

Disegno e identità



Paolo Di Nardo intervista/interviews Paolo Zermani

104

Paolo Di Nardo Nel capitolo *Montaggio e verità* fai riferimento ad Andrej Tarkovskij e alla sua capacità di misurare le 'distanze mutate' del paesaggio italiano sottolineando il ruolo della 'inquadratura' nella costruzione del 'racconto finale'. Ci puoi esplicitare questa 'operazione di rilievo' e le connessioni metaforiche che ha con l'architettura?

105

Paolo Zermani Se ritorniamo a Friedrich e ci avviciniamo a Tarkovskij comprendiamo che il procedimento di formazione dell'arte rivela, tra i due artisti, forti analogie. Ha inizio da un'opera di spoglio, di demolizione dell'inutile, per mirare ad alcune figure essenziali. Queste figure transitano, diciamo, 'sotto la croce'. Fino ad Alessandro Magno il mondo greco e quello orientale non si erano conosciuti. Il primo aveva costruito ogni cosa a partire dal 'tipo', un sigillo classificatorio con cui catalogare il mondo visibile, l'altro aveva costruito ogni cosa sul 'simbolo'. Possiamo dire che 'tipo' e 'simbolo' si incontrano, in via definitiva, alla base della croce di Cristo: un simbolo, la croce, (fino ad allora, un patibolo) che sintetizza una grande rivoluzione culturale e spirituale e diventa 'tipo'.

Elena, madre di Costantino, parte da Roma in età avanzata per fondare una nuova chiesa sul Santo Sepolcro, che era stato cancellato da Adriano attraverso un tempio pagano, e altre sessanta nuove chiese in Oriente. Questo interessa l'architettura perché il paesaggio occidentale è figlio di tale vicenda, anche se la si osserva in modo laico. L'opera di spoglio serve a riportare l'architettura alla verità, una verità che non può rivelarsi con un semplice montaggio, ma solo con un montaggio guidato dall'inquadratura (il rilievo) di ciò che è già scritto nelle misure, anche impure, della terra.

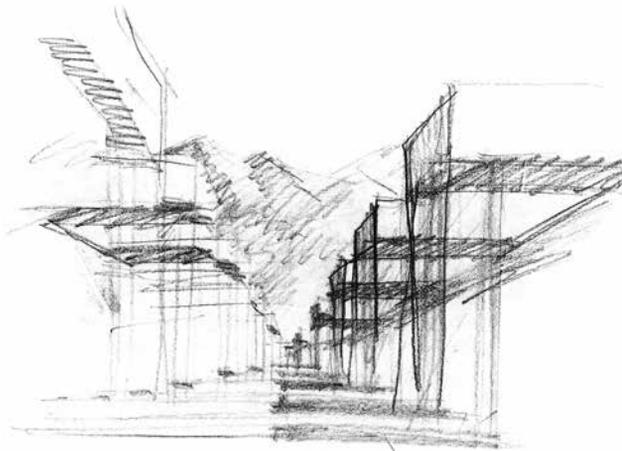
Paolo Di Nardo In the chapter *Montage and truth* you recall Andrej Tarkovsky and his ability to measure the 'changed distances' of the Italian landscape by emphasizing the role of 'framing' in the construction of the 'final story'. Can you explain this 'survey operation' and the metaphorical connections it has with architecture?

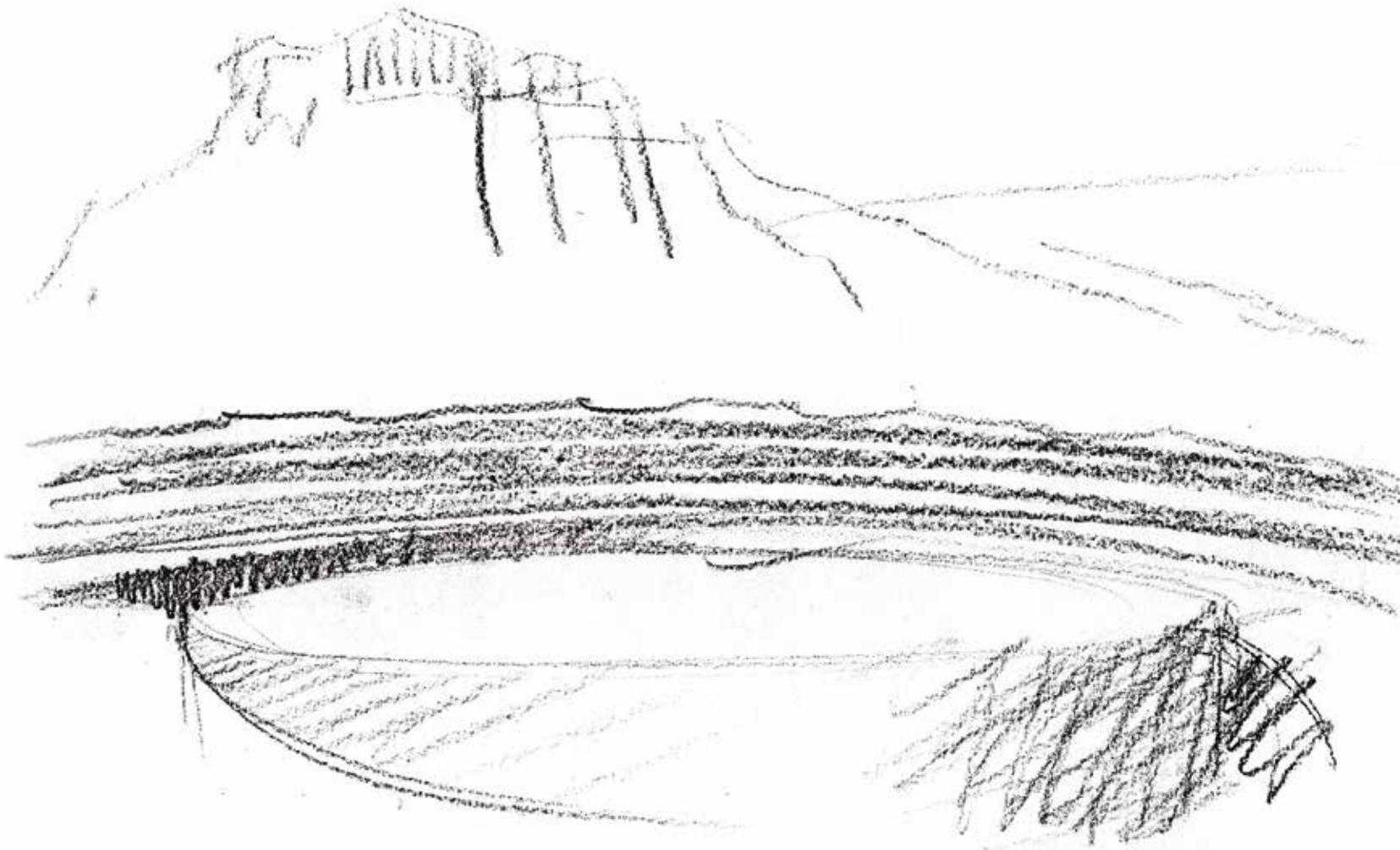
Paolo Zermani If we return to Friedrich and we get closer to Tarkovsky we understand that the process of creating art shows strong similarities between the two artists. It starts with an operation of subtraction, of demolition of the unnecessary, to target some key figures. These figures pass, let's say, 'under the cross'.

Up to Alexander the Great the greek x eastern worlds had not met yet. The first had built everything starting from the 'type', a classification seal with which index the visible world, the other had built everything on the 'symbol'. We may say that 'type' and 'symbol' finally meet at the base of the cross of Christ, a symbol, the cross, (until then, a gallows) which synthesizes a great cultural and spiritual revolution and becomes a 'type'.

Helena, Constantine's mother, left Rome at an old age to found sixty new churches in the East and another new church by the Holy Sepulchre, which Hadrian had replaced with a pagan temple. This affects architecture because the Western landscape originates from this episode, even if we analyze it in a laic perspective. The operation of subtraction, of peeling the unnecessary, is useful to hand architecture back to the truth, a truth that cannot be a simple 'montage', it can only be a guided montage through framing (the survey) what is already written in the measures, although impure, of the earth.

Museo delle memorie cimiteriali e Famedio,
Cimitero monumentale di Torino, schizzo di
studio, matita, 1989
*Museum of cemetery recollections and
Famedio, Turin monumental cemetery,
studio sketch, pencil*





Museo dell'Acropoli, Atene, schizzo di studio, matita, 1989/*Acropolis Museum, Athens, studio sketch, pencil*

PDN By describing the way of the *Officina italiana* and of its originality anchored to the 'compass of architecture' against all diversions or evasions, you underline that «the tools of the discipline are always the same and cannot be confused, bent or distorted». AND has always considered the exploration of these 'tools' through the narration architectural works as one of its ultimate tasks. Would you please help us to outline the features of these 'tools'?

PZ The catastrophe of landscape, induced by the twentieth century, has now changed the distance among things, resulting in an alteration of centuries-old relations. But you cannot think of replacing that system with a drift, in spite of the crisis it is undergoing. Even schools of architecture are invaded by pathetic copies of the common architecture of consumerism, hastily imported without any criticism, dignity and method, passed off as evasive illusory ecstasy pills, architectural pornography which can only offer some temporary soothing pleasure. In such a context it may even appear seditious to invoke words as rule and measure. But we know we have to fit in the riverbed that has these words as a barrier against the uncertainties of our time. A new definition of typology is possible as long as we understand that architecture can go through a real revolution only by remaining within its limits. It is still and always the measures and just the measures that can feed the sacred fire of art, which shows up – in the giving and withdrawal of the flame - only when its appearance is controlled. Working on the lacerations of our time, in the gaps left empty by the frenzy of productivity and on the wounds, we can learn a new geography in which architectures, necessarily fragmented, are able to stitch space and time apparently unrelated. Only

then can we hope for our age to converge within the longer age of architecture.

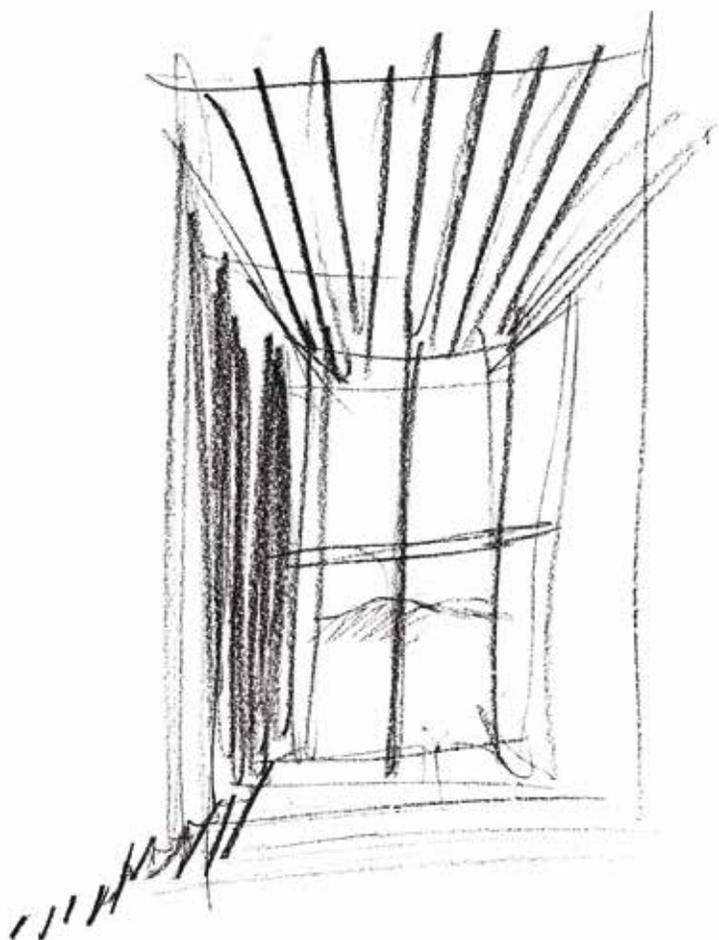
PDN This is also possible through the management and use of 'working tools'. For example, how do 'drawings' and 'maquettes' help you prepare and develop your projects?

PZ If you're referring to the so-called 'red perspectives', as the architects who have been working for my practice know, these drawings are genuine design tools. They are conceived before, during and after each project, and have different levels of depth. We often happen to redraw projects from twenty years ago, which have not yet been completely explored. So all drawings are involved in an overall project that links one work to the other.

It may seem paradoxical, but there is no aesthetic purpose in all this. Someone wrote that they are 'visions'. In this statement I can find some accuracy, if one thinks of the moral value and 'ideology' which we attribute to these drawings as part of our program, our research.

These drawings often help trace the way for future projects, even if they are completely detached from immediate structural reasons. But it was pointed out that they are accurate, even when analyzed in relation to the possible following construction. This is obvious: the vision is always close to reality. The model has similar scope of vision. Consider the model of the chapel in Malta by the sea, which I consider the starting point of at least ten other following projects. Sometimes I receive calls or letters from some foreign architect regretting the fact that they were not able to find the Chapel on the Maltese coast. In fact the work was never built, but the model of James Annovi, photographed by Mauro Davoli, leads us to believe that this is actually a built work.

completamento e restauro del Monastero di San Salvatore a Camaldoli, detto 'Casa della Finestra', piazza Tasso, Firenze, schizzo di studio, matita, 1998/completion and restoration of the Monastery of San Salvatore in Camaldoli, called 'Casa della Finestra' [Window House], piazza Tasso, Florence, studio sketch, pencil



PDN Simple and regular shapes, as defined by Ludovico Quaroni, mark the 'geometry' and 'measure' of architecture. What is the creative process that brought you to this expressivity?

PZ For me there can be no shape finalized to be just a shape. In the paintings of Piero della Francesca a precise hierarchy of figures is preferred to the backdrops described behind them, almost always representing the upper Val Tiberina, and populated with selected physiognomies. It is not difficult, Hauxley already did it, to recognize an oval, a cone, a cylinder, a cube, a parallelepiped or a sphere in the heads, bodies, necks, in hats, but also in clothing and hairstyles, or even in the folds of the clothes. Piero makes an abstraction, but does not abandon reality, which is described on the backdrop.

In fact there are two elements: the foreground and background. In the Resurrection of Christ of Sansepolcro, the sepulchre is the base of an equilateral triangle, where the head of the risen Christ is placed on the upper vertex.

But even the Christ, perfect figure, does not abandon the ground, which remains bound by the grave: his mission is not finished. The perfection of primary figures is connected to real life, depicted in the back, creating a 'moderately warm' landscape, which belongs earth but is close to heaven. I worked in the same way in the project for the cemetery of Sansepolcro, isolating three elements, the base-tomb, the hill, the sky, and then placed them in absolute connection. But even in Perugia, to take another example, the absolute shape of the church of S. Giovanni is not derived from a stylistic choice. Just take a look at Umbria or read the San Francesco by Romano Guardini to understand: the first chapter is called *The face of the ground* and Guardini – but St. Bonaventura had already done so in

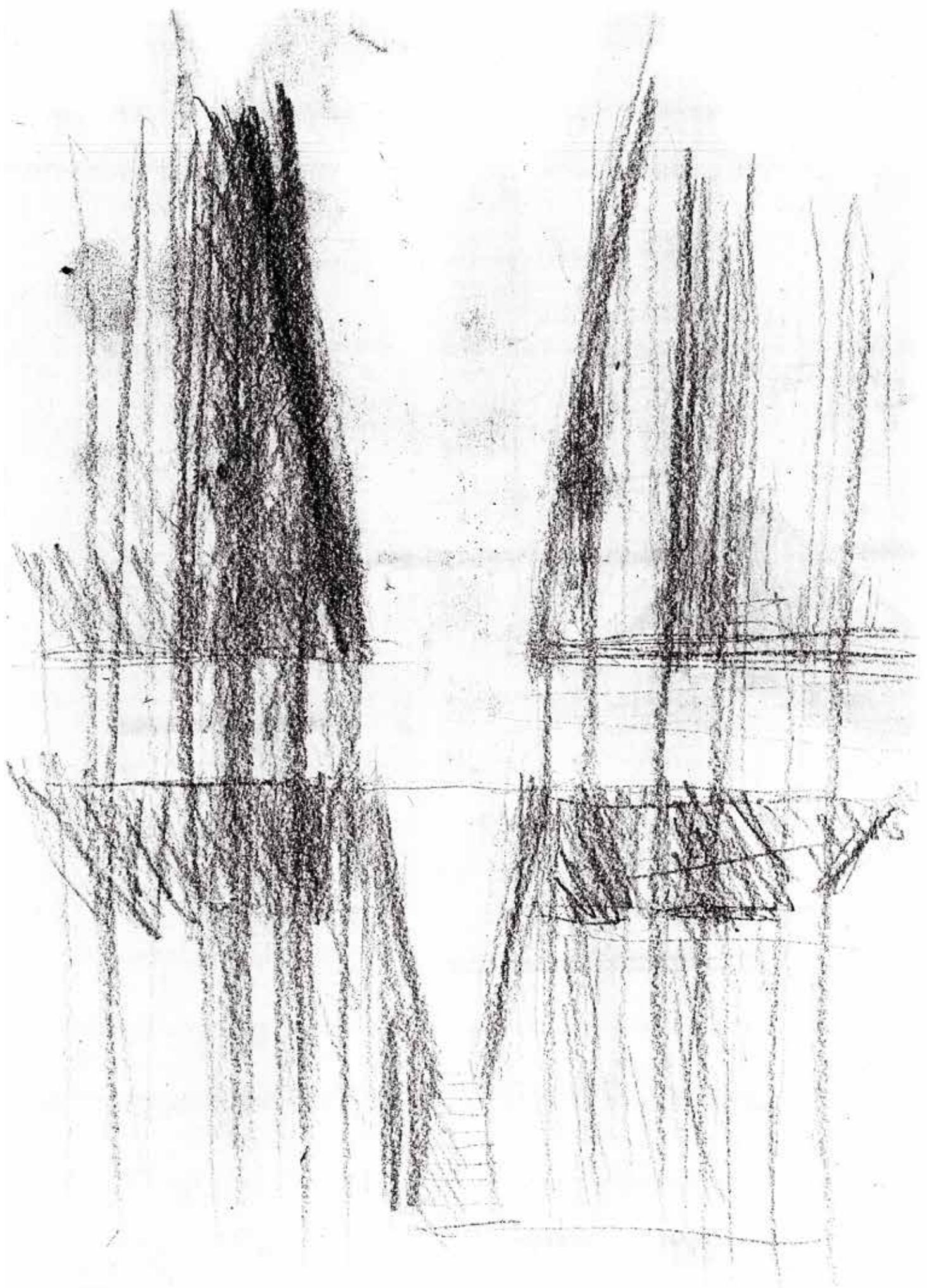
PDN Nel descrivere il cammino dell'*Officina italiana* e della sua originalità ancorata alla 'bussola dell'architettura' contro le deviazioni o le evasioni, sottolinei come «gli strumenti della disciplina sono sempre gli stessi e non possono essere confusi, piegati o distorti». Per AND è importante intraprendere, da sempre, un viaggio di ricognizione di questi 'strumenti' attraverso la narrazione di opere di architettura. Ci puoi aiutare a delineare i tratti di questi 'strumenti'?

PZ La catastrofe del paesaggio, indotta dal XX secolo, ha oggi modificato la distanza tra le cose, dando luogo a un'alterazione dei rapporti secolari. Ma non è possibile pensare di sostituire quel sistema in crisi con una deriva. Anche le scuole di architettura sono invase da penose riproduzioni di luoghi comuni del consumismo architettonico, importate frettolosamente, prive di qualsiasi fondamento o dignità critica e di metodo, spacciate come evasive pillole per illusorie estasi, pornografia architettonica capace di offrire qualche temporaneo consolatorio piacere. In tale contesto potrebbe apparire addirittura sedizioso invocare parole come regola e misura. Ma noi sappiamo di dover colmare dentro l'alveo che ha come argine queste parole le incertezze del nostro tempo. Una nuova definizione di tipologia appare possibile purché si comprenda che l'architettura può compiere una vera rivoluzione soltanto restando dentro i propri limiti. Sono ancora e sempre le misure e solo esse che possono alimentare il sacro fuoco dell'arte, il quale si manifesta – nel darsi e ritrarsi della fiamma – solo quando il proprio apparire è regolato. Intervenendo sulle lacerazioni del nostro tempo, negli interstizi lasciati vuoti dalla frenesia produttiva e sulle ferite da questa provocate, possiamo imparare una nuova geografia in cui le architetture, necessariamente frammentate, sappiano riannodare spazi e tempi apparentemente privi di relazione. Solo così potremo sperare che il nostro tempo confluisca nel lungo tempo dell'architettura.

PDN È anche possibile porsi su un livello pratico di gestione e uso degli 'strumenti di lavoro'. Come, ad esempio, il 'disegno' e il 'modello' ti aiutano nella redazione e nello sviluppo dei tuoi progetti?

PZ Se ti riferisci alle cosiddette 'prospettive rosse', come sa chi ha lavorato nel mio studio, questi disegni sono veri e propri strumenti di progetto. Vengono concepiti prima, durante e dopo ciascun progetto e hanno diversi gradi di approfondimento. Molto spesso ci capita di ridisegnare progetti che hanno ormai vent'anni, dei quali non è stata ancora esplorata la totalità. Così tutti i disegni partecipano a un progetto complessivo che lega un'opera all'altra.

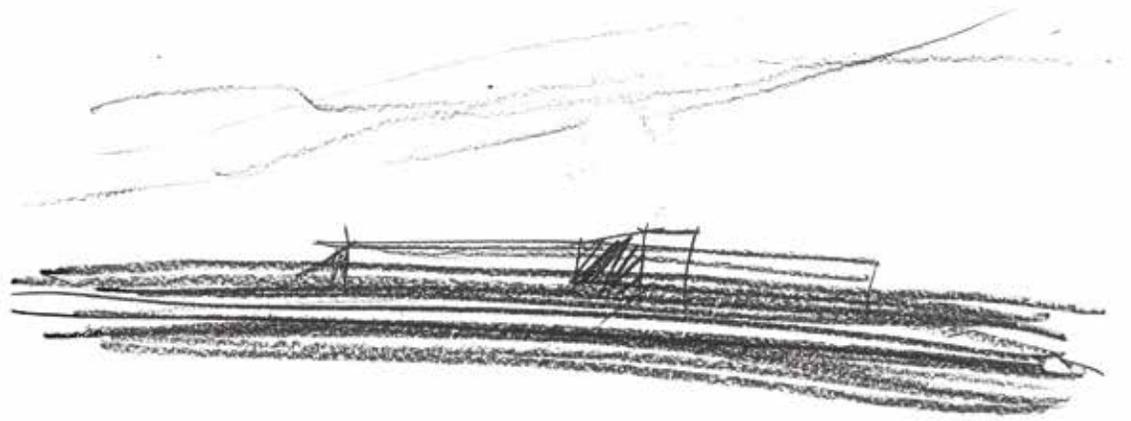
Sembrerà paradossale, ma in tutto questo non c'è nessuna finalità estetica. C'è chi ha scritto che si tratta di 'visioni'. In questa affermazione trovo qualche esattezza, se si pensa al valore morale ed 'ideologico' che noi attribuiamo a questi disegni come parte del nostro programma, della nostra ricerca. Molto spesso questi disegni tracciano la strada per i futuri progetti, anche se sono assolutamente svincolati da ragioni costruttive immediate. Ma è stato notato che sono precisi, anche quando visti in rapporto alla eventuale costruzione che ne è seguita. Ciò è naturale: la visione è sempre vicina alla realtà. Il modello ha analoga finalità di visione. Si pensi al modello della Cappella sul mare a Malta, che considero l'inizio di almeno dieci altri progetti successivi. Ogni tanto mi telefonano o mi scrivono architetti stranieri dispiacendosi del fatto che non sono stati in grado di trovare la Cappella sulla costa maltese. In effetti l'opera non è mai stata costruita, ma il modello di James Annovi, fotografato da Mauro Davoli, induce a credere che ciò sia avvenuto.



Cimitero di Sansepolcro (Arezzo), schizzo di studio, matita, 1997/*Sansepolcro Cemetery (Arezzo), studio sketch, pencil*

pagina precedente: Mausoleo dei primi Cristiani sul Bastione del Sangallo a Roma, schizzo di studio, matita, 1994

previous page: *Mausoleum of the first Christians on the bastion, Bastione del Sangallo in Rome, studio sketch, pencil*



the biography of the Saint – derives the origin of the spirituality of Francesco from the absolut and rough material structure and of the Umbrian landscape.

PDN Your passions and research are linked and often intertwine with those of Luigi Ghirri. Can you help us understand the points of contact of this common perspective?

PZ It was 1984, a Saturday at noon. Ghirri arrived to Varano and took three shots of my first work while the fog was replacing the sun. The 'little Theatre', there appeared to be suspended, resting on the ground slightly. «It looks like a L.E.M.», he said, alluding to the module used by Americans touched the surface of the moon. He immediately understood the meaning of my work and was attracted to it, so that, often, on other occasions, he photographed without being paid. I was twentyfive years old and I had spent almost ten of them to study the Italian landscape. I was interested, as I am now, a progress made of new things originated by something before and waiting for something after, that belong to a great cycle. What does not last is not architecture. Ghirri turned the moments of a shooting in the eternity of everyday. We were bound together by the sight of a ruined landscape and by the vision of its possible salvation.

My small book *Identity of architecture*, pulished in 1995, and, since then, my lectures, start with Ghirri's extraordinary photo of 'Italia in miniatura' in Rimini, a resort for children where the major italian monuments are represented. out of scale standing one next to the others in an unusual way. So it is Italy today. We have to rebuild a balance between things. It is the last chance.

PDN How should an intellectual who lives and works the contemporary world, relate to the world of architecture?

PZ I consider architecture as a continuous different reconstruction or, if you like, as a continuous, constant medication of the wounds that modern man brings to the world's body.

PDN Speaking of landscape and context, you mention the 'last horizon', what is the meaning of this Leopardian element today?

PZ I have spoken of 'last horizon' with a temporal meaning, relating to a vanishing point that moves continuously, a landlocked area where we are confined by our era. This immeasurable reality binds architecture to a silent and tidy interpretation of things. The most unformed matter, and distressing chaos, have no cards to play. Only measure can illuminate them with a new non glaring light. Under this light the eternal renewal of typology can germinate.

PDN Le forme semplici e regolari, secondo la definizione di Ludovico Quaroni, segnano la 'geometria' e la 'misura' dell'architettura. Qual è il processo ideativo che ti ha portato a questa espressività?

PZ Per me non può esistere alcuna forma finalizzata alla forma. Nella pittura di Piero della Francesca un mondo preciso e classificato delle figure si antepone ai fondali descritti, quasi sempre rappresentanti la alta Val Tiberina, e li popola attraverso selezionate fisionomie. Non è difficile, lo ha già fatto Hauxley, riconoscere un ovale, un cono, un cilindro, un cubo, un parallelepipedo o una sfera nei capi, nei corpi, nei colli, nei copricapi, ma anche nei vestiti e nelle capigliature, o addirittura nelle pieghe degli abiti. Piero compie un'astrazione, ma non abbandona la realtà, che resta descritta sul fondale.

Due sono infatti gli elementi: il primo piano e lo sfondo. Nella Resurrezione di Cristo di Sansepolcro, il sepolcro è la base di un triangolo equilatero, al cui vertice superiore è il capo del Cristo risorto.

Ma anche il Cristo, figura perfetta, non abbandona la terra, cui resta vincolato dalla tomba: la sua missione non è conclusa. La perfezione delle figure primarie si mette in rapporto con la vita vera, rappresentata dal fondale, costruendo un paesaggio 'sobriamente riscaldato', che è della terra, ma si avvicina al cielo.

Ho lavorato nello stesso modo nel progetto per il cimitero di Sansepolcro, isolando tre elementi, il basamento-tomba, la collina, il cielo, per porli in relazione assoluta. Ma anche a Perugia, per fare un altro esempio, la forma assoluta della chiesa di S. Giovanni non deriva da una scelta stilistica. Basta guardare l'Umbria o leggersi il San Francesco di Romano Guardini per comprendere: il primo capitolo si intitola *Il volto della terra* e Guardini fa derivare (ma lo aveva già fatto San Bonaventura nella biografia del Santo) l'origine della spiritualità di Francesco dalla struttura materiale scabra e assoluta del paesaggio umbro.

PDN Le tue passioni e ricerche si legano e spesso si intrecciano con quelle di Luigi Ghirri. Ci aiuti a comprendere i punti di contatto di questa analisi comune?

PZ Era il 1984, un sabato a mezzogiorno. Ghirri giunse a Varano e scattò tre fotogrammi alla mia prima opera mentre la nebbia sostituiva il sole. Il 'Teatrino' vi appariva come sospeso, appoggiato a terra lievemente. «Sembra un L.E.M.» disse, alludendo al modulo con cui gli americani erano scesi sul suolo lunare. Aveva compreso immediatamente il senso del mio lavoro e ne era attratto, tanto che, spesso, anche in altre occasioni, lo fotografò senza essere pagato. Avevo venticinque anni e ne avevo dedicati quasi dieci a studiare il paesaggio italiano. Mi interessava, come oggi, un progresso fatto di novità che nascono da un prima e attendono un dopo, che appartengono a un grande ciclo. Ciò che dura poco non è architettura. Ghirri trasformava gli attimi di uno scatto nell'eternità del quotidiano. Ci univano la vista di un paesaggio in sfacelo e la visione della sua possibile salvezza.

Il mio libretto *Identità dell'architettura*, del 1995 e, da allora, le mie conferenze, si aprono con la straordinaria foto di Ghirri all'"Italia in miniatura" di Rimini, un villaggio per bambini in cui sono riprodotti, fuori scala, i maggiori monumenti italiani, uniti in modo anomalo. Così è oggi l'Italia. Si tratta di ricostruire un equilibrio tra le cose. È l'ultima possibilità.

PDN Un'intellettuale che vive e lavora nella contemporaneità, come si deve rapportare con il mondo dell'architettura?

PZ Considero l'architettura come continua ricostruzione differente o, se vuoi, come continua, incessante cura della ferita che l'uomo contemporaneo arreca al corpo del mondo.

PDN Parlando di paesaggio come di contesti, parli di 'ultimo orizzonte', qual è il senso odierno di questo elemento leopardiano?

PZ Ho parlato di 'ultimo orizzonte' in senso temporale, riferendomi a un punto di fuga che si sposta continuamente, uno spazio intercluso cui ci obbliga il nostro tempo. Rispetto a tale realtà priva di misura è necessaria, da parte dell'architettura, una lettura silenziosa e composta delle cose. La materia più informe, il caos più angosciante, non hanno carte da giocare. Solo la misura può illuminarli di una nuova luce vera, non abbagliante. Dentro questa luce può prendere corpo l'eterno rinnovamento della tipologia.