

organizer of a critical knowledge of reality, as the producer of a non-affirmative, liberatory language which is the antagonist of conditionings by «authoritarian languages».

It must be said once that images and writing in Patella's work are guided towards the pole of a creative redefinition; freed from subjection to a closed code. The *real* images almost always exalt the virtuality of improbable or fantastic happenings, observed from outside any automatic causality. The writings (one only has to look at the series of *Gazzette Ufficiali* or at the book *Io sono qui*) open on to a different oblique and generating denotative order through the play of rapid breakings-down, recompositions, contaminations. Images and writings are arranged within a «humanistic» field of perceptions, behaviour and reflections which give back a perspective curve to the *rationality* and to the *fragility* of all knowledge.

In the operations that Patella has carried out in the last few years (from his *Sfere naturali*, 1968-69 to *Alberi parlanti*, 1971, and to his latest *Analisi proettive in atto*) the images are not *exhibited* but *induced* as generators of meanings. They belong not so much to an order which associates them with determinate objects (images as names) as to a broader space of mental recognitions and reactions (images as models or projects for the liberation of creative behaviour).

Throughout these stages of his development Patella starts up a remarkable circuit. Almost didactically, he proposes obligatory points in a cognitive itinerary through which it is possible to regain an *overall* field of perception, the revelation of a peculiarly original aesthetic experience.

The aleatory margin of many of his more recent works is to be appraised in view of a final result; it is — vitally — part of the economy of a plan which

takes these elements into account as if they were variables with the capacity to act positively. It is important to note that the recovery of different and often not homogeneous linguistic materials (images, writings, situations, gestures) and of relations internal and external to these materials, is governed by the constitutive necessity for a new model of experience, and by an aesthetic awareness compelled to use the different media in a *non-restrictive* way.

The non-restrictive use of media naturally widens their expressive potential, their easiness to handle and their inner significant strength. Films (Patella is among those who in Italy have acted with surprising promptness and effectiveness in this sector of research) can be worth as much as a series of slides and as much, if not more, than the painted image.

This perspective is made explicit in his *analisi di psicovita* (1974-1976), which are expansion of images and provocations of eidetic situations within an area of relationships. Patella, however, does not shut a conceptual mechanism inside the schema of a behaviour, nor does he perform a rite or exorcism, but he sets forth a rational process *didactically*, recommending that the viewer make his way through it, checking its experimentability and its capacity for linguistic definition. The action achieved in this manner does not isolate a privileged time — that of aesthetic experience — as opposed to the usual and «general» time, but, on the contrary, it contaminates the closed space of the *aesthetic* within a more extensive reality where images, words and actions can attain a sense and a code before *concepts* and *precepts* have split the land in four (like the traditional hair).

On the other hand the different «experiences» which the exhibitions at Antwerp and Bari were able to show in sequence, underline the significant stopping-places in a most unusual journey.

Mention has already been made of the *Films*, which Patella began making in the mid-1960s. These are at once analyses of new ways and means of *making art* and recordings of indicative experiences ranging from *Sfere naturali*, short in 1968-69, which are reflecting and vitally polysemic universes, to *Alberi parlanti* (1971); but one should also mention his *Grammatiche dissolventi* (1970-72), *Muri parlanti* (1971), the dense, and what might be described as continual, series of *Tele e acqueforti fotografiche*, and the very recent *Libri totali* where the extremely fast exchanges of pictures and writings move different and reverberating planes of reading across the screen. Every time Patella prompts the spectator to move about in a dialectic space which, beneath its appearance as an unexpected spectacle, compels him to become aware of a broader, freer and more plastic universe.

I am convinced that in the art of this century a distinction can be drawn between two main poles or patterns. On the one side *opacity*, and on the other, *transparency*. Opacity still absorbs the gesture, the anxiety, the sense and the profound ambiguity to be found in doing, in objects and even in materials. Transparency discloses the mechanics, the constitution, the signification, the virtuality of every image (visual or mental), the dizzy ambiguity of identity.

If this schema is taken into account, Patella's position at once becomes clear. It was Duchamp who said that the spectator completes the painting and asked art to go (*to go back*) to the *mind*. And when Duchamp wrote «to the mind», he meant it in the sense of the French term *esprit*: intelligence, irony, critical spirit. For nearly twenty years now Patella has been amusing himself by mixing these elements as slides, sounds, words, smells, shadows and mirrors within each of his «totalities».

Vittorio Fagone

Ut Pictura Architectura

GIANNI CONTESSI

UT PICTURA ARCHITECTURA Notes on painted architecture

In 1971 a not very widely read book called *Mnemosyne*, by Mario Praz, was published. It is concerned with the «parallel between literature and the visual arts». The starting point of the book is the old and much-discussed theory of a «unity of the arts», by which the author does not set much store. He prefers to make a moderate reference to the well-known theses by Propp on the morphology of fairy-tales in order to attempt to establish a «structural» connexion between different cultural phenomena, or rather between different «media». This is clearly equivalent to maintaining that a system of relations exists which affects the various creative sectors of a given epoch, and

indeed is clearly linked to one and the same structural pattern. This means believing in the existence of an art System, which is quite different from a Unity of the arts. Whilst in fact the former suggests the presence of structural affinities among the various sub-systems (that can be invoked only in their disciplinary specificity), the latter has to do with presumed ideal affinities among the various languages of art.

Going still farther ahead, we can state that beyond the hiatus produced by the «historical» avant-garde movements and by a number of neo-avant-gardes, which maintained and still maintain that their task is to prolong its action, art continues to be based upon the use of constant elements in time, that is to say, of permanent characteristics of which

«only» the function changes. This function changes because it alters the historical context within which that function is situated. Or else, as Aldo Rossi sustains in regard to architecture (1), at times the function has even been lost, with the result that we continue to make use of something that has been reduced to form alone. Therefore, the hypothesis that a System of art does exist concerns both a synchronic analysis and a diachronic analysis of the phenomena.

Memory can link different artistic experiences, and a thesis of this kind would seem to be not entirely unreliable (2), seeing that it is moreover borne out in architectural circles by Rossi's «poetic theory» and, in a different direction, by the Five Architects' thesis. It is, of course, not a very technical, but rather a

linguistic, and highly « aesthetic », one. Nevertheless it exercises a strong compulsion in times of culturalogical, classicist and mannerist revivals like those we live in today.

The subject of these notes is not, in fact, the unity of the arts. It is instead the reconnoitering of a specific aspect of architectural research today whose object is the accomplishment of autonomous, non-executive designs not finalized for actual construction. These are moreover highly unorthodox projects which have more to do with painting than with technical drawing. This particular aspect of contemporary architecture, precisely because it steps over the traditional boundaries of the discipline, encroaches upon that of art proper, of painting, in fact. But it does so in ways that probably derive their most stimulating food from literature.

Mnemosyne is the goddess of Memory. Memory is not only a function of the mind but also, in a sense, a « cultural category ». If the activity of memory consists in causing past experience to be reborn, one realizes how closely what may be called « the cognition of history » is linked to the use of memory. Thus, in art the most pregnant forms of historicism (from Palladio to Piranesi, from Boullée to Kahn and Rossi, from De Chirico to Savinio) base their meaning precisely on this recovery of memory, which, for example in the work of De Chirico, can be transformed into a sort of halting of time.

It is not merely a question of establishing regulation models as in classicism, but simply of manipulating a fundamental lexicon which remains more or less constant over the years, by bending it each time to different needs. Only in this way can one explain the mannerist incongruities of Palladio (the Rotonda, for example), Piranesi's « whims », Aldo Rossi's « pastiches », Savinio's invention and, as regards the very special part that concerns him, Paolini's demonstrative force.

Naturally, as may be exemplified by the positions of Borges, for instance, or by that of De Chirico himself, the Memory cult can be transformed into a not exactly progressive cult of memories. However, this cannot be a sufficient motive for totally ignoring the extremely important work of these artists. Moreover, the « things » of culture are not conservative in themselves, but the use which is made of them can be conservative.

The territories of history continue to be explored by contemporary artists not only in order to carry out operations which are indeed historicistic. These territories are rightly seen as a sort of enormous depository of themes, assumptions or typologies of all kinds, to which art has for centuries had constant recourse.

One of the underlying assumptions of art is the concept of representation. Strange as it may seem, this concept does not concern only the art of the past or, to put it crudely, « figurative » art. Furthermore — it must be emphasized — in contemporary art use of representation is made by persons operating in very different sectors (from Giuseppe Uncini to Alf Schuler, Gianfranco Pardi to Sol

LeWitt, from Dan Graham to Michelangelo Pistoletto and Giulio Paolini). Not to mention what takes place in architecture, as is demonstrated by the work of Aldo Rossi and by the proofs afforded by Massimo Solari and Robert Krier, the analysis of whose work is, for that matter, the « motive » behind these notes. The fact that the « sins » of representation still have to be paid for points to the perfect circularity and « systemicity » of artistic research and furthermore proves the historicity of those avant-garde movements which made the refusal of history their ensign. As far as architecture is concerned, things are slightly different and culturally more interesting. Apart from the fact that the problem of representation in architecture is still completely to be defined, one realizes that the non-executive projects of Rossi or Solari, because they do indeed claim their autonomy and by doing so are « compelled » to invoke the reasons of painting, amply justify my opening reference to structural affinities among different artistic experiences.

The tendency of architecture within whose framework autonomous « projectism » not designed for construction has developed, is part of a condition which is at once mannerist and classicist. Mannerism and classicism are the « categories » capable of defining the relations which contemporary architecture, or at any rate that part of it that concerns us here, maintains with history. It is a relationship that can be made of quotations or else of methodological or even ideological affinities. By declaring their non-avant-gardeism, contemporary architecture, besides entering a controversy with the Modern Movement in order to theorize on its outdatedness, sets up a relation which is non-ephemeral and above all non-mystifying, with art, which in turn claims the right to be highly acculturalized and reflexive but not very « creative ». And when art has « culture » and reflection as its main goals it is only a step from classicism, even if this may be a classicism whose context and function change compared to « historical » classicism. This, too, means having to do with history. Besides, culture is unlikely to occur unless it is historically determined.

The birth of « projectism » as an autonomous fact is normally dated back to Claude-Nicolas Ledoux and especially to Etienne Louis Boullée, the leading figures of Illuminist architecture. It is an autonomous fact, however, that has very little idealistic about it, since it is true that the works conceived and designed by Boullée are not expected to be built but do certainly presuppose other constructed works (3). Nevertheless, in mentioning the historical sources of certain « operations » conducted today by Aldo Rossi, Massimo Solari, Robert Krier, Raimund Abraham, Rem Koolhaas and Madelon Vriesendorp and, in part, also by Carlo Aymonino, through the making of « painted architecture », one cannot ignore Piranesi's illustrations, those of Robert Adam or the odd « caprice » by Marco Ricci; and possibly, to go back in time, one or two engravings from the Hypnerotomachia Poliphili. Not to mention the famous picture by Canaletto (where the Rialto bridge, the

Basilica and the Palazzo Chiericati by Palladio « are put together and described as if the painter were depicting an urban setting observed by him ») (A. Rossi), which was indeed to provide the origin of Aldo Rossi's hypothesis of the « analogous city », variously exemplified in innumerable drawings and engravings. The kinship with what Russel-Hitchcock calls romantic classicism (4), however, does not concern only the exaltation of independence in designing, but also a manner of proceeding with the logical construction of architecture, of using typology and geometry, of demolishing a certain kind of ingenuous functionalism stemming less from current ideas than from certain illusions of the Modern Movement. These are some of the points that distinguish the new international architecture, of the kind which makes its relations with history its « ubi consistam »; and again, the kind which has as its « poles of attraction » the very different figures of Louis Kahn and Aldo Rossi.

Aldo Rossi once wrote: « A critic like Siegfried Giedion has never done a drawing, but his contribution to the Modern Movement is as important as that of the most famous architects whom he himself, to a large extent, guided ». (5) Such an affirmation allows one to understand how architecture for Rossi is something that goes beyond four constructed walls. To Rossi the written page or the drawing are of the same value as the completed building. And this is explained with the extremely autobiographical character of Rossi's work, which is hard to match in that of other architects.

With premisses of this type it is not surprising that Aldo Rossi in person puts himself at the head of the trend in contemporary architecture which favours the inventive phase of designing as opposed to that of actual realization. Of course, when we talk about design we do not refer to the traditional « technical » — or master — design, to be translated immediately into a building. We refer instead to the type of free design that makes architecture simply a subject (and not even among the most clearly explained subjects) to be « illustrated » with the medium of painting and collage.

It is curious, moreover, to observe the way the drawings, watercolours, engravings and paintings by these architect-artists — some of whom are among the leading figures in the neo-rationalist « tendenza » (Rossi himself, Aymonino and Krier) — sometimes come close to the ways of visualizing, but not to the gist of the « argument », used by the exponents of radical architecture, which are yet so distant from the assumptions of these belated illuminists. For that matter, there was nothing to prevent works by Adolfo Natalini, a member of Superstudio, from being included in the exhibition of rational architecture arranged by Aldo Rossi as part of the 1973 Triennale. Nor has there been anything to prevent Peter Eisenmann, one of the « Five Architects », from drafting his « Notes on conceptual architecture », just as Sol LeWitt wrote his own well-known notes under the title « Sentences on conceptual art ».

Within the sphere of what we may call « painted architecture », Aldo Rossi is, however, an anomalous figure. Indeed the other exponents of this area of research are either varyingly « traditional » architects — and I am thinking of Aymonino — or they are young critics who « are incidentally also architects », as in the case of Scolari; or again, they are young people who use architecture as if they were painters (Vriesendorp and Koolhaas). Or instead, they are again young people who, whilst engaged in various fronts of architecture, also do independent work as artists which may be tangent to that of architecture but does not always have something in common with architecture proper (e.g. Robert Krier). Rossi, on the other hand, switches quite happily from a painting to an engraving, from the drafting of an article or book to the editing of a film..., from teaching to the inspection of a building-site. Rossi is moreover also the least close to the radical architectural modes from which he is separated not so much by his disciplinary position as by his type of cultural background with its classical leanings.

It is normally said that De Chirico and Sironi are the guardian angels of Rossi's painting, and the reference to these artists fully betokens the early twentieth century loves and frequentations of this Milanese architect. Nevertheless it must immediately be emphasized that manikins and other items of De Chirico's repertory appear frequently in painted architecture and not only in that. Mathias Ungers inserts one or two *Muse Inquietanti* in his project for the Wallraf-Richartz Museum in Cologne, whilst Leon Krier « hyperrealizes » a celebrated *Figliol Prodigio* in a project for another museum. The case of Massimo Scolari, certainly one of the most original exponents of drawn architecture, is another one not without its unusual facets. Rossi calmly manipulates in a narcissistic and systematic treatise on the various episodes of his history of architecture, but Scolari, with the by no means heavy — and even « evasive » — pedantry of an Austrian academy teacher in the 19th century, a mixture of Biedermeier and disquieting, lines up in an ideal album scores of careful watercolours which, by association of ideas, refer one to a collection of herbs and plants, and Scolari's collection is indeed a disquieting one. Besides not providing us with information on any type of plant, or plan, whatever, i.e., on architecture, he upsets our habits concerning landscape painting. The buildings, pseudomachines or pseudogeometries that constitute this artist's repertory produce in us a sort of clearing that can only be compared to the kind engendered, with cheerful irony, for example, by Alberto Savinio's «toys» which are the protagonists of countless memorable paintings and about which one is in some doubt as to whether they are « landscapes » or « still-lives ».

The Dutch Madelon Vriesendorp and Rem Koolhaas are much less painters and more « cartoonists » — a term which I use without reductive intentions. They are in actual fact well-known exponents of radical architecture. Extremely gifted draughtsmen, they exploit their capacity to create amusing paradoxes which, far

from denouncing the infamies of metropolises or megalopolises, serve on the contrary to re-interpret their components in a positive and, so to speak, a mythopoetic key, but with irony. If Vriesendorp's talent is that of a great producer of covers for American « radical » magazines (in the best sense of the term), that of Koolhaas is more specific, more disciplinary, or rather, more « architectonic ».

Robert Krier, a Luxembourgger, brother of Leon Krier and not much of a painter, works mainly through drawing, in a rough, black and white and not even a particularly architectural style. Krier's drawings look like engravings; his line is that of the etcher. His manner on the other hand is that of a painter trying to dodge banality by subjecting it to an extraniating treatment, so that any element — not excluding the human figure — is exhibited as an apparition.

The Austrian Raimund Abraham, too, is a conspicuous exponent of radical architecture. In past years he has been very close to conceptual art (Kosuth, Burgin). At present he sometimes produces freer projects which, far from investigating subtle linguistic problems, put forward « different » solutions for the human habitat. These are projects which do not aspire to become paintings but which, in their « poverty » are stylistically related to the projects of poor and land art.

The Italian Carlo Aymonino, on the other hand, is moving in quite a different direction. Aymonino is a traditional architect, in the sense that he envisages architecture as destined for construction. Nevertheless he draws a lot, but does not limit himself to carrying out « technical works ». He manipulates his drawings, colours them and inserts written comments in them. His paintings are almost architectural subjects. In Aymonino's drawings memory does not play the part it plays in Rossi's nor do they have Scolari's a-temporality. Instead they display a wish to make part of the architect's work perspicuous, beyond the descriptive limits impised, for example, by a competition.

The names that I have grouped together under the heading of « painted architecture » do not in reality form any group and are indeed often at the antipodes. One needs only consider Rossi and Abrahams or Vriesendorp and Scolari, or Krier and Aymonino. In fact, I ought not even to have spoken of the latter at all.

If I have grouped these names together in what may seem a contrived way, this is because I was anxious to sum up a sector of art which is of especial importance at the moment. I wanted, that is, to see how contemporary architecture or at least a certain stream within it, by « turning » to painting — to a not too current type of painting — is in actual fact bringing up problems and themes which are currently the object of debate in the art world. In the meantime the question of relations with history, whilst almost old in the case of architecture, in the case of art has only been going for two or three years. And then there is also the question of the relations with culture, or at least with certain of its main assumptions, not the least of

which, as we have seen, being the concept of representation.

Apropos of this it must indeed be said that sooner or later it will be necessary to make a statement precisely upon the ways in which architects carry out and lay out their designs. For it must be admitted that the ways of visualizing and layout used in the designs of Ungers, Leon Krier, Hejduk, Aymonino and even Gregotti are not traditional, although they are also not exactly those of the « painted architecture » with which we are concerned here. And I say this even though Aymonino himself figures in my « sample ». Furthermore, I am compelled to point out that the question of the autonomy of the project or design ultimately places under the same roof experiences that have nothing in common, as indeed in the case of neo-rationalism, or rather of the so-called « tendenza » and of radical architecture, which often wanders into « the international picturesque ». Unless one wishes to establish that the spaces of Utopia are so broad as to allow co-habitations of this kind. Moreover, one may be allowed to point out that whilst for better or worse Utopia raises its head here and there in Scolari's watercolours, it very seldom appears, and if it does, it changes its semblance, among the gasometers and geometries to be seen in Rossi's work.

Let me say then that one is ultimately dealing with at least three different ways of viewing the autonomy of architectural designing. The first causes the design to be transformed into a painting, a piece of painting (Rossi, Scolari, Robert Krier); the second uses architecture to perform, as it were, variations on the theme (Aymonino, Leon Krier, Ungers, Gregotti); the third, on the other hand concerns the various ways of visualizing radical architecture which, although it has aspects in common with the other two modes (from Koolhaas to Abraham and to Vriesendorp), is substantially removed from it as far as its cultural assumptions are concerned, these being fundamentally anti-historical even if at times oddly « acculturated » or positively « culturological », as in the Site group's « semantic paradoxes ».

There is a fourth mode, however, which must at least be mentioned, although it is of little scientific value. It concerns a phenomenon which Andrea Branzi has recently, and rightly, drawn our attention to, namely to « the adoption of what is called counter-architecture (or radical architecture) as a definitive category, as an officially confirmed attitude, that's to say, as a « manner » of designing architecture. A manner of doing competitions, exhibitions, degree theses, examinations, publications, speeches — a sort of idiom that can be freely used by anybody. Thus we see lots of professional architects abandoning for a moment their rulers and set-squares to devote themselves to fanciful photomontages, radical jokes and hazy utopias » (6). As we may perhaps see numerous art galleries discover the new and lucrative paths of architecture.

It is rather curious that there is nonetheless an element common to painting in nearly all these architects: the cons-

tant reference to surrealism. It is not, of course, a coded surrealism, tied to historical Surrealism. It is, rather, a reminder of an « autre » kind of reality which has no special labels. A reality represented through modes that interweave quotations from various sources: Alberto Savinio and Giorgio de Chirico, Mario Sironi and a number of members of the Neue Sachlichkeit (for example, Nägele, and Stoecklin, not to mention Radzwill, whose aeroplanes are certainly related to those which leave their trails in Vriesendorp's skies). And then Max Ernst, too, and maybe even the American Peter Blume, seen, if possible, through Sant'Elia and the romantic Austro-German academy.

The reference to the Neue Sachlichkeit will serve perhaps to understand better the sense of the surrealism in these architects who paint. Apart from the surrealist and metaphysical tone of the « absolute » geometries of a man like Boullée, which are the foundations of certain among Aldo Rossi's architectonic trials, one cannot fail to note that within the German New Objectivity (the Neue Sachlichkeit, in fact) there exists a strong component which might be labeled as « magic realism » (7). Which is such because it tends to supply us with the data of a reality that is thoroughly described, but is yet also irremediably de-contextualized and estranged — because it is alienated — from any plausible everydayness. It is somewhat as in Kafka or, in quite a different direction, in Borges, whose fantasies moreover are not extraneous to the impossible « things » created by Massimo Scolari.

Furthermore, if one wishes to go further into this philological excursus, one might go back as far as Claude Lorrain, whose architectures of fantasy are described naturally but delivered to those areas of memory, at once classicist and

protoromantic which — « *per li rami* » — concern the matters dealt with here, even if via not very historicistic paths. Moreover, have not Lorrain's nostalgia and memory, which descend straight from Poussin, some links with Caspar David Friedrich (the major German romantic painter)? — and in the distance, behind Scolari's more or less sidereal spaces, is there not Friedrich's infinity, albeit without the « pantheistic » accents that characterize it? — and if we add up De Chirico, Lorrain and Friedrich, do we not get that remarkable and very little-known « Novecento » painter who responds to the name of Arturo Nathan, and whose trials are culturally not too distant from those of the « architects who paint »?

If anything, one might wonder why it is that in the paintings and drawings done by these architects the architecture is not always absolutely recognizable or plays a pre-eminent role. Now apart from the problems of finding the right setting for a project (Ledoux, for example, fitted his into pleasant landscapes), which indeed cause the architecture, in a certain sense — by interacting with the background — almost to be dispersed, one cannot but notice that this is ultimately a false problem or at any rate an ill-posed one.

In Krier's drawings and in Scolari's watercolours, for example, it can be seen that the very meaning of architecture goes well beyond the idea of a « building ». Scolari's in particular is an « alluded » architecture which emerges by associations and often manifests itself only inasmuch as it is broken down into discreet elements that are associable *ad libitum* and maybe even « against nature ». Then the result will be not so much « architecture » as a sort of handbook in which the architectural lexicon is reshuffled as though it were a pack

of cards, to the point where it becomes unrecognizable but not thereby less architectonic.

In one of those watercolours by Scolari can be seen a kind of strange aeroplane similar to those employed during the First World War. If one then looks at this flying-machine more carefully, one can grasp its real nature, which is not precisely aeronautical. The « aeroplane » is in fact the outcome of a fairly incongruous encounter between cubes (or rather, Geometry) and a trellis which is not so much an *objet trouvé* as a transparent parallelepiped, that is to say, « geometry » once again. And we all know what geometry in architecture and especially in « new architecture », is. So even an « aeroplane » may serve to speak of architecture, provided it is not identified with a house.

If one accepts the existence of a relation between culture and history which is not just empty historicism and stylistic eclecticism, one must realize that the things of art, including those of architecture, are unlikely to have no roots in history, notwithstanding what the avant-garde movements have always attempted to have us believe. And so we shall say that the connective tissue of experiments conducted in different sectors will indeed be furnished by history, a history seen as a great tank or a great library, in which the texts — the realizations — have been and continue to be deposited, which are capable of explaining everything that has to be explained (today it is funny to use terms like spirit, humanity, and so forth, and it is also easy to be misunderstood). The problems — the themes — are the same as ever, because the system of art is one, synchronically enlarged and hence seized as unremittingly diachronic.

Gianni Contessi

Architettura disegmata

ANDREA BRANZI

Drawn architecture LINE AND DRAWING

The concept of architecture, as handed down by history, is closely linked with the concept of drawing. Even today, as soon as they start university, architectural students are taught the foundations of drawing as an autonomous discipline, in the correct application of which a large part of the actual design is performed.

The architectural drawing as a linguistic act of analysis and as the organization of a three-dimensional image in projection plans, as an instrument of simulation and of miniaturizing of reality, coincides with all those phases which go to define the architectural design operation as a whole. All the subsequent processes of a technical and constructional nature are simply the consequence of those choices and solutions which the drawing already fully contains. This process extends from the drawing to the building-site. In it

also lies the whole cultural and historical limit of modern architecture. For modern architecture continues to be put forward as a linguistically renewed, figurative moment, but methodologically identical to its most remote traditions which confirm architecture as a fundamentally visual discipline and as a formal system of interpreting functional and aesthetic values. It would be very interesting to analyse the way this presupposition is thwarted today by urban as well as by more generally historical motivations. Even without going into a structural analysis of the crisis in modern architecture, however, which would take us a long way off-course, we may analyse more general themes by observing the matter of drawing.

The architectural drawing as such is tied to the history of the figurative arts. It is through this kind of drawing that architecture undergoes the linguistic influences of other aesthetic activities, in

that drawing is a matrix which also plays an extensive role in painting and sculpture and profoundly conditions their linguistic development. This connexion through line, among all the aesthetic crafts, may be seen as an inevitable link with contemporaneity, but in the case of architecture it gives rise to another phenomenon. The history of architecture proceeds by carrying within it the story of another activity which is not an architectonic one, namely that of drawing, which in fact is an independent discipline. In this respect it is a sort of large fish piloted by a smaller pilot fish.

The history of architectural drawing and its importance, and of how it is the individual instrument of participation by the architect in the discipline, has never been written. In short, architects design as they draw, and in drawing they recognize the phase which best identifies them. Le Corbusier's philosophy cannot be separated from his manner of

Ut Pictura Architectura

Note sull'architettura dipinta

GIANNI CONTESSI

C'è un libro non molto diffuso di Mario Praz, *Mnemosine*, pubblicato nel 1971 con una veste tipografica indecente. Si tratta di un'opera seria e degna di attenzione, che si occupa del « parallelo fra la letteratura e le arti visive ». Praz vi affronta un tema che, se pure nella sua indagine riguarda soprattutto la cultura del passato, è tuttavia largamente applicabile anche all'arte contemporanea, che con quella intrattiene più rapporti di quanto non si creda.

Punto di partenza del libro è l'ipotesi antica e tanto discussa dell'« unità delle arti », di cui l'autore non tiene gran conto, preferendo fare moderato riferimento alle ben note tesi di Propp sulla morfologia della fiaba, per tentare di istituire un nesso « strutturale » fra fenomeni culturali diversi, ovvero fra diversi « media ». Ciò che evidentemente equivale a sostenere l'esistenza di un sistema di relazioni che investe i vari settori creativi di una certa epoca, chiaramente legati ad un medesimo pattern appunto strutturale.

Questo significa credere all'esistenza di un Sistema dell'arte che è cosa ben diversa dall'Unità delle arti. Infatti, se il primo chiama in causa la presenza di affinità strutturali fra i vari sottosistemi (invocabili solo nella loro specificità disciplinare), la seconda ha a che fare con presunte affinità ideali fra i vari linguaggi dell'arte.

Se vogliamo andare ancora più avanti, possiamo affermare che, al di là dello iato prodotto dalle avanguardie « storiche » e da talune neo-avanguardie, le quali ritenevano e ritengono di avere il compito di prolungarne l'azione, l'arte continua ad essere basata sull'impiego di elementi costanti nel tempo; cioè di caratteri permanenti di cui muta « soltanto » la funzione. Questa cambia perché muta il contesto storico entro cui essa funzione si colloca. Oppure, come sostiene Aldo Rossi a proposito dell'architettura (1), talvolta la funzione è addirittura andata perduta, per cui noi continuiamo a fruire di qualcosa che si è ridotto alla sola forma. Perciò, l'ipotesi dell'esistenza di un Sistema dell'arte riguarda sia un'analisi sincronica sia una analisi diacronica dei fenomeni.

Perché Mario Praz ha intitolato il suo libro con il nome di *Mnemosine*, dea della Memoria e madre delle Muse? Chiaramente per sottolineare fra l'altro che la parentela fra queste figure mitologiche non è casuale e che pertanto, considerato l'argomento del libro, la Memoria è l'elemento in grado di collegare esperienze artistiche diverse. Non vorremmo inoltrarci su un terreno minato, però una tesi del genere non ci sembra sprovvista di qualche attendibilità (2), essendo fra l'altro suffragata, nell'ambito dell'architettura, dalla « poetica » rossiana e, in direzione diversa, dalle tesi dei Five Architects. Certo si tratta di una

tesi poco tecnica — linguistica — e molto « estetica »; tuttavia assai suggestiva in tempi di recuperi culturologici, classicisti e manieristi, come quelli che stiamo vivendo. Senza contare che l'invocare le ragioni della memoria conduce ad una salutare svalutazione di tutti quegli aspetti « sensisti » che hanno sempre reso sospette le teorizzazioni sull'unità delle arti.

L'insistenza con cui parliamo di unità delle arti e di sistema dell'arte non tragga in inganno: gli obbiettivi sono altri. L'argomento di queste note non è infatti l'unità delle arti. Esso è invece costituito dalla ricognizione su un aspetto specifico della ricerca architettonica odierna che ha per oggetto la realizzazione di progetti autonomi non esecutivi, cioè non finalizzati alla costruzione.

Non di meno si tratta di progetti assai poco ortodossi che hanno a che fare più con la pittura che non con il disegno tecnico. La natura di questo particolare aspetto dell'architettura contemporanea, proprio perché sconfina dai tradizionali territori disciplinari, invade quelli dell'arte tout court — della pittura appunto — ma secondo modi che probabilmente trovano nella letteratura il viatico più stimolante. Ecco perché si è parlato della madre delle Muse.

Mnemosine è la dea della Memoria. La memoria non è soltanto una funzione della mente, ma anche, in un certo senso, una « categoria culturale ». Se l'attività della memoria consiste nel far rinascere l'esperienza passata, ci si può rendere conto di come quella che chiameremo « cognizione della storia » sia strettamente legata all'uso della memoria. Così nell'arte, le forme più pregnanti di storicismo (da Palladio a Piranesi, da Boullée a Kahn e a Rossi, da De Chirico a Savinio da Paolini a Ontani) basano il loro significato proprio sul recupero della memoria, un recupero che, per esempio in De Chirico, può trasformarsi in una sorta di arresto del tempo.

Non si tratta soltanto di stabilire dei modelli normativi come nel classicismo, ma semplicemente di manipolare un lessico fondamentale più o meno costante nel tempo, piegandolo di volta in volta ad esigenze diverse. Solo così si spiegano le incongruenze manieristiche palladiane (La Rotonda, per esempio), i « capricci » piranesiani, i « pastiches » di Aldo Rossi, l'invenzione di Savinio e, per la parte affatto particolare che gli spetta, la forza dimostrativa di Paolini.

Certo, come può essere esemplificato dalle posizioni di un Borges o da quelle dello stesso De Chirico, il culto della Memoria può trasformarsi in un culto delle memorie non esattamente progressista; ma questo non può essere un motivo sufficiente per eliminare dai nostri interessi l'opera importantissima di questi autori. Senza contare che le « cose » della cultura non sono conserva-

trici in sé, ma può essere conservatore l'uso che se ne fa. Così come nell'arte non ha molto senso parlare di « progresso ».

I territori della storia continuano ad essere esplorati dagli artisti contemporanei non soltanto per compiere operazioni appunto storicistiche. Essi sono giustamente visti anche come una sorta di enorme deposito di temi, di lemmi o di tipologie che dir si voglia, cui da secoli l'arte fa costantemente ricorso. Checché ne possano dire i supporters delle neo-avanguardie più o meno obsolescenti.

Uno dei lemmi fondamentali dell'arte è il concetto di rappresentazione. Per quanto strano possa sembrare, tale concetto non riguarda soltanto l'arte del passato o, per esprimerci in termini grossolani, quella « figurativa ». Inoltre — va sottolineato — nell'arte contemporanea fanno ricorso alla rappresentazione autori che operano in settori assai diversi (da Giuseppe Uncini ad Alf Schuler, da Gianfranco Pardi a Sol LeWitt, da Dan Graham a Michelangelo Pistoletto e a Giulio Paolini). Per non dire di quanto si verifica nell'architettura, com'è dimostrato dall'opera di Aldo Rossi e dalle prove di Massimo Scolari e Robert Krier, la cui analisi, del resto, è il « movente » di queste note.

Il fatto che i « nodi » della rappresentazione continuino a venire al pettine indica la perfetta circolarità e « sistematicità » della ricerca artistica e dimostra altresì la storicità di quelle avanguardie che del rifiuto della storia avevano fatto il loro vessillo. Per quanto riguarda l'architettura, il discorso è lievemente diverso e culturalmente più interessante. A parte il fatto che il problema della rappresentazione in architettura è ancora tutto da definire, ci si può rendere conto che i progetti non esecutivi di Rossi o Scolari, proprio perché rivendicano la loro autonomia e, facendolo, sono « costretti » ad invocare le ragioni della pittura, giustificano ampiamente il richiamo fatto in apertura alle affinità strutturali fra esperienze artistiche diverse.

La tendenza dell'architettura nel cui ambito si è sviluppato il « progettismo » autonomo non finalizzato alla costruzione, è partecipe di una condizione che, nel contempo, è manierista e classicista. Manierismo e classicismo sono le « categorie » in grado di definire il rapporto che l'architettura contemporanea o almeno la parte di essa che ci interessa, intrattiene con la storia. Un rapporto che può essere fatto di citazioni oppure di affinità metodologiche (vedi il recupero della progettazione per tipologie) o, addirittura, ideologiche. Dichiarando il suo non avanguardismo, l'architettura contemporanea, oltre a porsi in polemica con il Movimento Moderno per ipotizzarne il superamento, stabilisce un rapporto non effimero e soprattutto non mistificante con l'arte che, a

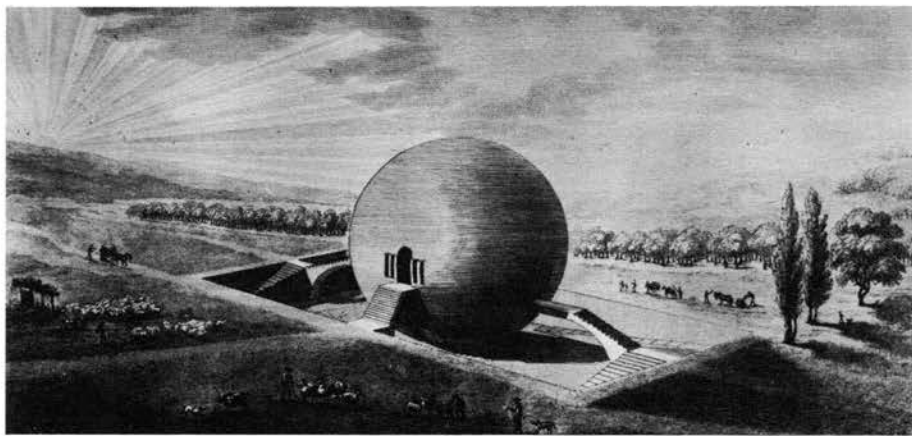
sua volta, rivendica il diritto di essere molto acculturata e riflessiva, ma poco « creativa ». E quando l'arte ha per obiettivi fondamentali « cultura » e riflessione è ad un passo dal classicismo, sia pure da un classicismo di cui rispetto a quello « storico » mutano contesto e funzione. E anche questo significa avere a che fare con la storia. Del resto, difficilmente si dà cultura che non sia storicamente determinata.

Normalmente si fa risalire a Claude-Nicolas Ledoux e soprattutto a Etienne Louis Boullée, protagonisti dell'architettura dell'Illuminismo, la nascita del « progettismo » come fatto autonomo. Un fatto autonomo, comunque, che ha ben poco di idealistico, se è vero, com'è vero, che le opere pensate e disegnate da Boullée non pretendono di essere costruite ma presuppongono senz'altro delle altre opere costruite (3). Tuttavia, citando le fonti storiche di talune « operazioni » oggi condotte da Aldo Rossi, Massimo Scolari, Robert Krier, Raimund Abraham, Rem Koolhaas e Madelon Vriesendorp e, in parte, anche da Carlo Aymonino, attraverso la realizzazione di « architetture dipinte », non si possono non ricordare le tavole di Piranesi, quelle di Robert Adam o qualche « capriccio » di Marco Ricci; e magari, risalendo nel tempo, certe incisioni della *Hypnerotomachia Poliphili*. Per non dire della pittura di Monsù Desiderio e del famoso quadro del Canaletto (dove il Ponte di Rialto, la Basilica ed il Palazzo Chiericati palladiani « vengono accostati e descritti come se il pittore rendesse un ambiente urbano da lui osservato » [A. Rossi]), che fornirà appunto ad Aldo Rossi lo spunto per l'ipotesi della « città analoga », variamente esemplificata in tanti disegni ed incisioni.

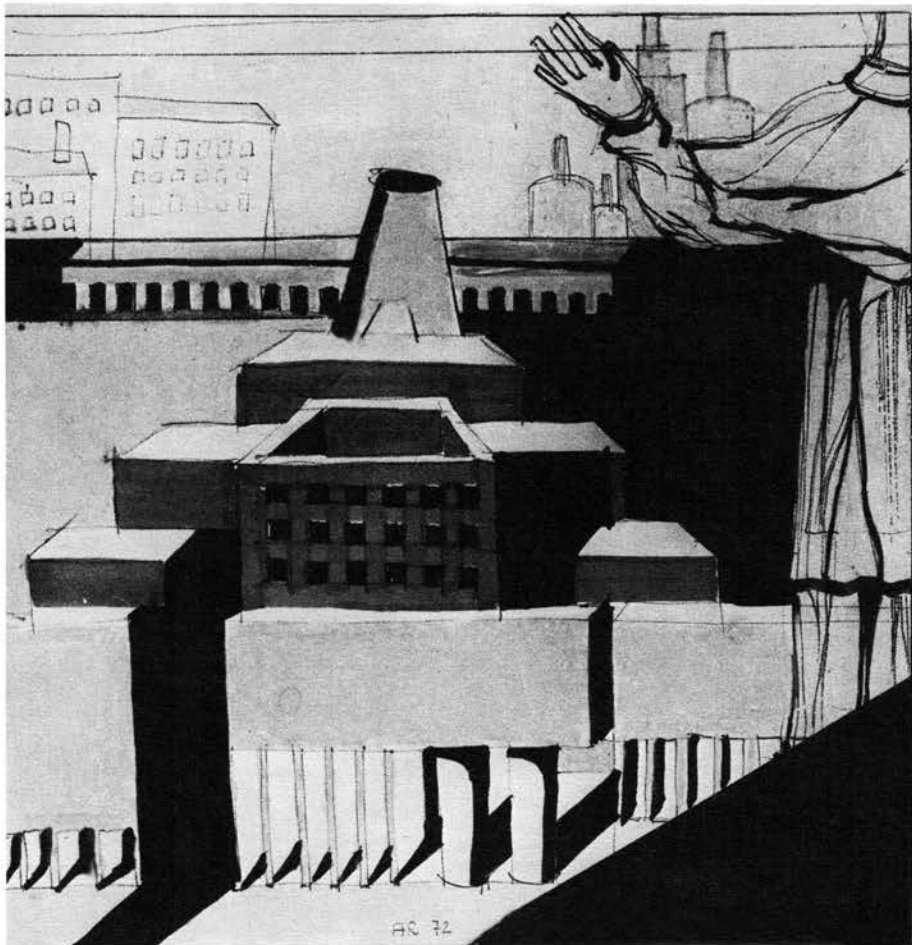
La parentela con quello che Russell Hitchcock chiama classicismo romantico (4), però, non riguarda soltanto l'esaltazione dell'autonomia progettuale, ma anche un modo di procedere alla costruzione logica dell'architettura, di usare la tipologia, la geometria, di demolire un certo funzionalismo ingenuo figlio, prima che delle idee correnti, di certe illusioni del Movimento Moderno. Sono questi alcuni fra gli elementi che contraddistinguono la nuova architettura internazionale, quella che del rapporto con la storia fa il suo « ubi consistam »; quella — ancora — che ha come « poli d'attrazione » le figure affatto diverse di Louis Kahn e Aldo Rossi.

A suo tempo Aldo Rossi ha scritto: « Un critico come Siegfried Giedion non ha mai disegnato: ma il suo contributo al Movimento Moderno è tanto importante come quello dei più famosi architetti che egli, in gran parte, ha indirizzato » (5). Si tratta di un'affermazione in grado di far comprendere come per Rossi l'architettura sia qualcosa che va ben al di là dei quattro muri costruiti. Per Rossi la pagina scritta o il disegno hanno lo stesso valore di un edificio realizzato. E questo si spiega con l'estremo autobiografismo dell'opera rossiana, un autobiografismo che difficilmente trova riscontro in quella di altri architetti.

Con premesse di questo tipo non stupisce che proprio Aldo Rossi si ponga quale capofila della tendenza dell'architettura contemporanea che privilegia il momento inventivo della progettazione su quello realizzativo. Ben inteso, quan-

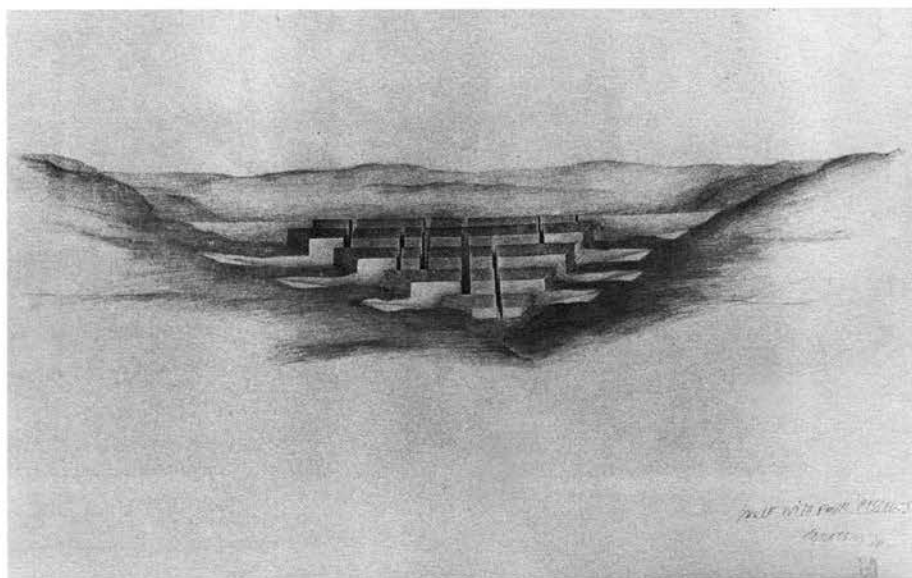


Nicolas Ledoux, Courtesy Kunsthalle Baden-Baden.



Aldo Rossi, *Architettura*, 1972.

Raimund Abraham, *House with four passages*, 1970.



do parliamo di progettazione non ci riferiamo alla progettazione « tecnica » tradizionale — quella esecutiva — da tradurre immediatamente in un edificio. Ci riferiamo invece a quel tipo di progettazione libera che fa dell'architettura soltanto un argomento (e neppure dei più precisati) da « illustrare » con i mezzi della pittura o del collage.

Ed è curioso osservare come i disegni, gli acquerelli, le incisioni o i quadri di questi autori — alcuni dei quali sono fra i protagonisti della « tendenza » neorazionalista (lo stesso Rossi, Aymonino, Krier) talvolta sfiorino i modi di visualizzare, ma non la sostanza del « discorso » che svolgono gli esponenti dell'architettura radicale, così distante dagli assunti di questi tardivi illuministi. Del resto, nulla ha impedito che nella mostra dell'architettura razionale curata da Aldo Rossi nell'ambito della Triennale del 1973 potessero essere inseriti lavori di Adolfo Natalini, un componente di Superstudio. E nulla ha impedito a Peter Eisenman, uno dei « Five Architects », di stendere le sue « Notes on conceptual architecture », come Sol LeWitt ha redatto le ben note « Sentences on conceptual art ».

Nell'ambito di quella che possiamo chiamare « architettura dipinta », la figura di Aldo Rossi è peraltro anomala. Infatti, gli altri esponenti di quest'area di ricerca o sono degli architetti più o meno « tradizionali » (pensiamo ad Aymonino), oppure sono dei giovani critici che « incidentalmente sono anche architetti », ed è il caso di Scolari; o dei

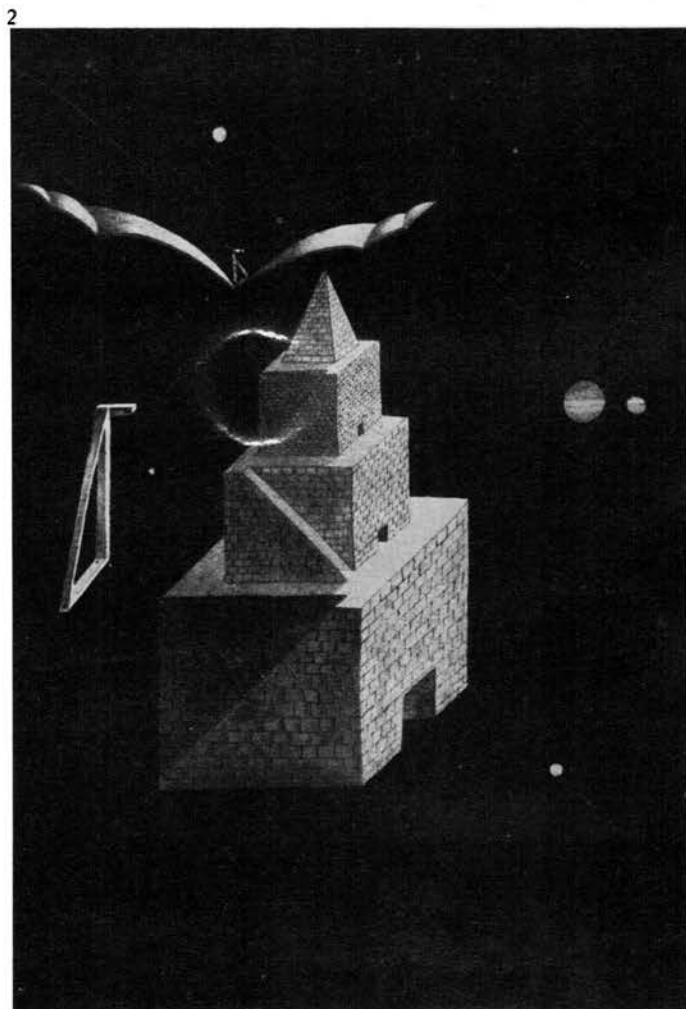
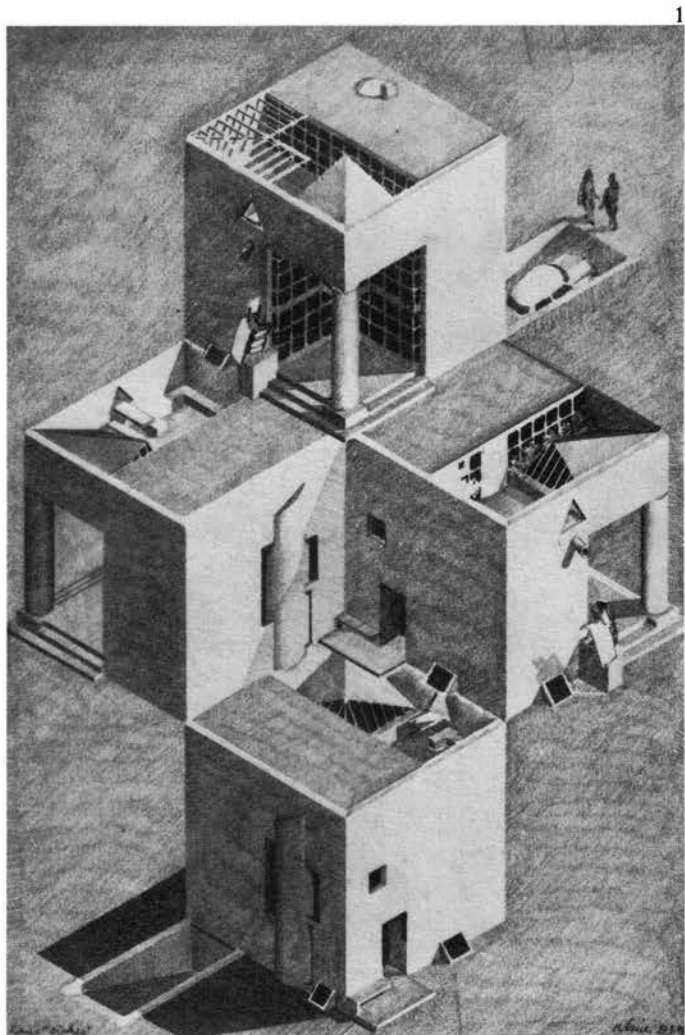
giovani che usano l'architettura come fossero dei pittori (Vriesendorp e Koolhaas). O invece sono ancora dei giovani che, impegnati sui vari fronti della disciplina, svolgono anche un lavoro autonomo di artisti, tangente a quello di architetti, ma che con l'architettura vera e propria non sempre ha qualcosa in comune (Robert Krier). Rossi invece passa con indifferenza da un quadro ad una incisione, dalla stesura di un articolo o di un libro al montaggio di un film... dall'insegnamento al sopraluogo in cantiere. E del resto Rossi è anche il meno prossimo ai modi dell'architettura radicale, dalla quale lo separa, prima della posizione disciplinare, il suo tipo di cultura, per così dire « classicheggiante ».

Normalmente si dice che De Chirico e Sironi siano i numi tutelari della pittura russiana, e il riferimento a questi autori denuncia in pieno gli amori e le frequentazioni novecentesche dell'architetto milanese (la milanesità e la « lombardità » di Rossi non sono dati da trascurare). Tuttavia si deve immediatamente sottolineare come manichini ed altri elementi del repertorio dechirichiano compaiano frequentemente nell'architettura dipinta e non solo in quella. Mathias Ungers inserisce nel progetto per il Wallraf-Richartz Museum di Colonia qualche Musa Inquietante, mentre Leon Krier « iperrealizza » un celebre « Figliuol Prodigio » nel progetto per un altro museo.

Quello di Massimo Scolari, certo uno dei più originali esponenti dell'architettura disegnata, è un altro caso non sprov-

visto di risvolti singolari. Se Rossi manipola disinvoltamente in una summa narcisistica i vari episodi della sua storia di architetto, Scolari, con la pedanteria tutt'altro che greve — addirittura « evasiva » — di un professore d'accademia austriaco dell'Ottocento, un po' Biedermeier e un po' inquietante (tra Finsterlin ed Escher?) allinea in un album ideale decine di minuziosi acquerelli che, per associazione di idee, rimandano ad una raccolta di erboristeria. Ma, come raccolta di erboristeria, quella di Scolari è appunto inquietante: oltre a non fornirci ragguagli su qualsivoglia tipo di pianta, cioè di architettura, sconvolge le nostre abitudini in fatto di pittura di paesaggio. Gli edifici, le pseudomacchine e le pseudogeometrie che costituiscono il repertorio di questo autore producono in noi una sorta di spiazzamento che può essere paragonato soltanto a quello prodotto, con festosità ed ironia, per esempio dai « giocattoli » di Alberto Savinio, protagonisti di tanti memorabili quadri che non si sa bene se siano « paesaggi » o « nature morte ».

Molto meno pittori e più « vignettisti » (usiamo il termine senza intenzioni riduttive), gli olandesi Madelon Vriesendorp e Rem Koolhaas in realtà sono noti esponenti dell'architettura radicale. Dotatissimi disegnatori, sfruttano le loro capacità di creare gustosi paradossi che, lungi dal denunciare i nefasti delle metropoli o delle megalopoli, servono anzi a rileggerne le componenti in chiave positiva e, per così dire, mitopoietica, ma con ironia. Se il talento di Vriesendorp è quello di un grande realiz-

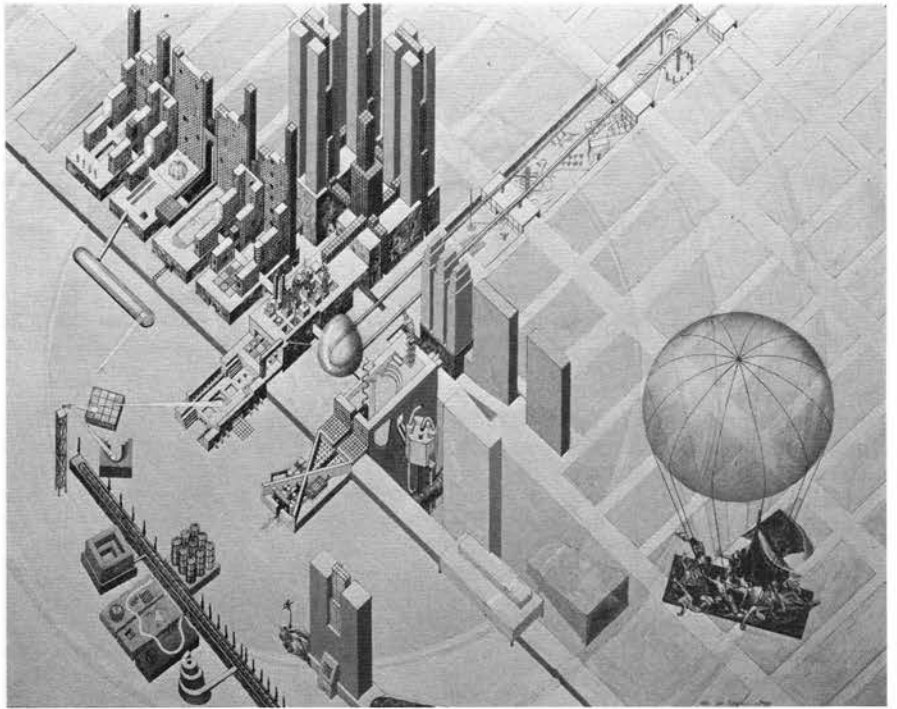


zatore di copertine per riviste « radical » americane (sia detto nel senso migliore) quello di Koolhaas è più specifico, più disciplinare, ovvero più « architettonico ».

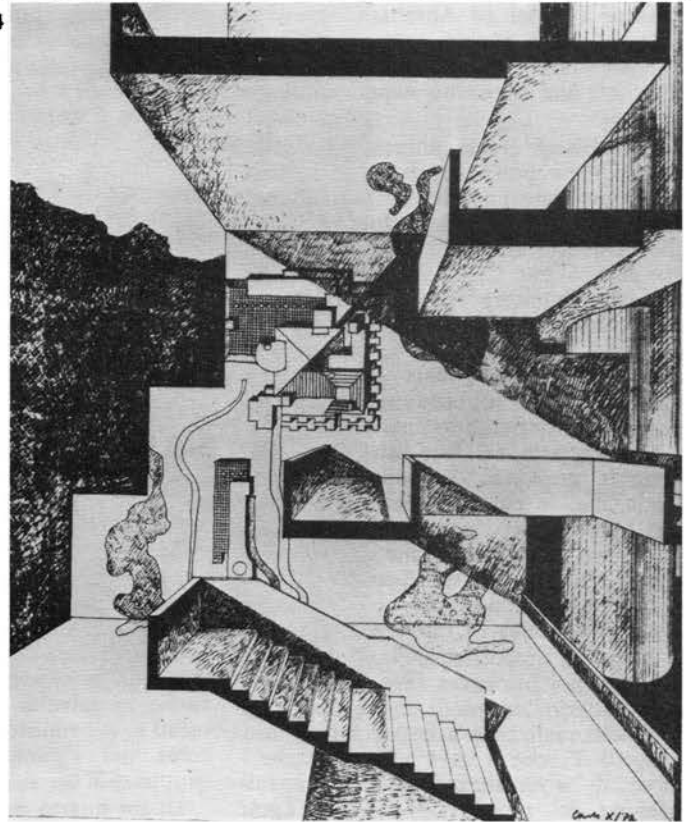
Robert Krier, lussemburghese, fratello di Leon Krier e poco pittore, pratica fondamentalmente il disegno: un disegno scabro in bianco e nero, neppure particolarmente architettonico. I disegni di Krier sembrano incisioni, il tratto è quello di un acquafortista. I modi, invece, sono quelli di un pittore che cerca di « spiazzare » il banale sottoponendolo ad un trattamento estraniante, così che qualsiasi elemento — non esclusa la figura umana — si esibisce come apparizione.

Anche l'austriaco Raimund Abraham è un esponente di spicco dell'architettura radicale. Negli anni passati si è trovato molto vicino all'arte concettuale (Kosuth, Burgin). Oggi talvolta realizzazione dei progetti più liberi che, lungi dall'investigare sottili problemi linguistici, ipotizzano soluzioni « diverse » per l'habitat umano. Si tratta di progetti che non ambiscono a diventare quadri ma che, nella loro « povertà », si appaiono stilisticamente ai progetti di arte povera o land art.

L'italiano Carlo Aymonino, invece, si muove in tutt'altra dimensione. Aymonino è un architetto tradizionale, nel senso che concepisce l'architettura come destinata alla costruzione. Tuttavia disegna molto ma non si limita ad eseguire « opere tecniche ». I suoi disegni li manipola, li colora, vi inserisce dei commenti scritti. Fa quasi dei quadri di sog-



3



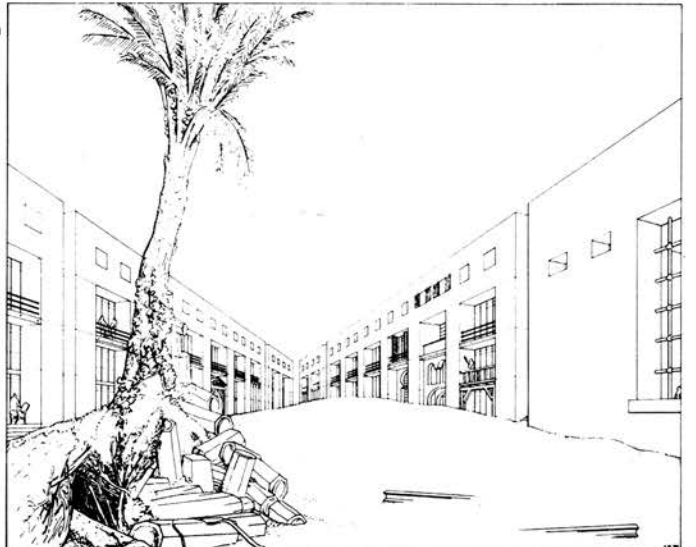
4

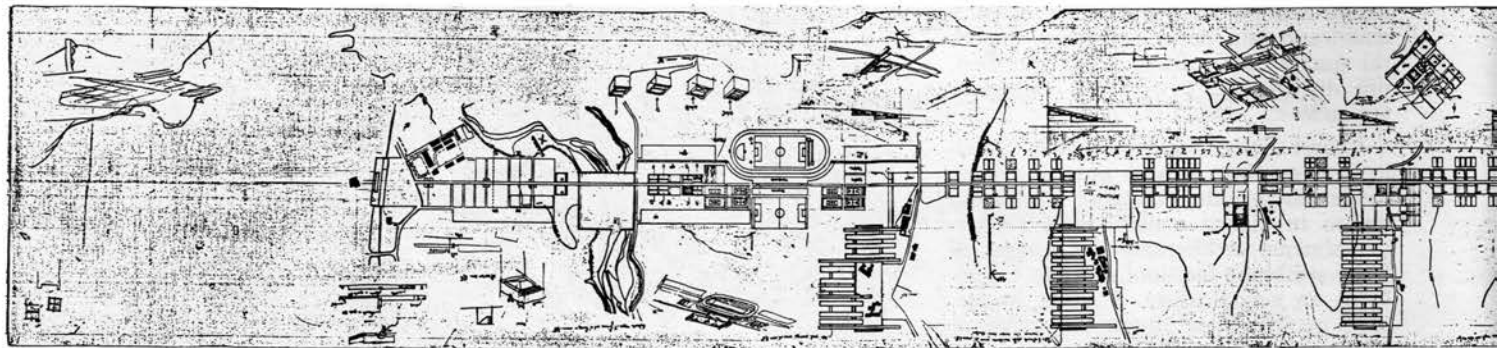
1. Robert Krier, *Casa sul quadrato*, insieme di più unità, 1974.
 2. Massimo Scolari, acquerello, 1973, 13x18.
 3. Elia e Zoe Zenghelis, *Il centro uovo di Colombo*, progetto realizzato nell'ambito della OMA (Office for Metropolitan Architecture), formato da Koolhaas, E. Zenghelis, M. Vriesendorp, Z. Zenghelis, con la collaborazione di Ungers.
 4. Carlo Aymonino, *Perspective, section of the building in the Gallarate Housing*, Milano, 1972.
 5. Madelon Vriesendorp, N.Y., 1973.
 6. Leon Krier, *Royal Mint Square Housing*, 1974, Spazio semipubblico, Giardino comunale.

5



6





getto architettonico. Nei disegni di Aymonino non interviene la memoria come in quelli di Rossi né l'atemporalità come in quelli di Scolari. C'è invece la volontà di rendere perspicua una parte del lavoro dell'architetto, al di là dei limiti didascalici imposti, per esempio, da un concorso.

Gli autori che abbiamo raggruppato sotto l'insegna dell'«architettura dipinta» in realtà non formano alcun gruppo e spesso si trovano agli antipodi: basti pensare a Rossi ed Abraham oppure a Vriesendorp e Scolari, oppure a Krier e Aymonino. Anzi, al limite, di quest'ultimo non avremmo neppure dovuto parlare.

Se abbiamo creato un raggruppamento che forse potrà sembrare artificioso, l'abbiamo fatto perché ci premeva di fare il punto su un settore dell'arte che in questo momento assume un rilievo particolare. Cioè, volevamo vedere come l'architettura contemporanea o almeno un certo filone di essa, «rivolgendosi» alla pittura — un tipo di pittura non troppo attuale — in realtà chiami in causa problemi e temi che sono al centro del dibattito che oggi si svolge appunto nel mondo dell'arte. Intanto la questione dei rapporti con la storia che, se per l'architettura è ormai quasi antica, per l'arte non conta più di due o tre anni. Poi, quella dei rapporti con la cultura o almeno con taluni suoi grandi lemmi, non ultimo, come abbiamo visto, il concetto di rappresentazione.

A questo proposito, anzi, va detto che prima o poi bisognerà fare un «discorso» proprio sui modi in cui oggi gli architetti realizzano e impaginano i loro progetti. Perché si deve ammettere che i modi di «visualizzazione» e impaginazione dei progetti di Ungers, Leon Krier, Hejduk, Aymonino e persino

Gregotti, non è quello tradizionale, anche se non è esattamente quello dell'«architettura dipinta» di cui ci stiamo occupando. E diciamo questo sebbene nel nostro «campione» figurino lo stesso Aymonino.

Inoltre, siamo costretti a rilevare come la questione dell'autonomia del progetto finisca con il porre sotto allo stesso tetto esperienze che non hanno nulla in comune, come appunto il neo-razionalismo, ovvero la cosiddetta «tendenza» e l'architettura radicale, che spesso «sconfina nell'«internazionale del pittresco». A meno che non si voglia stabilire che gli spazi dell'utopia sono tanto estesi da consentire coabitazioni del genere. E del resto ci si consentirà di rilevare che se l'utopia bene o male fa capolino qua e là negli acquerelli di Scolari, essa ben raramente compare, e se lo fa cambia sembianze, fra i gasometri e le geometrie rossiani.

Allora diremo che alla fine ci troviamo di fronte ad almeno tre modi diversi di concepire l'autonomia del progetto: il primo fa sì che il progetto si trasformi in quadro, in pezzo di pittura (Rossi, Scolari, Robert Krier); il secondo utilizza l'architettura per eseguire, come dire, delle variazioni sul tema (Aymonino, Leon Krier, Ungers, Gregotti); il terzo, che invece, riguarda i vari modi di visualizzare dell'architettura radicale che, pur avendo degli aspetti in comune con gli altri due modi (da Koolhaas ad Abraham a Vriesendorp), se ne discosta sostanzialmente quanto ai presupposti culturali, fondamentalmente antistorici, anche se talvolta curiosamente «acculturati» o addirittura «culturologici», come nei «paradossi semantici» del gruppo SITE.

Di un quarto modo, tuttavia, bisogna fare almeno menzione, sebbene rivesta

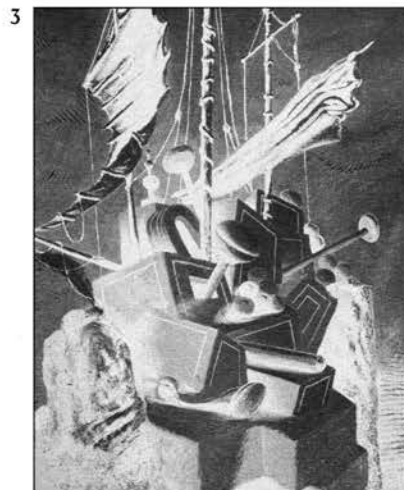
scarso valore scientifico. Esso riguarda un fenomeno che, recentemente, Andrea Branzi ha giustamente denunciato, cioè «l'adozione di quella che viene chiamata contro-architettura (o architettura radicale) come una categoria definitiva, come un atteggiamento confermato ufficialmente, cioè come una «maniera» di progettare. Una maniera per fare concorsi, mostre, tesi di laurea, esami, pubblicazioni, discorsi: una sorta di linguaggio liberamente utilizzabile da chiunque. Così vediamo fior di professionisti abbandonare per un attimo riga e squadra e dedicarsi a fantasiosi fotomontaggi, scherzi radicali, utopie fumose» (6). Come forse vedremo fior di gallerie d'arte scoprire i nuovi redditi sentieri architettonici.

E' abbastanza curioso come tuttavia vi sia un elemento comune alla pittura di quasi tutti questi architetti: il costante riferimento al surrealismo. Non si tratta ben inteso, di un surrealismo codificato, legato al Surrealismo storico. Si tratta piuttosto del richiamo ad una realtà «altre» senza etichette particolari. Una realtà rappresentata attraverso modi che incrociano citazioni da varie fonti: Alberto Savinio e Giorgio de Chirico, Mario Sironi e alcuni autori della Neue Sachlichkeit (per esempio Nägele e Stoecklin, per non dire di Radzwill, i cui aerei sono certo parenti di quelli che solcano i cieli di Vriesendorp). E poi anche Max Ernst e magari l'americano Peter Blume, visti, se è possibile, attraverso Sant'Elia, Finsterlin e l'accademia romantica austro-tedesca.

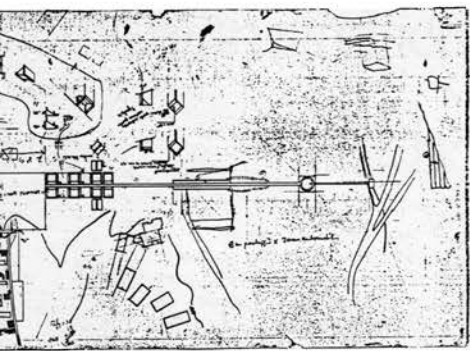
Il riferimento alla Neue Sachlichkeit serve forse ad intendere meglio il senso del surrealismo di questi architetti che dipingono. A parte il tono surreale e metafisico delle geometrie «assolute» di un Boullée, che stanno alla base di talu-



2



3



1

Si ringraziano la *Compagnia del Disegno* e la redazione di *Lotus International* per il contributo dato alla ricerca del materiale iconografico.

1. Vittorio Gregotti, Università degli Studi della Calabria, Studio per la planimetria generale, 1973. 2. Reinhold Nägele, *Nuove costruzioni a Weissenhof*, 1927, tempera su cartone, 31,5x50. Courtesy Staatsgalerie, Stoccarda. 3. Alberto Savinio, *Le navire perdu*, (1928?). Foto Maria Mulas. 4. Franz Radzwill, *Domenica al villaggio*, 1928, olio su tavola, 95x116. Courtesy Galleria del Levante, Milano. 5. Niklaus Stöcklin, *Rheingasse*, 1917, olio su cartone, 59x80. Courtesy Kunstmuseum Basel.

ne prove architettoniche di Aldo Rossi, non si può non rilevare come all'interno della Nuova Oggettività tedesca (la *Neue Sachlichkeit*, appunto) ci sia una forte componente che potrebbe essere etichettata come «realismo magico»⁽⁷⁾. Il quale è tale perché tende a fornirci i dati di una realtà che è sì minuziosamente descritta, ma anche irrimediabilmente deontualizzata, straniata — perché alienata — da qualsiasi plausibile quotidianità. Un po' come in Kafka o, in tutt'altra direzione, in Borges, le cui fantasie, fra l'altro, non sono estranee alle «cose» impossibili di Massimo Scolari.

Inoltre, volendo proseguire in questo excursus filologico, si potrebbe risalire fino a Claude Lorrain, le cui architetture di fantasia sono descritte naturalisticamente ma consegnate a quegli spazi della memoria, al contempo classicisti e proromantici che — «per li rami» — riguardano i problemi di cui ci stiamo occupando, anche per vie non poco storicistiche. E la nostalgia e la memoria di Lorrain, che discendono direttamente da Poussin, non hanno qualche legame con Caspar David Friedrich (il massimo pittore romantico tedesco)? e, alla lontana, dietro agli spazi più o meno siderali di Scolari, non c'è l'infinito di Friedrich, sia pure senza gli accenti per così dire «panteisti» che lo caratterizzano? o sommando De Chirico, Lorrain e Friedrich non otteniamo quel singolare pittore del Novecento, assai poco noto, che risponde al nome di Arturo Nathan, e le cui prove, culturalmente, non sono troppo distanti da quelle degli «architetti che dipingono»?

Semmai, ci si potrebbe chiedere perché nei quadri e nei disegni di questi architetti non sempre l'architettura sia riconoscibilissima e abbia un ruolo preminente. Ora, a parte i problemi di am-

bientazione di un progetto (Ledoux, per esempio, inseriva i suoi in amabili paesaggi), che appunto fanno sì che, in un certo senso, l'architettura — interagendo con il contesto — quasi si disperda, non si può non rilevare come alla fine si tratti di un falso problema o almeno di un problema mal posto.

Nei disegni di Krier e negli acquerelli di Scolari, per esempio, si può vedere come il significato stesso di architettura vada ben al di là dell'idea di «edificio». Quella di Scolari, in particolare, è un'architettura «allusa», che emerge per associazioni e che spesso si esibisce soltanto in quanto scomposta in elementi discreti, associabili «ad libitum», magari «contro natura». Allora ciò che risulterà non sarà tanto «una architettura», ma una sorta di prontuario in cui il lessico architettonico viene rimescolato come se fosse un mazzo di carte da gioco, al punto da diventare irri conoscibile, ma non per questo meno architettonico.

In uno degli acquerelli di Scolari si vede una specie di strano aereo simile a quelli usati durante la prima guerra mondiale. Se poi si guarda il velivolo più attentamente, ci si può rendere conto della sua reale natura, che non è propriamente aeronautica. L'«aereo» è infatti la risultante di un incontro abbastanza incongruo fra dei cubi (ovvero la Geometria) ed un traliccio che non è tanto un «objet trouvé» quanto un parallelepipedo trasparente, cioè ancora una «geometria». E sappiamo tutti cos'è la geometria nell'architettura e, particolarmente, nella «nuova architettura». Perciò, anche un «aereo» serve a parlare di architettura, a patto che non la si identifichi con una casa.

Come si vede, i cerchi si chiudono. Se si accetta l'esistenza di un rapporto

fra cultura e storia che non sia vuoto storicismo o eclettismo stilistico, ci si deve rendere conto che le cose dell'arte, comprese quelle dell'architettura, difficilmente nascono sradicate dalla storia, contrariamente a quanto le avanguardie hanno sempre cercato di farci credere. Allora diremo che il tessuto connettivo di esperienze condotte in settori diversi sarà appunto fornito dalla storia, intesa come grande serbatoio, come grande biblioteca in cui sono stati depositati e continuano ad esserlo, i testi — le realizzazioni — in grado di spiegare tutto quello che deve essere spiegato (oggi fa ridere usare termini come spirito, umanità ecc., e poi è facile essere fraintesi). I problemi — i temi — sono quelli di sempre, perché il sistema dell'arte è uno, sincronicamente dilatato e perciò colto come inarrestabilmente diacronico.

Qualsiasi culturologia senza storia (ma anche il contrario) sarebbe cosa da reazionari. L'importante è di non fare come Borges, che crede ad una storia immobile, ad una cultura stabilita una volta per tutte nel passato e mai alimentata dal presente.

Gianni Contessi

(1) A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio 1973 (3), pag. 55.

(2) M. Praz, *Mnemosine*, Mondadori 1971, pag. 64. L'autore fa tra l'altro riferimento ad uno studio di A. Russi.

(3) A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, in E.L. Boullée, *Architettura*, saggio sull'arte, Marsilio 1967, pag. 14.

(4) H. Russel-Hitchcock, *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Einaudi 1971.

(5) A. Rossi, *Introduzione al volume AA. VV. - Architettura razionale*, Franco Angeli Editore, 1973, pag. 16.

(6) A. Branzi, *Il sospetto - Radical Notes*, Casabella n. 411, marzo 1976.

(7) E. Bertonati, *Il realismo in Germania*, Fratelli Fabbri Editori, 1969.

4



5

