

Linguaggio eretico e disegno d'architettura

La rappresentazione come ricerca interiore del progetto

#eretic
#language
#representation
#drawing
#space

testo di/text by Valerio De Caro

Heretical language and architectural design.

Representation as an inner quest for design

Charles F. Hockett (1958), speaking of the properties of human language in his *Course of Modern Linguistics*, highlighted the character of arbitrariness as the absence of links between signifier and meaning of a linguistic sign. This arbitrariness, attributable to architectural design, is expressed through its codified language, translating the multiple complexity of the elements perceivable in reality, into signs and symbols, emptied of any descriptive representation that is able to refer to the real condition of the object represented. The technical drawing is defined starting from a specific and imposed convention, deriving from an abstract and synthetic representation of the elements to be reproduced, through universally recognizable graphic signs. The signs of architectural design, as the communicative language of space, are placed, in this condition, as a revealed truth capable of opening the field to heresies. Heresy producing graphic traits declaring belonging to the codified world of architectural representation, but which depart from it and contradict it at the same time, to the extent that representation requires a new approach to reality, beyond its canonical abstract representation. In the second half of the eighteenth century the Enlightenment culture again approached the forms of the classical world as a model for the construction of the present, the central perspectives depicting pure geometric shapes such as the cube, the cylinder and the sphere. Etienne Louis Boullè, to the geometric perfection of his architecture, combined dramatic transitions between light and shadow, cloudy and tormented skies, evoking an inner condition of aesthetic disturbance and wonder, suggesting the role that architecture must, at that time, represent, guide and the light of reason for a society that grows under the faith of civil progress (Rossi, 2005). Boullè's heretical representations highlight the dual condition of architectural design, the result

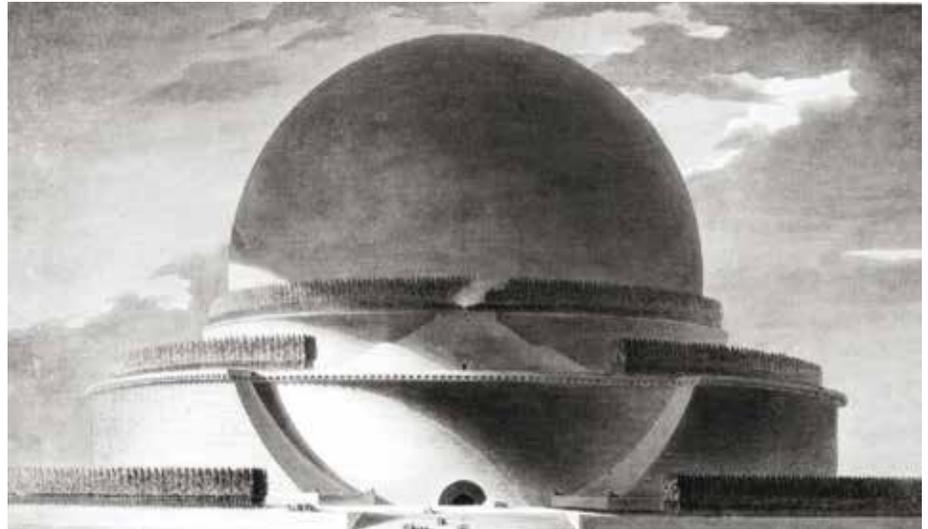
Charles F. Hockett (1958), parlando delle proprietà del linguaggio umano nel suo *Corso di linguistica moderna* evidenziava il carattere di arbitrarietà come l'assenza di vincoli tra significante e significato di un segno linguistico. Tale arbitrarietà, riconducibile al disegno d'architettura, si esplica attraverso il suo linguaggio codificato, traducendo la molteplice complessità degli elementi percepibili nella realtà, in segni e simboli, svuotati di ogni rappresentazione descrittiva che sia in grado di rimandare alla condizione reale dell'oggetto rappresentato. Il disegno tecnico si definisce a partire da una convenzione specifica e imposta, derivante da una rappresentazione astratta e sintetica degli elementi da riprodurre, mediante segni grafici riconoscibili universalmente. I segni del disegno architettonico, quale linguaggio comunicativo dello spazio, si pongono, in tale condizione, come una verità rivelata in grado di aprire il campo alle eresie. Eresie producenti tratti grafici dichiaranti l'appartenenza al mondo codificato della rappresentazione architettonica, ma che se ne discostano e la contraddicono al tempo stesso, nella misura in cui in cui la rappresentazione richiede un nuovo avvicinamento alla realtà, oltre la sua canonica rappresentazione astratta. Nella seconda metà del settecento la cultura illuminista si avvicinava nuovamente alle forme del mondo classico quale modello per la costruzione del presente, alle prospettive centrali raffiguranti forme geometriche pure come il cubo, il cilindro e la sfera. Etienne Louis Boullè, alla perfezione geometrica della sua architettura, affiancava drammatiche transizioni tra luci e ombre, cieli nuvolosi e tormentati, evocanti una condizione interiore di turbamento estetico e meraviglia, suggerendo il ruolo che l'architettura doveva, a quel tempo, rappresentare, guida e lume della ragione di una società che cresce sotto la fede del progresso civile (Rossi, 2005). Le rappresentazioni eretiche di Boullè evidenziano la condizione duale del disegno d'architettura, risultato di una necessità comunicativa che si produce secondo due differenti direzioni. Verso l'esterno il disegno si configura a medium produttore un messaggio quale comunicazione di un'intenzionalità progettuale rappresentabile solo unicamente attraverso un tentativo grafico di avvicinamento alla realtà. Verso l'interno un'esigenza comunicativa intima del progetto d'architettura, quale lettura interpretativa di un contesto reale carico di segni riproducibili, ancor prima connotazione esplorativa del disegno rispetto all'azione compositiva concorrente alla definizione dello spazio architettonico. Direzioni che non sono percorribili singolarmente e che si intrecciano all'interno dei percorsi progettuali che ne costituiscono la sostanza della costruzione del progetto architettonico. Nell'ambito della comunicazione introspettiva che l'architetto esprime nei suoi confronti, il disegno rappresenta il tentativo di riduzione della distanza tra mondo reale e mondo ideale, strumento eletto a mezzo di traduzione della prefigurazione mentale costituente l'immagine anticipatrice dell'architettura. Il ruolo del disegno, in tal senso, assume una condizione nuova che è quella di stabilire dei punti di contatto con la materialità dell'architettura e, nel complesso lavoro di organizzazione dello spazio, acquisisce una dimensione specifica di guida nel territorio astratto del foglio bianco. Tuttavia, simboli e convenzioni predeterminati, regolanti i criteri grafici della rappresentazione, non sono sufficienti a descrivere la condizione esperienziale a cui si vuol tendere. Numerosi sono gli esempi che, nella storia dell'architettura, che dal disegno a matita a quello digitale, ripercorrono un percorso di negazione delle convenzioni, proiettandosi verso la trasmissione di aspetti emozionali piuttosto che unicamente tecnici e descrittivi. Le transizioni di rapporti chiaroscurali delle prospettive del *Danteum* (Ciucci 1996), progettato da Giuseppe Terrani e Pietro Lingeri nel 1938, evidenziano il rapporto tra significato e significante che il linguaggio del disegno d'architettura è in grado di esprimere. Se il tratto di matita misto a carboncino si pone quale significante dello spazio architettonico prodotto di una rielaborazione interpretativa da parte degli

sotto/above: (a sinistra) Lingeri P. e Terragni G., Disegni di progetto per il Danteum, Roma, 1938, copyright: Regione Lombardia; (a destra) Boullée L., Cenotafio di Newton, Sezione con effetto diurno, inchiostro, 39,8 x 65 cm, Parigi, Bibliothèque Nationale, 1784 / (left)

Lingeri P. and Terragni G., *Project drawings for the Danteum, Rome, 1938*, copyright: Regione Lombardia; (right) Boullée L., *Newton's Cenotaph, Section with diurnal effect, ink, 39,8 x 65 cm, Paris, Bibliothèque Nationale, 1784*

a destra/on the right: Ponti G., Pianta del piano primo con indicazione delle visuali trasversali, in Greco A., Gio Ponti. La Villa Planchart a Caracas, ed. Kappa, Roma 2008, p.03 / Ponti G., *Plan of the first floor with indication of the transversal views, in Greco A., Gio Ponti. The*

Villa Planchart in Caracas, ed. Kappa, Rome 2008, p.03

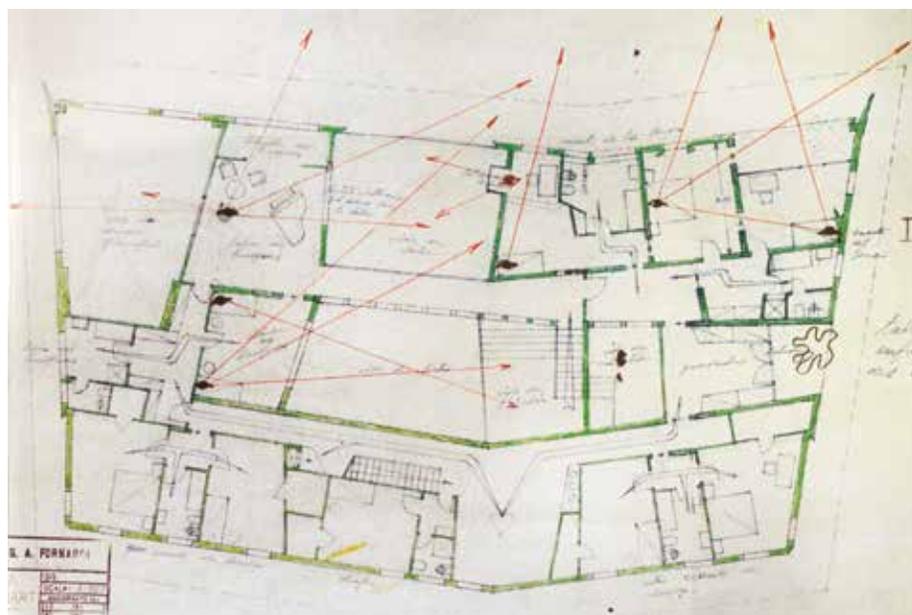


of a communicative need that occurs in two different directions. Outwardly, the drawing is configured as a medium producing a message as a communication of a design intention that can only be represented through a graphic attempt to approach reality. Inward, an intimate communicative need of the architectural project, as an interpretative reading of a real context full of reproducible signs, even before the exploratory connotation of the design with respect to the compositional action concurrent to the definition of the architectural space. Directions that cannot be travelled individually and that are intertwined within the design paths that constitute the substance of the construction of the architectural project. As part of the introspective communication that the architect expresses towards him, the drawing represents the attempt to reduce the distance between the real world and the ideal world, an instrument chosen by translating the mental prefiguration constituting the anticipatory image of architecture. The role of drawing, in this sense, assumes a new condition which is that of establishing points of contact with the materiality of architecture and, in the complex work of organizing the space, acquires a specific dimension of guidance in the abstract territory of the white sheet. However, predetermined symbols and conventions, regulating the graphic criteria of representation, are not sufficient to describe the experiential condition to which one wants to strive. There are numerous examples in the history of architecture which, from pencil to digital drawing, retrace a path of negation of conventions, projecting themselves towards the transmission of emotional aspects rather than solely technical and descriptive ones. The transitions of light shadow relationships of the perspectives of Danteum (Ciucci 1996), designed by Giuseppe Terragni and Pietro Lingeri in 1938, highlight the

architetti comaschi, il suo significato risiede nel contenuto dell'architettura in quanto trasposizione del testo letterario comunicante la sua struttura narrativa. Le numerose prospettive testimoniano l'appartenenza al canone del linguaggio ma la sua configurazione grafica ne definisce il suo superamento ad una condizione eretica e rinnegante la struttura astratta del disegno codificato. Il disegno diviene strumento per disegnare il tempo quale prodotto del rapporto luce ombra che costituisce la struttura qualificante dell'opera. La dimensione temporale del disegno di architettura è rinvenibile, per contrasto, attraverso l'esperata rappresentazione simbolica delle numerose planimetrie di Villa Planchart a Caracas progettata da Giò Ponti nel 1957. Gli elaborati prodotti si presentano sovraccarichi di segni grafici solo apparentemente convenzionali, le numerose frecce o assi tracciati dall'architetto milanese sono qualcosa di più che elementi segnici descrittivi una determinata connotazione di uno specifico elemento architettonico, ma esprimono una ricerca approfondita sulla natura dell'abitare. Alcuni assi di percorrenza descrivono la transitorietà dello spazio interno come luogo, entro cui si afferma l'esperienza dell'abitare. Come affermava egli stesso (1928) nel primo numero di *Domus*, rivista del quale fu fondatore, "la casa all'italiana è come un luogo scelto da noi per godere in vita nostra, con lieta possessione, le bellezze che le nostre terre e i nostri cieli ci regalano in lunghe stagioni", evidenziando la necessità di interpretare il progetto d'architettura come qualcosa di più che una semplice «machine à habiter», ma anche come un luogo pensato per il ristoro e per il godimento della vita dell'uomo. La dimensione eretica di questo grafismo amplificato, testimoniato dagli infiniti coni ottici tracciati all'interno della planimetria, segna il superamento della mera convenzione rappresentativa, elevandosi a strumento progettuale in grado di tradurre l'intento di Ponti, ovvero quello di progettare la villa come un'entità aperta al paesaggio, segnata da una continuità di rapporto tra esterno ed interno in cui forme e materiali rappresentano l'elemento di connessione tra ambiente e architettura (Ponti, 1990). Nel momento in cui il disegno, acquisisce la sua dimensione narrativa, attraverso il tratto, nella ricerca evocativa di un mondo al cui il progetto vuole tendere, acquista la sua dimensione eretica nell'azione di sconfinamento tra il mondo reale e quello immaginario. I disegni di Aldo Rossi esprimono la necessità di una ricerca interiore del significato dell'architettura quale persistenza del modo di vivere di una società e della sua organizzazione spaziale (Rossi, 1966). La lettura temporale che Rossi individua nella permanenza delle forme disegnate, esplicita la dimensione teatrale delle sue opere. I disegni dell'architetto milanese mettono in scena la vita dell'uomo anche attraverso la sua assenza testimoniando un'assoluta vicinanza alla struttura metafisica delle opere pittoriche di Giorgio De Chirico (Gregotti, 1997). La dimensione eretica, rilevabile nelle numerose prospettive urbane distorte e negli oggetti di design, talvolta privati della loro scala originaria, come la celebre caffettiera di Aldo Rossi, emerge in quanto rifiuto della razionale rappresentazione tecnica dell'oggetto disegnato, alla ricerca di una nuova dimensione emotiva. Il disegno più che una mera rappresentazione diviene la ricerca di un significato archetipico che indaga l'origine metafisico del progetto d'architettura. Nel rifiuto del tecnicismo e della esa-

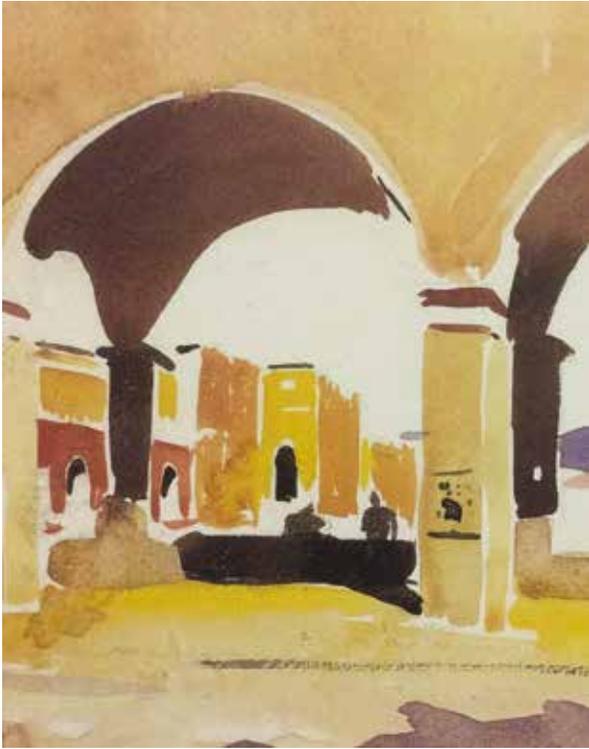
sotto/above: Rossi A., L'azzurro del cielo. Studio per il cimitero di Modena, 1971, Tecnica mista su carta, 55X55 cm, copyright: Eredi Aldo Rossi / Rossi A., *The blue of the sky. Study for the Modena cemetery, 1971, Mixed technique on paper, 55X55 cm, copyright: Eredi Aldo Rossi*

relationship between meaning and signifier that the language of architectural design is able to express. If the pencil stroke mixed with charcoal stands as the signifier of the architectural space produced by an interpretative reworking by the architects of Como, its meaning lies in the content of the architecture as a transposition of the literary text communicating its narrative structure. The numerous perspectives testify to its belonging to the canon of language but its graphic configuration defines its overcoming to a heretical condition and denying the abstract structure of the codified design. Drawing becomes a tool for drawing time as a product of the light-shadow relationship that constitutes the qualifying structure of the work. The temporal dimension of the architectural drawing can be found, by contrast, through the exasperated symbolic representation of the numerous plans of Villa Plancharit in Caracas designed by Giò Ponti in 1957. The elaborate products are overloaded with only apparently conventional graphic signs, the numerous arrows or axes drawn by the Milanese architect are something more than sign elements describing a specific connotation of a specific architectural element, but express in-depth research on the nature of living. Some travel axes describe the transience of the interior space as a place, within which the experience of living is affirmed. As he himself stated (1928) in the first issue of *Domus*, the magazine of which he was the founder, "the Italian house is like a place chosen by us to enjoy in our life, with happy possession, the beauties that our lands and our skies give us in long sea-



sperata correttezza grafica Rossi individua una nuova dimensione eretica del disegno che si traduce in un percorso interiore rivolto all'plorazione del senso progettuale. In questa indagine del progetto d'architettura, il disegno si elegge a strumento di conoscenza ed espressione della percezione spaziale, quale trasposizione del lavoro intellettuale da esplicitare in progetto. La dimensione eretica degli schizzi di Le Corbusier e di Louis Kahn, scaturenti nelle numerose annotazioni grafiche dei *Voyage*, emerge nel superamento della convenzione rappresentativa indirizzata verso la traduzione pressoché realistica dell'oggetto da rappresentare (Bonillo, 1997). Il disegno, frettolosamente annotato nei quaderni di viaggio, supera la mera dimensione descrittiva dell'elemento osservato, per diventare strumento di indirizzo progettuale sin dalla fase della sua conoscenza. Gli schizzi del Tempio della Fortuna di Pompei, collocati ne IV Carnet di Le Corbusier, se messi a confronto con il progetto dell'attico l'attico Beistegui, realizzato tra il 1929 e il 1931, evidenziano l'intenzionalità non dichiarata di operare mediante una rilettura delle forme del passato. I ruderi, divengono motivo ispiratore di soluzioni per questioni contemporanee, come il superamento della differenza di quota nella terrazza. Il disegno eseguito da Le Corbusier è sintetico e di natura morfologica, rivolto all'interpretazione dell'architettura antica, come contenitore di elementi da tradurre in nuove forme attraverso le tecniche della contemporaneità. Così elementi tecnologici contemporanei, come il camino di ventilazione della Ville Savoye e i lucernari presenti in copertura, compongono il tetto giardino, disposti come una serie di rovine rinvenute sul piano di calpestio. La specifica collocazione ne dichiara l'evidente relazione con le rappresentazioni dei ruderi di Pompei incisi nei suoi carnet (Roma, 2016). Se per Le Corbusier il disegno acquisisce la sua dimensione eretica nella sintesi formale quale segno avente i caratteri del riferimento progettuale, le rappresentazioni di Louis Khan indagano su qualcosa di inafferrabile, almeno apparentemente. Le frequenti vedute di colonnati rinvenibili nei disegni del viaggio in Italia e in Grecia testimoniano la successiva attenzione dell'architetto americano per lo spazio della soglia, che non è solo ambiente di separazione e connotazione del passaggio tra l'interno e l'esterno dell'architettura, ma diviene elemento di suggestione per il superamento delle questioni climatiche e ambientali che dovrà affrontare ad Ahmedabad (Bosi, 2017). La soglia diviene così un luogo d'abitare e struttura tecnologica, oltreché spaziale, necessaria per raffrescare le stanze più riparate. Le colorate rappresentazioni veneziane, in cui i frenetici tratti grafici divengono un modo per indagare le riflessioni dell'acqua, suggeriscono una connotazione ambientale da tradurre in progetto d'architettura, ma anche la costruzione di un nuovo ambito spaziale da cui guardare verso l'esterno il paesaggio. I disegni, nella loro rappresentazione pittorica, allontanano dalla ricerca di una dimensione concreta e autentica, ricercando nel superamento della tecnica una condizione immaginifica dello spazio reale, tendente all'ideale. Se l'eresia del disegno fin qui analizzata si limita alla rappresentazione grafica a matita, Frank O. Gehry esplora tale superamento del canone in tutte le sue connotazioni sia analogiche che digitali. L'architetto americano anticipa lo spazio architettonico attraverso schizzi sintetici che rappresentano le linee di forza del progetto (Dal Co, F., Forster, K. W., Arnold, H. S., 2008). Lo schizzo preparatorio non è più, un elemento descrittivo dell'opera da costruire ma una linea guida entro cui indirizzare tutto il percorso progettuale. In tal senso, il disegno non è orientato a fornire risposte a questioni imposte dal progetto d'architettura, ma piuttosto volto ad aprire il campo a domande e questioni da indagare attraverso





a sinistra/on the left: Kahn L., Portico di Ponte Vecchio, Firenze, Italia, circa 1930, acquerello su carta, 17,1x19,4 cm, Collezione privata, The paintings and sketches of Louis I. Kahn, a cura di Jan Hochstim, Rizzoli, New York, 1991, p. 112 / Kahn L., Portico di Ponte Vecchio, Firenze, Italia, circa 1930, watercolor on paper, 17.1x19.4 cm, Private

collection, The paintings and sketches of Louis I. Kahn, edited by Jan Hochstim, Rizzoli, New York, 1991, p. 112

sotto/above: Jeanneret C. E., Carnet IV, Tempio della Fortuna, Pompei, 1911, Electa, p.81 / Jeanneret C. E., Carnet IV, Temple of Fortuna, Pompeii, 1911, Electa, p.81



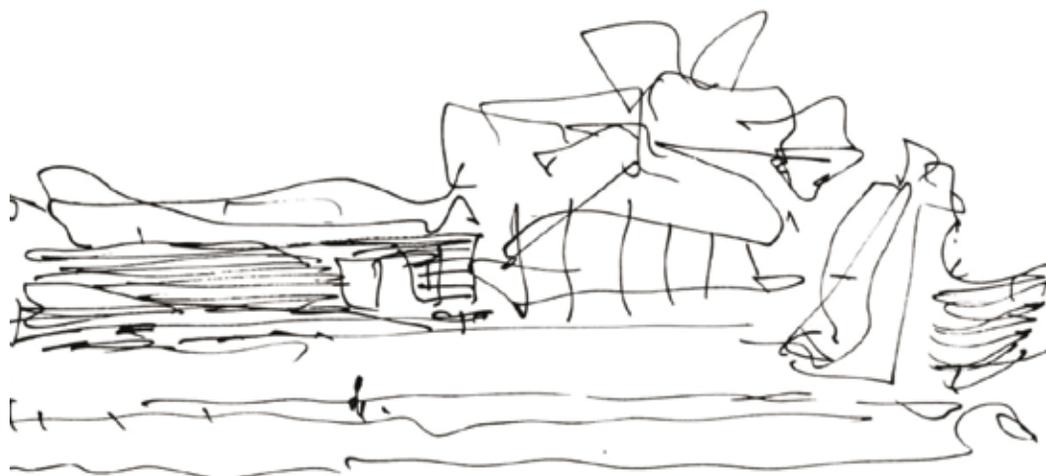
sons “, highlighting the need to interpret the architectural project as something more than a simple “ machine à habiter “, but also as a place designed for restoration and for the enjoyment of human life. The heretical dimension of this amplified graphism, witnessed by the infinite optical cones traced within the plan, marks the overcoming of the mere representative convention, elevating itself to a design tool capable of translating Ponti’s intent, that is to design the villa as a entity open to the landscape, marked by a continuity of relationship between exterior and interior in which forms and materials represent the connecting element between environment and architecture (Ponti, 1990). When the drawing acquires its narrative dimension, through the stroke, in the evocative search for a world towards which the project wants to aim, it acquires its heretical dimension in the action of trespassing between the real and the imaginary world. Aldo Rossi’s drawings express the need for an interior search for the meaning of architecture as the persistence of a society’s way of life and its spatial organization (Rossi, 1966). The temporal reading that Rossi identifies in the permanence of the drawn forms, makes explicit the theatrical dimension of his works. The drawings of the architect from Milano, stage the life of man also through his absence, testifying an absolute closeness to the metaphysical structure of the paintings of Giorgio De Chirico (Gregotti, 1997). The heretical dimension, detectable in the numerous distorted urban perspectives and in the design objects, sometimes deprived of their original scale, such as the famous coffee pot by Aldo Rossi, emerges as a rejection of the rational technical representation of the designed object, in search of a new dimension emotional. More than a mere representation,

drawing becomes the search for an archetypal meaning that investigates the metaphysical origin of the architectural project. In the refusal of technicality and exasperated graphic correctness, Rossi identifies a new heretical dimension of drawing which translates into an inner journey aimed at exploring the sense of design. In this investigation of the architectural project, drawing is elected as an instrument of knowledge and expression of spatial perception, as a transposition of the intellectual work to be made explicit in the project. The heretical dimension of the sketches by Le Corbusier and Louis Kahn, arising in the numerous graphical annotations of the Voyage, emerges in the overcoming of the representative convention aimed at the almost realistic translation of the object to be represented (Bonillo, 1997). The drawing, hastily noted in the travel notebooks, goes beyond the mere descriptive dimension of the observed element, to become a planning tool right from the stage of its knowledge. The sketches of the Temple of Fortuna in Pompeii, placed in Le Corbusier’s IV Carnet, when compared with the Beistegui penthouse project, built between 1929 and 1931, highlight the undeclared intention to operate through a reinterpretation of the forms of the past. The ruins become the inspiration for solutions to contemporary issues, such as overcoming the difference in height on the terrace. The design by Le Corbusier is synthetic and morphological in nature, aimed at the interpretation of ancient architecture, as a container of elements to be translated into new forms through contemporary techniques. Thus, contemporary technological elements, such as the ventilation chimney of the Ville Savoye and the skylights present on the roof, make up the garden roof, arranged like a series of

ruins found on the floor. The specific location declares its evident relationship with the representations of the ruins of Pompeii engraved in his carnet (Rome, 2016). If for Le Corbusier the drawing acquires its heretical dimension in the formal synthesis as a sign having the characteristics of the design reference, the representations of Louis Kahn investigate something elusive, at least apparently. The frequent views of colonnades found in the drawings of the trip to Italy and Greece testify to the American architect’s subsequent attention to the space of the threshold, which is not only an environment of separation and connotation of the passage between the interior and the exterior of the architecture, but becomes an element of suggestion for overcoming the climatic and environmental issues that it will have to face in Ahmedabad (Bosi, 2017). The threshold thus becomes a place to live and a technological structure, as well as spatial, necessary to cool the most sheltered rooms. The colorful venetian representations, in which the frenetic graphic lines become a way to investigate the reflections of the water, suggest an environmental connotation to be translated into an architectural project, but also the construction of a new spatial environment from which to look outwards the landscape. The drawings, in their pictorial representation, move away from the search for a concrete and authentic dimension, seeking an imaginative condition of real space, tending towards the ideal, in overcoming the technique. If the heresy of drawing analyzed so far is limited to the graphical representation in pencil, Frank O. Gehry explores this overcoming of the canon in all its analog and digital connotations. The American architect anticipates architectural space through synthetic sketches that represent the lines of force of the

in questa pagina/on this page: Gehry F., Studio per il Museo Guggenheim di Bilbao, 1991, copyright: Gehry Partners / Gehry F., Study for the Guggenheim Museum in Bilbao, 1991, copyright: Gehry Partners

project (Dal Co, F., Forster, K. W., Arnold, H. S., 2008). The preparatory sketch is no longer a descriptive element of the work to be built but a guideline within which to direct the entire design process. In this sense, the design is not aimed at providing answers to questions imposed by the architectural project, but rather aimed at opening the field to questions and issues to be investigated through the form. Gehry's drawing does not seek answers, such as specific spatial solutions to represent, but creates those questions necessary to identify the paths that the project will have to take. Its heretical dimension is built in the negation of the convention as a structure capable of bringing mental processing closer to the actual construction of architecture. Heretical dimension that is not limited only to the preparatory representation but which supports the role of drawing in all phases of the project, in its avant-garde nature. A design that freed from all representative conventions opens the way to formal experimentation, which he himself tackles, also through the use of the computer. Gehry, through the creation of preparatory models and the related scanning and digital transformation, subverts the explanatory nature of the drawing which is no longer interpreted in its descriptive and explanatory nature of an architectural idea, but becomes a necessary tool for the operational conception of new shapes of contemporary architecture. The numerous examples described so far show how the heretical dimension of drawing, interpreted as a negation of the predetermined formal convention, can represent a significant element in the research defining architectural space. The unconventional and heretical representation takes on different connotations, which escape the communicative logic of the architectural project as a message to be transmitted to potential clients. Rather, the heretical design appears to be the result of an intimate need for interior exploration by the architect, who seeks, through the multiple techniques of representation, the prefiguration of a new organism. The aim of the drawing is the construction of a new environmental, emotional and temporal dimension, but also of meaning, sometimes the structure of the memory to be brought back into the project. The heretical nature of drawing opens up to experimentation as a path of research into space, drawing temporally fixes its phases in the slow and elaborate process of building space.



la forma. Il disegno di Gehry non cerca risposte, quali soluzioni spaziali specifiche da rappresentare, ma crea quegli interrogativi necessari per individuare i percorsi che il progetto dovrà intraprendere. La sua dimensione eretica, si costruisce nella negazione della convenzione come struttura capace di avvicinare l'elaborazione mentale alla costruzione effettiva dell'architettura. Dimensione eretica che non si limita unicamente alla rappresentazione preparatoria ma che affianca il ruolo del disegno in tutte le fasi del progetto, nella sua natura avanguardistica. Un disegno che liberato da tutte le convenzioni rappresentative apre il campo alla sperimentazione formale, da lui stesso affrontata, anche attraverso l'uso del computer. Gehry, mediante la realizzazione di plastici preparatori e la relativa scansione e trasformazione digitale sovverte la natura esplicativa del disegno che non viene più interpretato nella sua natura descrittiva ed esplicativa di un'idea architettonica, ma diviene uno strumento necessario all'ideazione operativa delle nuove forme dell'architettura contemporanea. I numerosi esempi sin qui descritti mostrano come la dimensione eretica del disegno, interpretata come una negazione della convenzione formale predeterminata, può rappresentare un elemento significativo nella ricerca definente lo spazio architettonico. La rappresentazione non convenzionale ed eretica assume connotati differenti, che sfuggono alla logica comunicativa del progetto d'architettura come messaggio da trasmettere a potenziali committenti. Il disegno eretico, appare piuttosto, il risultato di una necessità intima di esplorazione interiore dell'architetto, che ricerca, attraverso le molteplici tecniche di rappresentazione, la prefigurazione di un nuovo organismo. Obiettivo del disegno, è la costruzione di una nuova dimensione ambientale, emozionale e temporale, ma anche di significato, talvolta struttura della memoria da ricondurre in progetto. La natura eretica del disegno apre alla sperimentazione come percorso di ricerca dello spazio, il disegno ne fissa temporaneamente le fasi nel lento ed elaborato processo di costruzione dello spazio.

References

- Bonillo, J.-L. (1997). Le dimensioni plastiche del mito mediterraneo. In B. Gravagnuolo. Le Corbusier e l'Antico. Viaggi nel Mediterraneo, Napoli: Electa, (pp. 110-121).
- Bosi, R. (2017). Lo spazio della soglia. La lezione dei viaggi nell'opera di Louis I. Kahn [Tesi di dottorato, Università degli studi di Firenze]
- Ciucci, G. (1996). Giuseppe Terragni. Opera completa. Electa.
- Dal Co, F., Forster, K. W., Arnold, H. S. (2008). Frank O. Gehry. Tutte le opere. Electa.
- Gregotti, V. (1997, 5 settembre) Aldo Rossi e l'anima delle città, La Repubblica. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/09/05/aldo-rossi-anima-delle-citta.html>
- Hockett, C. F. (1958). Un corso di linguistica moderna. The Macmillan Company.
- Roma, C. (2016). Le Corbusier e le suggestioni dei ruderi. La costruzione di una grammatica dall'esperienza del Voyage d'Orient. [Tesi di dottorato, Università La Sapienza di Roma]
- Rossi, A. (2005). Introduzione a Boullée. In A. Ferlenga (a cura di), Étienne-Louis Boullée Architettura. Saggio sull'arte (p.p. 23-43)
- Rossi, A. (1966). L'architettura della città. Marsilio.
- Ponti, G. (1928). La Casa all'italiana. Domus, 1, 1.
- Ponti, L. L. (1990). Gio Ponti. L'opera. Leonardo.