

Il collage come esaltazione del pensiero architettonico

GIANNI BRAGHIERI

Il progetto di architettura ha avuto, da circa un secolo, diversi modi di rappresentarsi e, in continua evoluzione, segue i progressi della scienza e della tecnica che, con l'avvento negli anni '60 del digitale, hanno sovvertito completamente il modo di presentazione di una idea progettuale.

Ogni periodo storico, che non casualmente ha avuto un suo modo di rappresentare l'architettura, risponde in modo abbastanza preciso a quelle che si possono chiamare le mode influenti del tempo. Non è un caso che la bellezza dell'architettura corrisponda a dei modelli di vita e della società che non sono mai in antitesi. La ricerca architettonica ha sempre avuto nella storia, fino all'era moderna, un suo modo di rappresentarsi abbastanza univoco e raramente ha cercato di dialogare con le altre arti, anche nei momenti di maggiore reazione all'arte e all'architettura del tempo.

Credo la prima grande rivoluzio-

ne nel campo della rappresentazione si possa datare al 1480, con la scoperta di Gutenberg della stampa e quindi della riproducibilità del disegno. A quel secolo si devono le prime incisioni che permettono al disegno architettonico, e non solo, di essere riprodotto. Prima di queste due fondamentali scoperte la riproducibilità veniva affidata a dei copiatori che, con solerte e attenta capacità, ricopiavano il disegno.

Alcuni secoli dopo, nel passaggio dal disegno su carta opaca al disegno con inchiostro nero su carta trasparente e poi su carta chiamata "da lucido", si comincia a sperimentare la possibilità della copia dall'originale.

I processi di copiatura per contatto, basati su processi di fotochimica legati alla sensibilità alla luce di composti ferrocianici per cui, in corrispondenza delle linee tracciate in originale su fogli traslucidi, restavano sulla copia sviluppata delle linee bianche su un fondo uniformemente blu di

Gianni Braghieri, *Progetto di un cinema all'interno del Suk di Beirut*, collage, grafite, china, cere ad olio, pennarello su tavola di legno, 1994.

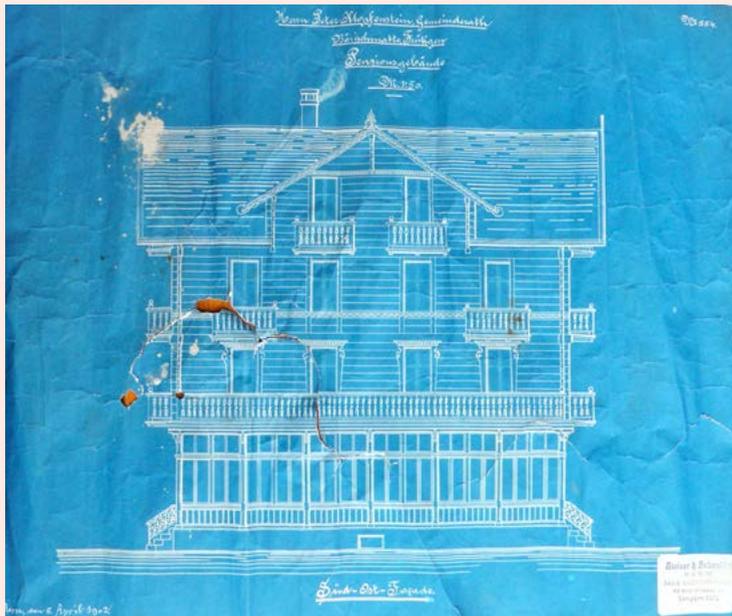


Fig. 1 Adrian Michael, *Hotel Waldhaus Gasterntal*, Blaupause, Bern, 5 aprile 1902.

Prussia, sono comparsi intorno al 1840 e per decenni hanno caratterizzato i disegni d'officina, di cui il termine *blueprint* è divenuto in inglese sinonimo, mentre in Italia si usa il più scientifico 'cianografia'.

Risale agli anni '70 dell'Ottocento, nei disegni dei progetti di Louis Sullivan, l'uso dei *blueprints* e cioè delle copie, poi chiamate cianografiche, che permetteranno la copia del disegno originale in un foglio che riporta, sulla carta a fondo blu, in bianco i tratti neri del disegno a penna (un negativo su carta blu) (Fig. 1). Dalle fonti di archivio e dalle pubblicazioni si ritiene che le prime *blueprints* in Italia furono usate a cavallo del Novecento da architetti come Basile, D'Arónico, Beltrami e Sommaruga, solo per ricordare le copie dei disegni d'autore che più mi hanno impressionato nelle ricerche d'archivio.

Questa tecnica, poi perfezionata, viene usata per decenni fino agli anni '50 del Novecento. A questo proposito, si possono ricordare i disegni dei grandi architetti razionalisti italiani pubblicati sulle riviste e le monografie.

Precedentemente, i disegni venivano realizzati con inchiostro

su carta o su materiale simile, e ogni copia richiesta doveva essere fatta a mano in modo laborioso. Il ventesimo secolo ha visto il passaggio al disegno su carta da lucido, in modo che le copie meccaniche potessero essere scaricate efficientemente.

Era anche l'unica soluzione tecnica che permetteva di presentare più copie di un progetto alle amministrazioni comunali e alle maestranze in cantiere per l'esecuzione delle opere.

Dopo alcuni anni di perfezionamento attraverso la possibilità di fare delle copie su trasparente (controlucido) e la copia rossa di modesta qualità, l'avvento della copia eliografica, che si perfeziona negli anni '60 e '70, diventa il modo più semplice ed economico per la riproducibilità del disegno. Il controlucido viene sostituito da una copia su carta da lucido azzurrata chiamata *radex*, che permetteva di stampare altre copie di buona qualità dalla copia del lucido originale.

Attraverso il *radex* del lucido originale si potevano intagliare nella copia trasparente una serie di elementi di definizione dell'architettura e del paesaggio, come pavimentazioni in laterizio a spina di pesce piuttosto che a corre-



Fig. 2 Gianni Braghieri, *Archivio immagini per collage architettonico*, dal 1970.

re, pavimentazioni in blocchi di porfido posati a rosa, paramenti murari in pietra, in intonaco finta pietra, in laterizio, zoccolature e basamenti in pietra, cornici e modanature in pietra e laterizio, alberi di varie essenze, filari di alberi, siepi, cespugli, boschi, foreste, prati, sentieri, acciottolati... tutto ciò che definisce l'architettura e la sua costruzione, in modo esatto.

Non è molto differente da quello che oggi si produce nel disegno digitale, ma con una differenza sostanziale: il disegno viene prodotto dall'architetto con varie collaborazioni e non da specialisti che non appartengono alla ideazione del progetto stesso.

Il materiale che si usa per la definizione del disegno non è altro che la raccolta di un insieme di esperienze e di visioni che si sono accumulate negli anni e che hanno determinato un modo personale e facilmente identificabile del disegno stesso.

In parallelo all'evoluzione della copia di grande formato attraverso il sistema eliografico, si sviluppa la possibilità di poter copiare i documenti attraverso il sistema della fotografia e della xerografia, che ci porteranno alla macchina fotocopiatrice: la mitica, per chi

scrive, Xerox.

La macchina delle fotocopie, che diventa di uso comune e di facile accessibilità intorno agli anni '60, permette di poter fotocopiare singole parti del disegno e, attraverso il collage, di poterle rimontare in successioni e partiture diverse su di un'altra composizione. Questo sistema, che mi ha accompagnato per anni nella redazione e anche nella progettazione del disegno di architettura, ha permesso, utilizzando il collage di parti già disegnate o facenti parti di altri disegni e progetti, di comporre nuove e diverse realizzazioni. Quello che oggi, attraverso il disegno digitale, si archivia in una cartella, era un tempo un insieme di cartelle che contenevano, a diverse scale, elementi architettonici che potevano essere riutilizzati in nuove e diverse rappresentazioni (Fig. 2). Era come se il magazzino della memoria, costruito negli anni attraverso le immagini fotografiche e i disegni "di viaggio", non fosse solo nella memoria, ma facente parte di un grande catalogo di elementi e immagini. Magazzino della memoria che poteva essere riutilizzato per dare un senso e un'anima al progetto e quindi al disegno di architettura che lo

avrebbe rappresentato.

Nella tradizione secolare del fare architettura gli architetti hanno quasi sempre fermato le loro impressioni di viaggio con il disegno attraverso i *carnets de voyage* e raramente attraverso l'immagine fotografica. Gli schizzi sui piccoli quaderni di viaggio sono stati spesso gli appunti per il ridisegno delle opere visitate che hanno composto un'infinita gamma di riflessioni che sono diventate parte di un archivio personale a cui attingere nell'approfondimento dei diversi atti progettuali. Le memorie del *Grand Tour* hanno segnato generazioni di architetti e la storia dell'architettura dell'Ottocento e non solo.

Lobbiettivo fotografico è stato invece il mezzo che mi ha permesso di raccogliere i frammenti dell'architettura che nel tempo e nelle sovrapposizioni del tempo sono diventate architettura.

L'immagine fotografica è da me intesa come archivio di una serie di elementi dell'architettura, quasi sempre frammenti, che costituiscono un patrimonio personale che, fissato nella mente, attraverso la macchina fotografica diventano il magazzino della memoria e rappresentano uno

spaccato di una ricerca compositiva che in modo autonomo diventa mezzo preponderante del fare architettura. Era per me una grande rivoluzione la possibilità di ordinare ciò che veniva custodito nella mente e di poterlo in qualche modo archiviare in cartelle che potevano, alla bisogna, essere prontamente utilizzate.

Nelle immagini si possono cogliere i grandi temi dell'architettura della storia; i suoi destini, le rinunce, il saggio sapere illuminista al confronto con la grande tecnica ingegneristica.

Si possono cogliere, attraverso le fotografie, quali sono gli atteggiamenti più sentiti e profondi rispetto ai grandi temi dell'architettura in rapporto alla storia e alla possibilità che la storia permanga come esempio e riconoscenza della grande architettura, sempre più aggredita e dimenticata dalla sciocca stupidità della politica che è diventata la regola. La scelta del bianco e nero ha una motivazione ben precisa, che conduce a una maggiore espressività delle ombre che restituisce la misura delle cose, che siano oggetti o che siano architetture. Nella profondità delle cose, il bianco e nero è a mio parere il massimo dell'astrazione nel-

la rappresentazione del proprio pensiero. La fotografia in bianco e nero è una scelta di tendenza. Spesso il colore, che dà sicuramente un'immagine più serena e gioiosa del disegno e dell'architettura costruita, non permette di penetrare nei significati più profondi delle scelte.

È quasi un ritorno o una dichiarazione di appartenenza al neorealismo che oggi, in questi troppo lunghi anni di abbandono e rinuncia a qualsiasi significato che non sia legato ad un fatto commerciale o speculativo, potrebbe essere considerato nostalgico. Un tempo poteva essere ritenuto provocatorio, oggi non si lascia più nemmeno lo spazio alla provocazione, essendo anche quest'ultima oggetto di calcolo e speculazione della propria immagine pubblica.

Preferisco essere fuori moda, ma comunque attaccato ad un ideale di architettura che, come la pietra, non ha tempo; ripercorrere e inseguire il tempo cogliendo ciò che i nostri padri, i nostri maestri, ci hanno lasciato di buono e ripercorrendo la storia dell'architettura senza mai un fine, ma solo con la ferma intenzione di riaffermare gli spazi, le forme, i volumi dell'architettura, della

storia.

Sempre per un'architettura che non ha tempo e contro l'architettura che stupisce, ma che non ingiallisce come le cartoline e che, con i suoi inutili vetri a specchio, sbalordisce nel suo essere senza senso.

Di una fotografia si possono dare tante letture, la fotografia come l'architettura, che è rappresentazione concreta della realtà, suscita sensazioni diverse a chi la guarda, ma essendo specchio di una realtà, perché rappresentazione o concretezza dell'essere, appartiene alla nostra quotidianità. Non credo debba essere mai fastidio o disturbo del proprio modo di vivere e quindi deve essere senza tempo.

L'attività del pittore, dell'architetto, dello scrittore, dell'artista può sconfinare materialmente in quella del reporter o del cineoperatore. E il cinema, come la fotografia, non è che l'espressione di una scelta operata mentalmente tra le immagini che offre il mondo, senza manipolarle.

Questo processo di raccolta e organizzazione delle immagini, sia fotografiche che di particolari architettonici, ebbe inizio alcuni anni prima del 14 novembre 1970, quando Rosaldo Bonicalzi

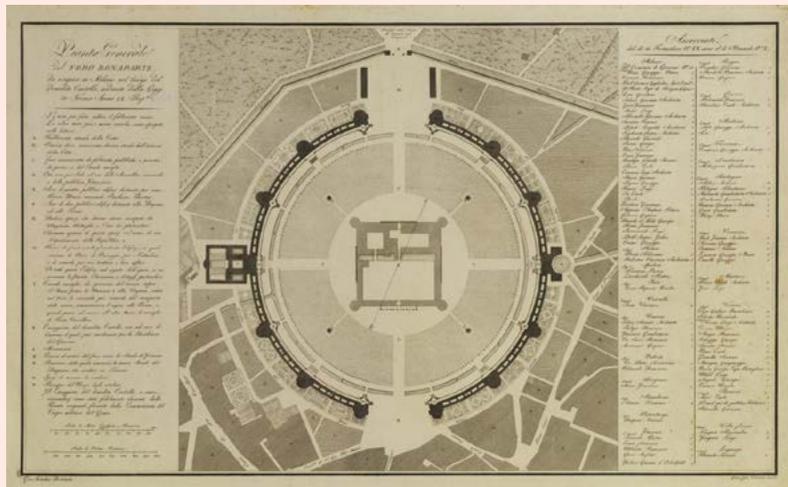


Fig. 3 Giovanni Antonio Antolini, *Pianta Generale del Foro Bonaparte*, 1801.

e Gianni Braghieri hanno presentato il loro progetto di laurea. Erano anni difficili, dove alla discussione delle tesi raramente i laureandi presentavano dei disegni di architettura.

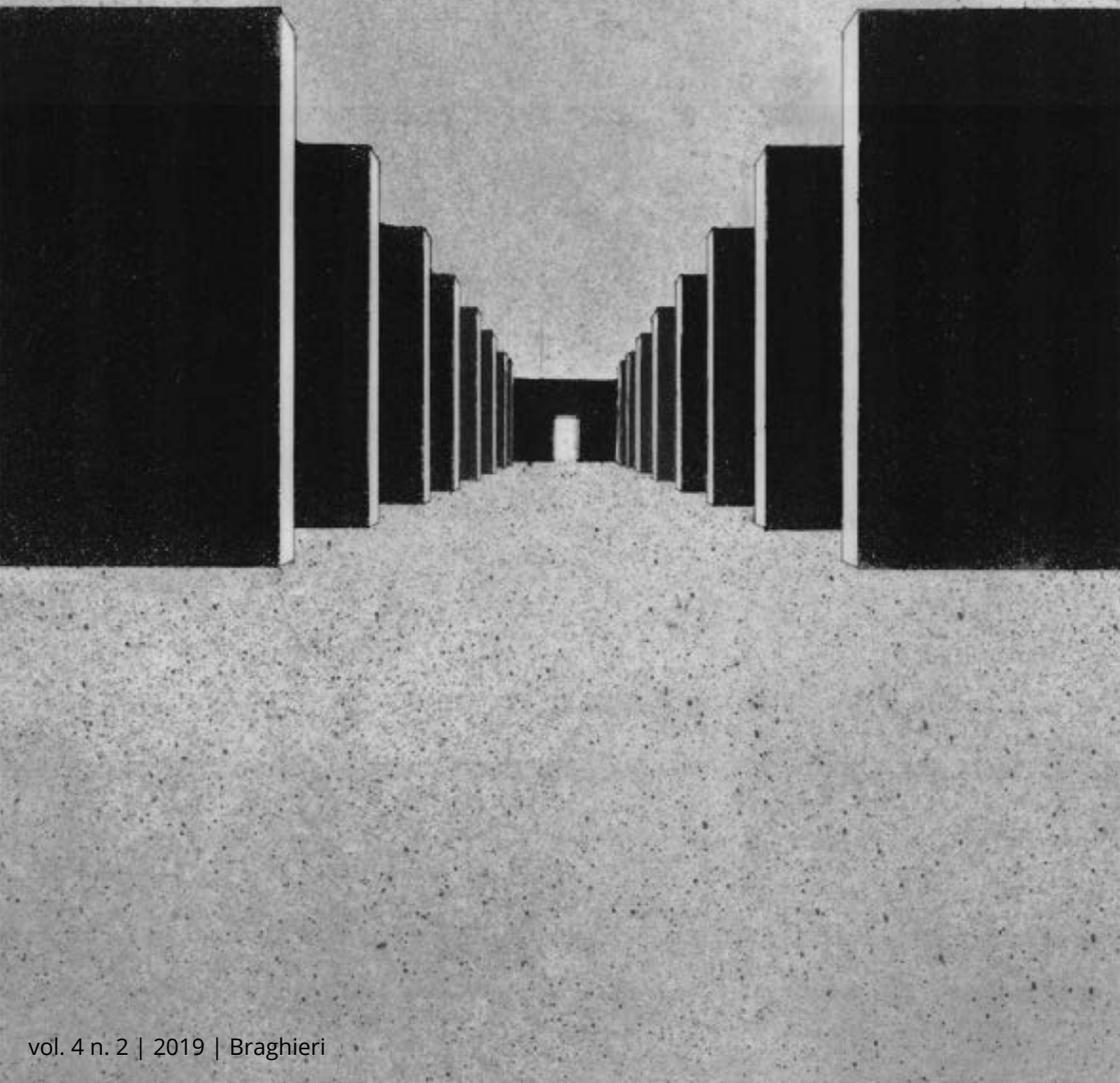
Negli anni dei miei studi al Politecnico ho cominciato ad usare la macchina fotografica cercando anche di svolgere l'attività in modo professionale e, insieme a tre amici, avevamo aperto uno studio di fotografia. Si chiamava Studio 4, era formato da due studenti di Ingegneria e da due studenti di Architettura. Gli studenti di Ingegneria si chiamavano Dario Scolari (poi industriale di successo del neon e, successivamente, delle macchine per la torrefazione del caffè, con fratello d'arte di nome Massimo) e Alberto Meda, oggi famoso designer e vincitore di ben sei Compassi d'oro. Gli studenti di Architettura erano Franco Raggi, detto Kin, poi noto designer e già direttore di *Modo* e caporedattore di *Casabella*, e il sottoscritto Gianni Braghieri.

Eravamo quattro bravi studenti del Politecnico che, diventati amici per caso, partecipavano alle assemblee, ma anche ad altre attività formative del proprio intelletto, pur nella loro totale

diversità.

Cominciai ad usare la macchina fotografica, una Nikon F corpo nero che mi regalarono per l'esame di maturità, e ad accumulare una quantità considerevole di immagini nei miei viaggi di studio. Nonostante fossi un raccoglitore seriale di piccoli quaderni azzurri, allora difficili da trovare senza righe o quadretti, ho sempre usato la macchina fotografica al posto dei quaderni di viaggio tipici dei grandi architetti. Fermavo i momenti che coglievano il mio interesse e che, poi sviluppati e stampati in camera oscura, diventavano archivio e memoria di pezzi e parti di architettura che avevano colpito soprattutto il mio senso estetico.

Da studente svolgevo anche alcune piccole attività remunerate e, tra queste, ci fu l'occasione di fotografare le stampe di Giovanni Antonio Antolini, conservate all'archivio delle stampe Bertarelli nel Castello Sforzesco di Milano. In quegli anni di formazione, gli interessi e gli studi sul neoclassicismo mi avevano affascinato e mai abbandonato. Le tavole del progetto per il Foro Bonaparte a Milano e la possibilità di poterle vedere da vicino e, a quel tempo, anche di poterle



“prendere in mano”, furono un momento di grande emozione e di fascino per quell’architettura che veniva rappresentata in quello straordinario progetto napoleonico del 1801 (Fig. 3).

Il progetto che presentammo alla laurea per un insediamento di un nucleo abitativo nel centro storico di Pavia aveva come tavola principale una prospettiva centrale dell’insediamento. Il disegno (Fig. 4) era molto preciso nella sua esecuzione ma, oltre a restituire l’architettura, non ritrovava un suo modo di calarsi in una realtà visuale che potesse denunciare, e nello stesso tempo esaltare, l’intervento in un’area della città di Pavia che non aveva certo le dimensioni del Foro Bonaparte dell’Antolini (diametro 520 metri nell’allora Piazza d’Armi di Milano).

Si sarebbe anche potuto disegnare l’intorno e gli edifici del contesto, ma la volontà era quella di rappresentare nella sua essenza un progetto razionale, molto attento alla tipologia edilizia e alla morfologia della città, che diventasse come un manifesto dove l’architettura razionale si immedesimasse con l’architettura neoclassica illuminista.

Con l’uso della macchina fo-

tocopiatrice (la prima a colori in commercio fu la Canon nel 1973) tutto sarebbe stato più semplice e la costruzione del collage di quelle tavole si sarebbe potuto eseguire in brevissimo tempo con risultati ottimali.

Oggi con la tecnica del copia/incolla tutto si sarebbe potuto svolgere in ancor minor tempo.

La prospettiva centrale con la base composta dalle persone che popolano la piazza centrale viene ripresa dalla prospettiva centrale del Foro Bonaparte antoliniano, e così anche la parte superiore del cielo, con le dense e nere nuvole della stessa stampa dell’Antolini. Al centro, il disegno a china su lucido con le ombre portate in controluce reinterpretava il modo di vedere la luce che traspare dalle piazze d’Italia di De Chirico, che è il grande pittore non tanto dell’architettura e del paesaggio, ma dell’essenza metafisica. La melanconia attraverso le sue ombre in avanti, che è come il controluce per il fotografo, che abbiamo ripreso e mai più abbandonato, dalla tesi di laurea ai primi disegni per il Cimitero di Modena fino ai progetti della metà degli anni ottanta, è descritta splendidamente da Jean Cocteau: «De Chirico vedeva le

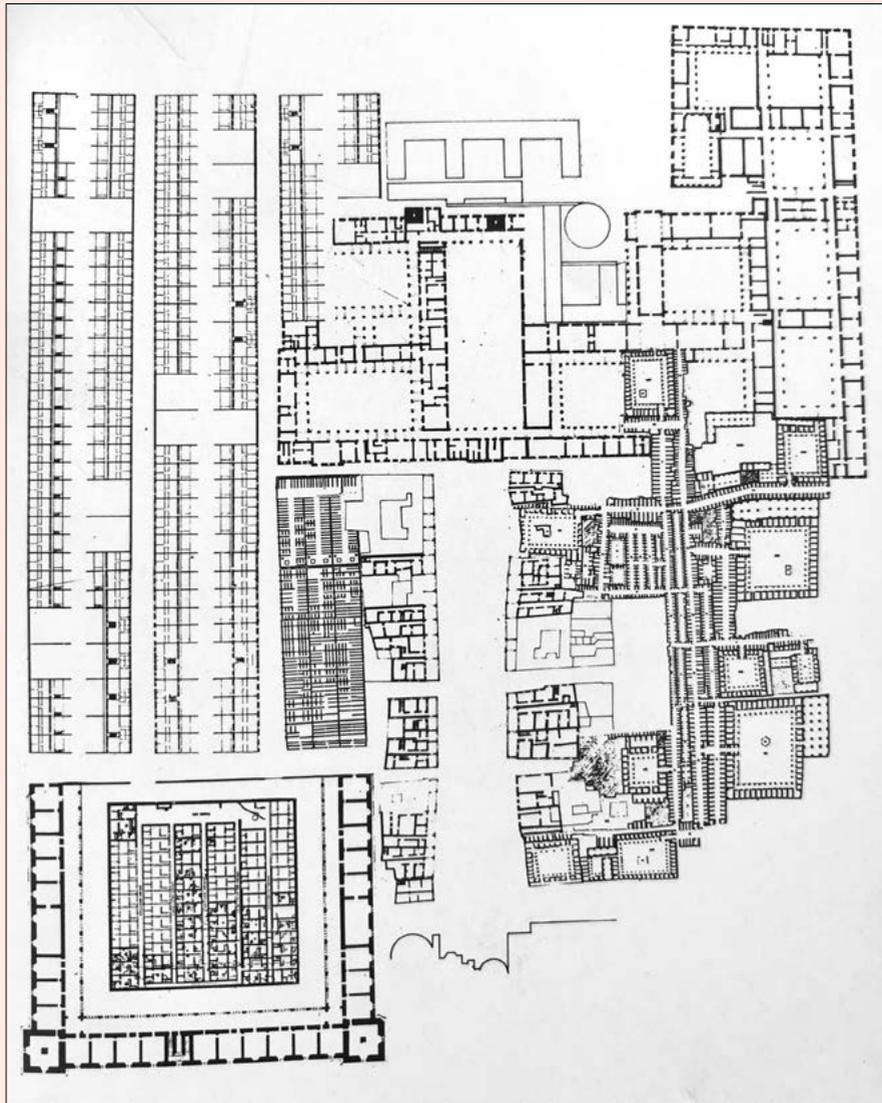


Fig. 5 Rosaldo Bonicalzi e Gianni Braghieri, *Collage con elementi di rilievo e progetto*, 1970.

ombre come un ferroviere, De Chirico è anche l'ora del treno» (Rossi 1984, p. 12).

Tecnicamente, la costruzione del disegno finale avviene stampando su una lastra trasparente per contatto la parte bassa della stampa, mascherando opportunamente la parte superiore della stampa stessa su di una seconda lastra trasparente, con lo stesso procedimento la parte alta con le nuvole. Ottenute le tre lastre trasparenti, ho proceduto poi per sovrapposizione delle tre lastre, opportunamente posizionate nella scala che ritenevo più corretta, a stampare una nuova lastra trasparente per contatto che ne è diventata la matrice originale negativa, per poter poi stampare copie fotografiche per contatto. Oltre a questa tavola, elaborammo anche una composizione architettonica, sempre basata sul collage, con la tecnica delle lastre trasparenti sovrapposte dove, su di un impianto della città di Pavia con il Castello Visconteo e i rilievi delle case a lotto profondo della piazza della Vittoria, abbiamo inserito alcune tipologie come le abitazioni di Tell el-Amarna all'interno della corte del Castello. Era un modo di esaltare la forma attraverso in-

serimenti tipologici diversi (Fig. 5).

Tra i due momenti (analisi e progettazione) non si istituisce tuttavia un meccanico rapporto di dipendenza: la soluzione dei problemi e dei nodi che l'analisi evidenzia è legata a una precisa ipotesi di intervento che si misura con l'intero sistema di definizioni che l'architettura ha storicamente individuato. Da questo punto di vista, il rapporto con la città non si pone semplicemente in termini di legame fisico, ma piuttosto di relazione logica che investe di nuovo significato l'intero complesso dei fatti costruiti e si propone così come approfondimento del discorso complessivo sulla città contemporanea. (Bonicalzi e Braghieri 1971) (Fig. 6).

L'anno seguente, nella preparazione di alcuni disegni del progetto di laurea, compongo un collage dove «in questa composizione prospetti, piante e una veduta del progetto sono inseriti in dei riquadri che evocano un ideale tessuto urbano racchiuso da mura» (Lampariello 2017, p. 307) (Fig. 7).

È la stessa idea di collage che viene preparata nel disegno Il gioco dell'oca: «una pianta del Cimitero

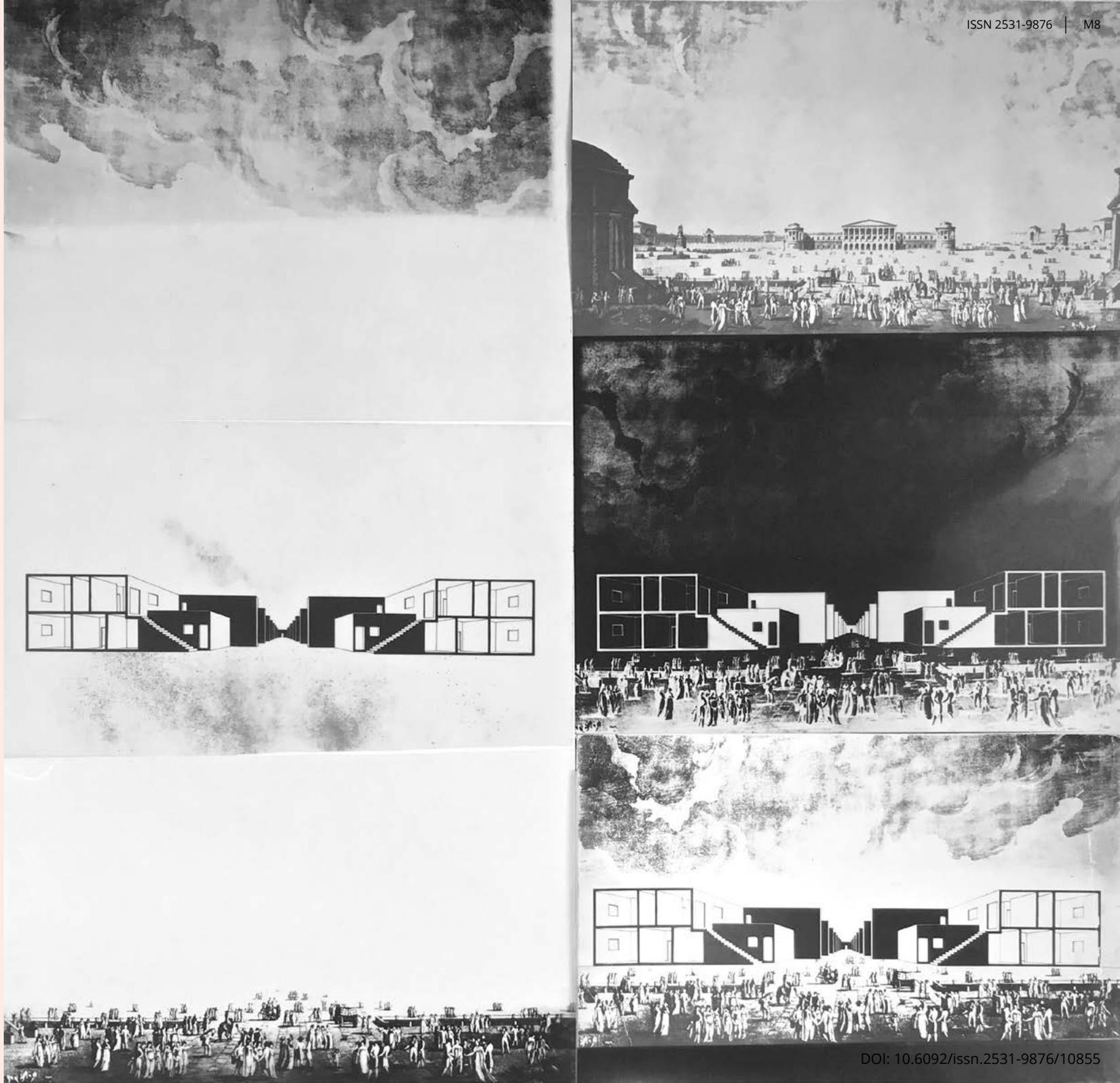


Fig. 6 Gianni Braghieri, *Collage di lastre fotografiche rappresentante il montaggio del disegno finale*, 1971. Dall'alto in basso, da sinistra a destra: 1. Il cielo con le nuvole della tavola dell'Antolini; 2. La prospettiva centrale del progetto di Bonicalzi e Braghieri; 3. I personaggi che popolano il Foro Bonaparte dell'Antolini; 4. La prospettiva centrale del Foro Bonaparte dalla tavola originale dell'Antolini; 5. La lastra in negativo per contatto delle lastre 1/2/3; 6. La stampa positiva per contatto dalla lastra in negativo.



Fig. 7 Gianni Braghieri, *Senza titolo*, collage con elementi del progetto di laurea, 1970.

diventa lo sfondo su cui giustapporre frammenti del progetto, disegnati in pianta, prospetto e sezione e incasellati nei riquadri dei campi di inumazione» (Lampariello 2017, p. 307) (Fig. 8).

L'evolversi delle tecnologie fotografiche di laboratorio ha poi permesso di poter stampare in diverse grandezze il disegno¹.

La tecnica utilizzata non è certo un'invenzione e si basa su precise scelte dell'idea di progetto.

Questa tecnica, che nelle piccole esperienze di stampatore ho personalmente elaborato, non scopre nulla di nuovo ed è solo l'idea di utilizzare elementi dell'architettura e del paesaggio già progettati e disegnati da altri autori che potessero in qualche modo rafforzare quell'idea dell'architettura senza tempo che ho sempre inseguito in tutti i miei progetti. D'altronde, abbiamo sempre sostenuto che l'architettura della storia ha ormai completato nei suoi millenni tutte le possibili sperimentazioni e combinazioni della forma. Nei secoli dei secoli della storia dell'architettura tutto

ormai è stato inventato, disegnato, costruito. Quindi credo che oggi il problema di disegnare una "nuova architettura" sia un'affermazione di grande superficialità, di stupidità. Ciò che manca veramente è la capacità della lettura della storia, della conoscenza dell'architettura, cioè la capacità di cogliere gli elementi fondativi della costruzione per poi ricomporli in una nuova idea spaziale: si tratta sostanzialmente della capacità di riconoscere lo spazio esistente come un elemento primario per una nuova architettura. Se desidero inventare una forma nuova, allora devo per forza avviare la mia curiosità: capire, cogliere e ricongiungere gli elementi esistenti dell'architettura. Credo sia molto infantile pensare di aver inventato nuove forme. L'evolversi delle tecniche ha permesso nuove e ardite strutture che una volta erano impensabili. Di controcanto, quante sono le invenzioni tecniche e strutturali che oggi non siamo più in grado di elevare per ragioni di costo troppo elevate?

¹ Per la mostra *Gianni Braghieri Architettura, Rappresentazione, Fotografia*, che si è tenuta a Ravenna nel 2008, è stata ridisegnata la parte centrale e si sono sovrapposte le nuvole e i personaggi della tavola dell'Antolini con un processo digitale nella misura 128x88, che oggi fa parte della collezione di disegni di architettura del *Centre National d'art et de culture Georges-Pompidou*.

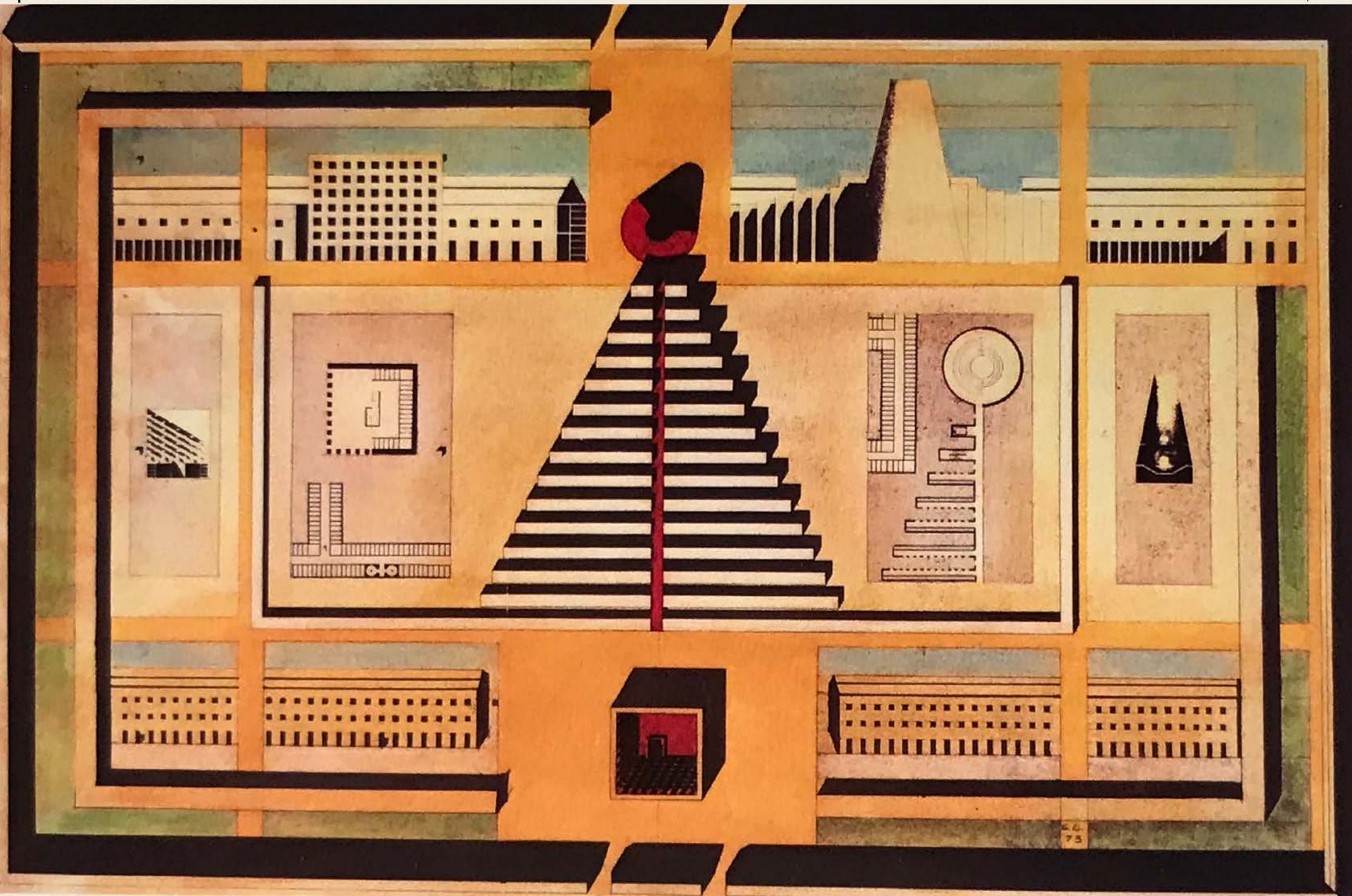




Fig. 9 Gianni Braghieri e Arduino Cantàfora, *Concorso per il sistema urbano di piazza Duca d'Aosta a Milano*, Tav.1, 1988.

Il disegno non deve mai essere fine a sé stesso, ma deve esprimere, come l'opera d'arte, qualcosa in più di quello che viene rappresentato. Deve suscitare emozione e interesse come scriveva il Milizia: «E se egli vuole sfrenarsi, fischiate. Egli starà a segno, e se vuole che i suoi disegni dicano qualcosa, egli farà dire non tutto quello che gli viene in capo, ma quello che debbono dire. Gli edifici allora saranno parlanti, e ciascun cittadino intenderà il loro linguaggio» (Milizia 1827, p. 221).

Il disegno della prospettiva centrale che, tra l'altro, non viene presentato alla discussione della tesi, viene eseguito qualche tempo dopo, per illustrare la prima pagina della pubblicazione della tesi sulla rivista "Controspazio" nel 1971 (Bonicalzi e Braghieri 1971). Ebbe molta fortuna e fu pubblicato in molti libri e riviste di architettura in Italia e all'estero, e contribuì sicuramente a far conoscere i nostri studi urbani sulla città di Pavia.

Dopo questa prima esperienza nell'uso del collage fotografico ne sono seguite altre, dove ogni volta l'idea del nuovo progetto implicava diverse e più ardite sovrapposizioni di elementi e rife-

rimenti alla storia.

A volte abbiamo usato l'immagine pittorica, che a mio parere restituisce una rappresentazione ancor più forte ed esemplare nell'esaltazione dell'idea del progetto.

Nel progetto bandito nel 1988 dalla Metropolitana Milanese per il sistema urbano di Piazza Duca d'Aosta, la piazza della stazione Centrale di Milano, abbiamo utilizzato dei prospetti del primo progetto di Ulisse Stacchini, che non erano quelli realmente costruiti, ma che erano decisamente più incisivi di quelli della costruzione attuale. Nella tavola che riassume tutte le idee del progetto è stata inserita al centro un'immagine pittorica di una prospettiva a colori che Arduino Cantàfora aveva dipinto su una tavola di legno per illustrare il progetto. L'immagine è stata presentata come un vero collage. La foto a colori del dipinto era incollata sulla copia eliografica finale che era il risultato di una serie di disegni che singolarmente erano stati inseriti attraverso il procedimento che abbiamo descritto con l'uso del radex² (Fig. 9).

Anche per il concorso, sempre bandito dalla Metropolitana

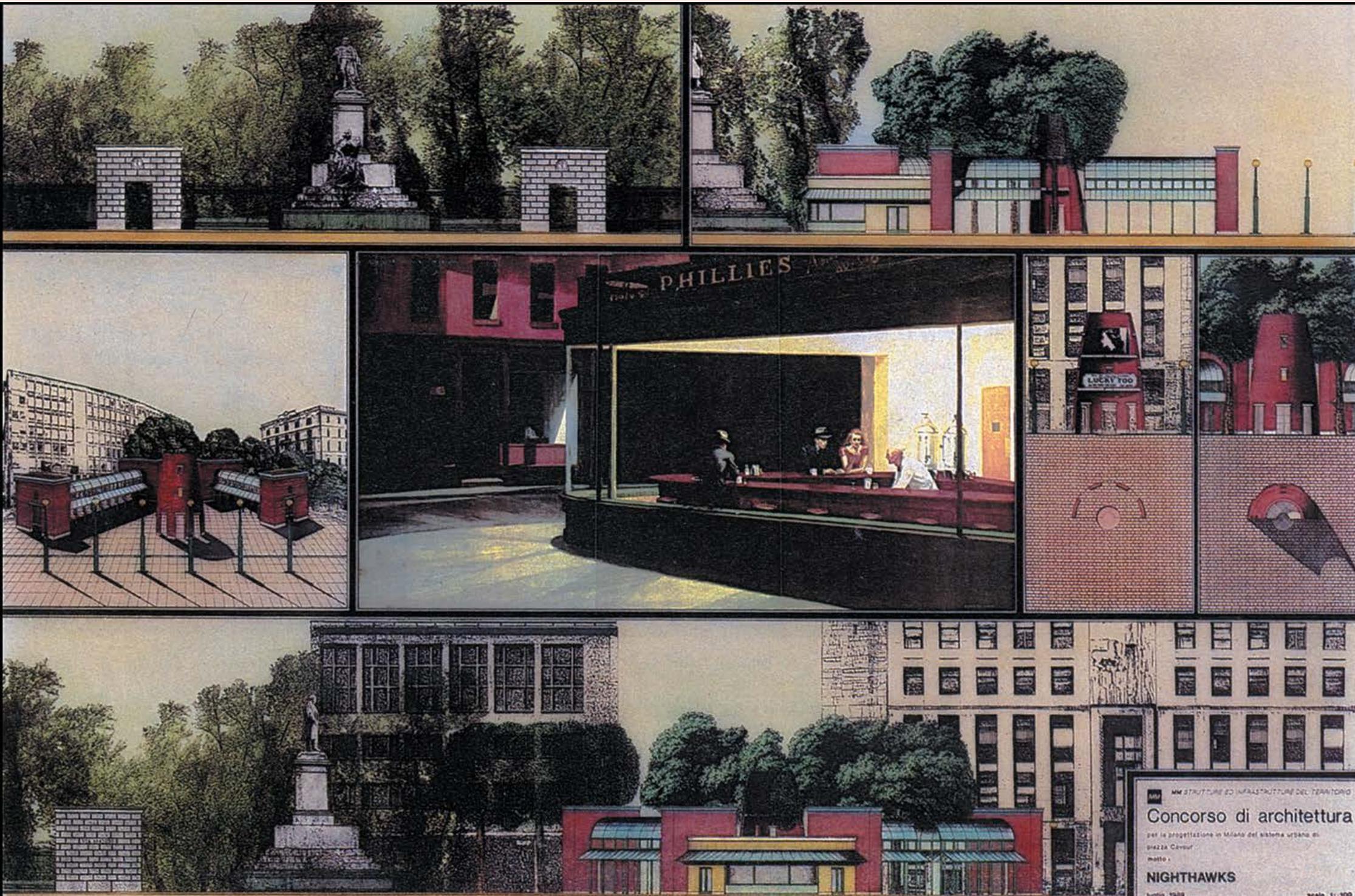




Fig. 11 Gianni Braghieri, Concorso “Modena Nord: progetto di una nuova città”, 2002.

Milaneese nel 1989 per la progettazione del sistema urbano di Piazza Cavour, abbiamo inserito nella tavola l'immagine del dipinto *Nighthawks* di Edward Hopper per l'edificio che abbiamo progettato (Fig. 10).

La fortuna di questo disegno, dal punto espressivo e non certo per il risultato del concorso, mi ha convinto a riutilizzare la stessa immagine pittorica per un altro concorso vincitore per *Modena Nord, progetto di una nuova città* del 2002 (Fig. 11).

La mia personale esperienza nell'uso del collage come strumento per la definizione del progetto di architettura si è rivolta principalmente nella ricerca di modelli di rappresentazione che supponessero l'uso del collage prima di carta poi fotografico, con le diverse possibilità di impressionarne la lastra e più tardi, negli anni '80, con l'uso della fotocopia. L'avvento del digitale ha poi permesso di perfezionare questo meccanismo, anche se ne ha perso quasi totalmente la manualità nella composizione

del disegno e ha privato l'autore della unicità dell'opera, permettendo la riproducibilità infinita dell'opera stessa.

L'ultima esperienza di collage con l'uso di immagini pittoriche è molto recente, ed è il mio primo dell'era digitale, per rappresentare un progetto a Milano sud³.

Le due prospettive che illustrano il progetto sono state redatte digitalmente, utilizzando le immagini pittoriche di Giovanni Segantini e di Angelo Morbelli. Il risultato è, a nostro parere, interessante, poiché si illustra un progetto, la cui costruzione originale è ottocentesca, utilizzando la tecnica del dipinto (Fig. 12).

Ovviamente le capacità tecniche dell'uso digitale sono fuori dai miei interessi e sicuramente troppo complicate per poter essere svolte con la maestria che hanno acquisito le nuove generazioni, ma la bontà del risultato sta sempre nella capacità inventiva di chi opera che riesce a immedesimarsi e a condividere pie-

² Si veda il progetto: Gianni Braghieri e Arduino Cantàfora, Concorso di architettura del sistema urbano Piazza Duca d'Aosta a Milano, 1988.

³ Si veda il progetto di recupero e valorizzazione della cascina Nosedo nel parco della Vettabbia a Milano sud, di Gianni Braghieri e Martina D'Alessandro; restituzione digitale di Lorenzo Mosco (2019).

Fig. 12 Gianni Braghieri e Martina D'Alessandro, *Progetto per il recupero di Cascina Nosedo - veduta della nuova serra, 2019.*



namente il significato dell'opera a cui attende.

Nella nostra contemporaneità si è spesso persa la capacità diretta della rappresentazione, demandandola a tecnici della rappresentazione che, anche se laureati in architettura, non sono attori partecipanti del processo di ideazione, che è l'unico momento che permette all'autore di esprimere e trasmettere la propria idea di architettura.

Ogni progetto è un momento nuovo di una ricerca espressiva diversa, ma rimane sempre all'interno di una fissità che persegue una storia e un'immagine dell'architettura precisa. La fissità come elemento dell'architettura si dissolve nel suo carattere di permanenza e di necessità posto all'interno del divenire storico. L'architettura riguarda una vicenda che, partendo dallo studio della città, deve contribuire a modificare un certo tipo di realtà, definendone l'immagine che noi abbiamo di quella realtà. Ciò significa che ogni progetto dovrebbe essere in grado di formulare con chiarezza da quale architettura nasce, definendo la sua forma come un segno preciso, che costruito in una concretezza, è misura di un processo

di trasformazione della ragione. Un'altra prerogativa è quella di inseguire, attraverso quella che abbiamo chiamato fissità, il significato delle proprie azioni e dei propri gesti non preoccupandosi della ripetizione ma, anzi, esaltandola nella ricerca di una sua completezza come risposta alla superficialità dell'architettura che ci ha circondato e, ahimè, continua a costruirsi.

Sembra di rileggere il detto di Degas: «Bisogna rifare dieci volte lo stesso soggetto. Niente, in arte, deve sembrare casuale» (Guérin 1945, p. 119).

Disegnare vuol dire determinare quella parte di spazio che gli oggetti occupano, e quindi è responsabile della possibilità di dare alle cose raffigurate una realtà propria. La pittura ha una procedura architettonica e questa passa attraverso un disegno che è solo in parte fatto tecnico, meccanica di scritture, e che è piuttosto conoscenza attraverso il segno; ricerca di una plasticità che tiene conto più degli oggetti che nascondono che dall'apparenza emotiva. Non è difficile, in tutto questo, ritrovare una volontà di rappresentare il reale e la quotidianità attraverso gli spazi delle stanze che si attrezza-

no come palcoscenici o piazze o altri luoghi pubblici e collettivi, in cui oggetti, forme e presenze recitano la propria parte proprio con le persone e le cose che nelle piazze e negli spazi pubblici si muovono o agiscono. La presenza umana è quasi sempre assente o semplicemente raffigurata attraverso semplificazioni del tratto in controluce che permettono contorni netti e limitati. Sembra che esista non tanto una volontà di trasfigurazione metafisica quanto il desiderio di trasporre non nella figura, ma in ciò che essa ci trasmette nello spazio, attraverso processi di analisi che si muovono nello spazio e nel tempo. L'elemento memoria è quindi inerente alla costituzione dell'attività artistica, che viene percorsa e attraversata da una serie complessa di momenti che sono sovra-storici e che si intersecano in un catalogo mentale non riconducibile se non alla propria esperienza intellettuale e personale.

Il maestro attivo della memoria è Marcel Proust che ne *Il tempo ritrovato* scrive: «ora la ricostruzione della memoria di impressioni che avrei dovuto in seguito approfondire, illuminare, trasformare in equivalenti intel-

lettuali, non era forse una delle condizioni, quasi l'essenza stessa dell'opera d'arte, così come l'avevo concepita...?» (Rogers 1961, p. 70).

L'operazione creativa viene influenzata dall'azione della memoria, che rivolgendosi al passato, trae alimento cosciente o subcosciente dalle esperienze già consumate per crearne di nuove. È il senso di ricordi ancestrali, della conservazione, del ripensamento; la rielaborazione per cui le cose già fatte continuano in noi, determinano una tradizione, cioè si portano avanti tramite nostro, s'inverano nell'oggi, gli danno una stabilità con fondamenta più ampie di quel che avrebbero se nascessero solo da noi. La memoria conferisce alle cose dello spazio la misura del tempo: di tutto quel tempo che è prima di noi.

Il fine ultimo non può che essere la bellezza come la intende Leon Battista Alberti: «La Bellezza è un conserto di tutte le parti accomodate insieme cò proporzione e discorso, in quella cosa, in che si ritrovano, di maniera che è non vi si possa aggiungere, o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio» (Alber-

ti 1565, p. 120). Il vedere e riscoprire le cose della quotidianità, che attraverso la memoria riscoprono il reale senza il bisogno dell'attualità, come fatti che si costruiscono e permangono nella storia dell'uomo senza tempo assenti di ogni presenza umana. La presenza umana che è assente nelle piazze d'Italia di De Chirico così come è assente nei progetti di architettura, sia fotografati che disegnati, torna in campo quando l'oggetto diventa architettura. In questo senso intendo la composizione urbana come sinonimo di quell'equilibrio generale che si chiama civiltà, cosicché non viene negata un'evoluzione; infatti, se si considerano i cambiamenti come partecipi di uno stesso destino si può continuare a leggere una fissità dell'architettura.

L'architettura può vivere nel più ampio rapporto tra imitazione e ripetizione, tra invenzione e libertà di trovare. Invenzione intesa come la libertà di trovare all'interno della storia, la misura dello spazio che diventa architettura. Architettura quindi come estrapolazione di parti che, attraverso il metodo della scomposizione, vengono ridisegnate nella loro singolarità, per diventare a

loro volta un nuovo catalogo di invenzione che costituiscono gli elementi primari dell'architettura.

La composizione dell'architettura non avviene attraverso il libero arbitrio della riproposizione di quello, che nell'estrapolazione, abbiamo definito come l'invenzione degli elementi primari ma, piuttosto, nella capacità di porre relazioni tra le parti come processo costitutivo.

Questo processo è un processo razionale che intende il razionalismo come semplice riduzione della forma, come chiara immagine di una architettura che tutti possono immaginare come tale. La costruzione logica del progetto di architettura che non risponde all'ovvietà.

Attraverso la ripetizione degli stessi atti creativi, si stabilisce una regola autoimposta e continuamente si trasgredisce nella pratica della differenza. L'idea di forma che presiede l'opera con la testarda insistenza su una medesima difficoltà. L'architettura nasce da un profondo rapporto con il luogo e la storia, e presupponendo la razionalità di ogni intervento, esprime nel carattere di permanenza delle forme l'importanza dell'atto costruttivo.



In questo senso l'architettura è senza tempo, poiché superato il rapporto con il tempo, è ciò che resta dell'uomo. Ogni intervento, relazionandosi con l'esistente, esprime una scelta formale e tipologica, ed è compito dell'architettura usare i propri elementi con coerenza, rifiutando ogni suggestione che non nasca dal suo stesso costruirsi.

L'architettura civile è sinonimo di architettura della vita; lo stesso Leon Battista Alberti riconosceva attraverso l'etica del fare l'unica via da perseguire con coerenza per realizzare opere che abbiano un carattere civile, affinché l'uomo possa orientarsi in un'architettura divenuta geografia. Queste considerazioni conducono il progetto d'architettura a caricarsi anche di una valenza etica di fronte allo smarrimento del panorama contemporaneo, che sembra non riuscire più a porre l'uomo in uno spazio significativo e rappresentativo. Si sviluppa così un modo di intendere e fare architettura che nasce proprio dalla conoscenza e dallo studio dei problemi strutturali che la costruiscono, e non solo e unicamente a richieste mercantili e commerciali.

Questa visione dell'architettura

è profondamente storica e, nel contempo, aperta alla ricerca come approfondimento dei problemi nei termini delle contraddizioni presenti nel nostro tempo. Io credo in un'architettura che sia mezzo di riflessione, dove la città, e in senso esteso il territorio, è una porzione di storia viva; dove ogni intervento, ponendosi in un dialogo con il contesto, possa instaurare relazioni visibili e accessibili all'uomo.

Ed è proprio in questo senso che, nel mio lavoro, credo di aver posto come punto di partenza l'attenzione al luogo, la definizione del manufatto architettonico e, muovendo dal significato del tema, anche attraverso il materiale, ho cercato di contribuire a rappresentare l'identità del luogo stesso.

Bibliografia

Alberti, L. B. (1565), *I Dieci Libri dell'Architettura, tradotti in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli*, libro VI, Francesco de' Franceschi, Venezia.

Bonicalzi, R. e Braghieri, G. (1971), *Tipologie d'abitazione Pavia. Progetto di laurea di Rosaldo Bonicalzi e Gianni Braghieri. Gruppo di Ricerca diretto da Aldo Rossi. Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Relatore: Giorgio Grassi*, in "Controspazio", n. 9, settembre, pp. 39-42.

Guérin, M. (1945), *Lettres de Degas recueillies et annotées par Marcel Guérin*, Bernard Grasset, Parigi.

Lampariello, B. (2017), *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato*, Quodlibet, Macerata.

Milizia, F. (1827), *Carattere dell'architettura*, in *Dizionario delle belle arti del disegno*, Tomo I, cap. IV, Stamperia Cardinali e Frulli, Bologna, p. 221.

Rogers, E. N. (1961), *Gli elementi del fenomeno architettonico*. A cura di De Seta, C. (1981), Guida, Napoli.

Rossi, A. (1984), *Architetture padane*, Franco Cosimo Panini, Mantova.