

# IL DISEGNO COME LABORATORIO INTERDISCIPLINARE DELLA STORIA DELL'ARCHITETTURA

*The field of architectural history, shaped by a growing interest in interdisciplinary perspectives, has seen a recent multiplication of viewpoints and methodological tools. Within this context, this paper reflects on the enduring significance of one of the discipline's most traditional subjects: the architectural drawing. As is well known, drawing has always played a central role in analyzing the design process behind architectural projects. Its richness and intrinsic complexity can reveal the project's intent – but not only that. With increasingly sophisticated tools, it is now possible to reconstruct the genesis and development of a drawing – dating its support, identifying the instruments used, and tracing its different execution phases – while also providing valuable clues regarding its attribution. Architectural drawings are precious documents that bring together multiple narratives: those of the author, whether presumed or real; of the building depicted on the sheet; of representational techniques; and today, of the evolving tools of analysis, conservation, and preservation. The drawing – specifically the original, not its reproduction – stands as a truly interdisciplinary object of study. It offers a unique window into the various phases of the design process, providing access to the architect's mind at the pivotal creative moment when an idea was first conceived and then given tangible form.*

Potente mezzo espressivo, il disegno ha da sempre soddisfatto l'esigenza primaria dell'uomo di comunicare. Nelle sue differenti forme, evolute nel tempo in molteplici direzioni, l'esercizio del disegno ha reso possibile la trasmissione di concetti, messaggi e significati spesso complessi e non sempre univocamente interpretabili, e dunque oggetto di diversificate letture da parte dell'osservatore. La sua complessità lo ha reso documento prezioso, spesso insostituibile, necessario, in molteplici campi di studio tra cui, primariamente, la pittura, la scultura e l'architettura, le tre arti nate sotto la sua egida<sup>1</sup>.

Se è possibile affermare che è stata la pittura, inizialmente, a riconoscere al disegno un ruolo insostituibile per lo sviluppo delle arti figurative<sup>2</sup>, è ugualmente importante sottolineare che le molteplici potenzialità di uso e di sviluppo di questa pratica si sono evolute significativamente, definendosi nei secoli con caratteristiche proprie in ciascuna disciplina. La centralità del disegno, quale strumento di analisi, verifica, sperimentazione, dallo schizzo preparatorio allo studio dei dettagli, dalle diverse elaborazioni fino al compimento dell'opera, è sempre stata riconosciuta negli studi di storia dell'arte e di storia dell'architettura. Per quest'ultima in particolare, da quando il disegno è diventato pratica comune e irrinunciabile nel lavoro dell'architetto, sempre più importante è stato seguire la sua continua e sostanziale evoluzione nell'uso, negli esiti, nel metodo. Un processo in cui la rivoluzione avvenuta con l'"invenzione" rinascimentale della prospettiva e – probabilmente unico paragone possibile

nel mondo contemporaneo – i radicali cambiamenti occorsi dall'avvento del CAD fino all'Intelligenza Artificiale, hanno trasformato e moltiplicato le potenzialità di analisi e i conseguenti esiti delle stesse.

Vi è una specificità, una unicità nel disegno di architettura: a partire dal tipo di rappresentazioni che rientrano in questa tecnica, come ad esempio le piante, "arbitrary diagrams of a nonexistent footprint"<sup>3</sup> (diagrammi arbitrari di una impronta inesistente)<sup>3</sup>, o il passaggio dai progetti preliminari alle tavole esecutive o, ancora, i salti di scala, dagli assetti planimetrici fino ai dettagli al vero.

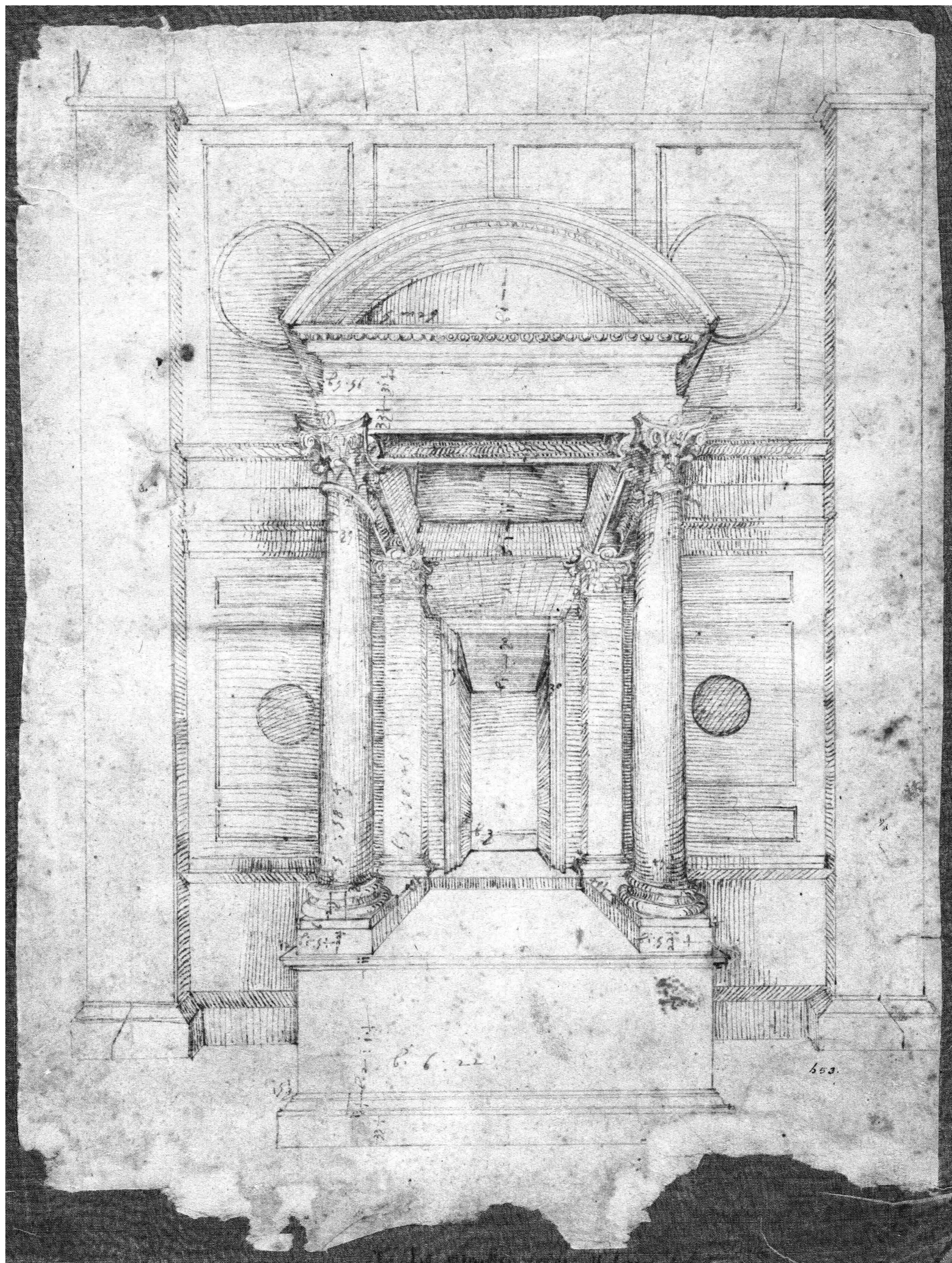
Una intima, intrinseca relazione tra il disegno e l'architettura è sempre esistita. Può sembrare persino inutile sottolineare ancora una volta che il disegno di architettura, nelle sue molteplici tipologie, è uno strumento preziosissimo e mai superato. Tuttavia, ricostruire ed evidenziare, attraverso alcuni esempi, la molteplicità di informazioni che lo studio di uno soltanto, o di un gruppo, di questi preziosi documenti può restituire, rimane un utile esercizio. A ricordarci, oggi, in un futuro a tratti incerto sulle prospettive di utilizzo e sul destino della pratica del disegno, la sua insostituibilità.

L'osservazione dei mutamenti, nel tempo, dei metodi di rappresentazione, e l'analisi del variare e accrescersi delle tipologie di disegno offrono fondamentali chiavi di lettura per cogliere le finalità dei diversi elaborati grafici nel lavoro dell'architetto. L'uso sistematico del disegno, già avviato nel Quattrocento, diventerà sempre

più cruciale nelle fasi di progettazione, richiedendo un processo formativo specifico, sviluppato nell'ambito di apposite scuole. A tal proposito, un ruolo decisivo è stato svolto dalle Accademie di Roma e Firenze, in un lungo processo che portò alla istituzionalizzazione del suo insegnamento per pittori, scultori e architetti, diventando parte fondante dei programmi didattici. Tale cambiamento non condusse alla riduzione dell'atto creativo e istintivo a puro esercizio formale, ma offrì l'opportunità di precisare un metodo di lavoro e di sperimentazione<sup>4</sup>.

La ricchezza e la intrinseca complessità del disegno possono svelare l'intenzione del progetto. Ma non solo. Una vera e propria ricostruzione della genesi e dello sviluppo di un elaborato nella grande maggioranza dei casi può oggi, avvalendosi di strumenti d'indagine sempre più complessi, essere effettuata completamente o comunque con accresciuta esattezza, risalendo alla datazione del supporto, agli strumenti utilizzati, alle diverse fasi di esecuzione, ai materiali previsti, fornendo inoltre dati significativi per quanto riguarda l'attribuzione, laddove – ed è il caso di un numero indefinito di disegni – l'autore non sia certo. E anche quando di un disegno possiamo risalire con certezza ad autore, soggetto, datazione, media<sup>5</sup>, la precisione di queste informazioni non esaurisce le potenzialità di studio e apre, al contrario, ulteriori orizzonti di ricerca (fig. 2).

Lo studio dell'incommensurabile patrimonio di disegni di architettura giunto fino a noi ha permesso di sviluppare conoscenze approfondite ed





pagina 73

**Fig. 1** Anonimo, *Edicola del Pantheon, con misure e annotazioni*, 1500-1550 circa (© Victoria and Albert Museum, London. Prints, Drawings & Paintings Collection, Moody Collection).

**Fig. 2** F. Juvarra, *Progetto per un Regio Palazzo in Villa per il diporto di tre personaggi. Pianta, prospetto e spaccati*, 1705 (Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Gabinetto Disegni & Stampe, Inv. 141; © Accademia Nazionale di San Luca, Roma).

\* Il presente testo restituisce alcuni aspetti di una ricerca in corso centrata sullo studio di disegni di architettura italiani di età moderna e contemporanea in collezioni londinesi e statunitensi. In particolare, attraverso una selezione di casi studio, scelti tra i moltissimi possibili, si intendono proporre in questa sede alcune riflessioni sul disegno quale depositario di molteplici aspetti del progetto di architettura, oggetto di studio interdisciplinare, potente strumento di comunicazione, e in senso più esteso, di 'transfer culturale'. Non essendo possibile riportare qui anche solo in minima parte la ricchissima letteratura sul tema, si rimanderà a quegli studi – e alle indicazioni bibliografiche ivi fornite – cui si è fatto diretto riferimento per gli specifici casi presi ad esempio. Ringrazio le istituzioni che hanno permesso la consultazione e la pubblicazione dei disegni citati: The Albertina Museum di Vienna, la Pierpont Morgan Library di New York, il Victoria and Albert Museum di Londra, lo studio Rafael Moneo di Madrid, l'Accademia Nazionale di San Luca di Roma, la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli di Milano. Ringrazio anche gli studiosi che, nel corso degli anni, hanno contribuito con le loro acute osservazioni alla comprensione e interpretazione del disegno di architettura in età moderna e contemporanea, offrendo continui e nuovi stimoli di ricerca.

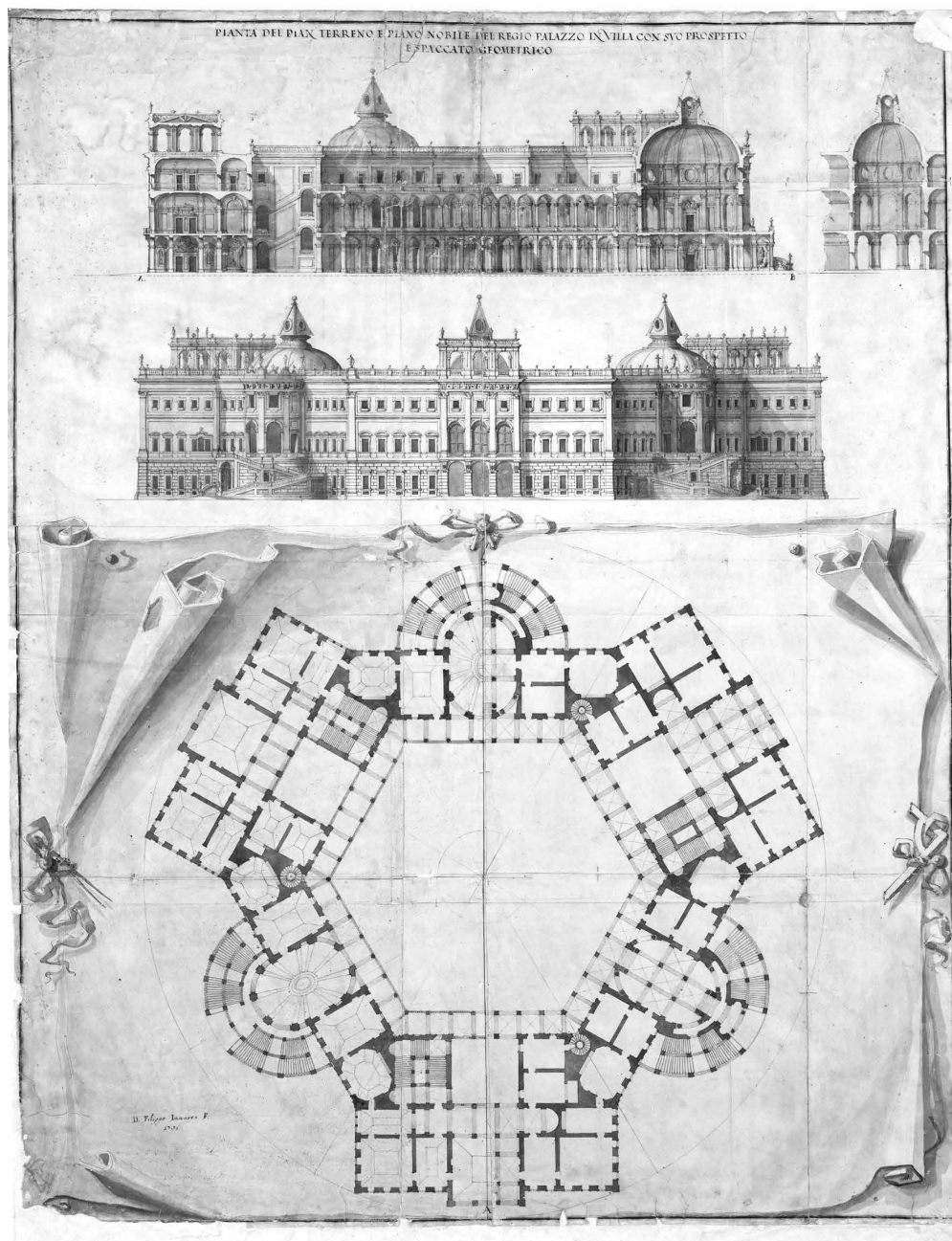
<sup>1</sup> Sul disegno come azione ed espressione artistica, si rimanda al denso saggio di D. ROSAND, *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002, con ricchissima bibliografia. Più direttamente sull'architettura, si veda J. ACKERMAN, *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*, Milano 2003, con estesi riferimenti bibliografici.

<sup>2</sup> Il ruolo svolto dalla pittura nella *Universitas picturae ac miniaturae* e nei primi decenni di vita delle accademie di Roma e Firenze è stato fondamentale nella definizione stessa del ruolo del disegno. Un primato, come osserva Rafael Moneo, ancora ravvisabile in età contemporanea, quando l'uso del computer si è rapidamente diffuso negli studi di architettura e "ancora una volta sono stati gli artisti a intuire il potenziale di questo nuovo strumento. Infatti, ad esempio, le esperienze artistiche di Vasarely troveranno nel computer un terreno fertile": R. MONEO, *Ideare, rappresentare, costruire... e ritornare agli schizzi*, in James Ackerman e Rafael Moneo, *Il Disegno di Architettura per la Storia e il Progetto*, giornata di studio (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 29 maggio 2013), a cura di M.C. Loi, F. Moschini, "Annali delle Arti e degli Archivi, Pittura, Scultura, Architettura", II, 2016, pp. 19-26; 23.

<sup>3</sup> J. ACKERMAN, *Introduction: The Conventions and Rhetoric of Architectural Drawing*, in *Conventions of Architectural Drawings: Representation and Misrepresentation*, edited by Id., W. Jung, Cambridge 2000, pp. 8-36; 11.

<sup>4</sup> Riferendosi a questa evoluzione dell'uso del disegno, per quanto riguarda il Settecento, si potrebbe parlare di una tipologia a sé stante, sviluppata soprattutto nell'ambito delle due Accademie di Roma e di Firenze. Attraverso lo studio della loro storia è possibile ritracciare i principali passaggi nell'uso e insegnamento del disegno per i pittori, gli scultori, gli architetti. Per una trattazione generale sul tema, si veda, ad esempio, oltre alla storia delle Accademie, D. RABREAU, *Les dessins d'architecture au XVIII<sup>e</sup> siècle / Architectural Drawings of the Eighteenth Century / I Disegni di Architettura nel Settecento*, Paris 2001.

<sup>5</sup> Se i progetti contemporanei, spesso eseguiti in formati elettronici, possono offrire elementi di studio pressoché completi, altrettanto non può dirsi di elaborati eseguiti fino alla metà del Novecento. Esistono tuttavia anche casi precedenti di disegni di cui conosciamo paternità, soggetti, dati tecnici. Ci riferiamo ad esempio a quelli elaborati in occasione dei Concorsi dell'Accademia di San Luca.



estese a più campi di indagine. In un singolo disegno possono convergere molti aspetti e molte storie: quella dell'autore, presunto o reale; quella dell'edificio il cui progetto è delineato sul foglio; quella delle tecniche di rappresentazione; infine, quella dell'evoluzione degli strumenti di analisi, di cura, di tutela del foglio. In questo senso è possibile affermare che il disegno di architettura è veramente oggetto di studio interdisciplinare, grazie al quale le varie fasi del processo creativo sono intellegibili, permettendo di 'entrare' nella mente del progettista e risalire alla vera essenza del momento creativo, quando la mente concepì l'idea originaria e la mano le diede forma concreta.

Intento di questo breve saggio è proporre alcune

riflessioni sul tema, analizzando, tra i tanti possibili, alcuni disegni ritenuti significativi e con carattere di esemplarità. Il primo caso-studio selezionato, di mano di Borromini, è un foglio molto noto e studiato, già oggetto di numerose analisi e interpretazioni. Può essere considerato l'esito di una fase avanzata del processo di progettazione, prossima alla conclusione. Tale documento grafico offre una moltitudine di informazioni che è possibile coniugare non solo con altri disegni dell'architetto per il medesimo progetto, ma anche con molteplici altri aspetti del suo *modus operandi*; il secondo è un disegno di cui non conosciamo con certezza l'autore e costituisce una specifica interpretazione di un tema ricorrente nel Rinascimento, da mettere utilmente a con-



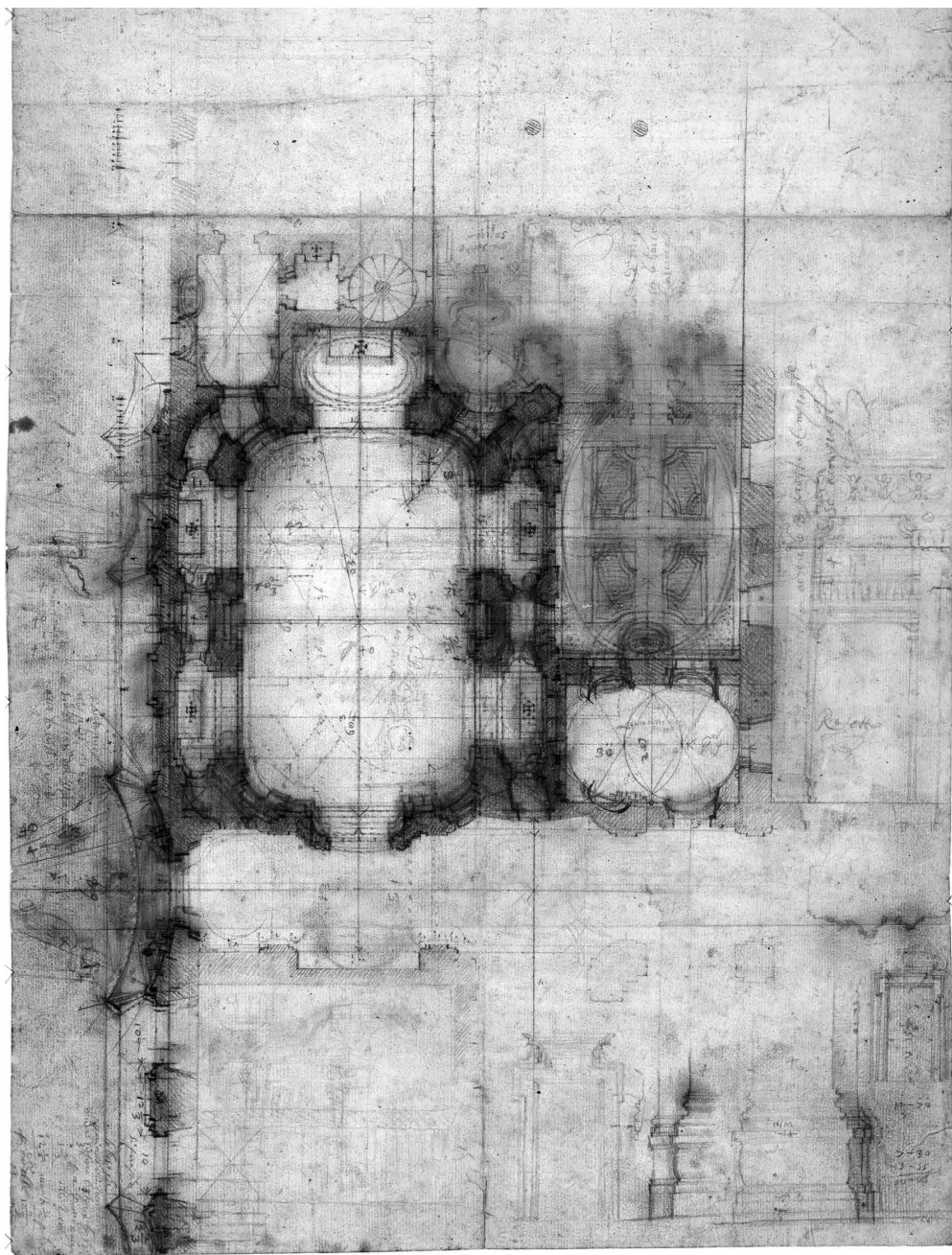


Fig. 3 F. Borromini, *Studio per la pianta della Cappella dei Re Magi in Propaganda Fide*, 1660 ca. (The Albertina Museum, Vienna, AzRom 889; © The ALBERTINA Museum, Vienna).

fronto con altri esempi coevi; il terzo, anch'esso anonimo e del quale non si conoscono, allo stato attuale, analisi storiografiche, non sembra essere un elaborato progettuale, ma piuttosto l'esito di uno studio sul Pantheon, collocandosi perciò nella categoria dei disegni dall'Antico. Vi sono rappresentati un altare e dettagli degli ordini architettonici. Mentre questi primi tre disegni appartengono all'età moderna, l'ultimo, il quarto, riguarda un progetto contemporaneo. È uno schizzo eseguito dall'architetto Rafael Moneo nelle primissime fasi di elaborazione di un progetto, verosimilmente in occasione di un sopralluogo nell'area interessata.

La selezione è stata operata secondo determinati criteri distintivi, in un arco temporale voluta-

mente esteso, cercando di tracciare un quadro capace di restituire almeno in parte alcuni aspetti della complessità e ricchezza del disegno di architettura.

Si prenda dunque in esame il disegno AzRom 889 di Francesco Borromini (fig. 3).

Vi è rappresentato uno studio per la pianta della Cappella dei Re Magi nel Palazzo di Propaganda Fide a Roma, uno degli ultimi capolavori del Maestro ticinese. Realizzato a grafite su carta, misura 49,5 x 66,6 cm. È conservato all'Albertina Museum di Vienna, sede di una delle più importanti e ricche collezioni di disegni di Borromini<sup>6</sup>. Nel foglio, (solo) all'apparenza specchio di una fase di indeterminatezza del processo progettuale, è 'registrata' una stratificazione di idee e di alterna-

<sup>6</sup> Su questo disegno nello specifico e più in generale sugli studi sui disegni di Francesco Borromini, rimandiamo ai seguenti testi e alle indicazioni bibliografiche riportatevi: J. CONNORS, *Francesco Borromini (1599-1667): Die Revolution des Graphits*, in *Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock*, Ausstellungskatalog (Stuttgart, Graphische Sammlung Staatsgalerie, 2 ottobre-12 dicembre 1990), herausgegeben von E. Kieven, Stuttgart 1993, pp. 33-38 e cat. 16. Si veda anche Id., *Francesco Borromini. La vita (1599-1667)*, in *Borromini e l'universo barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 dicembre 1999-28 febbraio 2000), a cura di R. Bösel, C.L. Frommel, I, Milano 1999, pp. 7-21; Id., *Un teorema sacro. San Carlo alle Quattro Fontane*, in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 5 settembre-14 novembre 1999), a cura di M. Kahn-Rossi, M. Francioli, Milano 1999, pp. 459-474; H. THELEN, *Francesco Borromini. Die Handzeichnungen*, I-II, Graz 1967; Id., *Sui disegni di Borromini*, in *Borromini e l'universo barocco...* cit., I, pp. 65-73; *Borromini e l'universo barocco...* cit., II, cat. XVIII.12, e cat. XXI.24; P. PORTOGHESI, *Francesco Borromini. La vita e le opere*, Milano 2019.

tive progettuali per la risoluzione di più problemi, dall'assetto interno dello spazio architettonico al modo in cui questo si voleva rapportare con la facciata dell'edificio; dalla disposizione delle aperture verso la strada al nesso funzionale e visivo dell'aula della cappella con gli spazi contigui. Tale complessità di intenzioni e di ragionamenti che Borromini riversa su questo foglio, tuttavia, non restituisce un documento indecifrabile ma è, al contrario, rivelatore di un processo progettuale, di precise scelte, in cui riconosciamo molto del metodo di lavoro dell'artista. Come è noto, Borromini era maestro del disegno e in questo specifico aspetto della sua attività è stato un innovatore, un pioniere, grazie soprattutto all'uso sempre più esteso della grafite e alle potenzialità espressive e di studio che questo nuovo media offriva. Non a caso, Joseph Connors vi si è riferito come alla "rivoluzione della grafite"<sup>7</sup>.

Il disegno fa parte di una sequenza, la cui cronologia non sempre è chiaramente ed esattamente ricostruibile, che ci guida nello studio del processo di progettazione, aiutandoci ad individuare le fasi cruciali e i temi-chiave. Dunque, Albertina 889 ci rivela, ad esempio, possibili soluzioni per lo sviluppo della tematica della "sliding facade", già sperimentata con successo nel progetto dell'Oratorio dei Filippini<sup>8</sup>. L'insistenza di segni in corrispondenza dell'indicazione delle aperture verso il fronte di via di Propaganda, dove si sviluppa il lungo prospetto del palazzo, ci aiuta a capire l'intuizione che porta Borromini a spingersi oltre la concezione dello slittamento della facciata, per creare una sequenza, ben visibile in pianta, di tre blocchi autonomi tra loro e rispetto alla facciata: cappella-ingresso-corpo scala<sup>9</sup>. In questo disegno, inoltre, Borromini studia il nesso tra l'Oratorio e gli altri spazi che completano – con funzioni diverse e in gran parte già fissate prima del suo intervento<sup>10</sup> – il grande isolato, legandoli tra loro attraverso un sistema di assi visivi.

Ma, appunto, l'intento principale di questo breve scritto non è quello di addentrarsi nell'analisi di tale specifico progetto, né di ritornare sull'uso del disegno in Francesco Borromini, tema già esplorato in molti, approfonditi studi, anche molto recenti. O ancora, di rapportare questo interessantissimo disegno ad altri di mano di Borromini. Per tutti questi aspetti la letteratura è già poderosa. Albertina 889 è stato selezionato, tra l'incommensurabile patrimonio di disegni di architettura sparsi nel mondo, tra archivi, musei, fondazioni, collezioni private, per riflettere ancora sulla moltitudine di messaggi che il disegno può restituire, sulla sua importanza e insostituibilità ancora oggi, nell'era di AutoCAD, del BIM, dell'AI. Uno tra infiniti, vuole costituire solo uno dei possibili esempi, e offrire qualche occasione di riflessione. È un documento importante, che non soltanto ci porta a conoscere una fase particolare di questo specifico progetto, decifrando il sistema di segni – ognuno testimonianza di una diversa soluzione, ma ci conduce verso una moltitudine di altre riflessioni, rendendolo sede di una analisi propriamente interdisciplinare.

Si tratta di uno studio che l'autore compie principalmente per sé stesso, non per la committenza, non per le maestranze. Un soliloquio. Ma da questo colloquio silenzioso che Borromini compie tra sé e sé riusciamo a comprendere molto dell'*iter* progettuale e dunque a giungere a una più profonda comprensione dell'esito di questo processo, e oltre. Il disegno ci riporta nella Roma di metà Seicento, nel cuore della città antica, con un tessuto urbano ancora non del tutto regolarizzato secondo i principi che guidavano il lavoro dei *magistri stratarum*. Il lotto trapezoidale e la lunga facciata su una via larga appena una decina di metri costituivano dei limiti oggettivi rispetto a una visione d'insieme 'classica', frontale e simmetrica<sup>11</sup> – che pure aveva informato il progetto di Bernini per la stessa cappella, poi

<sup>7</sup> CONNORS, *Francesco Borromini. La vita...* cit., p. 9.

<sup>8</sup> Id., *Borromini and the Roman Oratory: Style and Society*, Cambridge 1980.

<sup>9</sup> Una concezione che lo stesso Borromini svilupperà ulteriormente nell'assetto e posizionamento del vestibolo di Santa Maria dei Sette Dolori.

<sup>10</sup> CONNORS, *Borromini and the Roman Oratory...* cit. Si veda in particolare il capitolo terzo, pp. 35-61.

<sup>11</sup> Su questi aspetti legati al nuovo assetto urbanistico negli spazi pubblici del centro di Roma: Id., *Alleanze e inimicizie. L'urbanistica di Roma barocca*, Roma 2005, pp. 27-33 e *passim*.

demolita – e questo certamente aveva influenzato la scelta dell'architetto di scorporre lo studio dell'esterno da quello dell'interno. Egli aveva definitivamente abbandonato, in questo caso e più ampiamente in altre opere, il principio rinascimentale della corrispondenza tra interno e facciata, confermandone la revisione già avviata da Peruzzi nei due palazzi attigui dei fratelli Massimo. La veduta necessariamente 'di sguincio', obliqua, motivava inoltre l'utilizzo di paraste giganti, la cui posizione, indicata nello studio della pianta, verrà poi precisata in quello per l'alzato. Inoltre, il peculiare carattere del disegno, la 'macchia' (*smudge*) dai perimetri indistinti, nata dal sovrapporsi e intersecarsi di linee e pensieri, ci porta a ragionare sul ruolo svolto dagli strumenti di lavoro dell'architetto nelle diverse fasi progettuali. Jonathan Foote suggerisce una corrispondenza tra questi e i materiali costruttivi:

Abbiamo riflettuto sulle qualità indefinite dei segni di grafite di Borromini, e abbiamo tracciato parallelismi tra i materiali da disegno e i materiali da costruzione. [...] Questi tre materiali, la grafite, le tavolozze e lo stucco romano, pur avendo ciascuno una propria logica materica, sono tutti caratterizzati da un alto grado di duttilità e morbidezza. Presi insieme, sfidano il rigido schema geometrico con cui l'opera di Borromini viene normalmente valutata, sottolineando invece il potenziale generativo nel disegnare materiali e tecniche in una complessa dialettica tra l'immagine e la costruzione. Pur resistendo all'intransigenza della forma, i materiali del disegno e dell'edificio sono legati attraverso una sostanziale intelligibilità, ciascuno con pratiche e associazioni concrete<sup>12</sup>.

Tale interessante interpretazione ci riporta a un ulteriore aspetto, ovvero la formazione dell'autore del disegno. Borromini non appartiene alla lunga genia degli architetti pittori, né a quella degli architetti scultori. Il suo avvicinamento alla pratica architettonica avviene attraverso un contatto diretto, fisico, con la materia, e questo non può non avere influenzato anche il suo modo di

rappresentare l'architettura e il suo farsi sul supporto bidimensionale del foglio<sup>13</sup>.

Borromini fa ricorso alla geometria per dimensionare e determinare le forme e 'sotto' alla 'macchia', alla complessa stratigrafia del disegno, leggiamo chiaramente la costruzione geometrica, motore generatore dello spazio architettonico. Questa modalità lo avvicina di nuovo alla pratica medievale, senza ricorrere unicamente all'uso dei principi proporzionali, matematici e assoluti, che avevano caratterizzato l'opera di molti suoi predecessori.

Inoltre, allo stesso modo in cui attinge alla geometria e alla conoscenza delle potenzialità strutturali della pietra, Borromini si lascia ispirare dal mondo delle forme naturali. Ciò appare soprattutto in certi suoi disegni per altri progetti – esemplari in questo senso gli studi per la lanterna di Sant'Ivo alla Sapienza – in cui muove dalla copia di elementi naturali, che poi 'trasforma' in un oggetto architettonico, complice la sua collezione di fossili e conchiglie. L'artista opera un trasferimento dalla forma organica alla forma architettonica, passando per dettagli costruttivi complessi, quasi una anticipazione di sviluppi successivi, una architettura organica *ante-litteram*. Ma questo esplicito riferimento alle forme naturali – tema non certo nuovo nell'architettura di ogni tempo – è stato per molti versi, nel caso di Borromini, il riflesso della cultura del tempo, del 'metodo galileiano' in cui la sua opera si radica<sup>14</sup>. Inoltre, la scelta stessa di questo specifico disegno a spirale per la lanterna ha aperto molte altre interpretazioni, talora arbitrarie, legate ad aspetti simbolici, culturali, esoterici<sup>15</sup>.

Questo piccolo foglio, questi pochi centimetri quadrati, dove l'architetto ha tracciato insistentemente varie ipotesi progettuali, sviluppate in un tempo che non possiamo definire con precisione, diventa un palinsesto, una piattaforma in cui le linee del pensiero si intrecciano e si fondono in un programma di lavoro che può e deve essere

<sup>12</sup> "We have been ruminating on the smudgy qualities of Borromini's graphite marks, drawing parallels between drawing materials and building materials. [...] These three materials, graphite, *tevolozze*, and *stucco romano*, in spite of each having their own material logic, are all characterised by a high degree of pliability and suppleness. Taken together, they defy the rigid, geometric schema by which Borromini's work is normally evaluated, emphasising instead the generative potential of drawing materials and techniques in a complex dialectic between imagining and building. Yet, in resisting the intransigence of form, the materials of the drawing and the building are linked through a substantial intelligibility, each having concrete practices and associations": J. FOOTE, *Borromini's Smudge*, "Drawing Matter Journal", 2022, 2, pp. 1-28: 9, [https://drawingmatter.org/wp-content/uploads/2022/11/DMJ\\_No2\\_JonathanFoote-1.pdf](https://drawingmatter.org/wp-content/uploads/2022/11/DMJ_No2_JonathanFoote-1.pdf) (consultato il 22 gennaio 2025). In questo saggio Foote esplora il rapporto tra disegno e costruzione, offrendo una chiave di lettura del disegno di Borromini legandolo a strumenti e metodi di lavoro in uso a Roma nel primo Seicento.

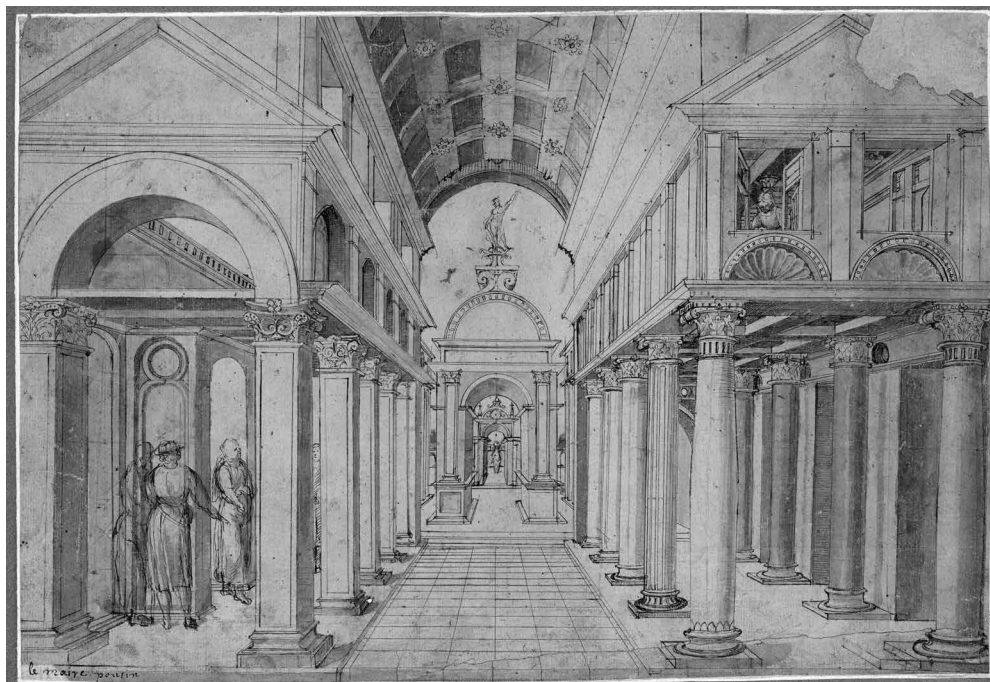
<sup>13</sup> Sull'uso della grafite in età moderna, si veda anche *Il Disegno*, a cura di G.C. Sciolla, 1 (*Forme, tecniche, significati*), a cura di A. Petrioli Tofani, S. Prosperi Valenti Rodinò, G.C. Sciolla, Cinisello Balsamo 1991; P. EMMONS, *Drawing Imagining Building: Embodiment in Architectural Design Practices*, London-New York 2019, pp. 171-178 e *passim*.

<sup>14</sup> Il saggio di J. CONNORS, *Virtuoso Architecture in Cassiano's Rome*, in *Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum*, conference proceedings (London, 14-15 December 1989), II, Milan 1992, pp. 23-40, e gli estesi riferimenti bibliografici, contribuiscono ad inquadrare la figura del virtuoso e l'atmosfera culturale del mondo in cui vive e opera Borromini, di cui i suoi stessi disegni sono chiara testimonianza.

<sup>15</sup> Si veda in proposito il saggio di Id., *Borromini's S. Ivo alla Sapienza: The Spiral*, "The Burlington Magazine", 138, 1123, 1996, pp. 668-682.



Fig. 4 Anonimo, Area Lombarda, Studio di uno spazio architettonico in prospettiva, 1510-1550 (The Pierpont Morgan Library and Museum, New York. Drawings and Prints Department, 1962.21; © The Pierpont Morgan Library and Museum, New York).



interpretato in più modi, richiedendo uno sforzo collettivo, più competenze, per essere compreso a fondo.

Il disegno di architettura chiama la necessità di sguardi complementari, che sappiano penetrare la complessità dei dati che vi sono racchiusi: rievocando la vitruviana figura dell'architetto scienziato, poi ripresa dall'Alberti, e oggi coadiuvata dalle macchine, o chiamando al tavolo di lavoro esperti di più discipline.

Nella sconfinata produzione di disegni che nel corso dei secoli hanno costituito la base per le ricerche di generazioni di studiosi, altri esempi possono essere presi in considerazione in questa breve riflessione sulla molteplicità di messaggi insiti nel particolare tipo di documento che è il disegno di architettura.

Consideriamo ad esempio un gruppo di opere grafiche che affrontano il medesimo tema: la nota serie di 'scene prospettiche', realizzate verosimilmente nel primo Cinquecento, al culmine delle ricerche sulla rappresentazione dello spazio architettonico<sup>16</sup>. Variamente – e non sempre con piena certezza – attribuiti ai massimi protagonisti del Rinascimento italiano, talvolta assegnati più genericamente a una 'Scuola Italiana' o, ancora, rimasti anonimi, questi disegni raccontano, attraverso attente e dettagliate rappresentazioni di luoghi ideali, delle nuove, infinite potenzialità che il disegno in prospettiva poteva offrire<sup>17</sup>. Tra i presunti, o confermati, autori figurano prevalentemente gli appartenenti alla schiera dei pittori architetti – tra cui spiccano

i nomi di Bramante, Raffaello, Peruzzi –, artisti giunti alla pratica dell'architettura dopo una formazione come pittori, a dimostrazione della intensità del dibattito tra le arti del disegno in quella fase storica<sup>18</sup>.

Di nuovo, però, non vogliamo addentrarci nello specifico della questione attributiva, né soffermarci sul confronto tra le opere che compongono questa serie, questioni già largamente dibattute. Vorremmo piuttosto provare ad elencare gli ambiti di interesse che in questi fogli si intersecano. Queste rappresentazioni di costruzioni spaziali fantastiche riflettono l'interesse per gli studi sulla prospettiva, uno dei temi più ampiamente esplorati nel Rinascimento, nelle pagine dei trattati come in progetti reali; ma sono anche risposta al dibattito sulle città ideali, intese principalmente come modelli di perfezione piuttosto che progetti da tradurre in pietre, marmi e mattoni. Questi disegni sono testimonianza, d'altra parte, delle trasformazioni in atto tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento nella storia del teatro, allorquando, con il passaggio alla scena fissa, la possibilità di costruzioni prospettiche su fondali e quinte contribuì significativamente all'evoluzione dello spazio scenico<sup>19</sup>. Alla Pierpont Morgan Library di New York è conservato un foglio, datato 1510-1530 circa, che rappresenta un interno in prospettiva, con due porticati simmetrici fiancheggianti uno spazio voltato a botte (fig. 4)<sup>20</sup>. Il disegno è stato messo in relazione con la *Scena prospettica* attribuita dubitativamente a Donato Bramante e di cui

<sup>16</sup> A questo proposito ricordiamo qui in particolare soltanto la *Scena prospettica con edifici romani* (compasso, tracce di stilo, pietra nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta, 588 x 715 mm), conservata agli Uffizi (GDSU) e tradizionalmente attribuita a Baldassarre Peruzzi; la *Scena tragica* e la *Scena comica*, raffigurate da Sebastiano Serlio nel secondo libro del suo *Trattato*, nel capitolo conclusivo *Trattato sopra le scene*; la *Scena per la Calandria* (?) nel Palazzo Apostolico Vaticano, anch'essa tentativamente e da molti attribuita a Peruzzi.

<sup>17</sup> Della fittissima bibliografia su questo tema rimandiamo ai seguenti testi e ai relativi rimandi bibliografici: A. PETRIOLI TOFANI, *La scena teatrale*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 31 marzo-6 novembre 1994), a cura di H. Millon, V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 529-538; A. BRUSCHI, *Da Bramante a Peruzzi. Spazio e pittura*, in Baldassarre Peruzzi. *Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma 1987, pp. 311-338; M. FAIETTI, *Il disegno padre delle arti, i disegni degli artisti, il disegno delle 'Vite'. Intersezioni semantiche in Vasari scrittore*, in *Figure, memorie, spazio. La grafica del Quattrocento. Appunti di teoria conoscenza e gusto*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 8 marzo-12 giugno 2011), a cura di Ead., A. Griffo, G. Marini, Firenze 2011, pp. 12-37; M.Y. HARA, *Capturing eyes and moving souls: Peruzzi's perspective set for La Calandria and the performative agency of architectural bodies*, "Renaissance Studies", 31, 2017, 4, pp. 586-607.

<sup>18</sup> C.L. FROMMEL, *Sulla nascita del disegno architettonico*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo...* cit., pp. 100-121.

<sup>19</sup> F. RUFFINI, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma 1983; A. NICCOLI, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma 1971, p. 88, fig. 76; F. CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari 2005.

<sup>20</sup> "Italian School, 16th century, *Perspectival Interior with Cofered Barrel Vault, Aisle with Pillars on Left and Aisle with Columns on Right*, ca. 1510-1530". Penna e inchiostro marrone, acquerello grigio-marrone, tracce di stilo su carta, dimensione massima 262 x 382 mm, <https://www.themorgan.org/drawings/item/141971> (consultato il 10 gennaio 2025).



Fig. 5 D. Bramante (attr.), *Una strada con vari edifici, colonnati e un arco (scena prospettica)*, (Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano, Inv. Art. prez. n. 275; © Comune di Milano, tutti i diritti riservati - Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano).

conosciamo diverse versioni (fig. 5)<sup>21</sup>. Se l'autore è a tutt'oggi anonimo, gli studi di cui rimane traccia in un carteggio, anch'esso conservato alla Morgan, suggeriscono più riferimenti e una datazione più tarda, alla metà del secolo. Come già riferito in altra sede<sup>22</sup>, la medesima collezione custodisce infatti anche una ricca documentazione legata alla storia degli studi su questo foglio, *in primis* alla questione attributiva, ma non soltanto. Molti altri campi di ricerca possono essere esplorati, come la successione delle attribuzioni e il dibattito che si è svolto intorno a questo aspetto, o la ricostruzione della sequenza di pubblicazioni, mostre, seminari, convegni in cui questo disegno è stato presentato e discusso. Tutto ciò permette di restituire una accurata cronologia e di compilare una bibliografia pressoché completa<sup>23</sup>. L'analisi può implicare anche una specifica ricerca volta a ricostruire il viaggio che, nel tempo, un singolo foglio, o una raccolta di fogli, hanno compiuto dal tavolo dell'autore all'attuale collocazione in un museo, in un archivio, in una collezione privata, cui erano giunti molto probabilmente dopo numerose tappe intermedie. Se non sempre è possibile risalire a questo itinerario, anche tracce parziali possono fornire importanti informazioni sul tema del collezionismo.

È evidente che l'assemblaggio di questa documentazione, oggi reso possibile dalle grandi banche dati, quando effettuato sistematicamente potrà offrire la possibilità di analisi sempre più approfondite, grazie alla possibilità di una consul-

tazione simultanea di disegni e scritti, oltre che di una comunicazione e di uno scambio a distanza tra studenti e studiosi<sup>24</sup>. In questo senso un contributo significativo può arrivare dall'Intelligenza Artificiale, con l'utilizzo degli strumenti cosiddetti di *deep learning* oggi in continua e veloce evoluzione: la possibilità di raccolta e catalogazione di un sempre crescente volume di dati, e la velocità nel processarli, potranno offrire agli studiosi maggiori elementi su cui basare le proprie ricerche e formulare ipotesi<sup>25</sup>.

Moltiplicandosi i dati e gli attori di questo scambio anche un singolo disegno può diventare oggetto di confronti, verifiche e ricerche aperte a più campi di indagine. Inoltre, l'annullamento della distanza tra lo studioso e l'oggetto di studio favorisce il grado di approfondimento. Quanto fino a qualche decennio fa poteva essere verificato solamente con l'osservazione diretta del foglio, oggi si può analizzare sullo schermo di un computer, a volte con esiti importanti: iscrizioni, misurazioni, filigrane, ingranditi e ampiamente illuminati affiorano a uno a uno restituendoci con esattezza informazioni fondamentali che a loro volta diventano ulteriori oggetti di analisi, ad esempio per l'elaborazione di schemi e diagrammi interpretativi. Si apre in questo modo una catena virtuosa di verifiche, che può coinvolgere più categorie di specialisti. Certo, la visione diretta del disegno rimane ancora la fase più importante e mai completamente sostituibile. Ma è indubbio che le possibilità di indagine sono oggi enormemente estese e aperte a un

<sup>21</sup> A.M. HIND, *Early Italian Engraving: A Critical Catalogue with complete reproduction of all the prints described*, 2.5 (Known masters other than Florentine monograms and anonymous), London 1948, pp. 104-106, nn. 2-2b. Si veda anche la scheda di A. PETRIOLI TOFANI, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo...* cit., pp. 530-531, con i relativi riferimenti bibliografici.

<sup>22</sup> M.C. LOI, *Disegni del Rinascimento italiano alla Pierpont Morgan Library di New York. Note su un progetto di ricerca*, "Il Disegno di Architettura. Notizie su Studi, Ricerche, Archivi e Collezioni Pubbliche e Private", 41, 2017, pp. 35-38.

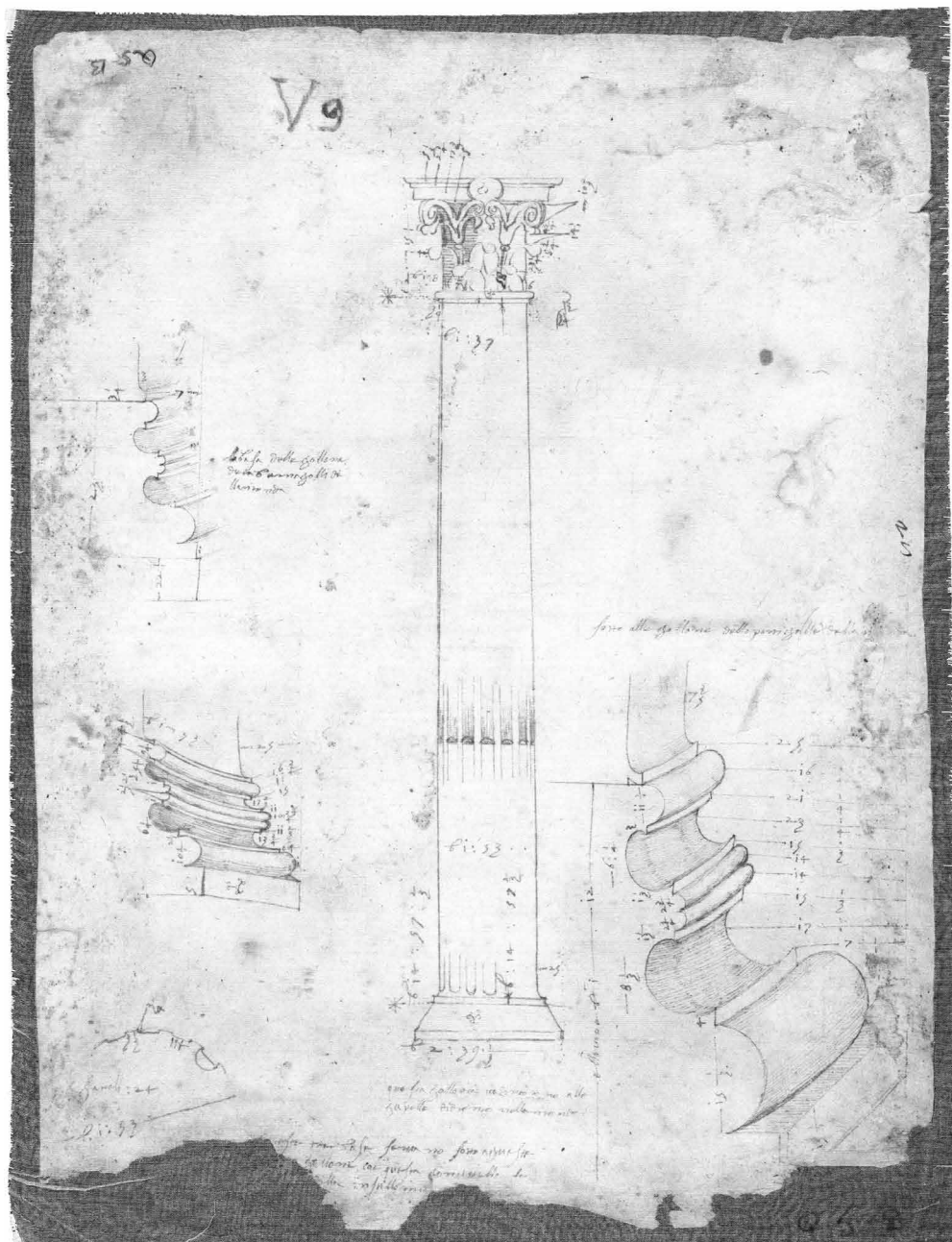
<sup>23</sup> La sequenza di saggi pubblicati su questo e altri disegni della serie, considerata parallelamente e caso per caso, ci aiuta inoltre a comprendere lo stato degli studi e anche il *tipo di studi* che una determinata fase o che una determinata scuola hanno condotto.

<sup>24</sup> Inoltre, i sistemi di conservazione e di studio, oggi sempre più raffinati, permettono di preservare i disegni dall'inevitabile degrado e di individuare anche quei segni rimasti non visibili, quei segni nascosti, o non interpretabili, a occhio nudo.

<sup>25</sup> A questo proposito, si vedano le osservazioni di Mauro Martino, in M.C. LOI, M. MARTINO, *AI 2024: Quali prospettive per gli studi di storia dell'architettura?*, "SRSA. Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura", 16, 2024, 2, pp. 115-120.



Fig. 6 Anonimo, *Elementi degli ordini del Pantheon, con misure e annotazioni*, 1500-1550 ca. (© Victoria and Albert Museum, London. Prints, Drawings & Paintings Collection, Moody Collection).



pubblico sempre più ampio.

Lo studio di un progetto attraverso i disegni è un processo che rimane, potenzialmente, sempre aperto. Tranne specifici casi, che sono comunque una minoranza e solitamente appartengono alla contemporaneità, in tempi anche molto distanti la ricerca può restituire nuovi disegni relativi a un tema già studiato. Tale integrazione a un *corpus* già indagato impone, nella maggioranza dei casi, una revisione complessiva, aprendo nuovi interrogativi su datazione, autografia e, più in generale, offrendo nuovi dati per la ricostruzione della storia di quello specifico progetto. Una breve riflessione può essere fatta rispetto ai disegni dall'Antico, categoria densa di interrogativi e, appunto, di questioni aperte. Possiamo, ad esempio, fare riferimento a uno studio ricondu-

cibile a uno dei monumenti più indagati della storia dell'architettura: il Pantheon<sup>26</sup>. Il disegno cui ci riferiamo è parte di una collezione, dal carattere del tutto eterogeneo, conservata presso il Victoria and Albert Museum e nota come *Moody Collection*, dal nome dell'artista inglese che la acquisì per il museo londinese alla metà del Diciannovesimo secolo (figg. 1, 6)<sup>27</sup>. Eseguito su carta e tracciato a penna e inchiostro seppia, misura 21 x 27 cm e presenta su entrambe le facciate studi che possono essere riferiti con relativa certezza al Pantheon, ed in particolare all'edicola in cui è collocata la tomba di Raffaello, con l'altare della Madonna del Sasso (figg. 7-8)<sup>28</sup>.

Potrebbe trattarsi di una pagina di un taccuino, ipotesi confortata dalle dimensioni stesse del foglio e dalla presenza, sul lato sinistro del recto, di

<sup>26</sup> In particolare per questa analisi si fa riferimento ai disegni del Cinquecento, ma ugualmente importanti sono i rilievi francesi ottocenteschi, a partire da quelli eseguiti da Antoine Desgodetz e pubblicati in *Les Édifices Antiques De Rome Mesurés Et Dessinés Tres-Exactement Sur Les Lieux Par Feu M. Desgodetz Architecte Du Roi / Gli Edifizj Antichi Di Roma Misurati E Disegnati Esattissimamente Sui Luoghi Dal Fu M. Desgodetz Architetto Del Re*, traduzione con note e il testo originale a lato, Roma 1822. Sui disegni dei *Pensionnaires* si veda anche, ad esempio, *Il Pantheon*, in *Roma Antiqua, 'Envois' degli architetti francesi (1786-1901)*. Grandi edifici pubblici, Roma 1992, pp. 97-131.

<sup>27</sup> Su questa collezione, M.C. Loi, *Mantova a Londra. Ipotesi su alcuni disegni al Victoria and Albert Museum*, in *Le arti del disegno. Architettura, ornato, figura*, a cura di S. L'Occaso, M.C. Loi, Mantova 2017, pp. 26-37. Di prossima pubblicazione, a cura di M.C. Loi e O. Horsfall Turner, è il catalogo completo del Fondo Moody.

<sup>28</sup> Un'analisi approfondita del disegno e il confronto con altri studi e rilievi dell'edicola è attualmente in corso da parte di chi scrive. Ringrazio Antonio Russo per le ripetute occasioni di discussione e confronto su questo disegno.



Fig. 7 Pantheon, Roma. Dettaglio con l'edicola d'altare della Madonna del Sasso e la tomba di Raffaello (foto M.C. Loi).



Fig. 8 Pantheon, Roma. Dettaglio della base corinzia dell'edicola d'altare della Madonna del Sasso (foto A. Russo).

alcuni fori. Non se ne conosce l'autore e anche la datazione è incerta. L'autore vi esegue una veduta prospettica frontale dell'edicola, indicando le misure – espresse in palmi romani – di alcuni elementi degli ordini e l'altezza e la larghezza dell'invaso centrale. Nel verso del foglio sono raffigurate una colonna e il dettaglio, ripetuto tre volte, di una base corinzia (come quella effettivamente realizzata, mentre nel recto è rappresentata una base attica). Anche in questo caso ne sono riportate le misure, cui si aggiungono alcune annotazioni, tuttavia difficilmente interpretabili, in quanto il foglio è danneggiato e brani del testo, in una grafia già di difficile comprensione, sono mancanti<sup>29</sup>.

Tuttavia, alcune supposizioni possono essere avanzate, proprio avvalendoci della possibilità, offerta oggi da strumenti di indagine sempre più accurati, di confronti con un numero molto alto di disegni del Pantheon risalenti al primo Cinquecento<sup>30</sup>, datazione che sembra verosimile per questo studio. Senza sviluppare in questa sede l'analisi comparativa di disegni e documenti, si vuole sottolineare ancora una volta l'importanza del disegno e la necessità di rinnovare la comprensione ogni qualvolta un nuovo documento grafico va ad aggiungersi a una serie già indaga-

ta<sup>31</sup>.

Nei suoi studi sul tema del disegno, James Ackerman ha delineato la storia della diffusione della sua pratica a partire dal Quattrocento, ricordando innanzitutto quanto l'uso della carta in luogo della pergamena contribuì a un decisivo cambiamento nel modo di pensare e svolgere il progetto di architettura, sottolineando poi che colore, consistenza, dimensione e densità del supporto hanno significativamente influito sul modo stesso di utilizzare il disegno come strumento di lavoro<sup>32</sup>. Riflettendo sull'evoluzione, nel corso del tempo, del disegno di architettura e sui poderosi sviluppi della tecnologia a supporto delle varie fasi del progetto e del suo studio, lo studioso ha analizzato l'origine e sottolineato il ruolo essenziale del primo, veloce, spontaneo, gesto progettuale: lo schizzo<sup>33</sup>. È probabilmente questo il maggiore depositario di informazioni, la traduzione della vera essenza e della molteplicità di implicazioni del progetto, in un semplice tratto, breve e veloce: un saggio di interdisciplinarietà. Il significato di questo particolare tipo di disegno emerge con forza ancora oggi, e rappresenta un momento fondamentale nell'attività di molti architetti. È il caso di Rafael Moneo, al quale è sempre stato caro il tema del disegno<sup>34</sup>. Analiz-

<sup>29</sup> Il foglio è stato restaurato, presumibilmente intorno al 1980, con l'applicazione di una sottile garza di nylon.

<sup>30</sup> Per una ricostruzione delle varie fasi di intervento si veda F. CANTATORE, *La tomba di Raffaello al Pantheon e l'altare della Madonna del Sasso*, "Annali di Architettura", 33, 2021, pp. 49-64. In particolare, per lo studio di questo specifico disegno, il primo riferimento e confronto è con i disegni rinascimentali del medesimo soggetto, tra cui, ad esempio, quelli di Francesco di Giorgio, di Giuliano da Sangallo, di Raffaello.

<sup>31</sup> Nello specifico, dei numerosi e recenti rilievi del Pantheon, si veda ad esempio, R. FLETCHER, *Geometric Proportions in Measured Plans of the Pantheon of Rome*, "Nexus Network Journal", 21, 2019, pp. 329-345.

<sup>32</sup> J. ACKERMAN, *L'Origine dello schizzo*, in James Ackerman e Rafael Moneo... cit., pp. 15-18; Id., *The Origins of Sketching*, in Id., *Origin, Invention, Revision: Studying the History of Art and Architecture*, New Haven-London 2016, pp. 1-20. Sull'uso del colore, si veda il recente B. BAUDEZ, *Inessential Colors: Architecture on Paper in Early Modern Europe*, Princeton-Oxford 2021.

<sup>33</sup> ACKERMAN, *The Origins of Sketching*... cit.



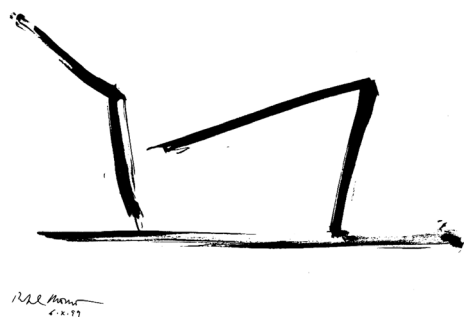


Fig. 9 R. Moneo, Schizzo per il progetto del Kursaal a San Sebastián, 1990-1999 (© Studio R. Moneo, Madrid).

Fig. 10 R. Moneo, Kursaal, Centro culturale e sala concerti a San Sebastián (foto M.C. Loi).



ziamo, ad esempio, lo schizzo riferito al progetto del Kursaal, la sala congressi e l'auditorium di San Sebastián, nei Paesi Baschi (fig. 9)<sup>35</sup>. Nelle poche, essenziali linee tracciate di getto durante un sopralluogo nell'area, sembra già essere presente l'idea-forza del progetto: la realizzazione di due corpi separati, con un calcolato rapporto tra le loro volumetrie e l'isolamento dei due prismi nell'aria rarefatta e limpida del fiume e dell'oceano su cui gli edifici si affacciano, nella baia di Donostia. In questi pochi segni è soprattutto evidente l'abilità grafica dell'architetto spagnolo, che rende espressivi dei semplici tratti, riuscendo così a trasferire senza ambiguità nel taccuino l'essenza della sua idea originale, poi tradotta nei prismi traslucidi in cemento, legno, vetro e pietra.

Mettendo a confronto questo piccolo foglio con il progetto realizzato emerge con evidenza che quest'ultimo è frutto della percezione personale dell'architetto e della sua profonda riflessione sul luogo: un omaggio al *genius loci* (figg. 10-11). Lo schizzo e le parole dello stesso Moneo lo chiariscono in modo perentorio:

L'architettura del Kursaal ha origine in un luogo molto specifico – la foce del fiume Urumea – e non è solo una convenzione definire questa caratteristica geografica come la sua ispirazione. La città di San Sebastián è profondamente legata alla sua geografia [...]. A mio avviso era fondamentale mantenere la condizione naturale del sito [...]. Così sono nati due cubi, due volumi astratti in grado di soddisfare il programma<sup>36</sup>.

Con queste osservazioni, che non hanno certo po-

tuto esaurire un tema così ampio e articolato, si sono voluti proporre alcuni elementi di analisi e riflessione sulla complessità del disegno di architettura, sul suo carattere di *medium*: un laboratorio interdisciplinare, sede di molti saperi in coazione. Volendo tentare una prima, sommaria sintesi, potremmo affermare, con Ackerman, che

il disegno architettonico non è solo un documento contenente i dati richiesti, ma porta inevitabilmente l'impronta dello stile personale dell'autore e di quello del tempo e del luogo, al punto che un osservatore esperto può identificarne l'autore o almeno datarlo approssimativamente [...]. Inoltre, un disegno può costituire una forma grafica di teoria architettonica concepita non solo per illustrare i principi del progettista, ma per persuadere l'osservatore della loro validità. Un disegno architettonico può non essere solo un mezzo per raggiungere un fine, ma un fine in sé [...] (oppure) diventare un oggetto di moda del tutto slegato dalla realizzazione di edifici [...]. La retorica del disegno [...] è centrale per il suo potere e il suo fascino<sup>37</sup>.

Ma questo elenco dei diversi possibili usi e interpretazioni del disegno potrebbe continuare, ad esempio, in riferimento alla specifica esperienza di un architetto, o al ruolo del committente, che spesso influenza un determinato tipo di rappresentazione, dall'antico 'disegno di presentazione' ai *render* contemporanei e alle varie simulazioni tridimensionali, di certa e immediata comprensione anche per un pubblico di non specialisti. Possiamo anche ricordare che vi sono stati architetti che hanno fatto del disegno un'opera a sé stante, slegata dal progetto effettivo e, ancora, che la riproducibilità stessa delle prove su car-

<sup>34</sup> MONEO, *Ideare, rappresentare, costruire...* cit., pp. 19-26; M.C. LOI, R. BESCOS, *Rafael Moneo: il disegno di architettura oggi*, "Il Disegno di Architettura. Notizie su Studi, Ricerche, Archivi e Collezioni Pubbliche e Private", 27, 2003, pp. 70-77; J.A. CORTES, R. MONEO, *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales*, Barcelona 1976.

<sup>35</sup> R. MONEO, *Kursaal Concert Hall and Convention Center, San Sebastián*, in *Rafael Moneo: Remarks on 21 Works*, New York 2010, pp. 375-408. Per una descrizione del progetto si rimanda anche alle schede, accompagnate da commento critico, in *Kursaal, Auditorium and Congress Center in San Sebastián*, Rafael Moneo, "Arquitectura Viva", <https://arquitectura-viva.com/works/kursaal-san-sebastian> (consultato il 13 aprile 2025).

<sup>36</sup> "The architecture of the Kursaal originates in a very specific location – the mouth of the Urumea river – and it is not merely a figure of speech to describe this geographical feature as its inspiration. The city of San Sebastián is deeply bound to its geography [...]. In my view it was crucial to maintain the site's natural condition [...] thus two cubes emerged, two abstract volumes capable of fulfilling the program": MONEO, *Kursaal Concert Hall...* cit., p. 379.

<sup>37</sup> "The architectural drawing is not just a document containing the required data, but inescapably bears the stamp of the author's personal style and that of the time and place, to the degree that a practiced viewer can identify the draftsman or at least the approximate date [...]. Further, a drawing may be a graphic form of architectural theory conceived not only to illustrate the designer's principle but to persuade the viewer of their rightness. An architectural drawing may not be just a means to an end, but an end in itself [...] (or) become an object of fashion quite disconnected from the making of buildings [...]. The rhetoric of drawing [...] is central to its power and appeal": ACKERMAN, *Introduction: The Conventions and Rhetoric of Architectural Drawing...* cit., pp. 34-35.



ta, contraendo significativamente il tempo di gestazione, realizzazione e perfezionamento della rappresentazione dell'idea, ha moltiplicato le potenzialità di realizzazione e uso del disegno.

Ma, come ricorda Rafael Moneo,

il disegno, paradossalmente, da strumento architettonico è diventato palpitante dell'architettura. Gli architetti – ben consapevoli del fatto che oggi la costruzione di un edificio non parte più dal disegno – sanno che l'architettura non raggiunge tutta la sua pienezza nell'immagine disegnata, come invece credeva Aldo Rossi. Tuttora attratti dal disegno, sembrano avere scoperto che l'architettura – ciò che vorrebbero che un edificio fosse – può essere affidata agli schizzi, in modo impreciso ma immediato e diretto. Come passare dallo schizzo, questo primo gesto quasi automatico, alla realtà del costruito senza l'aiuto strutturale che l'antico disegno di architettura forniva? Questa è, a mio intendere, la domanda che dobbiamo porci oggi, tempo in cui i mezzi sono tanto generosi e sofisticati – ma altrettanto equivoci [...] <sup>38</sup>.

Qualunque sia il significato di un disegno di architettura, rimane la certezza, oggi, della sua importanza e insostituibilità. Il suo studio può essere una sfida continua tra l'autore e il fruitore che, armato di strumenti sempre più potenti, veloci, efficaci, può riuscire, in un'alta percentuale di casi, a interpretare ogni singola linea e a intraprendere molteplici indirizzi di ricerca e approfondimento. Tuttavia, a dispetto degli sviluppi della tecnologia, il più importante, e potente, tra i vari tipi di disegno, sembra essere lo schizzo. La 'magia' dello schizzo risiede nell'intenzione di catturare l'istante in cui 'l'idea del progetto'

è già contenuta *in nuce*. Nei pochi segni che lo caratterizzano, spesso tracciati velocemente dal suo autore, possiamo trovare tutta la ricchezza e la complessità del progetto di architettura.

Fig. 11 R. Moneo, Kursaal, Centro culturale e sala concerti a San Sebastián (foto M. Morán/Otto; © Studio R. Moneo, Madrid).

<sup>38</sup> MONEO, *Ideare, rappresentare, costruire...* cit., p. 25.