositivo. La Rappresentazione, cioè, viene prodotta dall'interazione simultanea e complessa di differenti sistemi significativi: il linguaggio dell'oggetto ovvero i linguaggi degli oggetti, la logica della loro disposizione in uno spazio, la struttura di questo spazio. Non solo, contestualmente a questi operano spesso anche altri sistemi, come il linguaggio della parola, nelle varie forme del testo scritto, e i linguaggi della grafica, del suono o altri ancora.

La configurazione orientata dei sistemi tende emergere sia le relazioni tra gli oggetti, sia le relazioni tra le proprietà loro attribuite. In questa configurazione oggetti e proprietà si rafforzano reciprocamente, esaltando le «uguaglianze», e si implicano reciprocamente, esaltando le «differenze». La mostra normalmente si articola in più spazi delimitati e in più unità espositive, le sequenze, vale a dire i modi del passaggio tra le varie unità, sono le fasi del processo attraverso il quale il curatore e l'allestitore sviluppano la rappresentazione, le strutture di questo processo sono l'ordine della successione e le relazioni rese empiriche.

Nella successione all'esperienza diretta degli oggetti e delle unità espositive si sostituiscono progressivamente immagini ricostruite dalle rappresentazioni; la casualità è una fra le varie ipotesi di linee che possono legare tra loro le sequenze. All'in-



11. *Spazio proiettato*: Schema di una composizione nel Palazzo delle Scie, sede del Biennale dell'Università degli Studi di Palermo. Esempio di un sistema pubblicitario di una fiera: A) tipo, B) un'immagine, C) un titolo, D) un'immagine, E) un titolo, F) un'immagine, G) un titolo, H) un'immagine, I) un titolo, J) un'immagine.

terro di ogni unità è invece la sincronicità che connette il dato «eterogeneo» con il dato «eterogeneo» l'esperienza diretta dell'oggetto e del suo contesto con le immagini già formate.

Attraverso il processo, dunque, la mostra compone l'esperienza sensibile e la simultaneità con le costruzioni della memoria. Una mostra può avere una costruzione provvisoria, realizzata per durare un tempo limitato, la mostra scandisce anche il tempo del suo percorso interno e ripresenta l'effimero nel passaggio da un'unità espositiva a un'altra, nel confine che separa uno stato attuale da un altro.

In quanto rappresentazione, la mostra è una delle espressioni del pensiero creativo; il suo possibile senso è dunque nella ricerca di una trasformazione della conoscenza: producendo connetti, relazioni, prospettive nuove, propone nuove costellazioni di materiali, di una nuova forma al passato, può orientare il presente.

La struttura espositiva — in ogni sua parte e nell'insieme — intesa come il veicolo di quella rappresentazione, il sistema che compone logicamente gli oggetti, le relazioni tra questi e le relazioni tra i loro attributi. Nel progetto e nella sua realizzazione, per un tempo anch'esso limitato, più tecniche e più forme di riflessione devono mettere in crisi la propria autonomia e porre a confronto le proprie differenze oggettive.

Anche i singoli prodotti di queste tecniche, per poter essere componenti della struttura espositiva, per poter comunicare, devono restare incoerciti, in assepo al limite della forma.

Non è produttivo cercare un'unità disciplinare nel fare una mostra poiché questa trae la propria capacità comunicativa da quel prerivelatorio oscillante di diverse riflessioni, è la logica della rappresentazione che fa da ponte, che impedisce loro di sciogliersi in frammenti sconnessi.

Un allestimento il più delle volte è caratterizzato dagli oggetti stessi, che possono essere dello stesso tipo, come ad esempio gli allestimenti di mostre di quadri, di sculture, di officina, di progetti di architettura, ecc.; possono essere allestimenti a tema, ad

esempio mostre del territorio, del mare, etc.; possono essere allestimenti specifici con cadenze già stabilite, esempi significativi sono: la Biennale di Venezia che si svolge dal 1895, la Triennale di Milano che si svolge dal 1923, la Quadriennale di Roma che si svolge dal 1931; possono anche essere allestimenti per la divulgazione di prodotti da commercializzare, esempi tipici in Fiera Campionaria di Milano, di Bari, di Roma, di Palermo, e così via.

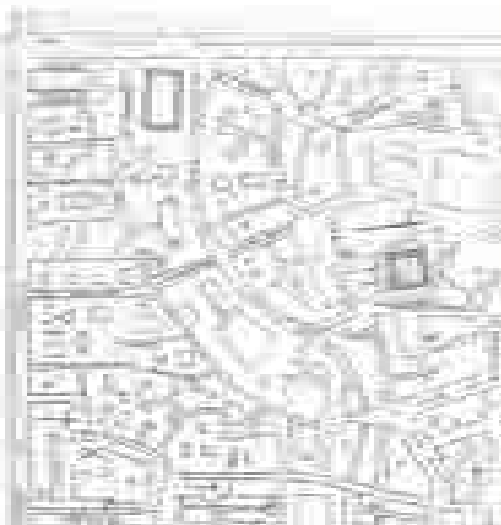
L'allestimento di una mostra, in generale, deve fare riferimento al luogo dove questa può effettuarsi.

Evidentemente esistono complessi architettonici che sono stati progettati e realizzati appositamente per ospitare allestimenti di mostre, e potremmo citare tanti esempi ma ne ricordiamo in questa sede solo alcuni, quali: il Musée Miroslav di Le Corbusier, 1929 a Ginevra; il Museo Guggenheim di F. Lloyd Wright, 1943 a New York; il Museo di Arte Moderna di O. Niemeyer, 1955 a Caracas; il Museum Burrell di R. Gannon, 1963 a Glasgow.

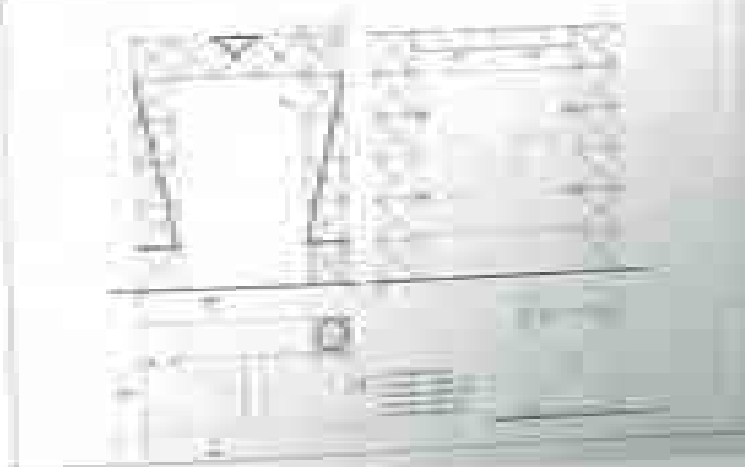
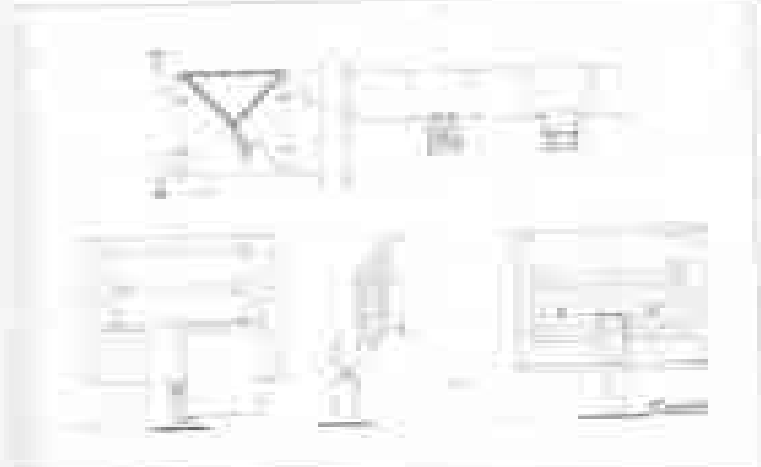
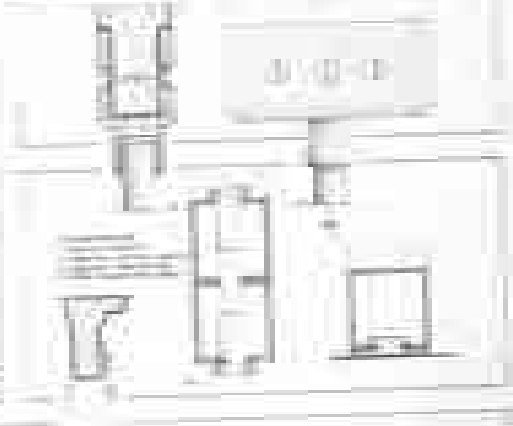
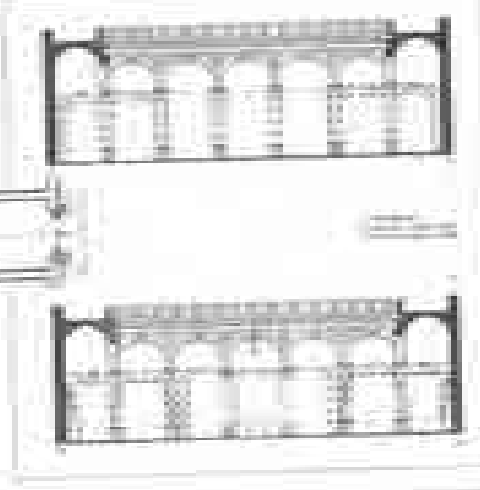
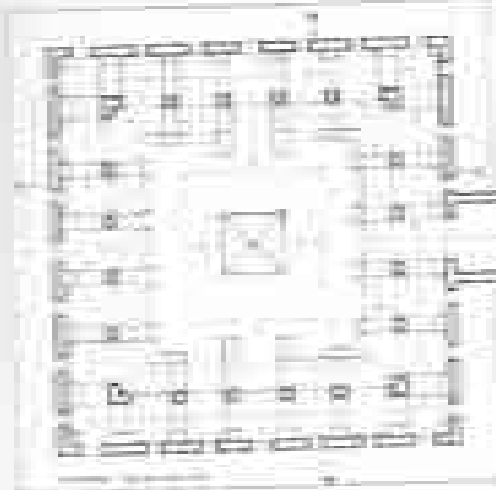
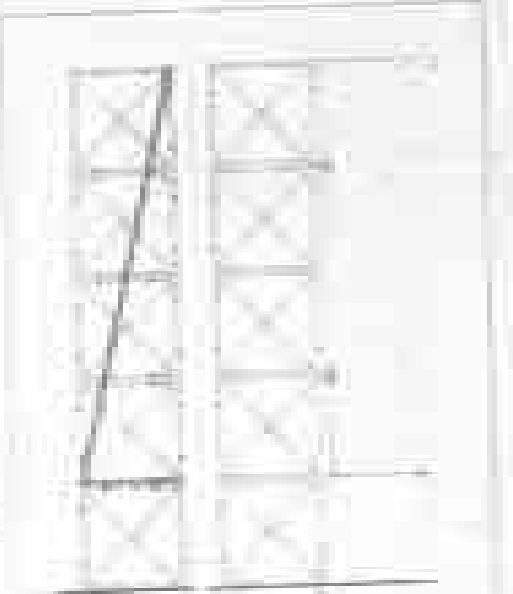
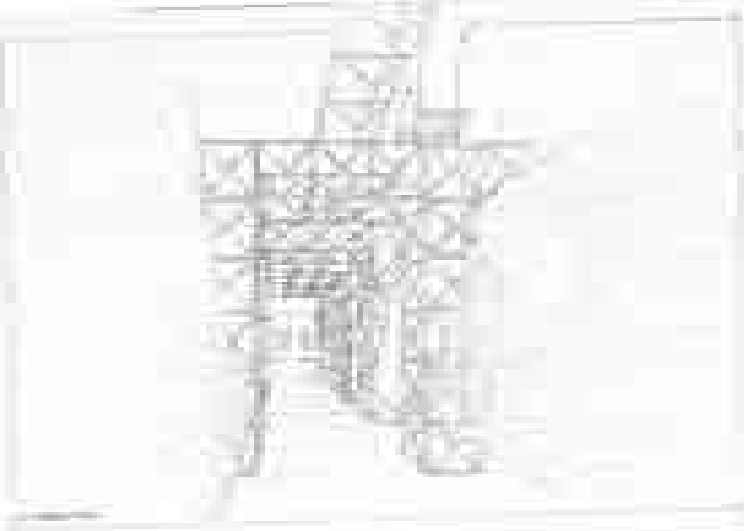
Intende per ospitare gli allestimenti che hanno una cadenza prestabilita, quali la Biennale di Venezia, la Triennale di Milano e la Quadriennale di Roma, sono stati individuati significativi luoghi che divergono rispetto. Così la Biennale di Venezia ha la sua sede espositiva presso i Giardini del Castello di Venezia; la Triennale di Milano dal 1923 al 1953 a Monza e dopo ha la sua sede espositiva presso il Palazzo dell'Arte di Milano e la Quadriennale di Roma ha la sua sede espositiva presso il Palazzo dell'Esposizione di Roma.

È utile precisare che tali mostre, oltre ad utilizzare i luoghi prima citati, in particolari occasioni hanno utilizzato anche altri spazi quali l'Arsenale, la Cordona, i Magazzini del Sale, le Zattere, l'Ala Napoleonica del Museo del Correr, la Ca' Pesaro, le Chiese di San Giorgio e di San Lorenzo, i Cantieri della Godovca, per la Biennale di Venezia; i locali della Fiera di Roma per la Quadriennale a Roma e per la Triennale di Milano la sede espositiva nell'ex Villa Reale di Monza.

L'allestimento di mostre o esposizioni in molti



174 Museo di sculture pubbliche nel Chiostro di
 San Felice del Duomo a Firenze.
 Esempio di un'idea salda e della struttura, con
 il ricorso agli archi del loggione.
 Particolare con l'indicazione del luogo, con una
 tavola e un'illustrazione fotografica degli oggetti di
 pregio, statue e sculture del Chiostro propriamente
 detto, come, proprio e particolare della scultura
 di sculture pubbliche del Duomo di
 Firenze.



W. Museo di un suo palazzo a metà della Chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Palermo. Piano e oggetti di scena.

razi viene realizzato in edifici storici, di particolare interesse architettonico, esempi di questa utilizzazione ve ne sono parecchi, in questa sede possiamo ricordarne alcuni: a Genova il Castello costruito dall'architetto Coppelli, per mostre sul Liberty; a Milano i Musei del Castello Sforzesco, con progettazione di musei di G. Barbiana del Belgioioso, E. Perissini, E. Nathan Rogers, 1954-1956; a Firenze il Museo degli Uffizi del Vasari; a Kasal il Museum Fredericianum di S.L. Da Ry, 1739-1777; a Verona il Museo Veronese, 1748-1749; a Roma il Museo Pio Clementino di M. Simonetti e G. Camporini, 1773-1782; a Roma il Museo Chiaramonti di R. Scion, 1806-1823; a Parigi il Museo del Louvre; a Mosca il Museo dell'Ermitage di Leo Van Kluge, 1839-1855; a Londra il British Museum di R. Smirke, 1823-1847.

Si può verificare che alcuni palazzi signorili, appartenenti a famiglie dell'alta aristocrazia, possano diventare luoghi di mostre e in particolare di esposizioni degli oggetti che facevano parte del palazzo stesso, tutto ciò è perché tali proprietà sono state acquisite dalla collettività, esempi tipici i palazzi reali di Torino, di Caserta, di Milano, ecc., e perché tali proprietà sono state cedute alla collettività dagli stessi proprietari, possiamo citare alcuni esempi quali il Palazzo Mico e la Villa Nervi a Palermo, ecc.

Inoltre in questi ultimi anni si viene diffondendo sempre di più il recupero del pari-

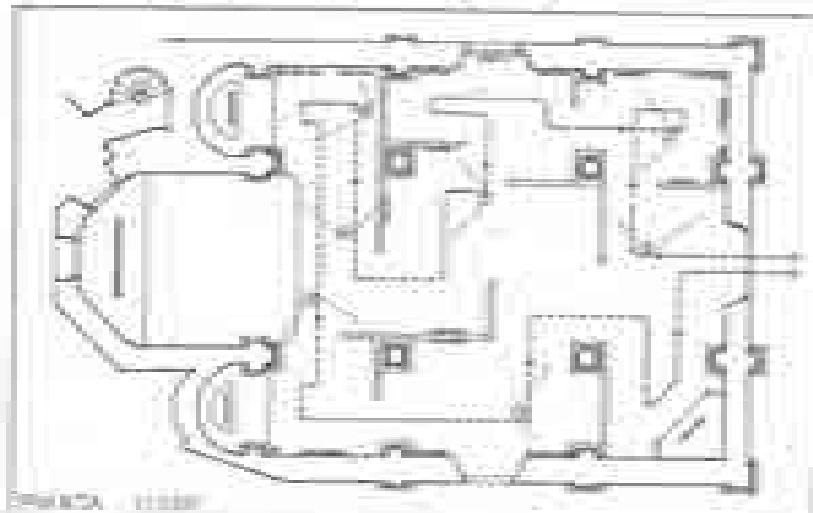
mento edilizio esistente nel nostro Paese, per un riuso specifico per allestimenti di mostre. Alcuni esempi che qui possiamo citare sono: il museo dell'Archivio Centrale di Stato di Roma; il museo del Palazzo Foscari di Venezia; il museo di Villa Medici a Firenze; la ristrutturazione del Palazzo di Municipio di J. Stirling a Barcellona; il recupero della Gare d'Orsay di G. Aulenti a Parigi.

Un altro tipo di allestimento, in molti casi, è stato effettuato in spazi all'aperto. Tali allestimenti prevedevano che fossero messi in mostra oggetti che non rischiavano di essere rovinati dalle intemperie, e che potessero stare in piena armonia con l'ambiente in cui venivano collocati.

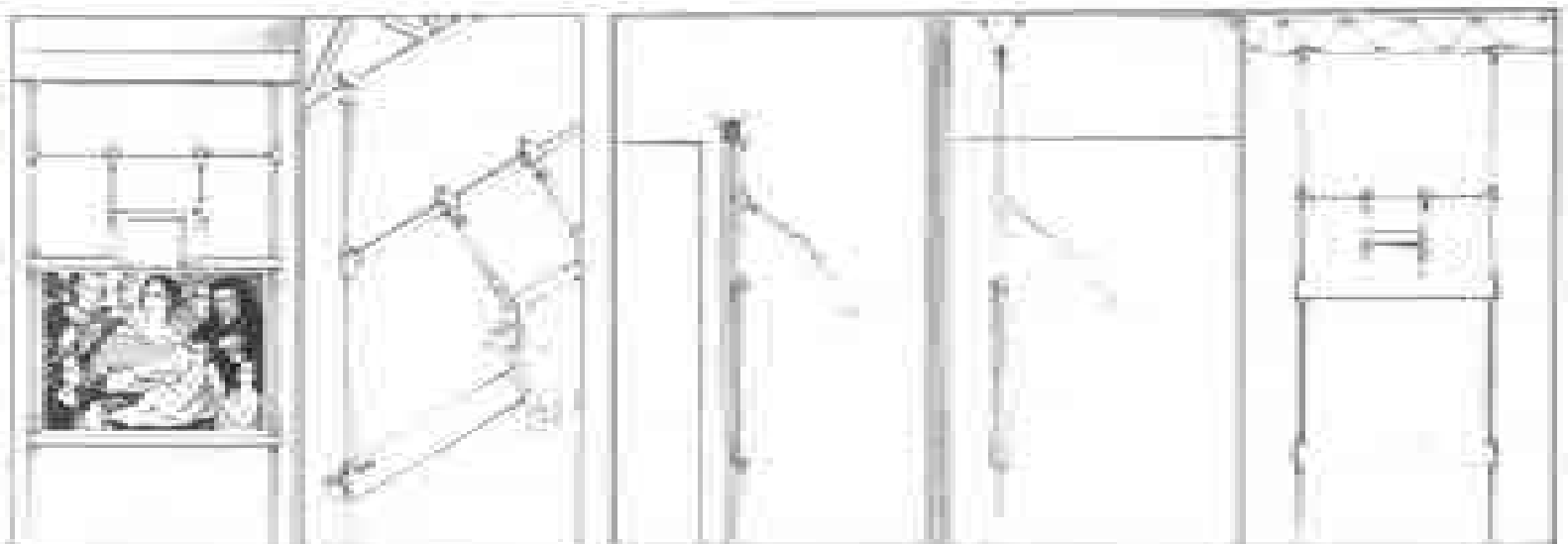
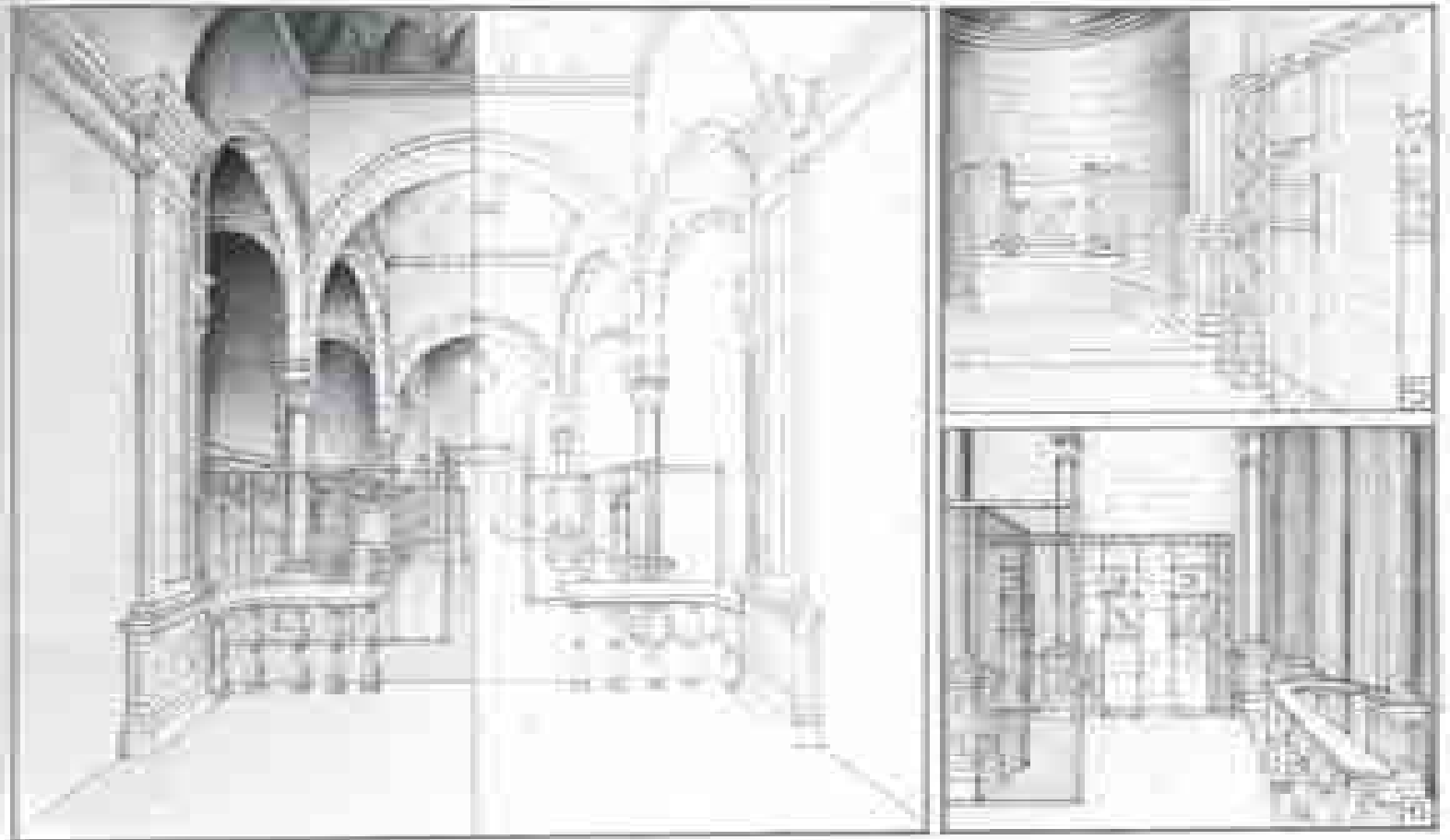
Anche in questo caso abbiamo parecchi esempi, e tra questi possiamo citarne alcuni: l'allestimento della mostra di sculture di Museo nel Belvedere Michelangiolo di Firenze; l'allestimento della mostra Trecento nell'Orto di Paolo De Matteis, organizzata da G. Salvetti nella Piazza del Duomo di Trento nel giugno 1963; l'allestimento della mostra Roma rinascita nel Mercato Traiano di Roma, 1978; l'allestimento della mostra Il laboratorio di Quartieri, in una piazza di Orzano, a cura di Piano e Rizz e Associati, 1979. Allestimenti particolari di mostre possono considerarsi quelle esposizioni che si effettuano una sola volta, e caratterizzano la città in cui si svolgono. In questa sede possiamo citare alcuni esempi significativi

quali: l'esposizione nazionale del 1891-1892 che si è svolta a Palermo, voluta da Florio, architetto E. Basile; la seconda esposizione di Soccarda del 1927 sull'architettura, sotto la Vice Presidenza di Mico Van De Biele con la collaborazione degli architetti Le Corbusier, Gropius, Taut, Berthoin, Schrenk; l'esposizione universale del 1925 a Parigi, all'interno della Città Reale; l'esposizione di Milano, 1931, ai giardini pubblici, architetto G. Ceruzzi; l'esposizione delle Belle Arti a Mantova, 1857; l'esposizione universale a Londra, 1851, nel Crystal Palace; l'esposizione di Barcellona, 1888; l'esposizione universale al Politecnico di Mosca, 1872, in prossimità del Cremlino sulla riva del Moskova; l'esposizione nazionale di Bruxelles, 1882; l'esposizione di Vienna, 1873; l'esposizione universale di Anversa, 1885; l'esposizione universale di Parigi, 1878, tra Piazza del Trocadero e l'École Militaire. Nell'ambito del Corso di Scienze e Tecniche di Comunicazioni Visive, tenuto dal sottoscritto, nel triennio accademico 1984-1987, presso la Facoltà di Architettura di Palermo, oltre alla trattazione di argomenti relativi agli strumenti e alle tecniche di comunicazione visiva, è stato affrontato un particolare aspetto della rappresentazione, quale è il progetto di un allestimento di una mostra.

Preliminarmente gli studenti hanno acquisito notizie sugli allestimenti di mostre, quindi hanno proceduto alla progettazione



57. Museo di arte sacra nella chiesa di Santa Maria del Miracolo a Palermo. Schema prospettico dell'interno.
 58. Museo di arte sacra nella chiesa di Santa Maria del Miracolo a Palermo. Particolare dello spazio di distribuzione ed archi delle pinnacole di pareti e alla cupola.



17) Museo di sculture di Arnaldo Pomodoro nelle
Passeggiata della Centrale, al Foro Italico a Palermo.
Piano e profilo (senza scala) della soluzione progettata.

18) Museo di sculture di Arnaldo Pomodoro nelle
Passeggiata della Centrale, al Foro Italico a Palermo.
Soluzioni progettate del progetto.

dell'allestimento di una mostra scegliendo liberamente e l'oggetto da mostrare e lo spazio fisico, il tutto secondo alcune direttive generali: ad esempio lo spazio per l'allestimento poteva essere sia al chiuso che all'aperto e doveva avere delle caratteristiche precise affinché esistesse un rapporto preciso tra l'oggetto da mostrare e lo spazio individuato.

Gli studenti pur lasciati liberi nell'individuare gli spazi per l'allestimento della mostra, erano obbligati ad individuare tali spazi all'interno del centro storico di Palermo o in altri centri storici della Sicilia, così pure potevano essere scelti altri spazi ma con motivazioni precise.

Nella fattispecie nelle scelte sono stati privilegiati edifici o spazi situati nel centro storico di Palermo, di Caltagirone, di Marsala, di Provençaro, etc.

Si deve segnalare in particolare che le scelte sono in molti casi ricadute su edifici storici molto noti, o su spazi all'aperto fortemente caratterizzati da un patrimonio edilizio già storico.

Alcuni di questi spazi sono: il Palazzo Chi-

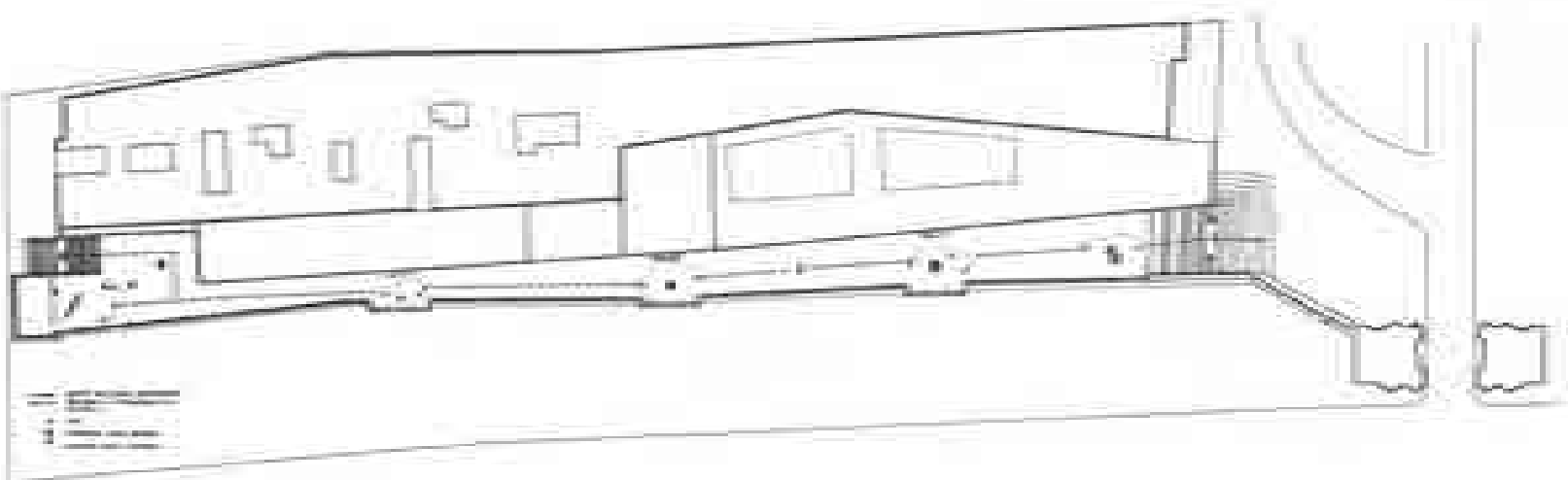
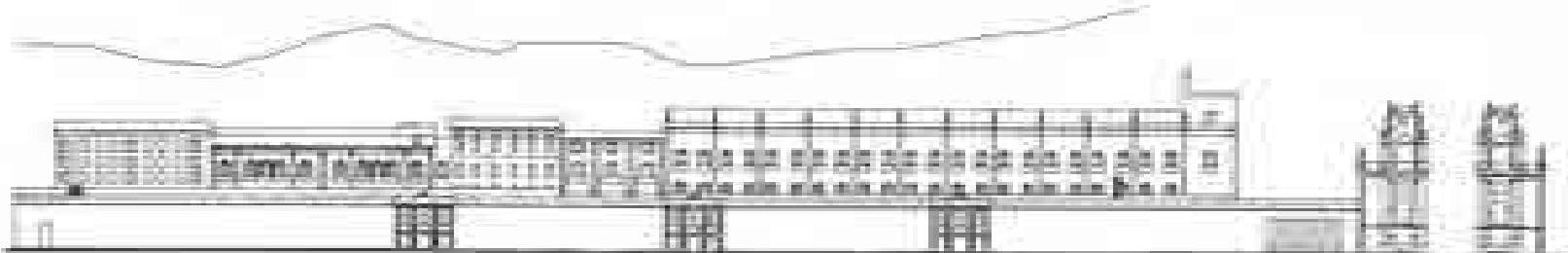
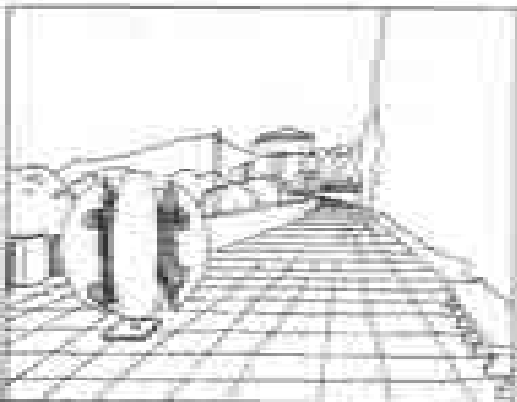
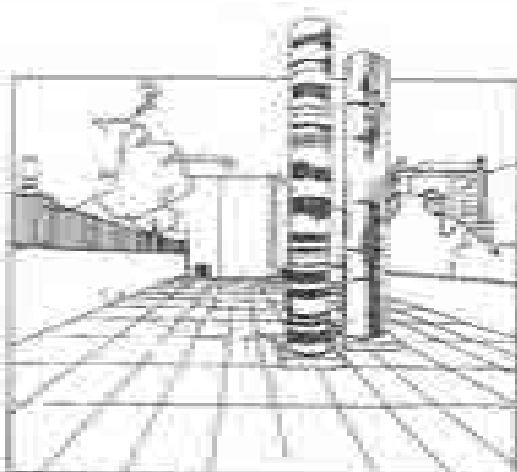
casone dello Steri, la Chiesa San Giuseppe Genovese, il Palazzo delle Aquile (Sede del Municipio), la chiesa San Corallo, il Palazzo Abbatino, la Villa Giulia, l'Orto Botanico, la Piazza Rivoluzione, la Piazza Bellini, a Palermo.

Per quanto riguarda gli oggetti che dovevano essere esposti, la scelta è stata molto varia, dal quadro alla crozza, dalla scultura alla bicicletta d'epoca, dai progetti di architettura alle fotografie del centro storico di Palermo.

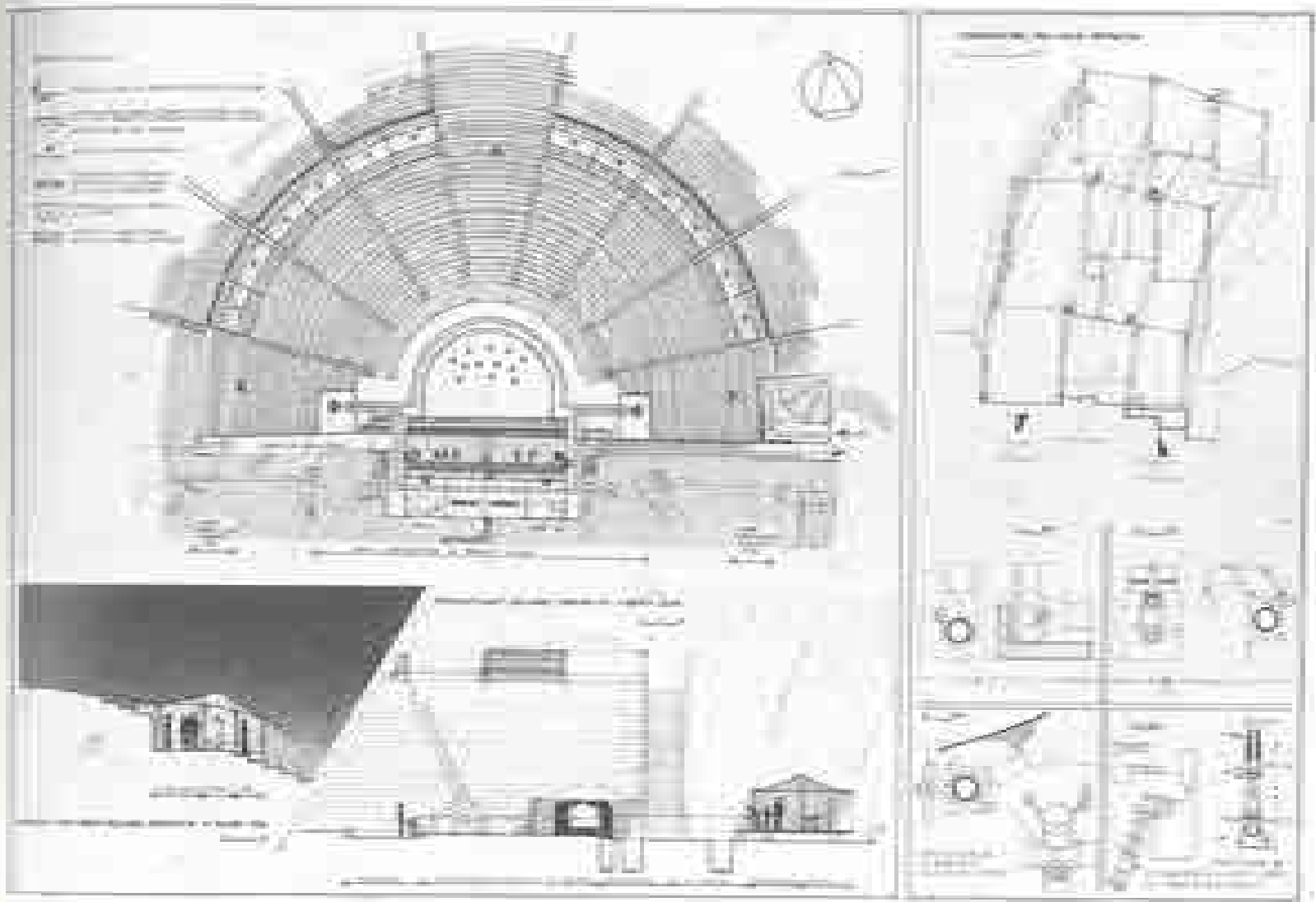
I risultati ottenuti sono stati abbastanza interessanti, in quanto sono stati scelti luoghi per l'esposizione e oggetti da esporre, con criterio e con molta accuratezza.

La programmazione dell'allestimento ha tenuto conto del luogo da recuperare opportunamente, e dell'oggetto stesso da mostrare. Al testo vengono allegate alcune tavole di tali progetti, scelte tra le più significative sia per le scelte effettuate, sia per la programmazione dell'allestimento, e principalmente per il tipo di rappresentazione del progetto stesso.

È utile sottolineare che non delle direttive



9. Museo di storia del cinema, sede di Torino
Cassa di Torino: Pirelli, studio, sede
amministrativa, uffici progetto. Sala cinema
regolata, piccoli cinema.



del corso era che ogni singolo progetto doveva essere rappresentato in unica tavola, e che all'interno di tale tavola dovevano essere individuati: l'edificio o lo spazio per l'esposizione, una piazza ed eventualmente una sezione con la distribuzione interna dell'allestimento, l'oggetto da esporre, gli elementi che dovevano servire da supporto per gli oggetti da esporre, i dettagli di tali elementi, e una prospettiva o una isometria dello spazio espositivo.
 E' evidente che ogni moderno aveva inoltre la possibilità di arricchire i propri elaborati con altri elementi grafici che riteneva di rappresentare.

Il Museo Cinematografico - Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo.

Il lavoro progettuale e operativo è stato promosso dal Comune del Corso di Sesto San Giovanni e Sesto al Corso con la Direzione del Museo (1960-1962) come spazio sede di un'Architettura di Storia.
 Alla realizzazione di tale opera hanno partecipato gli architetti: Giacomo Agazzi e Silvio Bertoldi.
 Il lavoro di accompagnamento è stato curato da alcuni allievi della Facoltà di Architettura del Corso con gli architetti: Carlo Rossi, Mario Padoa Schioppa, Francesco Buzzati, Attilio Rossi, Roberto Longhi.

La récupération des Sites Culturels et les préparations muséographiques

Le cours « Instruments et de Techniques de Communication Visuelle » est étroitement lié avec des communications théoriques spécifiques et avec des exercices de projet relatif à la préparation d'une exposition.

On a fourni aux étudiants des informations relatives aux expositions et aux préparations spécifiques relatives dans le temps ainsi qu'au rapport qui est créé entre le visiteur et l'objet à exposer.

En ce qui concerne l'histoire de projet d'une exposition, on devait de terminer certains thèmes muséographiques en travaillant dans des Centres Historiques Siciliens (Palermo, Catagrinna, Marsala, etc.) et par exemple on peut rappeler le Palais Chiaramonte della Sora, l'Église de San Cataldo à Palermo, etc.

Le choix de l'objet à montrer était libre et il était très varié, depuis le tableau à la fresque de l'Époque. Il est évident que l'histoire de projet était liée avec une consultation avec l'objet à montrer, avec l'espace choisi pour l'exposition. L'étudiant devait choisir d'une seule table qui devait contenir obligatoirement la consultation de l'objet ou de l'œuvre de pour la préparation de l'exposition, une carte et une section avec le volume de projet, une reproduction de l'objet à exposer, les éléments de support de la préparation, quelques détails de construction ainsi qu'une vue tridimensionnelle. L'essentiel en perspective de l'espace d'exposition.

Pendant le cours on a pu voir et préparer une exposition comme un langage de communication visuelle en travaillant autour un message muséographique.

Des rapports et des perspectives ont permis l'accès d'une exposition, et de montrer personnellement les lieux d'exposition de l'objet que l'on doit exposer avec de l'objet accessible.

La préparation n'est autre qu'un projet spatial où l'on a construit une interaction entre les sites exposés et les personnes qui ont à performance visuel cela, on obtient des résultats avec des effets qui sont qui mettent en relief sur les objets,

sur les objets d'exposition.

La représentation est inévitablement une construction de lignes, une réflexion visuelle relative aux possibilités spatiales de l'objet exposé. Si l'on met en lumière certaines de ses propriétés, cela signifie que le musée d'accès de l'objet expose « séparément » un objet spécifique pour un de manière conceptuelle et physiquement avec sélection des points d'observation.

L'exposition permet une expérience directe de ses matériaux mais elle ne doit de former des moments d'attention, de connaissance, d'émotion, mais elle ne peut pas de tous les points être vu par rapport aux matériaux exposés.

Le spectateur l'exposition, en choisissant de ses parties et dans l'ensemble, doit être comprise comme le résultat de la représentation, le point qui implique l'apparence des objets, les rapports entre ceux-ci et les rapports entre leurs attributs. En ce qui concerne le projet et sa réalisation et pour un aspect de projet limité, de nombreux techniques et les formes de réflexion doivent mettre en œuvre le projet autonome et complexe de projet et différents niveaux.

The issue of cultural heritage monuments and preparing museum exhibitions

The "Visual Communication Instruments and Techniques" course covered mostly of specific theoretical communication and design theories for organizing an exhibition.

The students were furnished with information on the important exhibition and design throughout history and the relationship created between the visitor and the item being exhibited.

For the proposed exhibition design suitable historical buildings existing in the historic center of Sicily (Palermo, Catagrinna, Marsala, etc.) had to be identified, these buildings included Palazzo Chiaramonte della Sora, the church of San Cataldo in Palermo, etc.

There was a free choice as regards the items to be exhibited and the visiting exhibition was very varied, ranging from a canvas to an antique clock.

The design proposal obviously had to take into account both the "item" to be exhibited and the "space" chosen for an exhibition. The student had to prepare a single drawing showing the building and the space where the exhibition was to be held, a plan and section with the design proposal, a reproduction of the item to be exhibited, the items around the exhibition design, some construction details and a three-dimensional view. Annotated projection or perspective of the exhibition space.

The course viewed an exhibition as an example of visual communication, considering it a message which was transmitted to the visitor.

Relations and respective characteristics of choice of an exhibition, especially when both the exhibition area and the item exhibited are of considerable value.

The representation is that a special design where there is a continual interaction between the items exhibited and the visitor; when the interaction is perfectly reached the result is a particular effect which highlights both the items exhibited and the exhibition space.

The representation is inevitably a combination with lines, a selection of the essential possibilities of the

item being exhibited for a specific purpose. Highlighting some of its properties means being alert on the different aspects exhibiting an item means preparing both conceptually and physically a selection of observation points.

An exhibition creates a direct experience of its materials, but also requires specific forms of attention, learning, evaluation, and can act as to be a museum must involve the item exhibited.

The exhibition structure - in every single part and as a whole - should be seen as the vehicle of the representation, the system which logically creates the items, the relations between them and the relations between their attributes. In the design and the realization, one again for a limited time, several techniques and forms of reflection should bring about a crisis in their autonomy and lead to a comparison of their different means.

Cesare Candari

L'insegnamento del disegno nelle scuole secondarie superiori.
Una ricerca sulla didattica

Senza unanimemente riconoscerlo che il ruolo fondamentale del Disegno sia quello della espressione e della comunicazione oltre che quello della conoscenza; a tale scopo, di particolare importanza è il fatto che esso si sviluppi a partire da un processo percettivo e da una idea. Ciò — superando il limite di quella che potremmo definire la percezione naturale (ovvero legata ai cinque sensi) — necessita di un supporto culturale, sperimentale, sì che il Disegno compaia in chi lo realizza, in ogni caso, una proiezione esterna del proprio patrimonio culturale. Se ciò è tra le acquisizioni consolidate della moderna cultura, considerando i programmi della scuola post-universitaria, si deve constatare che viene riservato al Disegno un ruolo largamente inadeguato, sia alle potenzialità della disciplina sia alle esigenze di formazione dell'allievo, nelle varie fasce di età. E questo nel mentre si deve constatare come i programmi scolastici siano ancor più evidentemente strutturati sulla base di una predominanza culturale degli ambiti storico-letterari e matematico-fisico-chimici; si deve prendere atto, cioè, che il problema dell'educazione estetica non viene recepito nella sua dimensione più naturale, ovvero intesa tanto come capacità di percepire il bello, di essere godimento, elaborazione modelli e scoperte. Ne consegue che manca, necessariamente, anche una strategia educativa che aiuti l'allievo a crescere in questa dimensione, a partire dalle esperienze più semplici, verso quelle più complesse. Si deve dedurre, in pratica, come si rivenga decisamente (spesso malintenzionato) importante che l'allievo impari a decodificare e a interpretare

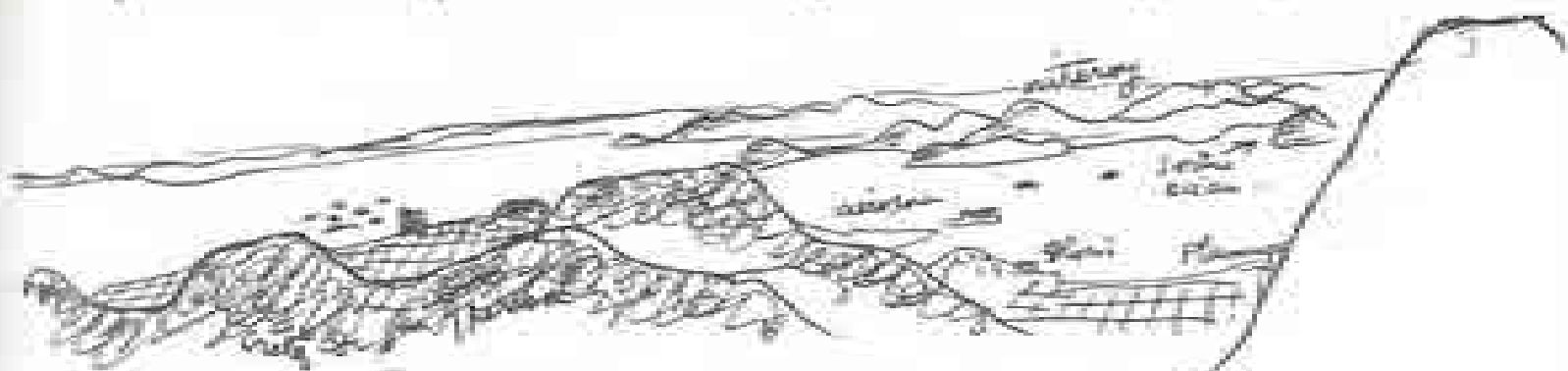
un testo letterario ed anche poetico, che impari a risolvere problemi di carattere matematico, che penetri nelle regole e nelle leggi fisico-matematiche — e dell'importanza di tutto questo siamo convinti assessori — ma come si rivenga allora che possa tranquillamente fare a meno di imparare e di verificare come in questi processi essere ritrovate le origini ed i principi di tutta la Scienza, anche di quella del Disegno.

Indubbiamente il nodo cruciale, nel curriculum scolastico del giorno, è rappresentato dalla scuola media inferiore. Proprio lì il problema — che sembra essere affrontato in modo evolutivo — è considerato in maniera frammentaria, spesso disorganica, al di fuori di un progetto didattico complessivo, assumendo obiettivi didattici spesso inadeguati in ordine alla età degli allievi. Infatti, considerando il programma di Educazione artistica (modificato l'ultima volta nel 1979), — nel cui ambito si sviluppa la didattica del disegno, — si deve constatare che le indicazioni generali, quelle programmatiche e gli obiettivi della disciplina non sembrano stimolanti e coerenti con quanto abbiamo sopra detto.

Il nuovo programma di educazione artistica appare, rispetto al precedente, certamente avanzato: vi si afferma la natura comunicativa dell'espressione per immagini e segni e vi si propone l'approccio ai diversi linguaggi e l'esperienza delle più svariate tecniche. Quello che ci appare mancato è il rapporto presente tra il discente ed il mondo reale, in dove viene ricambiata la concezione di un mondo come sintacco e simbolico, che si offre, attraverso gli occhi, in un'uni-

ca dimensionale, immobile ed omogenea, uguale per tutti nelle sue profondità, nelle sue articolazioni, nei suoi valori. In base alle previsioni del programma sembra di poter dedurre che, per comprenderlo, sia sufficiente che l'allievo lo inquadrì nel proprio campo visivo, e che la conoscenza che egli ne trarrà sarà indipendente dalla sua cultura, dalla sua capacità espressiva e quindi interpretativa. Come se i «significati» delle cose potessero valere senza mediazioni all'osservatore. Il processo cognitivo della visione è, invece, eminentemente mentale, ad esso corrispondono meccanismi fisici e processi fisiologici, soprattutto una capacità percettiva maturata, sviluppata e elaborata a corso degli sviluppi storici della civiltà. In questo senso quindi, inevitabilmente, i «significati» che sembrano essere intesi come contenuti oggettivi delle cose, quasi immutabili, sono invece generati nell'uomo in base alla sua capacità percettiva, correlata al livello ed al taglio della sua formazione culturale. In breve, è sempre l'Uomo che proietta all'esterno la sua conoscenza e, in base ad essa, interpreta la realtà in una delle possibili versioni, si da dominarla ed acquisire la capacità di risaperla.

Si consideri, inoltre, che, mentre per l'esame finale di licenza media — che conclude il ciclo della scuola dell'obbligo, secondo i programmi del 1963 — le prove di educazione artistica erano di tipo grafico o pratico (cioè disegno o modellazione), con i nuovi programmi del 1979, tuttora in uso, l'esame di educazione artistica si riduce ad una prova soltanto orale con la presentazione degli elaborati prodotti durante l'ultimo



47. Disegno preliminare, La Colonna.
Piano per Rio de Janeiro, 1956. Solito soggetto.

48. La Colonna. Piano per Rio de Janeiro, 1956.
Solito delle planimetrie di progetto.

anno, il che vuol dire la perdita irrimediabile del disegno e della capacità rappresentativa che, al massimo, in questa condizione potrà essere «raccontata».

La situazione non è migliore a livello di scuola secondaria superiore, ora, nei corsi di ordinamento, — prescindendo, cioè, dall'attività di sperimentazione alquanto diffusa, — i programmi, datati anche molto indietro nel tempo, hanno ormai esaurito la loro funzione.

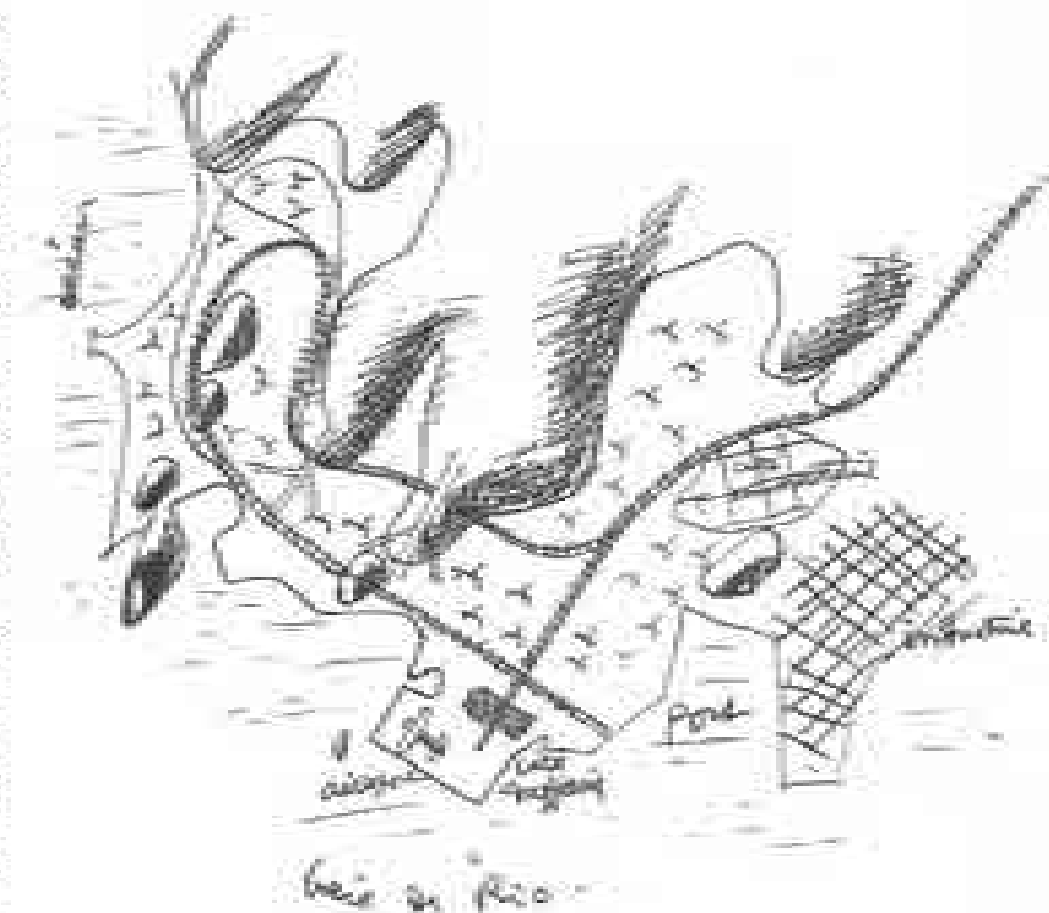
In questa sede vogliamo riferirci in particolare alla situazione dell'Istituto tecnico per geometri e dell'Istituto tecnico industriale di specializzazione edilizia, poiché i diplomati dei due tipi di scuole sono diretti, tra l'altro, all'attività di rilievo, a quella progettuale e, in generale, di trasformazione dell'ambiente, naturale e costruito.

In entrambi questi indirizzi il disegno viene considerato in chiave essenzialmente funzionale, con l'obiettivo prevalente di consentire all'allievo di acquisire la conoscenza (peraltro parziale) di metodi e strumenti per la rappresentazione; non viene assolutamente considerata la funzione del disegno come strumento privilegiato di analisi e, quindi, di conoscenza critica, con grave conseguenza per il eccessivo momento della progettazione che viene considerata, a sua volta, in chiave prevalentemente strutturale e funzionale.

Tale situazione trova riscontro anche nella condizione dei docenti, la cui formazione è quantomeno disomogenea.

Essi vengono reclutati, oggi, tra i laureati in architettura ed ingegneria; fino a circa venti anni fa, per accedere all'insegnamento del Disegno nell'Istituto tecnico per geometri era sufficiente il diploma di maturità artistica.

Si deve, perciò, considerare che, per il legislatore italiano, le lauree in architettura e in ingegneria costituiscono la base per poter insegnare un numero indefinito di discipline (quasi venti nei vari indirizzi). La attuale saturazione dei ruoli impedisce il ripetere del fatto che laureati architetti o ingegneri — ancora privi di abilitazione didattica — siano preposti indifferenzialmente all'insegnamento di una fra tante discipli-



ne nella scuola nella intera serie: nei vari indirizzi della scuola secondaria superiore (educazione artistica, educazione tecnica, storia dell'arte, disegno negli ITG, disegno tecnico negli ITS, tecnologia delle costruzioni, costruzioni, ecc.).

Potrebbe, è mancato, in tutto questo arco di tempo, la istituzione di corsi di qualificazione o specializzazione universitaria o post-universitaria che formassero nelle discipline della Rappresentazione (come in altri). Vi è da considerare, ancora che, nella facoltà di Architettura — i docenti cui viene probabilmente affidato l'insegnamento del disegno negli istituti tecnici sono laureati in Architettura — le discipline relative alla rappresentazione (disegno e rilievo, geometria descrittiva, ecc.) hanno subito alcune fortune e, in particolare, una decisa sommovoluzione negli anni compresi tra il 1964 e il 1973, nel mentre si è registrato nei loro con-

fronti, nel successivo periodo, un crescente ed attento interesse. Per questa situazione — anche degli studi universitari, nella quale molti dei docenti in servizio hanno trascorso — si registrano tra gli insegnanti variati di orientamenti didattici, diversità anche profonde di preparazione specifica, esigenze di supporto metodologico molto diversificate.

In questo contesto ci sembra di particolare interesse l'iniziativa assunta dalla Direzione Generale per l'Istruzione Tecnica del Ministero della Pubblica Istruzione di avviare la formazione di pacchetti formativi per gli insegnanti di Disegno in questi due tipi di istituti, affidandone la realizzazione al Dipartimento di Rappresentazione e Rilievo dell'Università «La Sapienza» di Roma e di realizzare, nel contempo, una indagine capillare diretta ad individuare in particolare le esigenze formative dei docenti in servizio.

A tale scopo, a cura del Dipartimento di Rappresentazione e Rilievo, è stato approntato un apposito questionario che è stato inviato a tutti i docenti di Disegno in servizio nei due tipi di istituti.

Si è ricevuta una adesione abissina alla iniziativa: su circa 1400 docenti interpellati hanno risposto in circa 1400. Il risultato di tale indagine — che possono ottimamente essere considerati come un Rapporto sull'attuale situazione del Disegno in questi istituti e sulle condizioni e sulle esigenze dei relativi docenti venivano presentati in un Seminario promosso dal Ministero della Pubblica Istruzione ed organizzato dall'Istituto Regionale per la Ricerca e la Sperimentazione Educativa della Campania, con la collaborazione scientifica dello stesso Dipartimento, nel prossimo mese di novembre. In quella stessa circostanza sarà proposta ai docenti di Disegno invitati a partecipare — un campione del 5% dei docenti in servizio, quindi abbastanza significativo — un approfondimento ed una prima verifica delle previsioni che, a riguardo di questa disciplina, contiene il progetto di riforma della scuola secondaria superiore elaborato dalla Commissione Brocca.

A questo riguardo è utile ricordare che più volte, negli ultimi decenni, la scuola secondaria di secondo grado è sembrata sul punto di essere radicalmente rinnovata; più pro-

getti si sono susseguiti, in sede tecnica e in sede politica. Negli ultimi anni, in sede ministeriale e con una considerazione anche ampia della forza sociale e del lavoro, ha operato una Commissione — presieduta dall'onorevole Beniamino Brocca, sottosegretario di Stato alla Pubblica Istruzione nel precedente Governo — con l'obiettivo di ridisegnare un progetto complessivo di riforma della scuola secondaria superiore di secondo grado, utilizzando anche quanto è emerso di utile dai progetti precedenti e dal dibattito che si è sviluppato negli ultimi decenni.

La Commissione ha ultimato nello scorso anno i suoi lavori; le conclusioni sono state pubblicate attraverso i tipi di Le Monnier (Firenze), in due volumi che riguardano, rispettivamente, il biennio ed il triennio (quest'ultimo in due tomi).

Il progetto Brocca — che corrisponde alla necessità ed alle intenzioni di un riassetto generale della scuola secondaria superiore — è indubbiamente il tentativo più serio e coordinato che il Ministero della Pubblica Istruzione abbia prodotto a tale scopo. Il progetto prevede che il corso quinquennale si articoli in un biennio di base ed in un triennio diversificato per indirizzi.

Nel biennio si riconoscono discipline comuni a tutti gli indirizzi e discipline specifiche per ciascun indirizzo.

Per quanto riguarda gli indirizzi che, in futuro, dovrebbero corrispondere agli attecchiti indirizzi tecnici per passare ad una specializzazione estesa dell'attuale settore industriale e che continueranno a partecipare dell'area tecnologica, il «Disegno», si dovrebbe evolvere, nel biennio, nella disciplina «Tecnologia e disegno 2» (nella quale il disegno dovrebbe essere considerato in particolare come strumento di conoscenza e di intervento nei processi tecnologici), mentre un'analoga disciplina (Tecnologia e disegno 1) è prevista per il biennio dell'indirizzo scientifico-tecnologico.

Il programma di «Tecnologia e disegno 2» sottopone tutte le istanze legate ad una revisione metodologica e metodologica della disciplina Disegno, anche per quanto riguarda le applicazioni di tipo «tecnologico».

Il prossimo seminario dovrebbe consentire, anche, di sviluppare un approfondimento delle previsioni del progetto Brocca per questa disciplina, quanto mai opportuno, da parte di un consistente numero di docenti e di indagare anche le loro esigenze formative per promuovere, in questo settore, anche una significativa innovazione della disciplina.

(1) Carlo Casati - Dipartimento di Rappresentazione e Rilievo, Università degli Studi di Roma «La Sapienza».

L'Enseignement des dessin dans les écoles secondaires. Une recherche sur la didactique.

Il a été unanimement reconnu que le rôle fondamental du Dessin est celui de l'expression et de la communication entre celui de la connaissance. Dans ce but, il est tout particulièrement important qu'il se développe à partir d'un processus perceptif et d'une idée et que cette idée même — allant au-delà de ce que nous pourrions définir la perception naturelle (sans lien avec un objet réel) — devienne source d'un support culturel et expérimental, afin que le dessin comme un tout soit fait celui qui le réalise, une projection exacte de ses propres perceptions culturelles.

Si un aspect peut paraître insignifiant de la culture moderne, comme on le remarque le curriculum de l'école primaire secondaire, force est de constater que le rôle relatif du Dessin est certainement multiplié avec ses particularités de la discipline et une nécessité de formation de l'élève, dans les différents niveaux d'âge.

Il est évident que nous devons nous particulièrement à la situation de l'Institut technique pour primaires et à l'Institut technique industriel de spécialisation dans la construction, puisque les diplômés des deux types d'écoles se distinguent, entre autres, à l'égard de celui, de projet et, en général, de transformation de l'environnement naturel et bâti.

Dans l'article, on signale l'intention de faire par la Direction générale pour l'Instruction technique de Ministère de l'Éducation nationale en vue d'élaborer la réalisation de projets de formation pour les professeurs de Dessin dans ces deux types d'établissements, réalisés qui se ont confiés au Département de Représentation et Relief de l'Université «La Sapienza» de Rome. Elle comprend, d'une part, réaliser parallèlement une enquête nationale visant à identifier tout particulièrement les exigences de formation des professeurs en place.

Dans ce but, un questionnaire a été préparé par le chef du Département de Représentation et Relief et envoyé à tous les professeurs de Dessin en place dans les deux types d'établissements.

Une adhésion très forte a pu être en-

registrée sur 1000 professeurs interrogés, 1400 ont répondu avec rapidité. Les résultats de cette enquête — qui posent certainement des problèmes comme un Rapport sur la didactique actuelle de Dessin au sein de ces Instituts et sur les conditions et les exigences des professeurs professeurs — seront présentés au cours d'un Séminaire prévu par le Ministère de l'Éducation nationale et organisé par l'Institut régional pour la recherche et l'expérimentation didactique de la Campagne, avec la participation du Département même, qui se tiendra au mois de novembre prochain.

Au cours de ce même Séminaire se sont proposés aux professeurs de Dessin inscrits à y participer — un échantillon de 1% des professeurs en place, dans les deux établissements — un approfondissement et une précision et évaluation des perceptions qui concernent le projet de réforme de l'école secondaire supérieure élaboré par la Commission Sirena, quant à cette discipline.

The Teaching of drawing in secondary schools. Research into Teaching Methods

It would appear to be universally recognised that fundamental role of drawing is to express and communicate as well as to extend beyond it. Hence particular importance is ascribed by the fact that drawing develops from a perceptive process of form and idea, and that this idea — extending beyond the limits of what we could define as natural perception (i.e., that related to the free world) — becomes a cultural and experiential support which means that every act of drawing entails an essential projection of one's own cultural knowledge.

Though this is one of the considerable acquisitions of modern culture, one can only point out that the role reserved for drawing in the primary-secondary educational curriculum is largely inadequate to the potential of the discipline and also the maturity of the pupil, whatever his age.

It would have drawn attention to the situation in the Technical Institute for Lawyers and the Technical Industrial Institute for Construction across specialties that those studying at these two institutes will be engaged in surveying and planning and in general transforming the environment, both natural and man-made.

The article draws attention to the initiative of the Ministry of Education's General Director for Technical Education in arranging for training packages for drawing teachers at these two types of institute. These packages will be prepared by the Department of Representation and Surveying of Rome's "La Sapienza" University which will also be responsible for carrying out a detailed survey aimed, in particular, at identifying the teachers' training needs.

To this end, the Department of Representation and Surveying prepared a questionnaire which was sent to all drawing teachers working in these two types of institute.

The questionnaire had a very high response rate; some 1400 of the 1000 teachers contacted replied. The results of the survey — which are undoubtedly to be considered as a reflecting the present state of the use-

ing of drawing at these institutes and on the teachers' conditions and needs — will be presented at a workshop sponsored by the Ministry of Education and organised by the Campanian Regional Institute for Teaching Research and Experimentation with the Department of Representation and Surveying acting as scientific consultant, to be held in November 1982.

On this occasion, the drawing teachers invited to the workshop — who represent 1% of total teacher number, hence a very significant sample — will be encouraged to comment and provide a preliminary assessment of the forecasts for the reform contained in the draft of the upper secondary school reform drawn up by the Sirena Commission.

«... Olio l'insolito e la volontà, l'arcano che la fantasia, il cui primo indizio si rivela nell'istinto di abbellire prima se stesso, indi ciò che lo circonda... Così, l'uomo, cominciò col tingere il proprio corpo e poi l'abitazione».

In questo modo ha inizio uno dei numerosi manuali di artisti e decoratori, che fioriscono per tutto l'Ottocento e che, accanto a precise e dettagliate informazioni tecniche, forniscono spiegazioni d'ordine storico sulla nascita della decorazione, oltreché considerazioni legate alle abitudini di vita dell'epoca.

Intenzionalmente appare subito proprio l'eccezione diffusiva, che tale manualistica ebbe tra la seconda metà del XIX secolo ed i primi del Novecento, derivata dall'essere la decorazione esterna ed interna prese comune nelle architetture dell'epoca e non necessariamente solo delle architetture «nobili», e favorita anche dal presente spirito ottocentesco di regola e rivisitazione di motivi classici o lontani dalla opera culturale, come pure bisognosi di testi ai quali attingere e far riferimento.

Così, questo spirito commissiona catalogatori, un po' semplicistici ed alla «portata di tutti», perma anche i testi relativi alla decorazione pittorica d'interni, mostrando ci vivente, spaccati di una società a volte ancora all'apparenza, forse più che alla sostanza.

Proprio in quest'ottica, infatti, colpisce il prologo e la descrizione di numerose opere di decorazione cosiddetta «temporanea», da contrapporsi a quelle da noi usualmente indagate, detta «permanente», poiché tutta per abbellire in modo stabile un intero edificio, oppure parti di esso; «... la decorazione temporanea altro non è che non struttura effimera, allestita per determinate occasioni e destinata ad essere distrutta, una volta superato il momento contingente».

Questa particolare espressione di architettura, pertinente più al mondo del «supplente», piuttosto che a quello del «costruito», ossia il raggiungimento di una compattezza architettonica (o urbanistica, a seconda di quale sia la dimensione dell'intervento) proprio mediante la finzione, l'in-

gianno, così da creare nell'osservatore una suggestione immediata, non necessariamente, però, tale suggestione deve essere realizzata al momento, si potranno avere esempi di architettura effimera, nei quali l'intento è quello di mettere luoghi lontani, o sconosciuti al limite dell'immaginario.

L'altro caso in cui si può impiegare la decorazione è quello, invece, di imitazione o, addirittura, labore d'imitatio, al fine di creare un'omogeneità ad una compattezza architettonica dove non vi siano edifici dalla facciate «povere», frusti-strada disomogenei, elementi rimasti, sono stati nel passato oggetto di decorazione «provvisoria», in occasione di specifiche celebrazioni.

Ecco la ragione per la quale la manualistica ottocentesca si occupa anche di un aspetto così marginale della tecnica edificatoria, nel tentativo di proporre una casistica, e, quindi, una rappresentazione del procedimento da seguire.

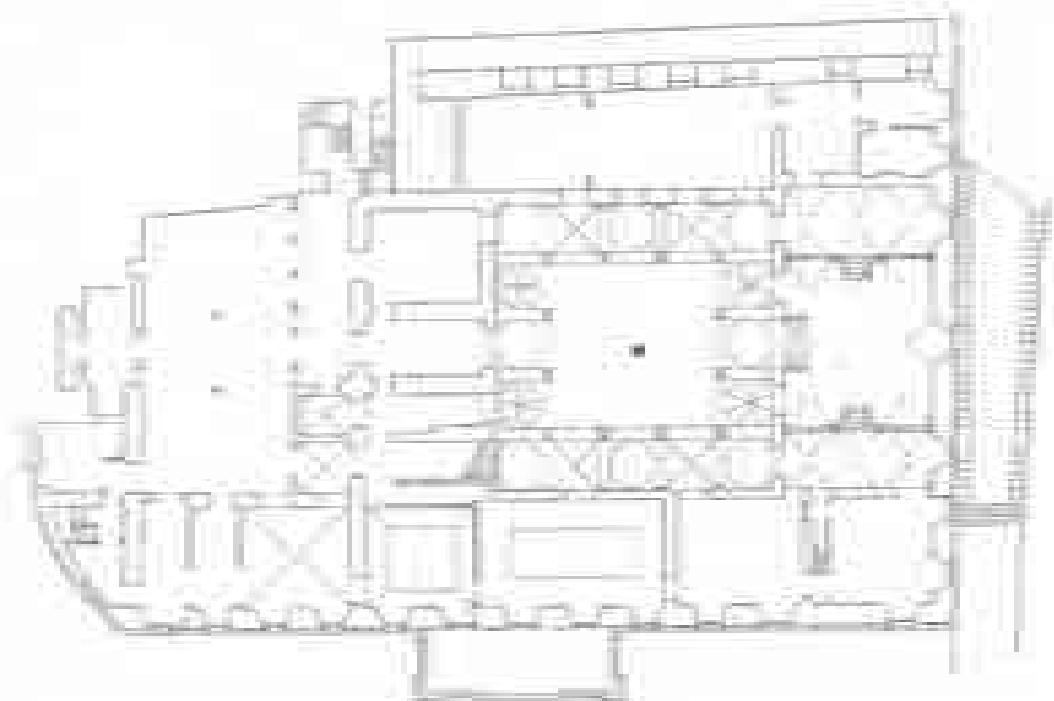
Si ricordano, quindi, i «... nuovi adattamenti, che convertono le chiese e le sale in magnifici palazzoni, composti di varie stoffe...», mostrando, anche, come per lo scopo di abbellire (o nascondere), venivano impiegati materiali e tecniche disomogenei,

pitture, sculture, ma anche stucchi, mobili, soffitti, o altri.

Più diffusa e documentata è comunque la decorazione pittorica permanente di edifici, per la realizzazione della quale i disegni sono molteplici e severi innanzi tutto non si tratta di decorare una parte di stanza, come spesso accade negli esempi più poveri o trasformati nel corso degli anni, bensì di adattare su le pareti — comprendendo delle lacune preesistenti, porte o finestre che siano, — su il soffitto, e, per fare ciò, di considerare i colori ed i disegni nelle loro effettive scansioni, tenuto conto della distanza che intercorre con l'osservatore, della posizione rispetto alla fonte di luce, ecc., introducendo, così, anche il potenziale impiego del tempo (nel «...», quantomeno, di rapporti di false dimensioni o falsa prospettiva).

Fondamentale raccomandazione, poi, (quanto trascurata dai moderni restauratori) è quella di evitare le tinte troppo forti e brillanti, comunque evitando che alcuni particolari colpiscano più di altri, creando uno sgradevole contrasto e disequilibrio.

Ma senza dubbio uno degli aspetti più significativi è rappresentato dalla costante e



U' Pagine precedenti: Schematismo dell'Internazionalismo della Morfologia e Genova, con l'illusione dell'arte decorata a girare.

U' Ritratto della prima e ultima di quelle dell'arte.

chiara coesistenza delle parti componenti in vano, tanto che queste parti sono separate e suddivise, secondo l'impiego di disegni e, a volte, di materiali differenti: soffitti e pareti non hanno mai la medesima tinta, né tantomeno, è assente, anche se ridotta ai minimi termini, una separazione tra l'uno e le altre, ed anche all'interno della parete stessa la decorazione pittorica si scompone secondo le zone classiche. Zoccolo, parete vera e propria, fregio, cornice e, finalmente, soffitto, possono ulteriormente frazionarsi, quando, ad esempio, lo zoccolo porti un ulteriore elemento mediatore prima della parete.

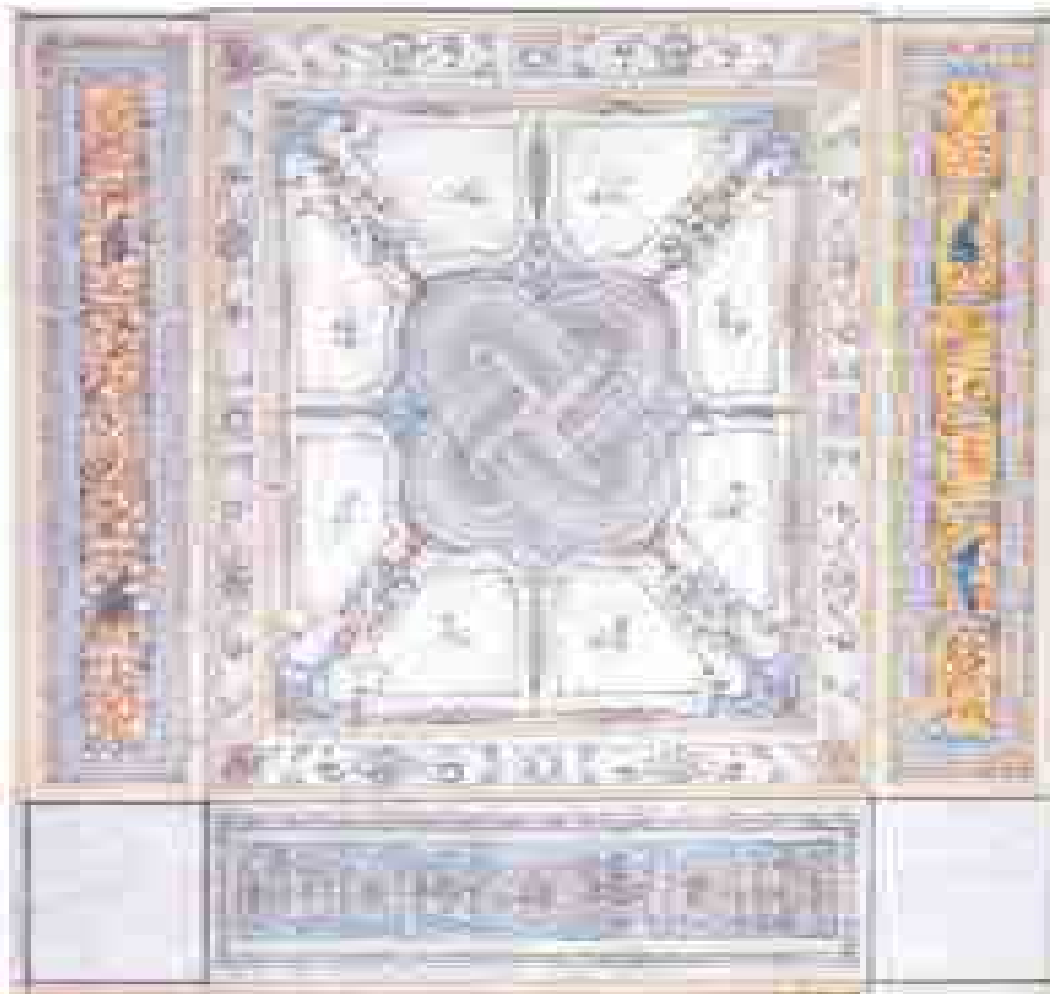
Ciò fa comprendere come all'interno degli edifici si ripropone, in qualche modo, il comportamento dell'esterno, secondo una distanza di schema compositivo, tale da poter essere qualificato in più la diversa atteggiamento o la decorazione stessa attraverso la lettura delle componenti, così come all'interno ciò avviene per il bagno — che sta a sottolineare la zona bismontale, — per le porte laterali — che indicano il rinforzo degli appoggi della muratura — e così via. Anche dal punto di vista compositivo, l'intento è sempre quello di correggere, con il disegno, eventuali difetti della stanza, oppure di esaltarne i caratteri migliori.

Questo significa avere a disposizione la possibilità di mediare, attraverso l'uso della funzione, tra una situazione contestuale ed un'opzione non sempre realizzabile, come avviene, ad esempio, nel caso di stanze dalla forma geometrica non regolare, sui soffitti delle quali, al contrario, si voglia realizzare una decorazione di matrice geometrica. Le possibilità, infatti, sono due: o si procede alla stesura del disegno, così come si presenta realmente, oppure lo si stravolge, cercando di modificarlo, nella maniera più impercettibile possibile, per mediare la regolarità del figurato con l'irregolarità del luogo.

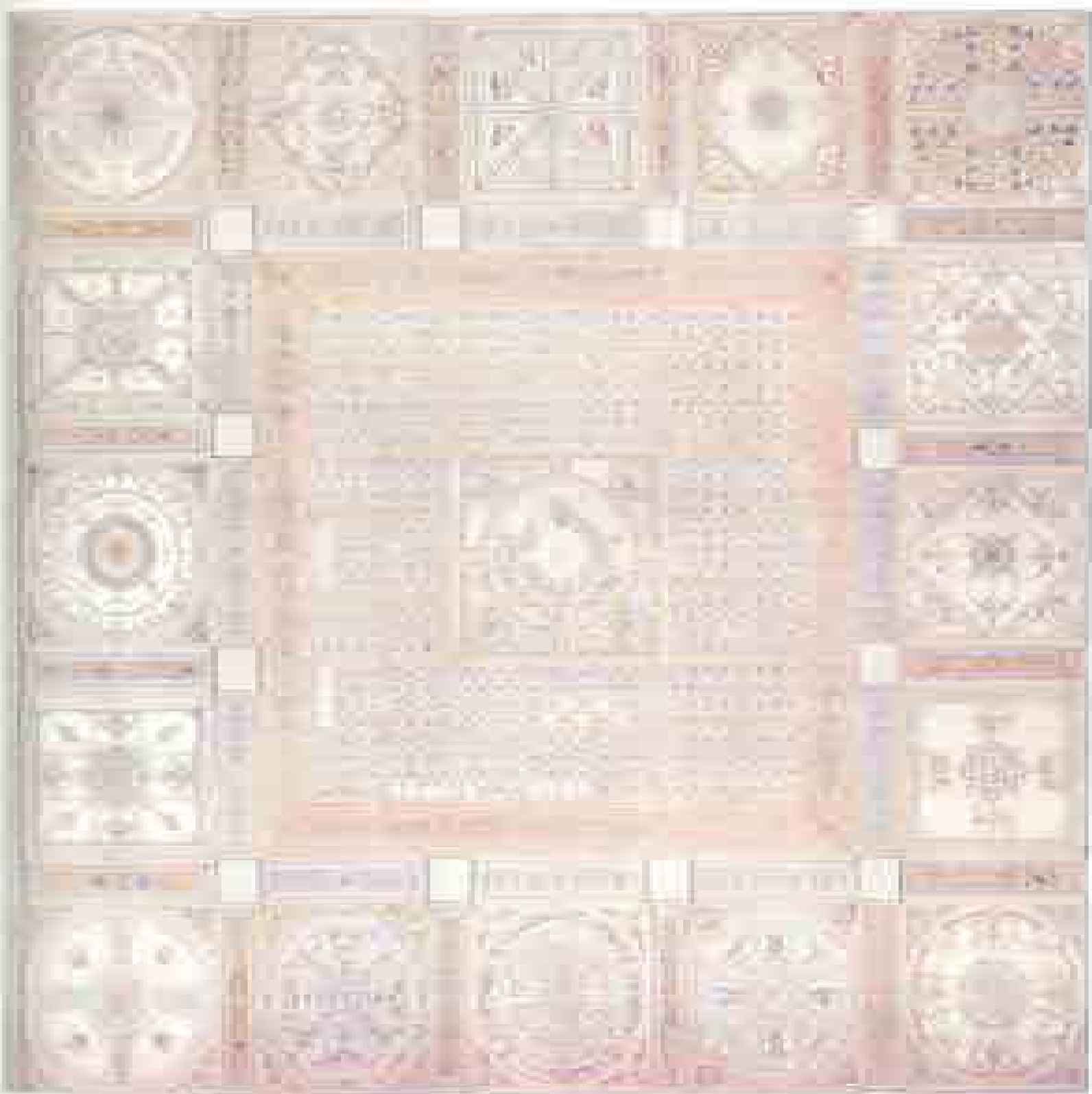
I risultati saranno chiaramente profondamente differenti ed entrambi codificati dalla pratica da un lato, infatti, si avrà il caso di decorazione che si rimpicciolisce e si conclude su una parte dell'edificio, lasciando una rimanenza, anch'essa da staccare, poi, con la decorazione; dall'altro, invece, vi sarà il ca-

so di una decorazione che modifica via via le proprie dimensioni e le proprie proporzioni, per adattarsi alle irregolarità esistenti. La conseguenza, ovvia, di una simile disparità di comportamento si rifletterà sulle possibili tecniche di esecuzione della decorazione medesima, che, se nel primo caso potranno essere meccaniche e ripetitive, certamente non lo saranno per il secondo. Ancora, è abbastanza intuitivo comprendere come la scelta di un atteggiamento, piuttosto che di un altro, sarà anche indicata dalla maggiore o minore irregolarità dimensionale della superficie da decorare; infatti, se tale irregolarità assume notevoli proporzioni, si preferirà non cercare di mediare, mutando il disegno, in pure in modo grafico, ma piuttosto, ricorre ad ulteriori

spazio di risulta da illustrare. Praticamente la realizzazione della decorazione interna si può suddividere in due grandi filoni, a seconda se sia a carattere ripetitivo, oppure se comprenda figurazioni complesse e diverse; nel primo caso, ovviamente più semplice ed economicamente vantaggioso, si ha il ricorso a spolveri, dei quali viene riportato l'asse di simmetria e l'ingombro sulla parete, con un risparmio di tempo notevole, oppure, addirittura, a «stampini», preparati ad hoc; nel secondo caso, invece, sarà necessario riprodurre ogni volta sulla parete — o sul soffitto — il disegno da eseguirsi, fatto, questo, che fa automaticamente comprendere l'eccezionalità della decorazione. Proprio a quest'ultimo filone appartengono, ad esempio, i soffitti decorati dell'arco



17. *Restauraggio grafico e collage del soffitto dell'aula.*



9) Piano dell'atrio di Chiavari, progetto piazza Marconi, con l'adornare delle pareti connessi la limitativa pratica ed estetica.

del palazzo della Meridiana⁸, e quelli del salotto di villa Croce⁹, a Genova.

Splendidamente giocato nella composizione e nella suddivisione di un modulo quadrato, il soffitto dell'atrio del palazzo della Meridiana racchiude entrambi gli elementi compositivi, da quello geometrico e, quindi, ripetitivo, a quello libero, figurativo, unico; il risultato è una decorazione di grande respiro, perfettamente in sintonia con i migliori esempi di decorazione ottocentesca. Certamente meno ricca e «nobile» è la decorazione delle sale della villa Croce, pur non priva di interesse per alcune particolarità, principalmente dovute all'uso di tecniche, in un caso, ed alla scelta del soggetto decorativo, nell'altro; infatti, nel soffitto di

una sala troviamo l'applicazione della già citata commistione di materiali e tecniche, con una composizione realizzata in stucco e pittura, mentre sul soffitto dell'altra stanza, dipinta sulla zona curva di raccordo tra la parete e la sovrana piastrina, detta una serie di ville, ambientate nei giardini di pertinenza.

Perché tale varietà di soggetti e codici? Solamente per la singola personalità dell'architetto o del pittore intervenuto? In realtà, dall'analisi della storiografia specifica, si deduce che precisi criteri regolavano anche le scelte coloristico-compositive degli interni, a seconda della destinazione d'uso della stanza da decorare: così, saloni e camere da letto si differenziavano, fino ad arrivare alle

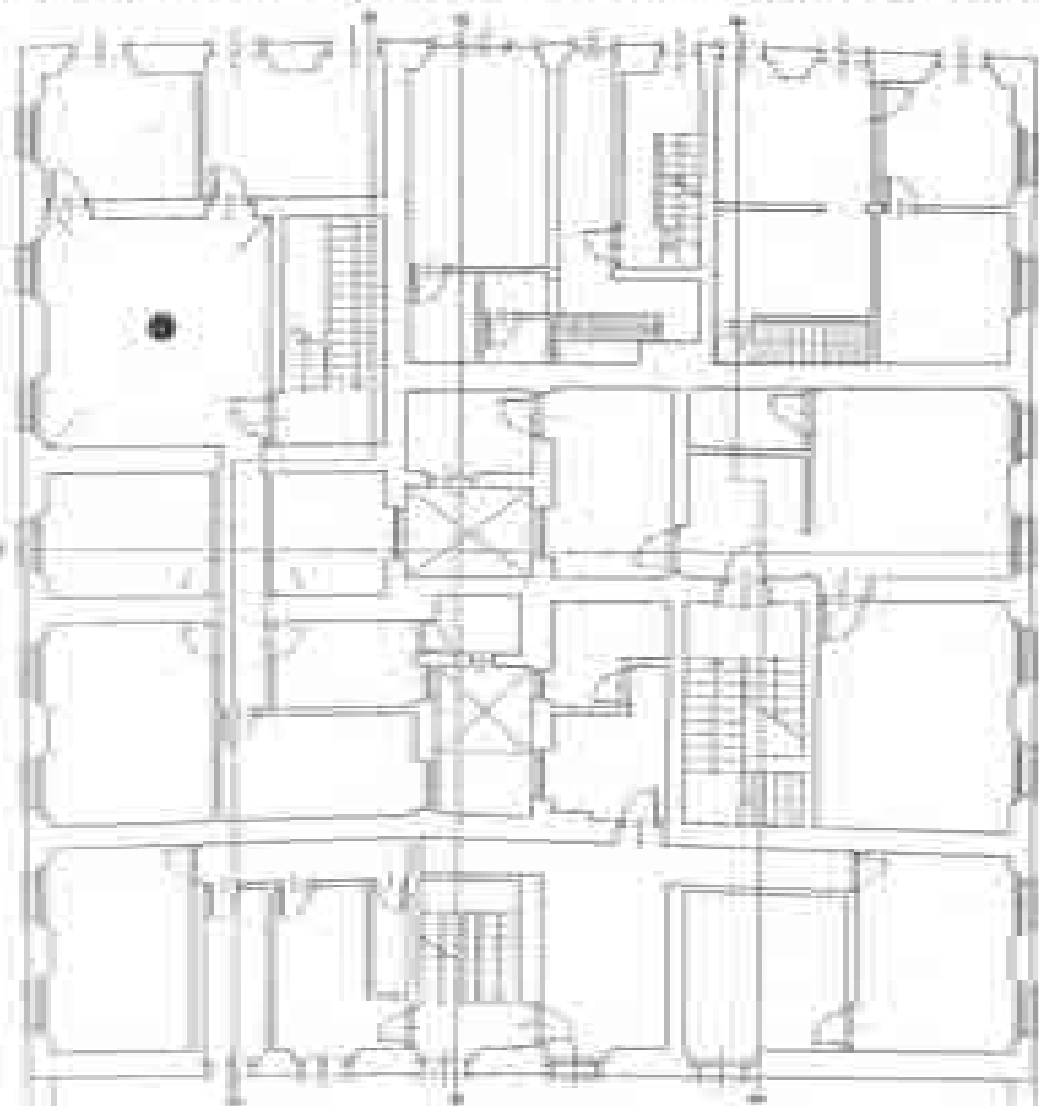
attenzione nella decorazione del salotto della padrona di casa: «... è la dei bicordi? La si decordi con uno sfondo di sobrie tinte d'immolazione arreso pallido... è buona? La si metta in un ambiente... profuso di giallo, arancione e rosso¹⁰. Altri tempi, altri modi!

Esempi di Liguria

Il fenomeno non ed è lungo indagato come a Genova, ma più in generale in tutta la Liguria, si diffuse la tecnica della decorazione dipinta sulle facciate degli edifici, sovrastata di elementi plastici, almeno rudemente impegnati nel linguaggio decorativo. Ciò è principalmente dovuto ad una sostanziale povertà dell'arte, che dominò, così, caratterizzata da una produzione anche qualitativamente notevole, di architettura picta; storicamente, via via che ci si avvicina all'Ottocento, si passa dal rinvenire semplici riquadrature geometriche, fino alla riproduzione di complessi ordini classici, nonché tutta l'edificazione ottocentesca genovese è ricca di esempi di architettura dipinta, a volte unite a moderne decorazioni plastiche (qual è il caso delle finestre finte, collocate, però, in sede architettonica). Se questo aspetto dell'edificio è ampiamente conosciuto forse un po' meno lo è un altro aspetto, per nulla quantitativamente inferiore e, sovente, anche qualitativamente prestante: la decorazione dipinta interna, in particolare dei soffitti.

«Decorazione in particolare dei soffitti» perché, in realtà, essa non è l'unica protagonista, infatti, ci si trova di fronte a decorazioni che coprono anche le pareti, dai capi più elementari e «poveri» di linea tipografica, fino a quelli (per lo più databili fine Ottocento prima Novecento) di soggetti figurativi, liberi da schemi geometrici e/o architettonici, scene di vita quotidiana, ma soprattutto paesaggi, fiori o sempre l'andare di rado rivestito le superfici di interesse.

Tuttavia il caso dei soffitti dipinti è maggiormente significativo ed emblematico di comportamenti locali, anche perché stria-



mentori venivano ad un trionfismo architettonico paralizzante, ovvero a quello rappresentato dalle coperture a «falsa volta» o volta appesa. Con tale locuzione si indica una copertura non portante, ma portata, del tutto analoga ad una controsoffittatura, che ha come unico scopo quello formale di decorazione, abbellimento ed ingrandimento di un manufatto architettonico.

Nell'Ottocento genovese si ha una grande diffusione di tempi di volte finte, soprattutto per ciò che concerne gli edifici ad appartamenti, almeno nella loro distribuzione cosiddetta di «apposentanza», per lo più la forma che si ottiene è quella di un padiglione molto schiacciato, piano nella sua

parte superiore. Così, si ha una doppia cura di possibile decorazione: quella ricorsa che ricopre la parete trattata e la zona di sovrastanza e quella piana, quasi sempre differenziata da un impiego di colori e stoffe diversa.

Quello che affascina nella lettura di queste decorazioni dipinte ovvero è, innanzi tutto, la grande diffusione del focolare ed in secondo luogo l'indifferenza di tipologia edilizia, alla quale si riferiscono, infatti, se numerosi e belli sono gli esempi appartenenti a ville o a palazzi, altrettanto lo sono quelli appartenenti a comuni edifici d'abitazione ad appartamenti. Certo, in questi casi la tecnica era più povera, i materiali meno co-

stosi, ma non vuol i costruttori, che avevano comunque una qualche ricchezza compositiva ed una dignità artistica. E sono proprio i costruttori a fornire ulteriore spazio di analisi, dalle componenti geometriche a quelle legate all'architettura, all'ordine classico, fino a quelle puramente figurative, tutte comprese e sempre curate nella medesima realizzazione fino ad arrivare a risultati notevolmente simili.

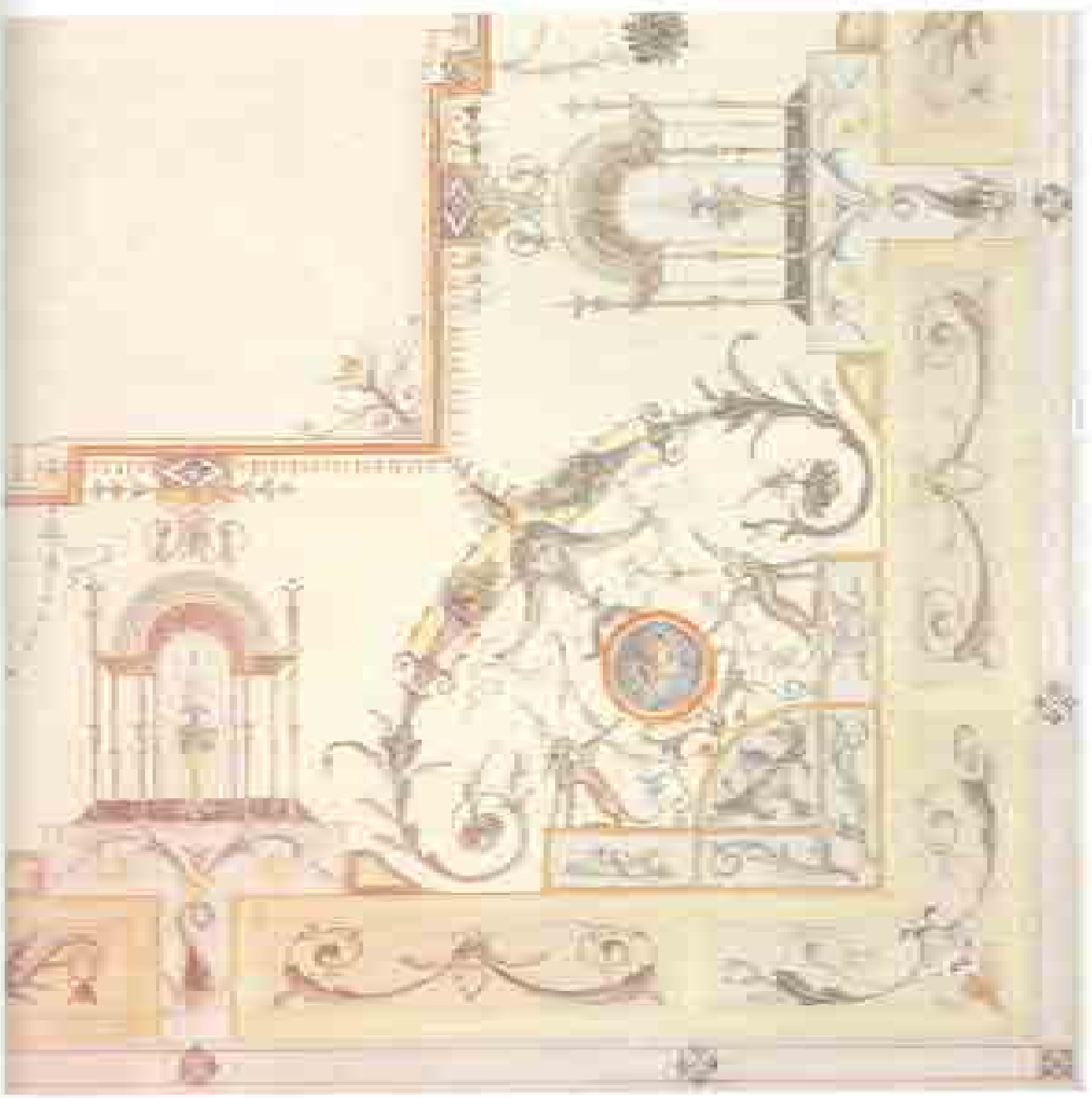
Due, comunque, appaiono essere le tendenze principali, affiancate da tutta una serie di interrelazioni, che le collegano e le mediano da un lato ed è la tendenza a riferirle al mondo architettonico, del costruito, dall'altro quella di riferirle alla rappresentazio-



17. *Decorazione grafica e stilizzata della decorazione*



14. Restaurazione grafica e colorata della decorazione



N. *Decorazione grafica della decorazione del soffitto di una stanza del piano nobile di Palazzo della Pace a Novi Ligure. Schema di Luigi Pagano ispirato nell'ordine del tema di Dreyer e Blicher dalla pianta di Achilleion di Corfù, opera del prof. Cesare De Pisis, amico dell'architetto Mario Uboldi Falckner.*

ne della realtà, nel primo caso, infatti, proviamo le decorazioni più specificatamente compositive di elementi classici o geometrici, comunque derivati dal patrimonio decorativo architettonico. Nel secondo caso, invece, si spazia attraverso la fantasia e la rievocazione di forme note, alle quali attribuirsi nuovi significati.

Per comprendere quale sia la ricchezza di esempi disponibili, basti pensare agli interni dei palazzi, decorati con finte paraste, con cornici dipinte e falsi stucchi e, al contrario, a quelli decorati con cefi murali, scene mitologiche, immagini naturalistiche (punti, fiori, animali).

Altrettanto importanti ed interessanti è, poi, il patrimonio di decorazioni che appartengono sia ad un mondo, che all'altro e che consentono, forse, maggiormente l'espressione della singola personalità del decoratore: così, accanto a «gru» geometriche, che formano la riquadratura del soffitto, non di rado si vedono scrocciati disegni figurativi, quali immagini paesaggistiche o simboli astralici (in più, quasi sempre, la decorazione con scene strettamente pertinenti al soggetto stesso decorato, come avviene per alcune ville, nelle quali si illustrano particolari della vita stessa (il giardino, ad esempio), o del luogo di appartenenza (il parco, il bosco, edifici ad essa assimilabili, o del medesimo proprietario).

Un altro aspetto del disegno decorativo di interni particolarmente interessante è, poi, quello della simmetria compositiva, che riguarda più specificatamente la decorazione dei soffitti: molto spesso, infatti, nel decorare un soffitto si segue uno schema ben preciso, che può essere sintetizzato nel seguente modo: la prima preoccupazione è quella di «riquadrate» il soffitto stesso, mediante una serie di elaborazioni grafiche lungo tutto il perimetro, che possono essere sia geometriche, come naturalistico-depurative o naturalistico-geometricizzate; in un secondo luogo si cerca di «regiare» il punto centrale del soffitto, così da rendere unitario ed organico l'insieme ed in maniera da suggerire all'osservatore un senso di «ordine» e gerarchia tra le parti.

Tale simmetrizzazione del punto centrale può,



anch'essa, rispondere ad almeno due criteri principali: il primo, quello di un disegno anch'esso simmetrico, secondo i due assi — orizzontale e verticale, — il secondo, quello di un disegno maggiormente «libero», non rigidamente, se non per nulla, simmetrico.

Quando, poi, il soffitto da decorare non sia piano, ma voltato, come già accennato precedentemente, la decorazione spesso non si limita alla sola riquadratura del perimetro, ma segue anche le principali linee che la struttura determina.

Un terzo e parte, almeno come corollario, meritano anche le decorazioni scarse che compaiono sui perimetri di nobilitati edifici genovesi ottocenteschi, solo un cenno, poiché in questo caso le tecniche non saranno, ovviamente, quelle specifiche della decorazione dipinta, ma l'aspetto è diverso, dal momento che il disegno di tali decorazioni può, per molti casi, essere assimilato agli schemi descrittivi sopra elencati.

Le preoccupazioni più comuni, realizzare in griglia multicolore, ammantarono i vari impossibilitati, attraverso le riquadrature al perimetro, il disegno centrale, la ripartizione degli elementi a soffitto, accade così che, osservando le particolarità di una determinata stanza, ci si possa immediatamente rendere conto dell'uso che si faceva di quel determinato vano (appartamento o servizio, giorno o notte), per la ricchezza o la semplicità degli elementi decorativi, per

la complessità compositiva, per l'impiego di stagioni o minori accostamenti di colori, così come, sempre attraverso la lettura complessiva della decorazione interna, è sempre possibile leggere la «qualità» e l'importanza dell'edificio stesso, anche se oggi risulta essere usurato o degradato.

Negli esempi considerati, si trova appunto, sia per tutta la casistica sopra descritta, soprattutto per ciò che concerne la tipologia edilizia, alla quale riferire la decorazione, quanto si va, escludendo gli edifici di grande intenzionalità progettata, quasi «spontanei», dal caso di villa, residenza suburbana, all'appartamento della ricerca intellettuale interna, fino al caso dell'alloggio inserito in un isolato di centro storico, episodio sporadico e non testimonianza di una trasformazione ottocentesca.

Per ciò che concerne la villa, un bell'esempio di soffitto decorato si trova all'interno di villa Bocconi¹, edificio della datazione d'impianto dobia (forse realmente addirittura al XVI secolo), certamente sette-ottocentesca nelle forme attuali. La decorazione esaminata copre una volta lunettata, con una serie di motivi geometrici e floreali: abbastanza massiccio l'impiego dei colori, che giocano sul contrasto sostanziale del rosso e del verde, creando un effetto di grande luminosità.

Discorso differente va fatto per la decorazione di alcuni appartamenti, sia a Genova, in via Nino Bova, strada ottocentesca d'espansione², inserita già nel piano del Beolano del 1825. In questo caso, infatti, trattandosi di edilizia residenziale del tutto corrente, il materiale impiegato è stato sostanzialmente la stuccatura, con i conseguenti problemi di deterioramento e costi elevati di rinnovo, che hanno portato alla quasi totale scomparsa del disegno originario. Poche volte (come nell'esempio presentato), il proprietario ha affrontato le notevoli spese per il ripristino, avvalendosi una lettura della composizione presente: si tratta di disegni floreali molto garbati e tenui nei colori.

Il terzo caso presentato è quello di un soffitto dipinto, appartenente ad un alloggio inserito in un isolato del centro storico di

V. Restauro grafico del soffitto del salotto di Milano Della Noce e Novi Ligure, ai vari stadi pertinenti con la sostituzione del fondo pittorile della decorazione in stile manierista (Davy, copione da parti laterali e una più rispondente alla logica di struttura e geometria (Basso e Lodi) Basso.

Chiarori. L'impianto dell'insieme è, addirittura, medioevale, come hanno testimoniato i recenti lavori di restauro effettuati dalla Soprintendenza, ma del nucleo originario è rimasta ben poco; trasformazioni succedutesi nel corso dei secoli hanno reso l'insieme quasi illeggibile, se non, appunto, per alcune parti ottocentesche, come quella del soffitto dipinto, di una stanza al primo piano¹.

Compositivamente, questa decorazione è molto interessante, perché unisce all'elemento floreale, anche una parte in prospettiva, motivo non molto usate nelle decorazioni epocore.

Se oggi è abbastanza generalizzato l'approfondimento e l'interesse per questo tipo di materiali, anche in un'ottica più ampia di tradizioni locali, occorre invece rifarsi al modo antico per avere un reale risveglio di interesse per la pittura murale, in parte sconosciuta dalla riscoperta, avvenuta nel 1821, del Trattato di Cesare Casoni, così seguito pubblicamente così che si propugnano di «ridare» i segreti del mestiere e fortiscono i manuali pubblicitari di ditte produttrici di prodotti nuovi, il cui fine è sempre quello dell'economicità, della facilità e rapidità d'esecuzione.

Tuttavia, si tratta di opere realizzate ad affresco, almeno per quelle più antiche, con colori a base di terra, le cui differenti tonalità si ottengono con l'aggiunta della calce (per i chiari) e le terre rosse, oppure del nero (per gli scuri); oggi, al contrario, si è portati ad usare colori al quarzo, già pronti e diluibili con acqua.

La profonda diversità di prodotti che si ottiene, a seconda dell'impiego di una tinta o dell'altra, è chiara nel caso della decorazione ad affresco, infatti, i colori sono poco vivaci, dotati di una certa trasparenza e si schiariscono con l'ossigenazione, mentre nel caso della pittura al quarzo si hanno tinte opacogesse, opache, che tendono a scurirsi dopo la stesura.

Quale risultato? Il contrasto è, purtroppo, forte e ben visibile, soprattutto quando si opera per interventi di restauro, che portano all'accostamento di parti ad affresco e parti in tinta al quarzo; così, le tenui tinte



dei fiori ottocenteschi e la celeste trasparenza dei cieli dipinti, lasciano spesso il posto ad unitarie macchie di colore, ben lontane dal suscitare emozioni di giulive spazialità fantastiche o ricche immagini di opulenza e rappresentatività.

1) Anna Maria Pavesi, *Storia della Città di Novi Ligure e Repubblica Ambrosiana, l'Università degli Studi di Genova*.

- [1] De G. Rossetti, *Pinacoteca murale*, Milano, 1972.
- [2] Si ricordano, in particolare, gli affreschi nel Teatro di Milano, del 1825 e del 1838 per le decorazioni e di Genova per il primo restaurato della scoperta dell'America.
- [3] Il palazzo della Meridiana viene utilizzato nella prima metà del Cinquecento, nei i reggini e romani e radicali trasformazioni, anche per le aperture della Scuola Nuova (Fra Gerolamo e Niccolò) (Fra Gerolamo), in particolare si ricorda l'intervento ottocentesco del Cappodi, nel nucleo centrale. Il disegno del soffitto dell'aula è stato elaborato per il caso di Diego e Roberto, nell'A.A. 1984/85 dagli architetti M. Casagrande, I. Cappodi, F. Gatti, J.P. Meina, L. Poggi, insieme arch. L. Caviglioglio.
- [4] Villa Croce nasce come residenza personale della famiglia Croce ed è abitata dal 1870, sede di Milano. Compositivamente molto complessa e ampia, presenta un doppio ingresso, rispettivamente a Sud e Nord, con un giardino (oggi parco pubblico) che la circonda.
- [5] De G. Rossetti, op. cit.
- [6] Per un'analisi storico-architettonica della villa, si veda A. Pavesi, *Le ville del genovesato*, Genova, Valenti, 1986.
- [7] Una tavola dettagliata sull'area d'espansione di Cappodi è contenuta in E. De Nigri, *Ornato e decorazione urbana*, Carlo Bertoni, Ed. Saggi, 1977.
- [8] La stessa tavola del soffitto dipinto è una copia nell'aula del Corso di Diego e Roberto, A.A. 1988/89, di Laura Pavesi, con l'intervento dell'arch. M.L. Pavesi.

La redazione della prima parte del testo è di Anna Maria Pavesi, quella del Paragrafo Esempio di Cappodi è di Anna Linda Faladino.

La décoration d'un intérieur pendant le dix-neuvième siècle

Nineteenth-century interior decoration

L'histoire difficile que la restauration moderne a connue la seconde moitié du dix-neuvième siècle et le début du vingtième siècle font reconnaître que après d'innombrables catalogues et salons même les beaux objets de la décoration personnelle d'intérieurs, et tout mouvement des fronts d'une société parfois plus attentive à l'apparence qu'à la substance.

Cette particulière expression d'architecture, perennement plus au monde de la représentation plutôt qu'à celui de la construction, cherche à atteindre une accomplissement architectural véritablement à travers la fiction, la tempête afin de créer dans l'observateur une merveilleuse suggestion. On peut dire un autre cas où on peut employer la décoration, celle par contre de rendre présents au même de l'autre ce qui a été absent dans le but de créer une homogénéité et une architecture accomplie où il n'y aurait pas de défilés sans la seule question, mais également un cas singulier, au centre des éléments manquants.

Voilà la raison pour laquelle la restauration de dix-neuvième siècle s'occupe aussi d'un aspect assez marginal de la technique d'édification en consistant de proposer une technique et de se frotter des règles des procédés à suivre.

C'est un phénomène connu et long temps poursuivi, commencé à Gênes mais plus en général dans toute la Ligurie, soit diffuse la technique de la décoration pour sur les façades des édifices en remplacement d'échafauds plastiques, véritablement employés ailleurs dans le langage de composition. Il est aperçu de construction et aménagement connu, par contre un autre aspect l'est moins, mais également intéressant comme quantité et souvent même qualitativement parlant: la décoration pour à l'intérieur et particulièrement celle des plafonds.

Le cas des plafonds peut se qualifier d'éclectique et ecclésiastique de composition bien connue pour que évidemment en rapport d'un phénomène structurel particulier. C'est à aller à cela souvent par les caractères à classer selon un ordre hié-

Cr ont particulièrement les maisons qui font souvent une autre attitude d'analyse des compositions géométriques à ces milieux à l'architecture, à l'ordre classique tout à fait personnel. Cependant, sans appartenances et sans être l'absence dans la même réalité sociale jusqu'à arriver à des relations avec soi-même directs et qui ne sont pas toujours de grande validité de classe.

De toute façon les tendances précieuses amènent à dire que dans un catalogue de tous les sites d'introductions qui les relatent et les interprètent d'une part il y a la solution à se référer au monde architectural, de la construction, et de l'autre au tout à se référer à la représentation de la réalité, sans toujours en offrir dans le premier cas la dimension plus qualitativement de composition d'éléments décomposés géométriques qui dérivent de tous faces de perceptions dérivées architecturales. Dans le second cas, par contre, on pense à travers la fonction et la nouvelle invention de formes souvent nouvelles attitudes de nouvelles expressions.

Si l'appréhension et l'intérêt pour ce type de produits est de nos jours suffisamment généralisé, même dans une perspective plus simple de tradition locale, il est intéressant, au contraire, de se référer au dernier siècle afin d'établir un réel état d'habileté pour le premier travail, en partie limité par la découverte qui est faite en 1821 du Traité de Corrado Corconi, l'un des plus remarquables des traités qui se proposent de décrire les caractères de l'architecture des maisons productrices de produits non connus dans le but de donner relief de l'ensemble et de la famille et surtout d'édification.

The widespread diffusion of hand books between the second half of the nineteenth century and the early twentieth century is a fact worthy of notice.

The catalogue gives permission even now concerning internal painted decoration showing the existence of a society which was at times more interested in appearance than with substance.

This peculiar expression of architecture, more relevant to the world of "representation" rather than of "construction", seems to attain an architectural completion via fiction, illusion and thus create an immediate suggestion in the observer. Another case in which one can see decoration is that of embellishing or even falsifying the construction in order to create a homogeneity and an architectural completeness where there are "gaps" (façade, dimensions over loads, wrong elements).

This is why nineteenth-century handbooks also dealt with such a marginal aspect of construction techniques in an attempt to propose a code of history and hence regulate the procedures to be followed.

The use of painted decorations on the façades of buildings to replace plastic elements which are normally used elsewhere is the language of composition in a common language now which has been studied for a long time at Genoa, but more generally in all Liguria. If this aspect of the architecture is well-known, perhaps another aspect, internal painted decoration, is particularly so long, it has not, even though it is in no way inferior quantitatively and often even equal qualitatively.

The case of painted ceilings is significant and emblematic of local behaviour also because it is closely related to a specific structural phenomenon, namely false or hanging ceilings. It is precisely the existence which provides a further impulse for analysis. From the structural component is then related to architecture, to the classical world, all appear and often contribute in the same work to furnish results which are energetically "rich" and not always of great design validity.

However, there would appear to be two main tendencies, accompanied by a whole series of interrelations which link and mediate between them; on the one hand there is the tendency to refer to the architectural world, to the building, and on the other that of referring to the representation of reality; in the former case we find the more specifically architectural decorations, derived in any case from architecture's decorative heritage. In the latter case, on the other hand, fictions and illusions are used to create old forms with new meanings.

If appreciation and interest for this type of work is somewhat generalised today, even from the broader compass of local traditions, one has to refer back to the last century for a real revival of interest in total painting, or part thereof by the rediscovers, in 1821, of Corrado Corconi's Treatise, which resulted in the publication of texts which defined in "total" the norms of the art and a flourishing of advertising materials of companies which produced new products which aimed at economy and ease and speed of execution.

Cesare Candiani

La Chiesa dei Miracoli della Madonna del Presagio A Po'dolsk, Mosca

teoria/tecnica

Finanza

Nel quadro dell'accordo di collaborazione siglato a livello internazionale a Parigi nel novembre del 1990 per la Grande Europa, nel corso di febbraio del 1991 fu definita, a Mosca, un programma per il restauro e la valorizzazione della Chiesa dei Miracoli della Madonna del Presagio di Dubrovitsy, situata in Po'dolsk presso Mosca.

Per l'attuazione del programma è stata richiesta la collaborazione del Dipartimento di Rappresentazione e Rilievo dell'Università «La Sapienza» di Roma, per la progettazione e la realizzazione dei rilievi necessari.

Nel mese di luglio 1991 ha avuto luogo un'amichevola missione in Russia durante la quale da un lato sono stati realizzati i rilievi precedenti e dall'altro sono state effettuate indagini sulle strutture, sui materiali, nonché sui tipi e modi possibili per il loro restauro. Alla missione ha partecipato un gruppo di docenti, ricercatori e tecnici del Dipartimento e di esperti esterni.

Alla missione ha aderito anche la Galileo S.p.A. che ha consentito la partecipazione di un proprio tecnico ed ha reso disponibile il proprio sistema di acquisizione dati GTS.

L'edificio e la sua storia

La posa della prima pietra della chiesa di Dubrovitsy è avvenuta il 23 luglio del 1691 (1680 del Calendario riformato); l'avvenimento è celebrato solennemente il giorno 14, alla presenza di Pietro I. In quel giorno ricorre la festa dei santi Boris e Gleb, protettori della Russia e che il «giorno dell'angelo» (festa simile all'occosostico) del principe Boris Godunov, ucraino e inseguito dallo zar salito al trono giovanissimo (a soli diciassette anni) nel settembre 1689 (1689 del calendario gregoriano).

Nello stesso sito sorgeva una precedente chiesa in legno (1465) dedicata al profeta Elia. La nuova chiesa è dedicata alla Madonna del Santo Presagio, ai santi Boris e Gleb e agli apostoli Pietro e Paolo; la consecra-

zione avviene l'11 febbraio del 1704 (la riforma del calendario era stata approvata nel 1700).

All'edificio si può attribuire una singolare importanza storica; mentre la sua costruzione viene decisa con l'ascesa al trono di Pietro I, essa termina quando si decide la fondazione di San Pietroburgo.

Sotto l'aspetto artistico, il suo stile e le sue forme, abitualmente correlati al barocco moscovita — il cosiddetto «Naryvichin» — in realtà vanno talmente oltre da anticipare la nuova architettura, non soltanto religiosa, della Russia del XVIII secolo. Si tratta di uno dei più originali monumenti del tempo, «il primo nel quale compaiono in Russia opere di scultura religiosa».

Le notizie circa questa chiesa sono molto scarse. Alcuni autori, all'inizio del nostro secolo, sostengono che a Dubrovitsy abbiano lavorato maestranze italiane con a capo un certo architetto Tessing il quale ne sarebbe stato anche ideatore e progettista. Autori russi più recenti — come afferma il Marinelli, nel suo recentissimo scritto già citato — non integrano in alcun modo tali scarse notizie.



Una ricerca sviluppata durante lo svolgimento della recente missione presso il Museo dell'architettura dell'Accademia di Costruzione e di Architettura dell'URSS, che ha sede nello storico edificio del Doskoi Monastir, ha consentito di consultare l'esistenza di alcuni pregevoli disegni di rilievo ottocenteschi — eseguiti probabilmente in occasione del restauro realizzato negli anni 1848-1850 — e di una abbondante documentazione fotografica risalente per lo più all'inizio del nostro secolo.

L'edificio appare, in rapporto alla fitta vegetazione circostante ed al vicino fiume Peca, in certa misura sorprendente per la sua snellezza, accentuata dal lieve circondamento, una certa corposa imperiale di adatte proporzioni poste sul tiburo e sormontata da una croce.

La pianta a croce greca — tradizionale della cultura ortodossa-bizantina — si articola in quattro absidi trilobate. Al centro della pianta, la costruzione opera con un alto tiburo che prende la forma di una tetta ottagonale e che si conclude con un cupolino sormontato dalla stessa già menzionata e dalla croce.

La chiesa è rialzata rispetto al piano di campagna di circa m. 1,70; il disinfilio è superato grazie a quattro gradinate — una l'asse di ingresso polilobato — che, in corrispondenza dei due assi principali di simmetria planimetrica, conducono ad una loggia scoperta che si sviluppa tutt'intorno alla chiesa ed è limitata da una balaustra riccamente decorata.

Del resto tutto l'edificio è riccamente decorato sia all'interno che all'esterno. I motivi — popolari e religiosi, ma anche classici, rinascimentali, barocchi — configurano un repertorio denso e spazioso, all'esterno, dai stabi e grappoli d'ora trilitari (che rivestono tutta la torre-tiburo ed il basamento), ai festoni di fiori e di frutta, ai gusci d'acero della balaustra, ma anche ai soggetti religiosi scaturiti da santi (Pietro e Paolo, Boris e Gleb, i Quattro Evangelisti), angeli barocchi, ecc.

All'interno, nella torre-tiburo, in tutta la sua altezza (di circa 40 metri) si sviluppa una straordinaria scena barocca decorata e decor-

L'effigie scolpita della Chiesa dei Medici della
Madonna del Prologo di Delavertij e Pichler, Massa
Tedesca.

Il piano d'ordine della parte bassa della Chiesa. Sono
esposti gli elementi che costituiscono il sistema di
prospettive e rilevamenti su alcuni di questi
elementi.

re di figure di stucco bianco alabastro in
altorilievo, spesso tanto aggettanti da esse-
re affilate al sostegno di curvi nascosti, che
volgono per sommi capi la storia della
salvezza.

La parte bassa della costruzione risulta al-
l'esterno per gli elementi architettonici che
si riconoscono. Al ricco bugato che si svi-
lupa su tutte le superfici esterne delle ab-
sidi trilobate si sovrappone un complesso
di elementi architettonici che si configura
quasi come un triplice ordine. All'interno,
invece, questa parte, in contrapposizione alla
torre-tiburio, risulta per la sua nudità nella
quale spiccano le minime scimmiette — che
chiude l'abside polilobata contrapposta all'
ingresso — e i due marconi lignei che si
sovrappongono nella zona dell'ingresso. So-
lo due tracce di stati fiancheggiato l'ico-
nostaio.

Il rilievo

Per quanto concerne il rilievo del sacro edifi-
cio, va precisato che era stato preliminarmente
determinato che esso avrebbe dovuto

consistere l'analisi e la rilevazione sia della
configurazione strutturale sia dell'apparato
decorativo, ai fini del successivo pro-
getto di restauro. A questo scopo si era pro-
vuto di realizzare 4 piante, 8 prospetti, 1 ser-
vizio verticale con piani di riferimento
costanti con le direzioni di simmetria prin-
cipale, 1 sezione verticale con piano di rife-
rimento diagonale.

Si sarebbe dovuto continuare, inoltre, un ar-
chivio fotografico utile come premessa di
una banca dati dell'edificio.

Di conseguenza, particolarmente importan-
te è stata la progettazione del rilievo non-
ché la organizzazione della sua realizzazione,
anche per la limitatezza del tempo a dis-
posizione, per la lontananza del sito dalla
sede abituale di attività, Roma, e, ancora,
per le obiettive difficoltà operative legate alla
permanenza, all'interno e per tutta l'altezza
della torre-tiburio, di una inconfondibile
lignea realizzata per l'esecuzione di inter-
venti urgenti di restauro.

Circa il primo aspetto, il rilievo è stato pro-
gettato necessariamente in modo da prevedere
l'uso integrato del metodo di rilevamento
diretto, di quello topografico, di quello fo-

togrammetrico, di quello fotografico. Con
il metodo diretto si prevedeva di realizzare
intanto tutte le varie planimetrie interne
utili a documentare e descrivere l'episodio
architettonico nei vari livelli utili. Con il
metodo fotogrammetrico si prevedeva di
realizzare un utile ricoprimento di tutte le
superfici interne ed esterne. Con il meto-
do topografico si prevedeva di realizzare una
rete di inquadramento geometrico alla quale
fossero riferiti i punti misurati sulle super-
fici esterne per l'appoggio delle reticolazio-
ni fotogrammetriche e quelli misurati
all'interno per la correlazione dei rilievi di-
retti. Era previsto, altresì, di acquisire una
documentazione fotografica generale, estesa
ed anche di dettaglio, utile a supportare alla
macrosimbilità del monumento a causa della
sua lontananza. Circa il secondo aspet-
to, l'organizzazione dei rilevamenti, verifi-
cata anche in base alle istruzioni dei lavo-
ghi, è stata definita nella sequenza di opere
che hanno operato dettativamente:

- a) per i rilevamenti diretti,
- b) per i rilevamenti topografici,
- c) per i rilevamenti fotografici e fotogram-
metrici.



37. *Stabat Mater* del regno della prima. Il rearsi il
monumento della cura, l'abbandono e la bellezza
corrente. *Stabat Mater* di San'Elia: una grande
preziosissima opera.



Fig. 1. *Alfama del programa del monumento central.
El Valle de los Caídos. Espal y del Valle de los Caídos.
Madrid.*

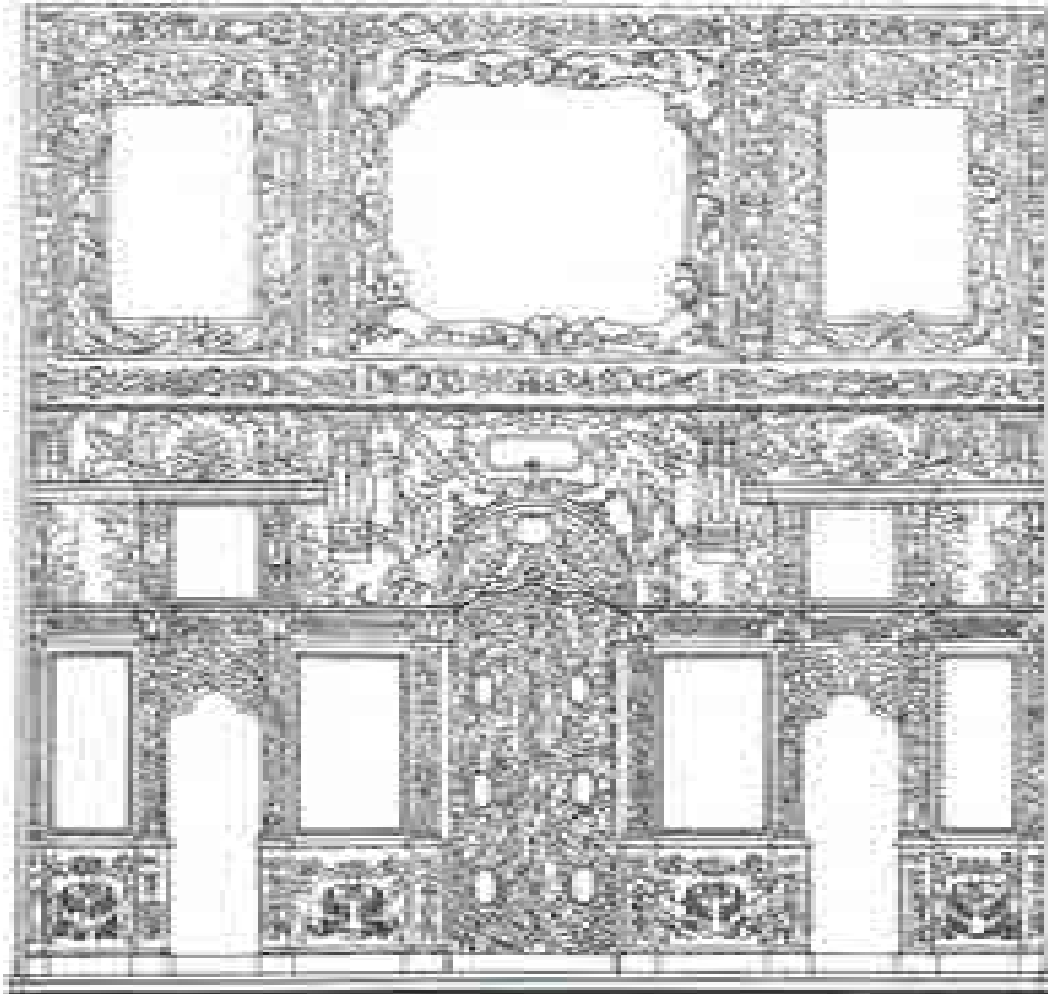


Fig. 2. *El monumento en un momento de construcción al
espaldas del templo. Valle de los Caídos. Madrid.
R. Salazar del programa del monumento.*

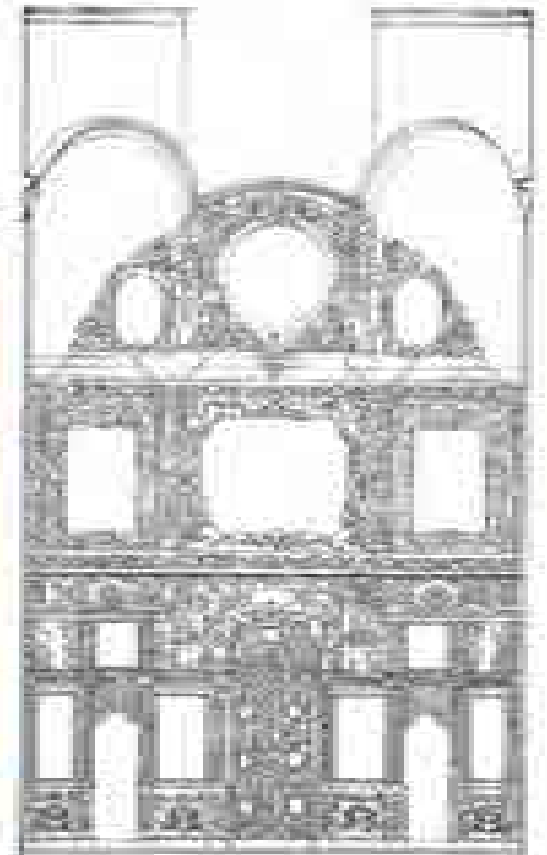
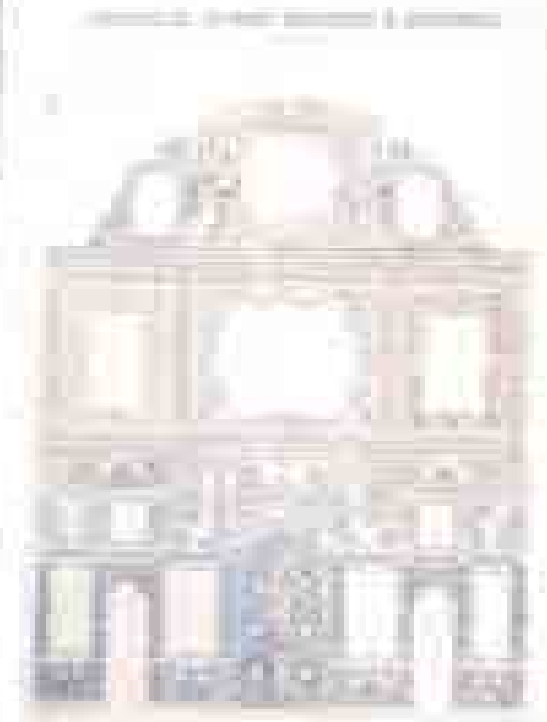
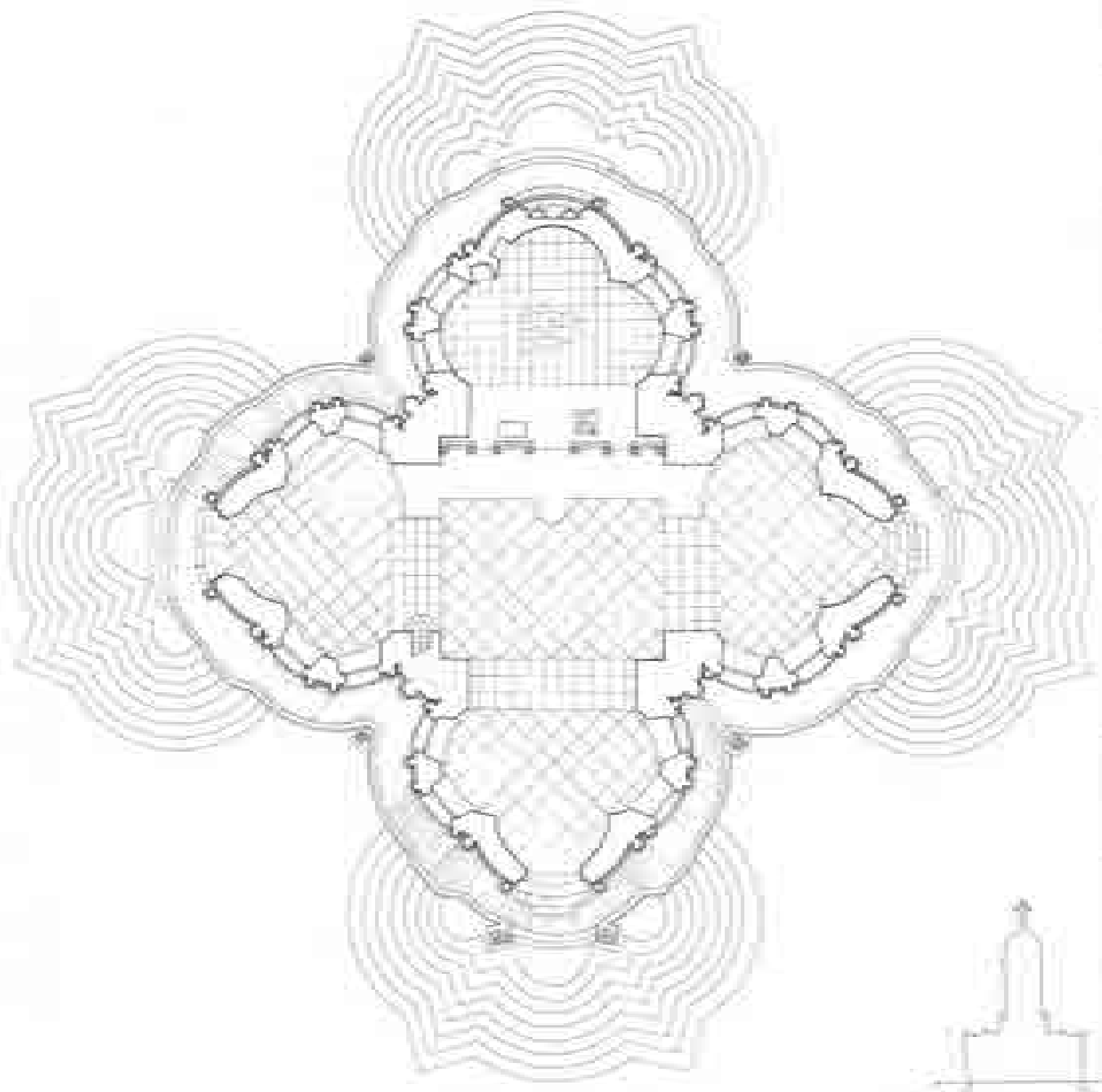
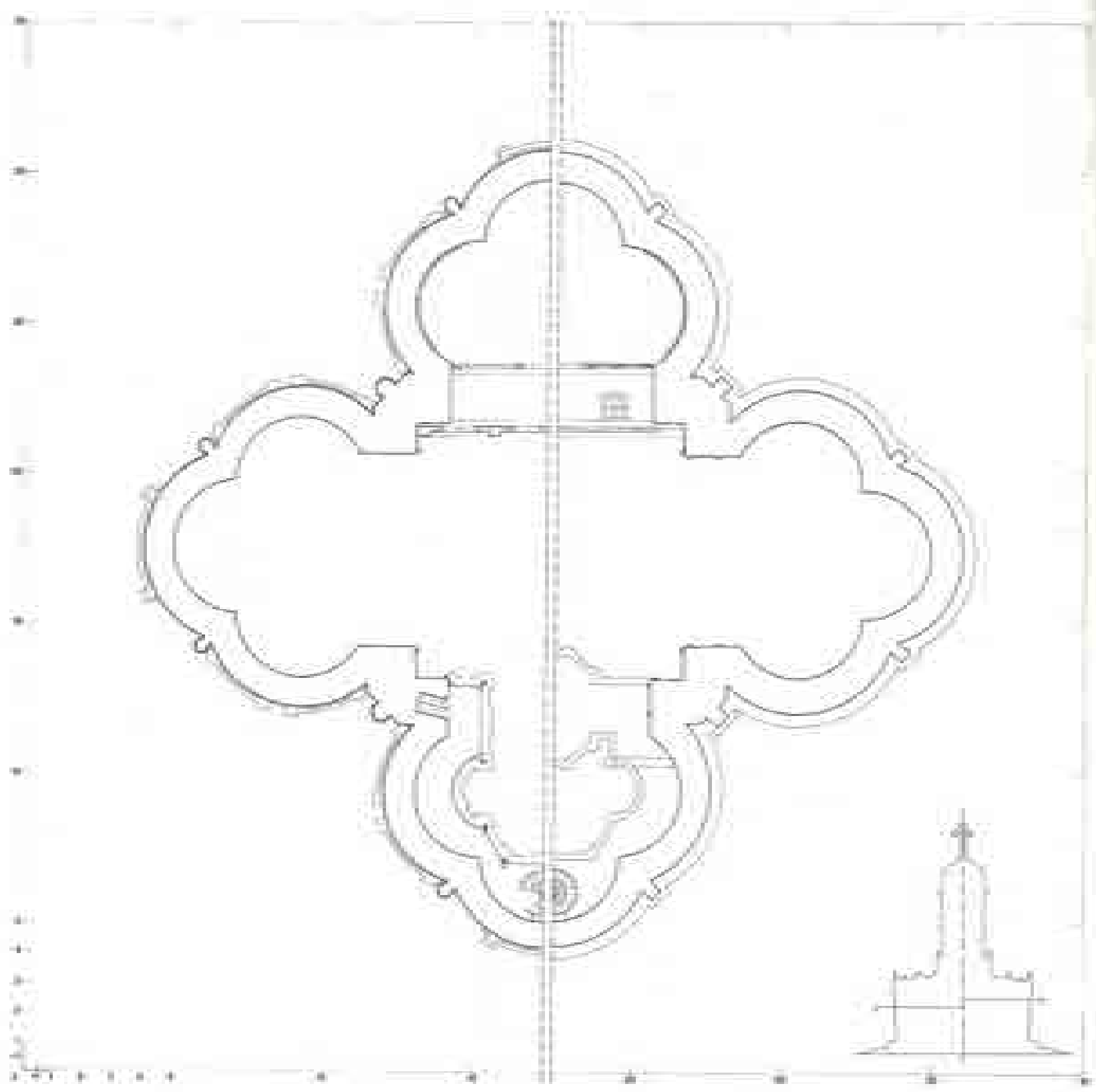


Fig. 10. Pianta della chiesa alla spina del complesso.



Architettura

10111/12 - Piazza della Chiesa a Sesto del primo e del secondo momento.



Il rilievo diretto

Sul piano operativo è utile precisare che il rilevamento diretto — realizzato per triangolazione e per coordinate polari — è stato utilizzato per la misurazione di 5 sezioni orizzontali interne correlate verticalmente (a causa dei ponteggi) mediante la definizione di alcune verticali di riferimento, per la misurazione di parti completamente (grafiche, ecc.) e di elementi di dettaglio.

Il rilievo topografico

Il rilievo topografico è articolato con due diversi obiettivi:

- a) determinare nello spazio la posizione di un congruo numero di vertici significativi, anch'esse relativi del rilievo diretto dei profili orizzontali interni così come di quelli esterni;
- b) individuare le coordinate di un conveniente numero di punti di appoggio fotogrammetrico per ciascuno dei fronti secondo cui è possibile schematizzare l'articolazione

zione prospettica del complesso.

Al primo scopo, il riferimento assoluto realizzato per il rilievo interno ed esterno ha consentito di cominciare in modo geometricamente corretto i vari profili orizzontali così da avere, con un orientamento definito, le complete sezioni orizzontali del paramento murario e delle strutture collegate alle quote dei vari piani convenzionali di riferimento predefiniti rispetto al piano della pavimentazione dell'aula.

Al secondo scopo, collegando i punti di appoggio fotogrammetrico allo stesso sistema di riferimento si è avuta la possibilità, nella situazione fotogrammetrica, — condotta per via analitica, — di costruire l'archivio generale dei punti di dettaglio in un sistema quadro geometrico generale. Rimane in ogni caso la possibilità di rilevare le coordinate dei punti di appoggio e sistemi di riferimento locali, legati alla disposizione dei piani di proiezione della rappresentazione architettonica dei prospetti, elaborando i valori numerici attraverso il metodo della retroselezione.



L'edificio è stato dunque circondato da una poligonale di otto lati, pinnacchi paralleli ai piani verticali tangenti le coppie dei lobi della pianta e perpendicolari a ciascun asse schematico di simmetria del disegno planimetrico dell'opera.

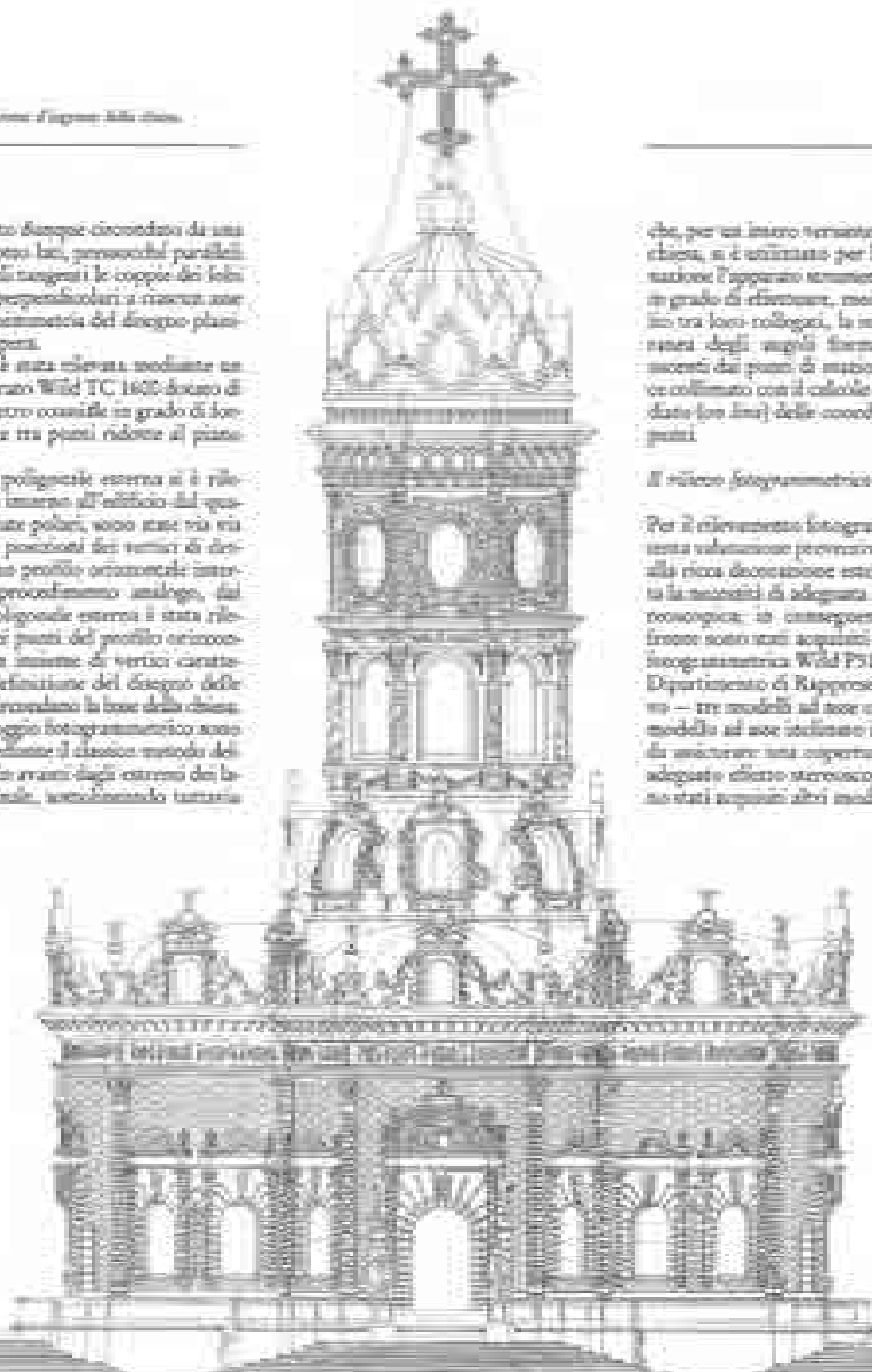
La poligonale è stata rilevata mediante un teodolite ingegner Wild TC 1803 dotato di un distanziometro costante in grado di fornire le distanze tra punti ridotte al piano orizzontale¹⁰.

Collegato alla poligonale esterna si è rilevato un punto interno all'edificio dal quale, per coordinate polari, sono state via via determinate le posizioni dei vertici di dettaglio del primo profilo orizzontale interno. Con un procedimento analogo, dai vertici della poligonale esterna è stata rilevata la serie dei punti del profilo orizzontale nonché un insieme di vertici caratteristici per la definizione del disegno delle gradinate che circondano la base della chiesa. I punti di appoggio fotogrammetrico sono stati rilevati mediante il classico metodo dell'intersezione in avanti dagli estremi dei lati della poligonale, stabilizzando tuttavia

che, per un intero versante prospettico della chiesa, si è utilizzato per la stessa determinazione l'apparato stereometrico Galileo GTS in grado di effettuare, mediante due teodoliti tra loro collegati, la misura contemporanea degli angoli formati dalle visuali uscenti dai punti di stazione verso il vertice collimato con il collimatore ed immediate (in lire) delle coordinate spaziali dei punti.

Il rilievo fotogrammetrico

Per il rilevamento fotogrammetrico una intensa valutazione preventiva è stata riservata alla ricca decorazione esterna che comporta la necessità di adeguata osservazione stereoscopica; in conseguenza, per ciascun fronte sono stati approntati — con la camera fotogrammetrica Wild P31 ($f = 100$ mm) del Dipartimento di Rappresentazione e Fillo-
no — tre modelli ad asse orizzontale ed un modello ad asse inclinato in condizioni tali da assicurare una copertura totale con un adeguato effetto stereoscopico. Inoltre, sono stati approntati altri modelli stereoscopici



per disporre di vedute d'insieme per le eventuali ulteriori esigenze di restaurazioni delle restituzioni.

Una prima restituzione dei rilievi e delle elaborazioni di tutte le osservazioni topografiche sono state effettuate in loco. Le restituzioni fotogrammetriche sono state effettuate — nell'ambito del Laboratorio di Fotogrammetria del Dipartimento di Topografia e Rilievo — con lo stereosistema analitico OMI APS e integrate con il supporto di osservazioni stereoscopiche di dettaglio e con le restituzioni del rilievo diretto.

Va precisato che l'apparato decorativo interno è stato oggetto — contrariamente alle previsioni iniziali — solo di accurate documentazioni fotografiche; la presenza dell'improbante incrostata lignea ha reso impossibile la sua registrazione fotogrammetrica. L'unico utile per una sua attendibile rappresentazione. Anche per tale ragione — cioè che per rendere più leggibile la struttura architettonica — nelle sezioni è stata omessa la rappresentazione (comunque inattendibile) delle diverse decore di elementi scultorei in altorilievo e se ne è invece indicata con un retino la superficie da essi rivestita.

Il rilievo, già durante la sua realizzazione, ha evidenziato talune singolarità che suggeriscono un approfondimento delle ricerche storico-architettoniche allo scopo di pervenire ad una corretta cronologia del monumento ed alla conoscenza del suo processo di accostamento. Tra le varie singolarità si basterà, in questa sede, a segnalare:

- a) la dissimilitudine del paramento esterno rispetto, che presenta delle zone di discontinuità che indicherebbero i debiti di un processo costruttivo unitario;
- b) l'assenza di un racconto costruttivo organico tra la loggia scoperta perimetrale e il muro della chiesa (che continua a farla viva anche al di sotto) del colpetto della loggia;
- c) l'assenza di un portale oggi tamponato (antico ingresso?) nella parete esterna della zona riservata al coro, simmetrico di quello dell'ingresso principale (come se anticamente la chiesa avesse quattro ingressi,

disposti in diagonali degli assi principali di simmetria planimetrica della chiesa).

Le premesse per la formazione di una banca-dati

Alla scopo di avviare la formazione di una banca-dati dell'edificio è stata già realizzata la informatizzazione di tutti i rilievi effettuati e di una congrua parte della documentazione schedata fotografica eseguita (oltre 350 immagini di cui 50 stampe).

Il centro secondo il quale è organizzata inizialmente la banca-dati sono quelli del programma di archiviazione GART della Galileo Sucas, Spa, che permette di controllare immagini, testi e grafici. In tal modo sarà sempre possibile, successivamente, implementare l'archivio con la documentazione relativa al progetto ed all'intervento di restauro.

Concludendo, vogliamo evidenziare innanzi tutto come i risultati che fin qui si sono illustrati sono stati possibili in primo luogo per la volontà e la totale disponibilità di tutti i partecipanti alla campagna di rilievo, quanto aspetto renderà più chiaro se si considera che il tempo effettivo di attività sul campo non ha praticamente superato le cinquanta ore. Infine, desideriamo ringraziare i colleghi prof. Diego Maestri e Giorgio Testa per la collaborazione conciosamente prestata nell'occasione della campagna di rilievo.

Il Gruppo di lavoro è formato da: Apprendimento, Istituto degli Studi di Roma "La Sapienza".

- (1) Il programma, attuato tra l'Associazione UNICE Italia ed il Servizio Volontariato Gioventù di Caserta (coordinato da Roberto Turchi), con l'ausilio del Parlamento di Mosca, è stato approntato nella Regione Campania con l'assistenza della Giunta n. 2781 del 15/5/1991 ed autorizzato dal Ministero degli Affari Esteri italiani con nota prot. 123/1267 del 10/7/1991.
- (2) Il coordinamento scientifico generale del progetto è stato curato da Gian Maria Lucchini, Soprintendente al BB.AA. AA.AA.SS per le province di Benevento e Caserta, che si avvale della collaborazione di due funzionari del Ministero, pp. F. BECC.
- (3) Alla riunione tenutasi principalmente negli uffici della RUMM di Roma che hanno effettuato alcuni

incontri-cappioni d'indagine metodiche e di consenso per la prova, gli studi e le discussioni con la direzione di Claudio Martelli della Soprintendenza al BB.AA.AA.AA.SS, di Caserta e Benevento.

- (4) Hanno partecipato alla riunione i prof. C. Cardini, G. Testa, C. Lucchini, A. Sestini, i dott. M. Caputo e M. Di Girolamo, i tecnici L. Caporossi, A. Di Felice, G. Pagnelli, i dottorandi E. Ippolito, M. Tosti.
- (5) Hanno partecipato alla riunione alcuni i prof. D. Maestri e Antonio Lombardi, gli archit. Marina Ducci, C.G. Pizzoni, il geom. G. Del Fra (della Galileo Sucas, Spa).
- (6) In questa parte si ricorda la Esce di un studio di Noreginal presso programma della Madonna del Soccorso, Firenze.
- (7) Cfr. C. Martelli, *La Chiesa della Madonna del Soccorso a Sesto San Giovanni in Roma e dintorni*, n. 62, novembre 1961, pp. 26-31.
- (8) Cfr. E. La Gatta, *L'opera del genio italiano all'estero. Gli anni in Russia*, Roma, 1914, vol. I, p. 91. Cfr. V. Nikolajev, *Il restauro urbano* (Scuola dell'arte russa), Milano, 1915, vol. I, p. 55.
- (9) A. Galati, *Architettura monumentale. Parte IV. L'arte bizantina*, Roma, a cura di Pietro G. Casati, in *Storia dell'arte*, luglio-settembre 1911.
- (10) Cfr. E. La Gatta, op. cit., p. 91. Cfr. Nikolajev, *Due Palazzine a Mosca*, in *Storia dell'arte*, luglio-settembre 1911, in *Storia dell'arte*, gennaio-marzo 1912. E. La Gatta chiarisce che l'opera non coinvolge la costruzione dell'opera al Tesoro in base ad una formula di tipo piano costruttivo nell'Andronico di cost. A tale riguardo va comunque considerato che lo stesso La Gatta, nel vol. II dell'opera, non indica nel 1912, alcuna delle progettazioni della chiesa dove ricompare l'andronico rivestito Nicolajev. Testa, alcuni del fondo e grande attenzione del lavoro (pp. 91, 92, p. 126).
- (11) Non è stato possibile, purtroppo, consultare adeguati archivi per gli eventi che si sono verificati nell'ultimo anno.
- (12) Questo tipo della poligonale è stato studiato in doppio modo da costumi degli eventi, mentre per gli angoli sono stati ogni volta ripresi in il tempo stesso.
- (13) Per le restituzioni fotogrammetriche hanno operato, nella loro preparazione: E. Camaranga, M. Caputo, M. Caputo, M. Ducci, E. Ippolito, le restituzioni sono state curate da M. Ducci e P. Toggi. L'elaborazione grafica finale è stata curata da E. Camaranga con la partecipazione di M. Caputo.
- (14) Questo è stato avvenuto nel quadro delle indagini di campo quinquennale, durante la riunione, sono state effettuate con l'assistentato del Prof. Gian Maria Lucchini.

L'Église des Miracles de la Madone du Porteur à Poddol'sk, Moscou

Dans le cadre de l'accord de collaboration signé à Moscou international à Paris au cours du mois de Novembre 1990 pour la Grande Europe, celui-ci fut diffusé à Moscou, au mois de Février 1991, comme un programme pour la reconstruction et la restauration de l'Église des Miracles de la Madone du Porteur de Dzerzhinsky situé à Poddol'sk près de Moscou.

Pour la réalisation du programme il fut nécessaire d'avoir la collaboration du Département de Reconstruction et Relief de l'Unesco et la Légation de Rome pour les projets et pour la réalisation des reliefs en creux.

À la suite de quoi de Juillet 1991 il y eut une mission artistique en Russie pendant laquelle on réalisa, d'un part, les maquettes en relief et d'autre part, les maquettes en creux sur les structures, sur les maquettes ainsi que sur les types et les moyens possibles pour leur réalisation.

On peut arriver à l'église sur quelques centaines de mètres de construction les services avec l'entrebâtement au relief de Peter I et le tombeau au moment de la fondation de Saint-Petersbourg.

Sur l'aspect artistique, son style et ses formes, individuellement mises en circulation au long du temps, le maillage «Naryvskaya», en relief sur les murs au-delà et au-dessus; la maquette architecturale, son caractère religieux, de la Place de D'El'vich. Il s'agit de l'un des plus importants monuments de ce temps, le premier et le premier en Russie des œuvres de sculpture religieuse.

Le plan en creux propose, modifié de la culture ukrainienne-byzantine, l'articulation entre plusieurs styles. Au centre du plan, la construction se détache avec une maquette qui prend la forme d'une tour octogonale se terminant par une petite coupole surmontée de la croix et de la croix.

En ce qui concerne le relief, le projet a été fait de manière à préserver l'image unique de la méthode de leur relief, de celui topographique, de celui photographique et de celui photographique.

On avait dû combiner en outre, de

nombreux photographiques, avec certains performances d'une hauteur élevée de l'église.

Pour conclure, le projet de relief a été particulièrement important pour que l'organisation de sa réalisation. L'œuvre illustre les principaux aspects du relief en relief.

Dans le but de donner cours à la formation d'une banque donnée de l'église, on a été réalisé l'information de tous les reliefs effectués et d'une grande partie des connaissances techniques photographiques réalisées (plus de 300 images dont 30 négatifs).

Les réalisations lorsque la banque donnée est organisée avec ceux de programme des archives GALT de la Galleria Sazuro Spa qui permet de mettre en circulation des images, des textes et des graphiques.

De cette manière il serait possible, successivement, de compléter les archives avec la documentation relative au projet et à l'inscrption de restauration.

The Church of the Miracle of the Virgin of the Portent at Poddol'sk, Moscow

As part of the international collaboration agreement signed at Paris in November 1990 for the Greater Europe, the programme for the restoration of the Church of the Miracle of the Virgin of the Portent of Dzerzhinsky located at Poddol'sk, near Moscow was finalized in February 1991.

The Department of Reconstruction and Surveying of Rome's "La Sapienza" University was asked to participate in the programme, being responsible for planning and carrying out the necessary surveys.

During a trip to Moscow in July 1991, a team from the Department carried out the aforementioned surveys as well as investigations concerning the structure, materials and the possible method and type of restoration.

The building is of singular historical importance; its construction was decided on the occasion of Peter the Great's accession to the throne and was completed when it was decided to found Saint-Petersburg.

As regards the building's artistic aspects, its style and forms — mainly attributed to the so-called Naryvskaya or Moscow's Baroque — actually provided the very architecture, the only religious, of eighteenth century Russia. It is one of the most original monuments of its time, the first in these works of religious sculpture in Russia.

The building's plan of a Greek cross — traditional in Ukrainian-Romanian culture — is divided into four trapezoid apses. At the centre of the plan was a high agnate of dome cladding in the form of an octagonal tower which is crowned by a cupola with a cross and cross.

As regards the survey, it was planned so as to make full and integral use of the latest topographical, photographic and photographic survey methods.

It was also planned to set up a photographic archive at the first step towards a database on the building. As a result, the planning of the survey and organizing its implementation was of great importance.

The paper illustrates the main aspects of the survey which was carried out

As the first step towards setting up a database on the building, all the surveys and most of the existing photographic documentation carried out in data (more than 300 images including 30 metric ones) have already been stored on a computer.

The process behind the initial survey of the database is that of the image program GALT produced by Galleria Sazuro Spa which permits the correlation of images, text and graphics. This makes it possible to supplement the archive with the documentation concerning the planning and realization of the building's restoration at a later date.

Attività U.L.D./A.E.D.

Disegno e architettura, analisi applicate: progetti e risultati

XIV Congresso internazionale de
esposiciones graficas supermodernas.
Valladolid - E.T.S. Arquitectura,
1/6/91 de Mayo de 1992

Maria Caminero

L'internazionalità (l'Italia la più rappresentata, con un pazzo di Franco nel suo pezzo di Portogallo) insieme all'agile organizzazione di riunioni, trasporti, alloggi e, più che colazioni, breakfast sono state le prime cose di colore che hanno sorpreso i partecipanti.

Il primo giorno, il 7 maggio, il Prof. Ramón Rodríguez Liera come Preside della Facoltà, il Prof. Gopart de Foces, il Prof. Carlos Muñoz Serrano e la Prof.ssa Angila Garcia Godofor hanno inaugurato ufficialmente il Congresso, nell'Asia Magna dell'edificio che, essendo quasi del tutto nuovo, si è ritrovato con il ripetto con solo alla sinistra agli studenti... bene alla nuova Europa.

In questo stesso spirito di scambio di sottolineare la promozione della Associazione Europea del Disegno (A.E.D.) da parte del Prof. Gopart de Foces e della Prof.ssa Angila Garcia Godofor, nell'Ateneo accademico richiama lo stesso giorno nell'Asia Minor del Palacio de Santa Cruz, sede del Rectorato dell'Universitat di Valladolid.

La presidenza degli spagnoli e la buona organizzazione del Congresso hanno minimizzato l'unica prova, se mai si può chiamare. La maggior parte dei congressisti italiani hanno parlato nei giorni 7 e 8, gli spagnoli e i francesi l'8, per lo stesso giorno gli organizzatori avevano preparato la sorpresa di

una visita a Salamanca, guida del Facoltà. Augusto Ferrera, e ovviamente gli ospiti italiani, che non conoscono la bellissima città, hanno approfittato dell'opportunità loro offerta. Così c'è stato, forse, un minor scambio di opinioni fra italiani e spagnoli di quel che questi ultimi si aspettavano.

Le comunicazioni si sono svolte in tre diverse sale: l'Asia Magna ha ospitato i grandi temi, gli annunci, gli studi teorici e di sperimentazione didattica; il Salón de Grados ha accolto i «stragocce» e gli studi postuali; l'aula di informatica è servita come «salgo» a quelli che, per disegnare, non contano né la carta né la matita ma una serie di maligni «machinings» elettronici.

Questa divisione per settori ha facilitato gli incontri fra congressisti interessati a soggetti affini, continuando allo stesso tempo in un piccolo purgatorio d'incognitezza (caso del Salón de Grados e dell'aula di informatica).

Per finire sono da ricordare la comunicazione del Prof. Diego Marini che parlò in spagnolo, riproponendo in questa lingua perfino alle domande lanciate dal bacio della sala, e la divertentissima e intelligente comunicazione del Prof. Alberto Prati che, con i suoi disegni e racconti ha chiuso il Congresso con una perorata di buon senso. Dopo siamo andati tutti a bere a lanchettare a lanchetta.

Cristoforo Colombo Piero della Francesca 1492-1992

XIV Congresso internazionale dei docenti della rappresentazione nelle facoltà di Architettura e di Ingegneria.
Genova, 16-17/18 ottobre 1992

Nell'anno di Colombo (della scoperta dell'America, ma anche della morte di Piero della Francesca e di Lorenzo il Magnifico) il XIV Congresso internazionale dei docenti della rappresentazione nelle facoltà di Architettura e di Ingeg-

neria è stato organizzato non più nella più splendida cornice di Lucca, ma proprio nella città di Genova. Per celebrare l'anniversario nei luoghi di Colombo, ma anche per consentire a congressisti di visitare le grandi opere che hanno caratterizzato il cinquecentesco, dal quartiere esposto e sugli archi del portico, ai grandi reami architettonici Palazzo Ducale, il Palazzo del Vesovo nella seconda fase della nuova facoltà di Architettura, Piazza Caricamento. Il Congresso si svolge quindi a Genova, città, nel cuore antico di Genova e cioè in una nave accostata ai moli del porto storico. Un modo quanto mai opportuno e significativo per affrontare nelle giornate dell'incontro, che vede, come sempre, riuniti insieme i docenti delle discipline del Disegno di tutta Italia e la presenza di alcuni colleghi stranieri (gli spagnoli in prima linea), i temi del Congresso: «Il disegno nel Cinquecento», «Cinquecento anni di disegno», «Un disegno per il 2000». Un'altra occasione per incontrarsi, per confrontarsi, per programmare insieme esperienze, ricerche, dibattiti, per rafforzare lo spirito e l'unità culturale e sociale del raggruppamento che, anno per anno, sta procedendo sempre di più e più profondamente fini e obiettivi.

Seminari Convegni Mostre

Il disegno: dallo schizzo al computer Napoli, 6-7 aprile 1992

Mariella Dell'Acqua

Nei giorni 6 e 7 Aprile 1992 si è svolto a Napoli... promosso e organizzato dalla prof. Anna Spesso e dal suo gruppo di lavoro un seminario didattico su particolari aspetti del disegno, quelli cioè che concernono e concernono la tradizione manuale dello schizzo e meno le loro con le tecniche più sofisticate dell'elaborazione visiva.

Il seminario, dalle schizze al computer, appunto, si pone a interpretazioni diverse come processo storico-critico dello strumento grafico, e come affermazione dell'attualità e contemporaneità di tutte le tecniche applicate, ciascuna delle quali più idonea a una determinata fase del progetto.

La comunicazione che si sono svolte, rivolte a un pubblico di giovani studiosi - artisti, laureandi, dottorandi - hanno affrontato una serie di tematiche non comprese nella didattica tradizionale, per esplorare i nuovi campi di indagine che le attuali tecnologie hanno aperto, e quindi cercare adeguate risposte agli interroganti che le diverse esigenze e posizioni culturali suscitano.

La ricerca e la varietà degli interventi riflette su la molteplicità degli argomenti, che le scelte espressive dei relatori. Tutto una ricchezza si è rivelata la giornata, una giornata ricchissima e non solo impegnativa, ma permette l'apertura di soluzioni razionali e poche insieme, sperimentali di valori simbolici e avventurati, ma sempre messe come stimolo e occasione per l'invenzione e la rappresentazione, così come nel disegno all'interno dell'iter progettuale.



Primo presidente) della nuova Difer
e ingegneri, 7 febbraio, A2F maggio
1992.

Realizzazione di computer.
Laboratorio Alinari, Incubatore
Genova.

Paradossalmente, spesso ha suscitato il dissenso sul fondo filosofico americano — più in particolare saggemmatista (A. Serrini) — capace di parlare con l'ausilio del computer come se si trattasse di immagini, come ad esempio quella emessa dall'interazione di certi circuiti (logo del seminarista).

La geometria ha dunque un ruolo determinante per la configurazione delle strutture formali (come dice Roberto Mauri ricordando la sapienza geometrica degli scalpellini) ma anche per la definizione delle strutture spaziali e questo proposito, illustrato e scaturito le intuizioni di Mario Deixi sul ruolo svolto, nella costruzione delle curve del Sangallo, dalle linee elastiche in metallo, che sviluppano una funzione portante e ad un tempo configurativa per quelle strutture.

Ma la geometria può essere considerata come struttura logica (F. Coyne), come configurazione ed iterazione del progetto (G. Favoni) come strumento operativo, tra non soltanto (M. Sacconi) come metodo di progettazione, in particolare morfologica (F. Valeroli) come supporto e guida per il dialogo tradizionale e assistito (C. Casali, C. Garbagnati) e ancora la geometria propone strutture operative e interazioni con il progetto (M. Dell'Arcia), con la storia (B. Pucci) e naturalmente con il computer (A. Prati).

Prerogative di numerosi interventi è stata ovviamente lo schizzo, schizzo come strumento di pensiero e atto creativo, con le sue analogie e i continui ripensamenti, secondo la collega spagnola Angela Garcia Codoner, schizzo per il progetto (G. Garbagnati), schizzo come stile (A. Lucchi), schizzo per il rilievo a vista (R. Mondelli).

E poi il dialogo come memoria: il primo schizzo rimanda a qualcosa che poi nel fatto, il computer ne annulla l'intervallo (B. La Prati) la memoria ancestrale, la memoria umana (i primi anni lontani dalla memoria grafica e meccanica del computer (R. Mauri) alle

schizzare infine è affidata la memoria, così nell'appassionato intervento di Gaspar de Ferra, portatore della vira insoddisfatta e della capacità evocativa del suo schizzo di viaggio: essere per l'esperienza, essere del viaggio, per l'architettura, per la grandiosità degli spazi, essere per i luoghi, i sistemi, gli abitanti del mondo.

Dalla pianità degli interventi, scaturisce una stessa partecipazione del pubblico, mentre con l'intento che il tema del disegno scaturisce, sono emerse una serie di problematiche, non tutte immediatamente riferibili all'architettura, con la quale tuttavia confluiscono problemi legati e insospettabili al tema in modo specifico: rappresentativo che poi in generale nell'esperienza di progetto.

Il convegno Ico Graphics a Milano Milano, 4-7 febbraio 1992

Elisa Morini

Il giorno 4-7 febbraio 1992 è a Milano a Milano il convegno Ico Graphics. Il tema centrale tradizionale del Convegno sono il GIS, il CAD meccanico, quello elettronico, quello architettonico e le tecniche multimediali. Si sono svolte tre sessioni parallele per ogni giornata con più di cento relazioni pubbliche in parte negli atti (Mondadori Informatica, via Rovello 8, 20090 Segrate, Milano).

Molti sono stati i titoli delle sessioni che hanno affrontato le problematiche legate alla disciplina dell'architettura: recenti tendenze del CAD elettronico. Tecniche innovative del dato immagine alla carta tematica, il sistema informatico Cartografo e sistemi informativi territoriali. Geografia e multimedialità CAD: modellazione solida. CAD: criteri di scelta ed elementi di gestione. Prospettive del CAD in architettura.

In quest'ultima sessione, coordinata dalla sottoscritta e dal Prof. E. Zanibelli del Politecnico di Milano, sono state presentate. Il rela-



zioni. Gli argomenti emergenti hanno riguardato sia le più recenti tecniche di visualizzazione al computer, sia i metodi di simulazione del processo progettuale. Rispetto al primo argomento si è parlato l'intervento del Prof. T. Mayer della Scripps College University che ha presentato alcuni risultati delle ricerche più avanzate nella simulazione realistica, sul fotorealismo e sull'animazione. Tale lavoro è stato riferito su un video in cui vengono simulati una serie di percorsi per la valutazione di impatto visuale di alcune soluzioni progettuali alternative di un ponte che collega l'isola di Skye alla terraferma.

In merito al secondo argomento segnaliamo il lavoro di ricerca del Prof. M. De Grassi dell'Università di Sassari sull'applicazione delle tecniche dell'intelligenza artificiale al processo progettuale, quello del Prof. A. Garbagnati della «Sapienza» sull'applicazione di tecniche di aiuto alla decisione per la valutazione di progetti di architettura e quello del Prof. A. Prati e dell'Arch. C. Sacconi sulla creazione di nuovi linguaggi orientati alla progettazione.

Altri interventi hanno riguardato il rapporto tra il CAD e l'acquisizione dell'architettura: tecnologia sono realizzate alcune esperienze svolte presso il Politecnico di Milano (Prof. C. Molteni), presso l'ETH di Zurigo (Prof. N. Saggio) e l'Università di Firenze (Prof. A. Schenoni). Si è discusso anche sui cambiamenti in campo

professionale a seguito dell'evoluzione sempre più spinta delle tecniche del CAD negli studi di architettura (Prof. A. Bridgini).

Nel corso della giornata dedicata al CAD in architettura sono stati presentati diversamente al computer lavori svolti in campo professionale e in ambiente universitario. Particolare attenzione è stata rivolta agli studenti di architettura e di ingegneria (che hanno partecipato attivamente al Convegno), protagonisti del processo di trasformazione che sta avvenendo nella progettazione. La discussione ha riguardato la necessità di ritrovare la tradizionale documentazione progettuale che appare indegna ai nostri tempi del progettista, che deve sempre più frequentemente fare uso di tecniche manuate da altri attori, coordinare gruppi di lavoro interdisciplinari e identificare azioni progettuali adatte a proteggere i valori sociali e ambientali e, allo stesso tempo, tener conto dei limiti imposti dal contesto decisionale.

La diffusione delle tecnologie informatiche, l'emergere della cosiddetta «crisi ambientale» e la crescente complessità del contesto decisionale hanno riproposto in tempi recenti l'aggiunta di nuovi metodi e strumenti atti ad aiutare il progettista nella gestione del processo sotto il profilo sia tecnico che organizzativo. Un'approfondimento della discussione sulle finalità di architettura su nuovi metodi e procedure che possano aiutare il progettista sembra quindi un'opportunità che sarebbe un contributo fra le ricerche svolte nell'ambito delle istituzioni universitarie e di ricerca, l'offerta dell'industria informatica e la nuova domanda che emerge negli studi professionali.

Bit, Novità '92

Buccone, 27-28 aprile 1992

Mario Capricci

La rivista di Computer Art & Research è quest'anno giunta alla sua quinta edizione. Tale esperienza,

di Mario Mi Natta di Giuseppe
Neri.

una nel 1985 per iniziativa degli sponsor alla Colonna e al Teatro in collaborazione con l'associazione culturale Baccaplan, ha dimostrato negli anni di saper crescere. Questa edilizia ha avuto per il secondo anno consecutivo come sede il Palazzo del Turismo, sede di maggior prestigio e di maggiori capacità ricettive, ad accogliere il convegno intitolato verso tali aspetti dell'informatica.

L'informatica come cultura e come linguaggio, questo è stato il concetto comune a tutte le attività della mostra. Oltre alla volontà di sviluppare le nuove possibilità offerte dalla tecnologia digitale applicata alle immagini e al suono, *Bit Movie '82* ha saputo dare nuovi impulsi alla volontà creativa di questo settore e quindi alla ricerca di una propria identità di linguaggio. L'investire di amici, ha in questi ultimi tempi permesso la sua attenzione sulle tecniche di animazione. Gli sforzi sono stati alla creazione di algoritmi capaci di restituire l'acqua che scende in un bagno, il suono fredda *Image '82* o l'effetto visivo di una macchina ricoperta di una folta pelliccia. Ogni gradino di questa escalation verso l'effetto più realistico grazie scoperta e ammirazione.

La tecnica si evolve, e ciò permette di ottenere risultati finali di buon livello anche usando strumenti limitatissimi. Sono comparsi come *Atari* o *Commodor Amiga* con i quali è possibile raggiungere prestazioni grafiche di animazione davvero sorprendenti. Una volta in possesso di una nuova tecnica evolutiva ma si frinuti di venire creati e sfruttati in termini culturali. L'emulazione della realtà filmata da parte del mondo dell'informatica tende sempre di più a diminuire. I limiti della rappresentazione si legano alla interpretazione e quindi oggetti che non mimano vengono creati in spazi che non esistono, l'unico confine è quello stesso della fantasia.

La sensazione che si ha immergendosi nel mondo virtuale è che lo spazio venga realizzato, non che l'immagine non sia il prodotto fi-

nale con il tempo con il quale esplorare ciò che si è progettato. L'interesse centrale della animazione è stato riservato come di consueto al concorso di computer animato al quale quest'anno si è aggiunto il settore dell'immagine statica ed una di animazione e animazione manuale in computer.

L'ampia disponibilità di spazi concessa anche quest'anno alla mostra del Palazzo del Turismo di Roccapietra ha permesso di allestire intorno al convegno una serie di mostre ed attività veramente interessanti. Una parte del secondo piano dell'Esposizione era dedicata alla Sezione Video nella quale si poteva assistere alla proiezione di video provenienti dalle più importanti ed attuali società di computer grafica di tutto il mondo. Il grande interesse di questa sezione era sicuramente giustificato dall'alto livello del video che mostravano lo stato dell'arte di questo settore in continua evoluzione. Sulla stessa piano vi erano i settori dove si sono tenuti una serie di workshop su diversi software di grafica su *Commodor Amiga* software della console su *MS-DOS* compatibile. Il concorso di computer grafica era diviso in tre sezioni distinte: animazione 2D, animazione 3D, immagini statiche. Per la prima sezione, delle minicopie delle opere animate si sono dis-

vilizzate: 1° Mario di Renato Tirobella di Imperia che ha realizzato una divertente sequenza in dieci quadri animati; 2° *For I* della laurea Eva Caracciolo di Scigiov; 3° *Lineare* di Daniele Casadei di Riposto, il quale nonostante il fatto che spicchi in casa avrebbe fatto arrivare il podio più alto con la sua animazione significante sia di estetica sia di contenuti. La categoria 2D, convenzionalmente quanto si avrebbe potuto credere, ha visto il livello qualitativo scendere notevolmente. Una delle pochissime opere degne di nota è stata la video *Il sole* di *Il sole* della statunitense Eric Schwartz, veterana della manifestazione, che ha saputo realizzare un divertente cartoon ben fatto e pieno di allegria. La categoria delle immagini statiche ha mostrato molte belle immagini tra le quali la vincitrice *Attila* del romano Alessandro Saporiti. Un ultimo accenno va fatto alla sezione musica MIDI nella quale sempre più massicciamente sta entrando il grande pubblico. Al momento consono sono pervenute una decina di composizioni, a testimonianza che questa sezione dell'informatica non rappresenta più un vero e proprio campo minato ad una stessa idea culturale ma un settore in espansione al quale questa mostra ha dedicato, in collaborazione con l'Amplifier del servizio, uno spazio consistente.

Piranesi architetto

Roma, Accademia Americana, 11 maggio-5 luglio 1982

Paolo Quaranta

Piranesi e Borromini, due maestri a confronto

Nel 1972 l'eccezionale scoperta di alcuni bellissimi disegni di Piranesi per la progettazione del progetto di restauro dell'altare pontificio dell'abside di San Giovanni in Laterano fu annunciata dalla Avery Architectural Library della Columbia University che li aveva trovati in dono da Arthur M. Sackler. E da quei preziosi fogli, riapparsi dopo quasi due secoli, che uno spazio si vede prendere corpo la stanza e la grandità della figura di Piranesi progettista, non sufficientemente valutata e divulgata. Un Piranesi che se è sempre stato divulgato e analizzato nella voce di grande incisore, cartografo, scenografo, buon pittore ed anche scrittore, è ben poco stato come architetto per la scaturita delle opere realizzate e per la totale mancanza, almeno fino alla seconda metà del XX secolo, dei suoi disegni di progetto.

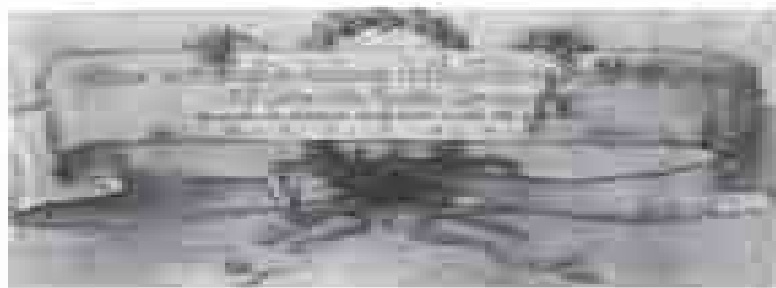
Piranesi non riuscì mai a ottenere l'incarico di un'opera completa e le uniche testimonianze costruite di questa sua ultima attività si riducono a pochi restanti ed «anemodernamente» oggi riscoperti o molto indeboliti dalle trasformazioni del tempo e dell'uomo.

Fino al 1972 erano giunti a noi solo nove disegni del progetto di restauro della chiesa dell'Ordine dei Cavalieri di Malta, di cui un solo oggi proprietà della Pierpont Morgan Library. E infatti nel 1949 che per opera di Felice Scarpitta sono per la prima volta resi noti in una pubblicazione quei disegni di progetto rimasti per molto tempo fra i fondi della Morgan Library.

Una documentazione preziosa, ma ancora troppo esigua perché la conoscenza della sua figura d'architetto venga qualcosa di più di ciò che era sino fino ad allora una sterile, tradizionale definizione. Co-



Gruppo di sei tavole di Perini per la Basilica Lariano.



minuziosità e trapezoid attraverso quei disegni i primi monoggi della sua ribellione ai principi classici della progettazione, del suo desiderio e tentativo di formalizzare un sistema nuovo e libero, un sistema di comporre l'architettura attraverso l'intermediarietà della fantasia e dell'immaginazione.

Il valore della mostra in *Armenia Antica*, organizzata presso l'Accademia Americana di Roma con i disegni della Avery Architectural Library e della Pierpont Morgan Library, e con i disegni di Francesco Borromini per la ricostruzione di San Giovanni in Laterano, conservati nella Biblioteca Apostolica Vaticana, è quello di un nuovo contributo per la conoscenza di un grande disegnatore e architetto. È anche un intelligente apporto scientifico all'affiancamento nuovo dei progetti per la ricostruzione di San Giovanni in Laterano di Perini e quelli di Borromini, che il primo considerava suo simbolo e maestro. Un confronto diretto fra l'opera creativa di un maestro del Seicento e quella di un grande del Novecento, che stabilisce un tassello fondamentale di comprensione e di studio per la storia della rappresentazione architettonica.

Per questo l'itinerario nuovo di quella doppia serie di disegni ritrovati è anche sempre la stessa creatura del percorso artistico di Perini: architetto e disegnatore, poeta, dalle immagini dei ventati disegni (di cui due risultano mancanti) trapezoid soprattutto gli occasionali inserti architettonici. I disegni, preparati per la presentazione al Papa, ma conservati, su grandi fogli, per la qualità del segno, degli accorgimenti ingegnosi,

degli studi efferati fotografici e illustrativi riportati come delle sue opere grafiche più conosciute. Elaborata intorno al 1704 per essere sottoposta all'approvazione di Clemente XII, venne scelta l'iscrizione sul primo foglio, questa serie di disegni di progetto, è di natura straordinaria per la qualità espositiva, per una più ampia comprensione della sua genialità grafica e per la conoscenza di un architetto che voleva riformare l'architettura e la progettazione contemporanea.

Da quei fogli emerge una figura di architetto geniale e innovatore, che il senso arde della «sfidabile immaginazione» di Borromini. L'idea è tracciata sulle carte con un atteggiamento rivoluzionario nei confronti del disegno di progetto, portando avanti la profonda convinzione dell'importanza di una piena conoscenza dell'immaginario nel disegno, in aperto contrasto con la corrente scappa più forte dei «rigorosi» guidati dalla idea di Langier, Le Roy e Winckelmann che cercavano di limitare il ruolo del disegno in favore della ragione segnando i supposti ideali dei principi ottimali della semplicità e del rigore. Borromini, visto come il maestro dell'immaginazione ibrida, della vivacità della decorazione libera e viva diventa l'ispiratore di Perini in molte forme e soluzioni di San Giovanni in Laterano e di Santa Maria del Poggio. Un confronto generale fra i due architetti, il maestro e l'allievo, il precursore e il continuatore, ma che appare solo nelle profondità dei tocchi, quando si supera il costume evidente della rappresentazione. Fra le rivoluzioni dei grandi disegni periniani emerge a

rima, per ridurli con la penna e l'inchostro bruno, ritoccati con l'acquaforte grigia e marone per raggiungere i grandi effetti luminosi dell'architetto mantovano fra disegni di libri, piante, compassi, scale e cartigli e disegni su immaginarie pergamene. I disegni di Borromini preparati per Innocenzo, tre piante e tre alzati (esposti in mostra), spiccano per la semplicità dei suoi segni, delle linee sottili che scendono sui piccoli fogli bianchi senza alcuna traccia di rettilineità; disegni notevoli nella precisione, che il tratto leggero della matita guida in costruzioni accurate.

La rappresentazione è all'antico ma i contenuti sono molto vicini, due opposte espressioni grafiche per esprimere contenuti e forme simili, e similmente avocati nella difesa della libertà delle innovazioni culturali al di là delle norme.

Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia

Roma, marzo-maggio 1992

Margherita Caputo

La mostra allestita a Roma, a Villa Medici, dal 30 marzo al 24 maggio 1992 dal titolo *Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*, si pone idealmente in continuazione delle iniziative del 1985, quale anniversario della nascita dell'artista. Il primo gruppo di disegni esposti risale al periodo della formazione di Raffaello, ancora legato al Perugino. A differenza di Leonardo e di Michelangelo, Raffaello non ha lasciato nessuna testimonianza scritta su come procedesse per lui il disegno. Per degli anni di tirocinio il disegno, per Raffaello, fu teatro sistematico di lavoro, come era per i suoi maestri e nella pratica delle botteghe quattrocentesche. L'aspetto senza dubbio predominante è che il disegno, per il Sanzio, è sempre finalizzato all'opera pittorica, tanto che è spesso possibile riconder-

disegni di Raffaello per la metà della. Foto nella sala della mostra della. Bergamo, Verona, Roma e Istituto Luce.

re i suoi disegni a studi preparatori riferibili a opere più realizzate; così si presentano altrettanto fini e definiti che le opere pittoriche. Per Cesare Brandi «da una prima scabrezza nata di getto, e gli studi per una raffinatezza altrettanto completi e definiti come se fossero fatti a se stesso. Così ad esempio il disegno per l'affresco della *Disputa del Sacramento*, con tutte le figure spade, è altrettanto completo dell'affresco in cui le figure saranno esattamente in tutto modo.

Alla sua eccezionale fertilità corrisponde la varietà degli strumenti e delle tecniche: matita nera, sanguigna, matita nera e sanguigna mescolate, penna, punta di ferro o d'argento, stilo, pennello a biro, suppellettile e bianco, puntatore, segno a tratto e sfumato, scabroggiato, schiarito o definito, in certi bianchi e ceneri in rosa, grigio o rosso tutto usato con notevole libertà e variazione combinate. Alcuni disegni esposti sono interessanti per essere dei cartoni preparatori ad opere dipinte su tela o tavola di modeste dimensioni. Il cartone, della stessa grandezza del dipinto (a penna o a carboncino), veniva fatto solo da ultimo, quando le varie parti della composizione e le figure erano ormai finite. Lo spuntino del cartone al posto della più usuale quadratura (almeno per dipinti di modeste dimensioni) testimonia dell'artista di trasferire con maggior precisione il disegno, affidando così alla fase di progetto la definizione di ogni parte del dipinto.



Alcune tavole, progetti del
pavimento della Chiesa di Maria del Fiore
di Piero della Francesca e soprattutto
numeri e una tavola, tra 1513-14.

Un gruppo di disegni esposti accanto all'altro aspetto legato all'opera di Raffaello e all'attività della sua bottega. Si tratta di studi del maestro per il primo progetto del pianello principale della Sala Regia (1507), meglio nota come Deposizione Angeli, ora alla Galleria Borghese. Tutti i disegni realizzati da Raffaello per questo dipinto hanno dato luogo abbastanza presto a delle incisioni e sono considerati i più antichi disegni del Seicento da cui sono derivate delle stampe. La sua dottrina dell'incisione è stata, per quanto egli stesso non abbia mai finalizzato i propri disegni al trasferimento in lastra. Il primo ad occuparsi seriamente di opere di Raffaello fu Marcoantonio Riccioli. La sua attività nell'affinare la tecnica del bulino per adeguarla al suo più completo perfezionamento di stile, sulla scorta dei disegni del Seicento, apre la strada all'incisione per riproduzione, che trova un terreno e ricco terreno nella cultura figurativa e, dalla seconda metà del secolo XVII, la divulgazione dei disegni di Raffaello e della sua maniera, inaspribile, quel filare maniero che da lui trae stami, composizioni, pose e gesti. Il costume della bottega raffaelliana quale si perde negli allievi della Scuola della Segnatura. Il primo allievo in ordine di tempo fu il fiorentino Giovanni Francesco Pazzi detto il Fieschi, cui presto si aggiunse Giulio Romano. Poche le opere pittoriche sopravvissute del Pazzi, ma notevole il corpus di disegni, collegati ad allievi e disegni raffaelliani. In mostra sono esposti due disegni, uno attribuito a Raffaello, l'altro ricondotto al Pazzi, entrambi poco schietti per la Sala di Costantino, che permettono il confronto più chiaro per valutare la formazione tra il maestro e l'allievo. La tendenza del Pazzi è per un più ornamentale in cui drappi e drappaggi e figure, sia nel dettaglio. Il tratto di Raffaello cerca invece di unire il massimo di spazialità con l'incanto del ritmo numero di disegni.

Anche nel caso di Giulio Romano

i disegni esposti mostrano la differenza tra maestro e allievo, l'assenza dei valori spaziali-cosmici ogni dubbio di acrobazie: il senso dello spazio è sempre affidato da Raffaello alla posizione reciproca dei corpi, al loro movimento non dichiarata ma suggerita, al doppio equilibrio delle luci e delle ombre. La forza e la grandiosità iniziali che emettono le figure di Raffaello non sono state mai eguagliate da quelle degli allievi, troppo esili e prive di animazioni nel Pazzi, troppo statiche e ridotte in Giulio Romano.

In mostra è esposto un disegno di Raffaello per una dei pannelli della volta della Fontana, quello che stato intenzionalmente ritenuto un'immagine del corrispondente realizzato da Giulio Romano che, oltre a ripetere la natura, di dello studio del maestro, una propria interpretazione. Nel disegno le immagini sembrano coprire in un particolare equilibrio tra reale e ideale, le figure di Venere e Psiche sono insieme naturali e remote. Nell'affresco di Giulio i volti sono trasformati in anemone, le ombre e le luci sono fuori, le immagini hanno un che di estraneo. La bellezza fisica delle figure ha cancellato la vita interiore che emana da esse nel disegno. Alla morte di Raffaello i lavori seguono, più o meno definiti, sono quasi di diretta ispirazione degli allievi. Così la decorazione di Villa Ma-

dama e la stessa Trasfigurazione, ultima opera del Seicento, che sarà ripresa da Giulio Romano. Il vasto repertorio di studi, schizzi, bozzetti, ornati del maestro passa in mano alla bottega e in questo caso il disegno gioca un ruolo d'occasione: diviene strumento materiale di studio utilizzato da allievi e collaboratori per diffondere e perpetuare la maniera del maestro. Ma quell'equilibrio e quella misura, apparentemente così facili da raggiungere e mantenere, non vennero mai eguagliati e superati.

Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico

Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 8 aprile-3 luglio 1992.

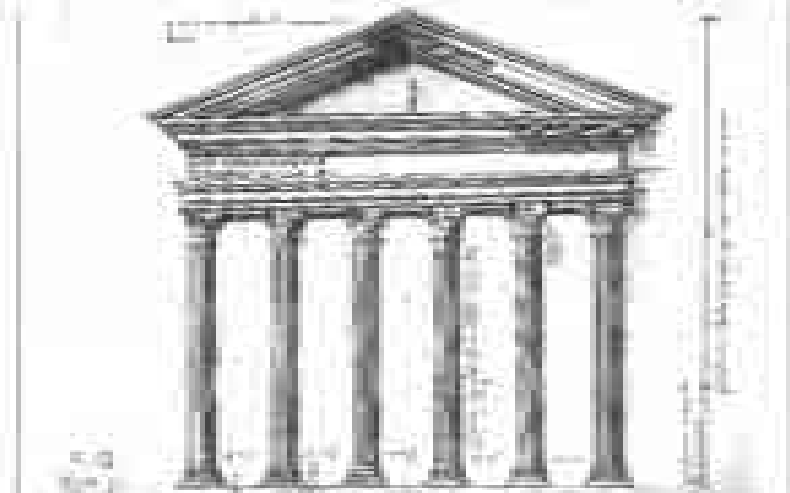
Mario Sini

Fra le molte iniziative intraprese per celebrare i cinquecento anni della morte di Lorenzo dei Medici, la mostra, organizzata dal Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, si svolge nei locali un tempo occupati dall'Archivio di Stato di Firenze, in prossimità del Gabinetto stesso, e rappresenta un itinerario significativo per la comprensione del momento straordinario che Firenze vive al tempo e per merito del Magnifico. È appunto nella seconda metà del

quindicesimo secolo che a Firenze il disegno si connette come genere artistico autonomo, dimostrando tutti le sue possibilità applicative, quale spazio delle arti come Architettura, Scultura e Pittura, così come scrive il Vasari. Se è vero, come credo, ciò che lo stesso Vasari diceva nelle *Vite*, che «il disegno... procedendo dall'intelletto, come tutto cosa», dal percorrere le memorie tale deve essere esposto poco meno di disegni di raffinata bellezza, si evince quanto quest'arte, sia direttamente al fine di far comprendere un'idea, un sentimento, un modo di porsi davanti alla realtà, costatare o alla trascendenza. Una scienza di disegni di altissimo livello qualitativo, sono utilizzati in maniera tale da garantire una comprensione sufficientemente maestosa delle molteplici possibilità espressive del disegno che viene indagato sia per le sue caratteristiche specifiche di strumento di studio e di affinamento culturale, sia come momento preparatorio per la messa a punto e la realizzazione di opere artistiche e ancora come mezzo di istruzione e di trasmissione grafica di notevoli valori, e infine quale strumento didattico insostituibile nel campo delle arti e delle scienze applicate.

In una delle quattrocento opere in cui è organizzata l'esposizione, quella dedicata allo studio della figura, accanto ad opere di artisti come Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Antonio del Pollaiuolo, Desiderio Ghislandi, Luca Signorelli, troviamo immagini rappresentative del genio, forse approssimative della nobilitate arte del disegno, inteso a tracciare alcuni segni su delle carte che vengono in mano. Nella parte inferiore di uno di questi ritratti, opera di Maso Finiguerra, si può leggere facilmente una scritta che spiega la pratica del disegno: «Va bene uno buono disegnare e diventare uno buono architetto».

La frase e l'immagine soprattutto, oltre a richiamare il carattere di momento didattico del disegno, trat-



in un'età scuola nata per volere di Lorenzo in alcuni locali adiacenti al convento di San Marco, dove dal 1490 l'illuminato principe aveva il sembro pure delle sue collezioni che più non potevano essere contenute nel palazzo di via Larga, mostra l'interesse del periodo verso modelli reali, fedelmente rappresentati in atteggiamenti di vita comune quali il dormire, il riposare, lo studiare, il disegnare, il lavorare, il leggere.

Riferimenti allo studio della figura, anche se con angustie e disattenzione diversificate, compaiono in altre sezioni, sia quando, ritornando all'antico, si esercitano le capacità grafiche, confrontandosi con copolatori precedenti, sia nello studio di componenti della figura quali «il piumaggio», o nel momento dei «Ritratti e teste ideali». Fra queste la bellissima Teta femminile di Leonardo da Vinci, coperta dallo splendido carteggio, reso di carissime riproduzioni delle opere esposte e di preziosi schede descrittive.

L'esposizione non si ferma ovviamente alla sola descrizione della figura, ma diventa anche altri temi, evidenziando in ogni sezione il ruolo specifico dello strumento grafico.

Nella sezione, dedicata al disegno scientifico, molti grafici di oggetti e parti del corpo umano, di animali e piante, si affermano in un convincente confronto metodologico-formale, allo studio e ricerca tecnologica funzionale di macchine da cucina di Leonardo da Vinci e Giuliano da Sangallo.

Paesaggio, architettura e vari documenti costituiranno i temi conduttori di altre tre importanti sezioni. Nella prima sono presentati i vari documenti grafici di questo genere pervenuti fino a noi, che costituiscono l'interesse dei florentini verso il disegno quale strumento diindagine della realtà, in questo caso, urbana e territoriale. La Piazza della Signoria, Annunziata a Firenze di Fra' Bernardino può essere trattata come modello di preziose analisi topografica, nella quale ogni singolo elemento è do-

scritto con meticolosa precisione: dagli alberi del giardino del convento, agli elementi architettonici della chiesa e del bracciabattenti Opedale degli Innocenti.

La sezione dal titolo Fogli di Architettura mostra vari aspetti del disegno architettonico che va da quello di pura fantasia — anche intenzionalmente per i suoi riferimenti al passato, un Progetto di Palazzo a pianta centrale di Leonardo da Vinci, dove la forma della pianta e la soprattutto veduta prospettica ricordano molto da vicino l'organizzazione formale delle tombe erette dalla Capella dei principi di Savoia e di Popolonia — a quella di vero e proprio progetto di edifici, civili, religiosi, pubblici e privati. La maggioranza di questi progetti, preziosi testimonianza di modalità operative e di impostazioni culturali nel campo dell'edilizia, sono di Giuliano da Sangallo e Antonio da Sangallo il Vecchio.

Vorrei inoltre segnalare due disegni collocati in due diverse sezioni che accomunarsi per il loro rigore nella recitazione progettuale, testimonianza dell'attenzione verso la scienza della rappresentazione. Il primo, tradizionalmente attribuito a Paolo Uccello, mostra il famoso «Caffero» che, unitamente al celebre «mattacchio», costituisce uno dei momenti più significativi della storia della prospettiva, per la sua ripresa e completezza costruttiva, costituita da una imprecisa trama di linee, realizzate con lo stile sulla carta, composte verso l'asse verticale del disegno e stabilite solo dopo, una attenta osservazione con l'ausilio di una ruotina.

L'altro, di Leonardo da Vinci, rappresenta lo studio per lo sfondo dell'Annunziata di Mg. Lo scenario architettonico, rigorosamente pensato in prospettiva centrale, nel quale le linee di costruzione dimostrano l'attenzione al problema scientifico della rappresentazione grafica, mostra due scalinate e delle colonne esterne ordinate da grandi archi, appoggiate su una poltroncina, meticolosamente

spadernata, evidente per una accostatura fra cavalletti. All'osservazione che si accompagna nel percorrere le sale della mostra e nell'osservare di vicino opere che naturalmente siamo abituati a vedere riprodotte nei libri, si aggiunge la sensazione che il disegno sia linguaggio universale in grado di trasmettere, per la sua immediatezza, forse anche più di altri generi artistici, messaggi che la parola non riesce a trasmettere. Ma perché ciò accade occorre sensibilizzarsi ed esercitarsi il Visare, con il suo costante interesse per il disegno, aveva ben capito quanto questo abbia bisogno «che la mano sia, mediante lo studio ed esercizio di molti anni, spedita ed atta a disegnare ed esprimere bene qualunque cosa ha la natura corso [...] perché quando l'intelletto manda fuori i concetti puri e con giustizia, fanno quelle mani che hanno molti anni, esercitate il disegno, imitare la perfezione ed eccellenza dell'arti, ed il sapere dell'artefice inteso».

La Capitale a Roma: Città e Arredo Urbano dal 1870 al 1990

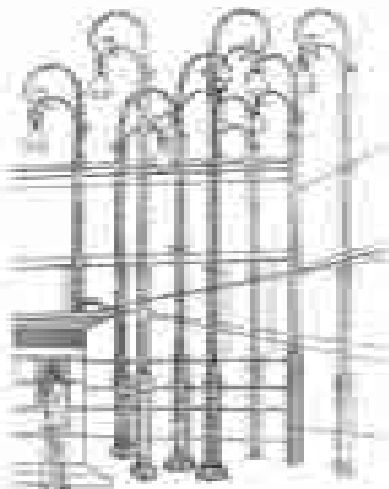
Roma, Palazzo delle Esposizioni, settembre-novembre 1991

Luigi Corvaja

«Così è la qualità urbana... come riconoscenza, quali parti sono in grado di esprimersi, come creati, ecc.» e poi scopre l'arredo urbano come nella definizione dell'ambiente urbano, che può essere posta in termini più efficaci nella forma: quale ruolo può il progetto di dettaglio dello spazio pubblico giocare all'interno del processo di formazione del tessuto urbano. A questo e ad altre domande si è cercato di rispondere nel Catalogo che si è tenuto nel Palazzo delle Esposizioni di via Nazionale a Roma dal titolo Spazio pubblico: Memoria, Futuro, Progetto a chiusura della mostra La Capitale a Roma: Città e Arredo Urbano dal 1870 al 1990, realizzata negli spazi espositivi, da settembre a novembre 1991, dal Comune di

Roma (Assessorato alla Cultura, X Ripartizione e Ufficio Speciale Interventi per il Centro Storico, USCS) e dalla Rivista «Città, Arredo Urbano» (edita dall'ENAS, Istituto Nazionale dell'Articolo e delle Strutture Ambientali). Il Catalogo ha voluto essere quindi il bilancio della Mostra presentandosi con il periodico Della Mostra ai programmi, proprio per sottolineare la funzione di filtro delle problematiche introdotte dalla Mostra stessa.

Ed è veramente importante che una Mostra di questo tipo si apra alla vigilia dei grandi interventi su Roma, votati in SDO e Roma capitale, anche perché l'obiettivo principale che non si poteva non tenerne ed il progetto della qualità urbana, in un momento in cui l'ambiente urbano e la vivibilità della città sono forse definitivamente compromessi e difficilmente recuperabili. Poiché presente e di straordinaria attualità, quindi, anche perché «Programmi nel senso più ampio e comprensivo significa «antropologia» per il tentativo di qualcosa che, rispetto all'attuale, può essere qualcosa come possibile. Progetto quindi come sintesi, scoperta di un ambiente urbano più vivibile, la ricerca documentata e propositiva le due sezioni della Mostra, una storica (1870-1945) ed una contemporanea (1945-1990), hanno mostrato



Studio per una mostra d'arte di
Antonio Sant'Elia. Dall'anno zero.
Milano 1928 e gennaio 1929.

una approfondita analisi sul concetto di spazio pubblico e su come questo si sia trasferito al mirino delle esigenze di funzionalità e di società.

Il tutto così messo in evidenza come il tema urbano sia un fatto conoscibile nel più importante problema dell'immagine complessiva della città e del progetto di dettaglio nello spazio di relazione, ribadendo inoltre le maggiori decisioni operative con un confronto con la realtà Europea e Internazionale.

La Mostra è stata concepita per rivolgersi ad un pubblico differenziato: un primo livello di percezione immediata tramite l'esposizione diretta di documenti di archivio delle diverse epoche; un secondo livello di informazione audiovisiva fondata sull'uso dei materiali video-cinematografici per la documentazione storica dell'architettura e della città (particolarmente materico ed interessante) e un terzo livello specialistico di riflessione critica composto da documenti di archivio, immagini fotografiche e progetti.

La documentazione costituita dai progetti originali e bocconi ha evidenziato le trasformazioni urbane e gli elementi di collegamento che hanno interessato Roma con particolare riferimento ai temi caratterizzati a diversi periodi storici. Così in una parte della prima sezione (anni 1870-1928), che coincide con la dominanza post-unitaria della città e con l'adattamento ad una immagine di Capitale del nuovo Stato, sono stati selezionati alcuni temi che hanno caratterizzato quel determinato periodo storico: la sistemazione viaria ed urbanistica della porzione della città compresa fra le distanze aperte dal Centro Storico e quelle collegata con l'Esposizione del 1911 a Valle Giulia, la sistemazione delle Ville Venete, la costruzione dei grandi edifici rappresentativi, le realizzazioni temporanee in occasione di visite o manifestazioni a carattere nazionale. Sono stati individuati alcuni degli elementi di archivio urbano più significativi quali: i tempio-

ni, le cancellate, le insegne e la segnalazione stradale e pubblicitaria. Con questi sono stati documentati alcuni esempi di decorazione plastica, plastica, plastica ed architettonica, oltre che i progetti di finzione e di movimento celebrativi.

Altra parte della prima sezione (anni 1925-1945) riporta le realizzazioni del periodo governativo di Roma. Sono quelli, anzi che costituiscono per la città una delle fasi di trasformazione più radicale e traumatica, legata alla estrazione ideologica e storica del ruolo di Roma. Pertanto l'apertura rappresentativa e celebrativa si è posta in questo periodo come uno dei punti fondamentali e più estesi della politica del regime e ancora più che negli anni post-unitari ha lasciato del suo marchio ad una impostazione generale su nel Centro Storico che nelle direzioni di espansione della città con i quali ancora oggi è necessario fare i conti. Tra gli spazi architettonico-spaziali e celebrativi, un peso determinante hanno avuto gli interventi del Centro Storico e le conseguenti sistemazioni degli spazi ricambi dalle demolizioni. Per questo, oltre alla rappresentazione di alcune componenti di archivio, ampio spazio è stato dato nella Mostra, ancora una volta, all'archivio monumentale ed alla decorazione plastica, plastica ed architettonica, particolarmente significativa nel periodo considerato. La seconda sezione della Mostra, come detto, riguarda gli spazi pubblici e l'archivio urbano dal dopoguerra ad oggi.

In presenza di un dibattito e di un interesse sociale sempre crescente per le tematiche dello spazio pubblico e l'archivio urbano, si è posta la necessità di una pausa di riflessione sulla storia della città in un momento in cui la progettualità, la cultura e l'evoluzione tecnica di un'epoca possono condizionare e caratterizzare la qualità dell'immagine e la vitalità dei luoghi. Questa sezione, suddivisa per decenni e sistemata per griglie tematiche e tipologiche, ha messo in evidenza un manufatto critico come i modi

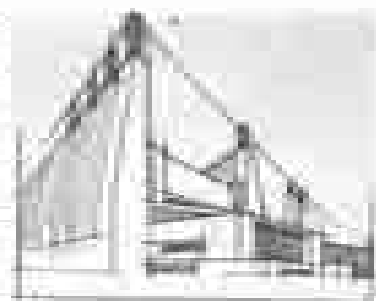
della composizione e della rappresentazione dello spazio-pubblico riferendo chiaramente l'immagine del pensiero e scegliendo i tempi. In levante la schiaritura di ogni sezione che evidenzia le condizioni dell'immagine urbana costruita: il «spazio urbano» finale e corrisponde alla «vera urbanizzazione». Filmati, foto d'epoca, video costruiti anche in riprese aeree, hanno documentato come la città è vissuta nell'ampio spazio collettivo. Essenziale e, comunque all'occasione, l'adattamento della Mostra dovuta agli architetti Anna Di Noia e Pierluigi Erzi e realizzato da Antonino. Gli atti del Corvegge: un altro pubblico: della rivista «L'Architettura Urbana». Consistenti ed interessanti, come già detto, i materiali documentari e progettuali esposti nelle due sezioni, ampiamente riportati e commentati nel due volumi editi da Einaudi Segno di Roma.

Antonio Sant'Elia. L'Architettura disegnata Venezia, Ca' Pesaro, ott. 1991

Cristiana Bodoni

La mostra, ospitata nelle sale di Ca' Pesaro a Venezia e inaugurata in concomitanza con l'apertura della Biennale Architettura del 1991, ripercorre, attraverso l'esposizione di numerosi disegni architettonici di Antonio Sant'Elia, la cui raccolta e catalogazione ha richiesto più di tre anni di lavoro, e di una interessante selezione di disegni di architetti e dei contemporanei, l'evoluzione compiuta da Sant'Elia nel mondo delle forme urbane e del pensiero architettonico.

Dall'osservazione di vari fatti di segno, emerge sul piano della sua razionalità logica e tematica tutta la ricerca sant'eliana sulle forme base del proprio pensiero architettonico e sulle loro possibilità di modificazione, o di semplificazione formale, prima che queste stabiliscano il proprio significato simbolico originario. Il concetto accomunato alla sua opera di di-



segnò, tendenzialmente selezionati, di altri protagonisti del mondo architettonico e dei contemporanei, oltre che a rintracciare i temi della ricerca sant'eliana, ed i suoi modi di percorrere tali tematiche, evidenzia alcuni le strette relazioni, a volte neppure molto sotterranee, che legano il suo operato ad alcune delle maggiori tendenze architettoniche ed estetiche del suo tempo.

Quasi un percorso di ricerca, quello reso possibile dalla mostra, sulle forme base proiettuali di Sant'Elia, quelle cioè la cui evoluzione, progettuale e reale ma altre volte solo grafica, ha generato un ampio arco di tentazioni, ricerca ed di consumo, come comunque riconducibile alla propria forma ideale. Questi disegni evidenziano il percorso nel pensiero sant'eliano di architetture ideali ed estetiche, prima che formali, naturalmente riproposti nel suo personale racconto dell'architettura ed il loro consolidarsi, nella sua personale costruzione della città futura, in logiche spaziali e in modi di definizione della forma apparente dai saggi maestri architettonici. Logiche spaziali e modi di definizione della forma architettonica osservabili in tutto il suo operato, indipendentemente dalle singole scelte estetico-celbstiche.

Accanto alla personalità di Sant'Elia, l'architettura contemporanea, dalla osservazione dei suoi fatti disegni, nella mostra, appunto, la stessa forma architettonica raccontata con uno grafico differente e con variazioni stilistiche o di impiego dei forme, i temi architettonici da lui indagati. Così le archi-

inclinati sociologici dell'architettura, gli avvicinamenti ad altri, dal suo di origine, modelli culturali, la verifica da lui compiuta sulla necessità che l'architetto ha di ripetere «modi diversi di dire» spesso apparenti alla stessa forma base, la sua esplorazione dell'ampiezza delle possibilità di variazione di tale apparente forma rotolando le sue sovrapposizioni urbanistiche nella costruzione della città, sono i suoi obbiettivi da questi disegni ma anche da quelli, a volte spirituali, di architetto e lei contemporanei che affiancano e completano i primi. Dalla ricerca emerge il disegno di architettura quale principale protagonista dell'occasione espositiva: il disegno quale scrittura dell'architettura, quale rappresentazione grafica delle idee e delle modificazioni nel modo di essere dell'architetto, ma anche il disegno quale rappresentazione di se stessi.

Ciò porta inevitabilmente ad un continuo ritorno all'occasione per porci alcune domande e per cercare alcune possibili risposte. Le domande più immediate riguardano l'interrogare se questo modo di vedere e pensare il disegno è proprio e sempre vero e non opinabile. Perché, forse, a volte è necessario avere maggiore chiarezza e maggiore differenziazione tra le diverse idee sull'architettura e quelle che riguardano solamente, e principalmente, il suo aspetto apparente. Questo forse non sono, questi, ma che la ricerca sull'architettura disegnata di Antonio Sant'Elia ha, a mio avviso, evidenziato al massimo grado. Evidente probabilmente risultata, quasi in una sorta di caso di rinvio, da me stessa contemporaneamente esposti alla Biennale Architettura, sempre a Venezia, dal padiglione Italia e dall'Arsenale Venezia soprattutto, ma anche dagli altri padiglioni delle nazioni oltre esposti nei Giardini. Ne emerge complessivamente un'idea di disegno, un'oggettività visuale della rappresentazione grafica. Su una tecnica o a mano libera, in bianco e nero o a colori, non con prospettive, proiezioni ortogonali, ascensionali, so-

vrapposizioni di tecniche grafiche e di metodi di rappresentazione e con l'uso di sofisticati programmi CAD, ma sempre rappresentazioni di tecniche grafiche e di capacità diagnostiche prima che del soggetto da rappresentare.

Dovremmo forse, almeno in questa sede essere gli ultimi a dissentire dalla rappresentazione meccanica, di fatto se non altro alla rappresentazione grafica, una definizione ancora nelle forme di applicazione, di uso e di significato (fatto altro, diverso, quale tutto pendente) per la selezione di questo esposto, l'assolutamente giocoso, la meccanica del prodotto finito. Ma rimane la spaziale sensazione di una struttura omniata non per soli meriti propri ma estese con troppa facilità, in un momento in cui non si crede, o non volendo, si assume, chiare indicazioni precise sulle distinzioni critiche ed ideologiche che definiscono l'architettura-oggi, si opera per la ricostruzione oggettiva del «del disegno». Ma la qualità del soggetto rappresentato non necessariamente accompagna, in positivo o in negativo, la qualità del disegno che lo racconta. Forse bisognerebbe maggiormente chiarire il significato di «del disegno» e di «della architettura» quando si parla di architettura, e non credo facile l'aver precisato quando si parla di architettura. Infatti, a meno di respingere l'ovvietà, non sono le «delle» architetture, hanno delle proprie «delle» rappresentazioni e non tutti i disegni di architettura, per se con elevazione qualità estetiche ed artistiche nella loro necessità grafica, rappresentano obbligatoriamente preliminarmente, Tutti della mostra con l'architettura disegnata di Antonio Sant'Elia, il secondo la sua morte premonitrice ha impedito alle sue opere di trovare uno spazio di costruzione reale, e non il disegno in loro architettura di Sant'Elia, così come la Biennale Architettura era, appunto, sull'architettura e non sui disegni di architettura. Ovviamente il principale strumento per «mostrare» un'architettura,

spontaneamente se mai realizzata, il proprio il disegno. Ma in quanto tale il disegno dovrebbe essere in base quale rappresentazione grafica delle idee progettuali e del mondo culturale di riferimento che sottintende quel modo di procedere forma, appunto, del manifesto architettonico. Se poi il disegno è pure un bel disegno la qualità complessiva di una Mostra può essere compromessa, ma non la qualità del progetto architettonico che ne rimane comunque motore. La storia con insidiosità dell'architettura a leggi semplici ed a rapporti lineari, e quindi con un quantità/qualità-forma degli elementi che la compongono e la corrispondenza apparente/oggettiva/bellica del manifesto architettonico che da tali elementi è definito (o che ha nome definito) non modifica la realtà dell'esistere di tali leggi di riferimento rappresentativo dei materiali architettonici e della loro resa apparente ed del loro rispondere a logiche storiche, ma anche se a volte per noi incomprensibili. Ma questo non significa poterle aggirare e circumvallare con un bel disegno.

Mosca, capitale dell'Utopia

Roma, Palazzo della Civiltà del Lavoro, 1991.

Luigi Cirina Pappalardo

Nel Museo statale A.V. Scerov è conservato un insieme più di 30000 pezzi relativi all'architettura e all'architettura sovietica, con più di ottanta fondi personali di architetti, oltre ad un consistente fondo di disegni e fotografie con o senza disegni di una struttura di notevole importanza, una delle poche al mondo di questo tipo. Nell'ambito dell'insieme totale di opere disponibili, per la mostra i disegni hanno selezionato i nomi più significativi al fine di esibire una panoramica dei disegni degli architetti russi, dalla accezione generale a quella urbana al dettaglio architettonico, dagli schizzi schematici dell'idea iniziale alle accezioni urbane di presentazione de-

finitiva. L'esposizione, così, ha fornito l'occasione per seguire nella sua globalità l'evoluzione della progettazione nell'ambito della metropoli sovietica a partire dalla utopia con la sequenza alla Rivoluzione d'Ottobre, per arrivare alle proposte più recenti, degli anni ottanta, per il rinnovo del centro storico della città, il Krasn-Gorod, e per la realizzazione del complesso urbanistico cui è dedicata l'area sud occidentale del piano regolatore. I disegni esposti, molti dei quali molto, sono schizzi, piani regolatori, progetti di concorso, disegni di studio, illustrazioni di edifici in seguito realizzati, spuntando dalla grande alla piccola scala, e coprendo un periodo esteso dagli anni venti ad oggi, hanno costituito lo spazio per una riflessione sui metodi di rappresentazione che caratterizzano le opere.

Notazione: la notevole quantità delle opere presentate, e la varietà dei sistemi di rappresentazione e delle tecniche grafiche utilizzate nei progetti, è possibile individuare alcune costanti che ritornano nella maggior parte dei disegni. Costantemente infatti compare documentando il formato particolarmente grande, il realismo accentuato grazie ad un accorto uso di colori, la scala generosa per questi sistemi operativi agitati ad una comunicazione immediata, la presenza di una struttura nella rappresentazione grafica, probabilmente frutto anche della funzione educativa connessa ai progetti architettonici nei confronti della popolazione, ed al particolare ruolo di Mosca, quale capitale, e dunque elemento vincente, simbolo per le altre città.

Da questo detto si può comprendere l'importanza attribuita all'esposizione grafica da parte degli architetti russi i loro disegni sono caratterizzati da una grande varietà di tecniche, utilizzate tutte, anche quelle in bianco e nero, a matita, a carboncino o a china, per ottenere effetti scenografici e allo stesso tempo analitici. Questa grafica anche al di fuori, senza di rappresentazione stilizzata, tra i

Progetti per il Padiglione «Giorno-gli»
Espos. alle Nazioni Unite, G. Zuccheri,
E. Cavonius e E. Balmacci, 1962-1963

quali vengono privilegiati le immagini «totalizzanti», anche nei progetti a scala urbana. Tra gli alcuni esempi di diversi approcci per illustrare i quartieri residenziali nell'ambito del progetto *Nova Moskva* (Nuova Mosca) — il piano urbano-urbano ispirato all'ideologia della città giardino, e coordinato da Aleksandr Škusev tra il 1918 e il 1924 — alcuni sono infatti veri e propri «disegni», come per esempio un «disegno di pianificazione», vero disegno nella loro specificità le emergenti architettoniche, probabilmente allo scopo di evidenziare alcuni punti di riferimento per il tessuto abitativo. Il rilievo è una componente fondamentale, utilizzata con notevole frequenza sia da sola che con tecniche miste, che vedono insieme la pianta, acquedotti, giardini, chiese, statue, percorsi di ferrovia, acquedotti, topografia.

Queste debite tecniche grafiche e i diversi modi di rappresentazione vengono utilizzati dagli architetti russi per enfatizzare il carattere monumentale del progetto, un altro elemento caratterizzante (uno degli è infatti l'elemento celebrativo). Il disegno assume un'importanza preminente nell'ambito del movimento formale con la generazione giovanile delle scuole sovietiche, e diffuso dell'«architettura di carta». Una discontinuità stilistica, questa, del carattere puramente astratto delle ricerche prodotte, finalizzate alla creazione di immagini «totali» come po-

ta esercitazione grafica, destinata fin da principio e non essere realizzata, ma non per questo prive di forza propositiva. È dunque con la «programmazione concettuale» degli anni trenta che si ha un ripreso del pensiero utopistico nell'architettura russa, ben diverso, però, da quello di sessanta anni prima, perché stato, per usare le parole di Aleksandr Rykutin («Forma», 1989, n. 27, p. 46), dall'idea frattura tra sogno e realtà, e, proprio per questo, lontano da ogni riscontro con quest'ultima, ma forse dotato di una creatività innovativa anche più forte.

Se la produzione grafica russa del primo trentennio del nostro secolo è pervasa dalle speranze utopiche di riorganizzazione a livello territoriale, con edifici e ambienti, costosi fra tradizione e avanguardia, ma comunque aperti alla contemporaneità, sperimentazione europea, quella degli anni quaranta è costretta — passata attraverso lo stretto controllo di Stalin — a essere maggiormente delle ricerche accademiche, allontanandosi dai motivi costruttivi propri come in Italia il funzionalismo viene soppiantato dalle altre utopie.

Dopo la parmenide di Chruscev, caratterizzata dall'utopia «bandiera» di una produttività edilizia standardizzata e finalizzata al vero incremento quantitativo, con il conseguente degrado della creatività architettonica, i disegni del periodo successivo seguono la ribellione nei confronti della utopia precedente, e l'acquisizione del valore intrinseco dell'espressione grafica come un fatto consolidato.

Roberto Marini

Disegnare per l'analisi e per il progetto

Bologna, Escapio, 1991

Tra i molti manuali di Disegno che sono stati pubblicati negli ultimi anni, soltanto pochi trattano in modo specifico del disegno per l'architettura e l'architettura: generalmente l'attenzione è più rivolta alle varie tecniche della rappresentazione, alle modalità di costruzione, alle complessità.

Il libro di Roberto Marini *Disegnare per l'analisi e per il progetto*, Bologna, Escapio, «Progetto Leonardo», 1991, pp. 109, propone invece una serie di temi e di riflessioni mirate in altre vent'anni di insegnamento nella Facoltà di Architettura di Firenze, che da un lato possono costituire una traccia per l'abbinamento ad una esposizione che si attua per immagini e dall'altro sono dei veri e propri esercizi per la progettazione delle forme.

Già nel sottotitolo «Guida alle esercitazioni di Disegno d'Architettura», questi insegnamenti si dichiarano espressamente, e tutta la prima parte del libro è una lunga serie di esercizi propedeutici: negli argomenti più disparati il tema è sempre dettagliato ed è volto a un fine, incrementando le esercitazioni con varie digressioni tra il serio ed il divertito, descrive come e come si può disegnare, qual è il linguaggio del disegno, in che modo si può usare questa pratica iniziando magari dal confronto con il disegno infantile per recuperare la capacità di osservazione, la sintesi espressiva e la spontaneità creativa.

Dagli esercizi del «disegno», a quelli della ricerca critica, del suo della lavagna luminosa e della fotocopia, si allinea all'addestramento alla proiezione, ad alcuni suggerimenti di «composizione» e di «moltiplicazione geometrica», viene contenuta una ricca casistica di possibili campi di sperimentazione.

Le tavole che fanno da contrap-

punto alle parti scritte, generalizzando dei limiti dell'espressione grafica, non sono una meccanica trasposizione del testo ma hanno una rilevanza valutata di ricerca, a scopo di intervenire come una lunga teoria delle tante specificità del disegno, una specie di elenco del «disegno come...» (illustrazione, studio analitico, gioco, ingegno, memoria, arte, imitazione, costume, moda, scienza, e via interminabili).

La seconda parte riguarda invece gli «esercizi teorici all'architettura», cinque capitoli dedicati all'ambiente e all'utente, agli oggetti e ai mobili, alla costruzione, alla tecnologia, alla città ed al territorio, che hanno l'intento di insegnare al usare gli strumenti e il metodo di cui gli architetti si servono per studiare i problemi che sono prima e dopo la progettazione.

Le tracce di esercizi collaudati nel corso di diversi anni di insegnamento, deputati a essere a punto da quasi due generazioni di allievi. Le rielaborazioni, sempre molto chiare, con nomi mai banali e ripetitivi.

Chiedono questa seconda parte i consigli agli allievi da evitare, fare e proporre naturalmente per le scadenze alle prime armi (ma non solo per lui), e quelli sulle «strategie per il disegno tecnico».

La terza ed ultima parte, quasi un secondo volume, raccoglie una serie di esempi tratti dalle esercitazioni svolte in vari corsi di Disegno e Rilievo della Facoltà di Architettura di Firenze che, anche se non completa, offre una panoramica sulle rappresentative della didattica che si svolge in quella Facoltà nel settore della rappresentazione.

Un libro, pensato, che con l'obiettivo di iniziare una ricerca nella pubblicistica corrente tende ad indirizzare all'approfondimento del linguaggio del disegno, viene come un testo espresso con necessariamente artistico, e di introdurre e arrivare all'istruzione formale: prima, forse, dei testi sempre dell'«Architettura».

Renzo Joff



Fabrizio Aggarbati
Carla Saggion

Giulio Gra, Opere e progetti Roma, Kappa, 1991

Nella serie «Architettura/Master», il Mulino ha pubblicato il libro di Fabrizio Aggarbati e Carla Saggion sull'architetto Giulio Gra. Gli autori fanno il merito di affiorare la figura e l'opera di un architetto che, pur avendo operato nella più oscura scemenza, è senza dubbio un protagonista di quel periodo profondamente contraddittorio della vicenda architettonica italiana, che si estende dalla fine della prima guerra mondiale all'inizio della seconda.

Chiunque abbia avuto modo di vedere l'attuazione negli edifici realizzati da Gra, quasi sempre ubicati in luoghi di particolare pregio urbano, sarà colpito dall'impressione di classicità senza tempo che questi costruiscono, quasi a sottolineare il distacco dell'autore dai temi del dibattito architettonico, tra tradizione e nuovo, tipico di quegli anni. Il risultato non è inafferrabile in alcuna scuola, la logica dell'architettura sembra scaturire in modo spontaneo, con una intimità vicina a quella scaturita da una gestualità d'intenti che rievoca lo stesso programma edilizio, pur sempre ripetuto. A questo si aggiunge attraverso l'uso sapiente del tratto, scala e dell'ordine rigato con cui organizza le facciate, rievocando dai limiti della ripetitività dimensionale degli interposti, imposti da regolamenti.

Verso la fine degli anni trenta Gra sembra aver acquisito la coscienza del cambiamento ormai patrimonio della cultura architettonica europea (la nascita del primo razionalismo italiano era già al tramonto) e la sua produzione, sfuggendo dagli stereotipi del comunismo assorbito nella retorica del regime, si avvicina alle scuole tedesche dell'espressionismo dei Bonatz e dei Moschikow, nella via più prossima in parte a Fichtelma-

L'ultimo edificio progettato e realizzato, il «condominio Gra» a piazza Mancini, dimostra il punto di arrivo della sua concezione architettonica. Proprio a raffinata intesa, in un ambiente allora privo di valore urbano, un impianto architettonico nel quale coniuga una impostazione classicheggiante priva di quegli aspetti decorativi e senza l'uso esplicito degli ordini, che rivela un'informa per tanti anni la sua produzione, con una rigata puntazione delle spalte interne come tipica della nuova funzionalità.

A tali innovazioni anni Gra chiede la sua carriera di progettista e si cinea dalla produzione senza fino alla sua morte nel 1968.

Il libro di Aggarbati e della Saggion, basato essenzialmente sulla ricostruzione degli archivi personali della famiglia e di quelli personali, si articola in un saggio scritto da Aggarbati sull'iter progettuale concepito dall'architetto, in una storia, preloposta dalla Saggion, dell'opera di Gra e nelle schede illustrative delle singole opere, realizzate o solo progettate. In tal modo è possibile approfondire un aspetto nell'opera solo accennato: il disegno di progetto. In molti i disegni di progetto di Gra posso-

no essere interpretati, al di là del loro contenuto schematico, come espressioni grafiche dell'azione che adotta il segno al mirare della conoscenza culturale. Non raramente disegni strettamente tecnici si accompagnano a schemi di sezione e prospettive di stretto realismo.

Nell'arco dei circa quindici anni di attività progettuale Gra passa da un disegno ancora permeato dalla concezione beau-vois, tipica delle scuole d'ispirazione e di ambientazione dei primi decenni del secolo, al suo id cui pervale l'accento alla realtà della costruzione umana, secondo solo grafico, non evidentemente nelle corrispondenti realizzazioni.

Nel periodo a cavallo tra gli anni venti e trenta Gra raggiunge la sua massima programmatica e mette bene in evidenza, attraverso i disegni, le due anime della propria formazione culturale: quella più propriamente parisa, maggior degli studi parigiani, e quella che, più poeticamente, egli esprime attraverso la forma, derivata direttamente dall'architettura del Cinquecento romano.

Alle radici degli anni trenta i suoi disegni risentono dell'impressionismo grafico dell'espressionismo teo-

rico: il carattere espressionista del segno è più evidente di quanto non venga proposto nella stessa architettura realizzata, le linee quasi scomparse per dar luogo alle superfici tratte con forza e con la tecnica del chiaroscuro prive di spazi vuoti; i volumi acquistano, nei disegni di progetto, un'evidenza mai apparsa nei disegni precedenti.

Nel grafico per il Condominio Gra, l'architettura scende ad una costruzione più «classica» della rappresentazione, più aderente alla qualità della ricerca progettuale con la quale conclude la sua vicenda operativa.

Il disegno, che viene proposto nel libro come mezzo indispensabile per la conoscenza, diventa una soluzione per non aver voluto, gli autori, trascrivere il benché minimo documento introvato negli archivi e per l'efficace opera di schedatura, non solo dei disegni, ma anche degli appunti, delle varianti e degli schizzi che accompagnano i dossier dei progetti realizzati e non.

Questo è sicuramente uno degli aspetti più significativi del libro: la possibilità, così, di leggere molteplici e complete delle architetture e dei progetti di Gra, in un'acquetta — se così si può definire — dovrebbe essere tenuta presente per la ricchezza della storia sobria di un periodo nel quale coesistono figure quasi più degli altri, tanto più trascinate dalla stratigrafia ufficiale, come Pirati, Solinas, Marchi, Branzi, che hanno contribuito in modo decisivo alla forma architettonica della città nel corso oggi la vediamo. Il contributo di Aggarbati e della Saggion sembra essere un volume progettato che non potrà essere ignorato da chi voglia affrontare questa parte del nostro recente passato. Il volume è completato da una serie di riproduzioni fotografiche, in parte d'epoca e in parte attuali, tra le quali spicca il bellissimo esemplare sul Condominio Gra, regno di R. Scaglia.

Alessandro Saveri



Francis Parker
Una parete per Disegnare

Mario Dotti, Riccardo Migliari,
Carlo Buzzati
Le «vite parallele»
di Girard Desargues
e Gasparo Guarini, fondatori
della moderna scienza
della rappresentazione

Luca Biondi
Il frascobollo come spazio disegnato

Alberto White
Alcuni fogli dai taccuini di viaggio
di James Talmage White

Luca Seggi
Il paesaggio in mostra:
le origini del Panorama

Cristina Bolser
Un testo di storia dell'architettura:
Villa Flaminia a Roma
di Armando Brzini

Renato Zappalà
Il recupero
dei Beni Culturali
e gli allestimenti museografici

Carlo Castelli
L'insegnamento del disegno
nelle scuole secondarie superiori.
Una ricerca nella didattica

Anna Maria Pirelli, Maria Luisa Felisiani
La decorazione d'interno
nell'Ottocento

Carlo Castelli
La chiesa dei Miracoli
della Madonna del Presepio
a Po'dobla, Mosca

