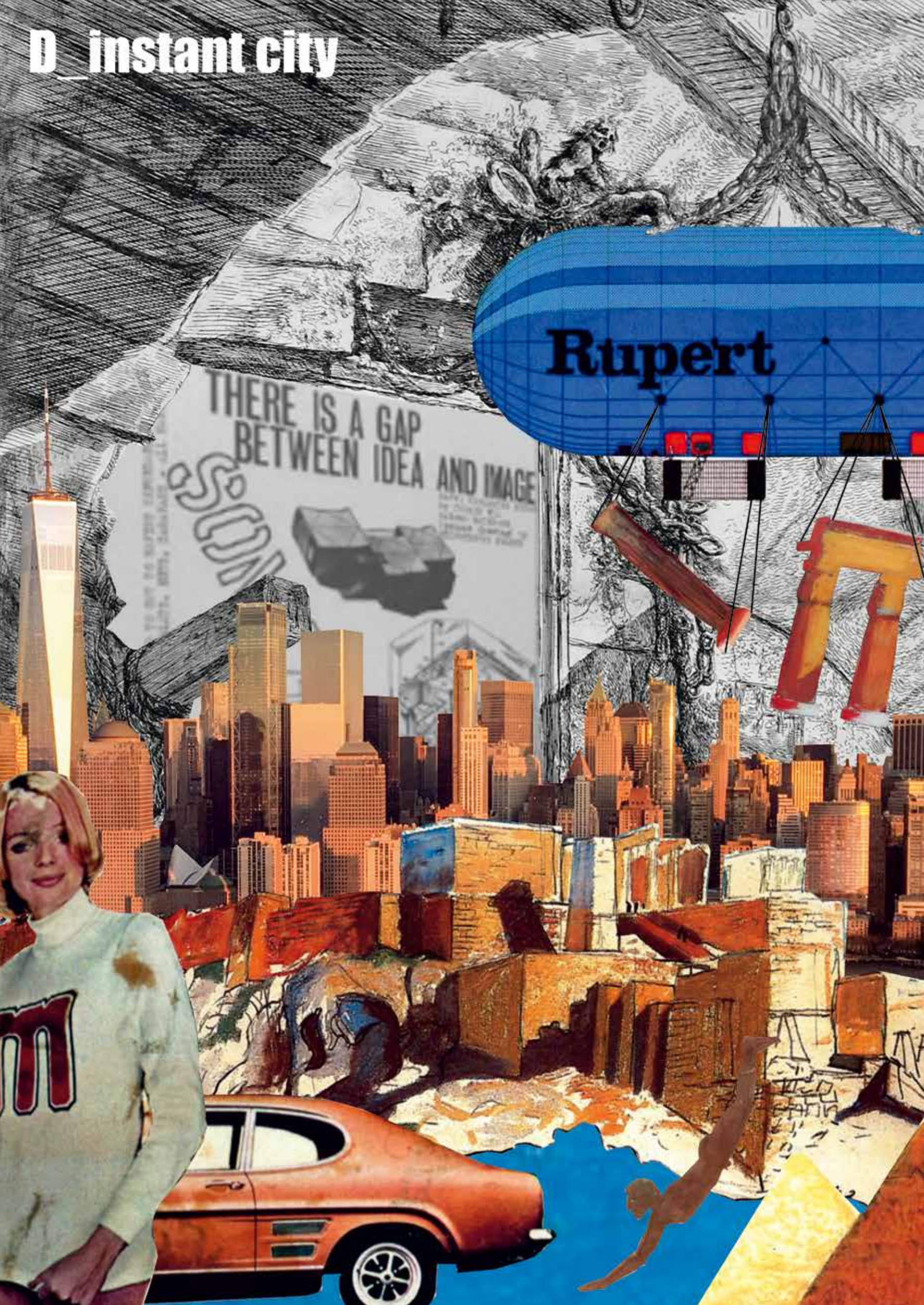


D\_instant city





# Il disegno denso

La visione in architettura, ovvero la rappresentazione dell'idea

#vision  
#collage  
#ethical  
#drawing  
#architecture

testo di/text by Sebastiano Nucifora

## The substantial drawing. The vision in architecture, or rather the representation of the idea

### Heresy, choice, and error

In his essay *The Johannine Question*, the Lutheran theologian Martin Hengel (1998) repeatedly uses the expression “the heretics” to refer to “the masters of error”, the enemy of the presbyter, whose dogmatic dimension is emphasized above all (1). From a historical-religious perspective, despite the etymological distance that separates them, both heresy and error draw nearer and nearer until they overlap, by extension and in certain judgments (opinions), well beyond the deceptive quasi-homophony of the two words. According to Norelli (2009), it was Giustino (himself), the first apologist to use the term heresy in his fight against the rebel Christian movements (2) as a synonym of “error by definition”, and in so doing, he made the influence of the apocalyptic tradition prevail over that of the language of the Hellenic and Hellenistic philosophical schools. By sharing this view, we could say that the heretic, the one who chooses, is also the erratic wanderer (“l'errante” in Italian): whoever, in his haphazard drifting, chooses the wrong path. Wrong paths were also those chosen by Galileo and Pasolini, who preferred to wander with their gaze among the celestial bodies or the “palazzacci” (ugly apartment blocks) of the Roman suburbs and were stigmatized at the time as heretics. However, today no one would deny the correctness (and the beauty) of their conclusions, which turned upside down previous ideas in their respective fields of expertise, ranging from science to politics and poetry. After all, as G.E. Lessing had it, a heretic is a man who sees with his own eyes, and the choices of heretics often reveal only their stubborn determination to observe, tell or plan a reality, choosing a personal and different point of view from where to quote prof. Keating, “... the world looks (obviously) different” (Weir, 1989) (3).

### L'eresia, la scelta e l'errore

Nel suo saggio *La questione giovannea*, il teologo luterano Martin Hengel (1998), utilizza a più riprese l'espressione “gli eretici” per indicare “i maestri dell'errore”, gli avversari del presbitero, di cui si mette soprattutto in rilievo la dimensione di dogmatico (1). In una prospettiva storico-religiosa, in effetti, pur nella distanza etimologica che li separa, i due termini, eresia ed errore, si avvicinano a più riprese fino a sovrapporsi, per estensione e in certi giudizi, ben oltre l'ingannevole assonanza fonetica della loro radice er. Lo stesso Giustino, d'altro canto, il primo apologeta che utilizza il termine eresia per combattere le correnti cristiane considerate devianti, lo rende sinonimo, secondo Norelli (2009) (2), di “errore per definizione”, facendo prevalere l'influsso della tradizione apocalittica su quello del linguaggio delle scuole filosofiche elleniche ed ellenistiche. Secondo questa visione, potremmo dunque affermare che l'eretico, colui che sceglie, è anche l'errante, colui che vaga e, nel suo vagare, sceglie una via in apparenza sbagliata. Ma se, ad esempio, errando con lo sguardo tra i corpi celesti o tra i palazzacci delle periferie romane, le strade scelte da Galileo o da Pasolini sono state bollate, al tempo, come eretiche, nessuno può negarne, oggi, la giustezza (e la bellezza) dei loro punti di approdo, capaci di rivoluzionare tra scienza, politica e poesia, il sapere nei rispettivi campi di intervento. D'altro canto, come affermava G.E. Lessing, “un eretico è un uomo che vede con i suoi propri occhi”, e le scelte degli eretici sono, spesso, solo la caparbia volontà di osservare, raccontare o progettare la realtà, scegliendo un personale e diverso punto di vista dal quale, per citare il prof. Keating, “... il mondo appare (ovviamente) diverso” (Weir 1989) (3).

### Il disegno errato. Jean Houel e il tempio di Segesta

La metafora del punto di vista ci porta dritti alla geometria descrittiva, all'interno della quale è possibile fare una considerazione più disciplinare sul concetto di eresia legato al disegno in generale e, per quanto ci riguarda, al disegno di architettura in particolare. Prenderò ad esempio un disegno in apparenza inospettabile. Nel 1782 Jean Pierre Houel, durante il suo viaggio in Sicilia, produce l'acquaforte chiamata *Vue extérieure du temple de Segeste*. La prospettiva denota la scelta di una linea dell'orizzonte estremamente bassa, di un punto di vista posizionato molto vicino al quadro prospettico, quasi in direzione dello spigolo formato dall'incontro fra le facciate est e nord. Il disegnatore, com'è facilmente dimostrabile ad una restituzione prospettica inversa, rappresenta inoltre, in una fuga molto accentuata, il lato nord del tempio con una lunghezza di quasi 1/3 maggiore della misura reale in pianta. Stando alle regole della geometria descrittiva, si potrebbe giudicare quello di Houel un disegno sbagliato o, comunque, non realizzato secondo i canoni. Tuttavia, se consideriamo le scelte dell'artista come una dichiarazione di appartenenza culturale, nell'ottica di ottenere un'immagine che non fosse solo la prospettiva di 36 colonne doriche disposte ordinatamente attorno ad un rettangolo, ecco che il giudizio cambia. Sostenitore del culto della rovina classica, Houel altera volutamente i rapporti dimensionali della pianta, e questo artificio, associato alla posizione scelta per il punto di vista, fa sì che lo spettatore abbia la sensazione di trovarsi di fronte a qualcosa di maestoso che lo sovrasta, sia materialmente sia culturalmente. L'ambientazione pittorica fa il resto. L'artista produce un disegno in cui l'idea di architettura e, per estensione l'idea di spazio e di società che egli ritiene superiore (quella classica), si palesa chiaramente nella sua rappresentazione. Per queste ragioni, e anche in considerazione della fede illuminista che lega Houel al movimento di Diderot e D'Alembert, possiamo definire l'immagine finale come metodologicamente eretica. In sintesi, le scelte di Houel generano una immagine capace di rendere evidente l'idea di architettura di cui egli vuole farsi portavoce, andando oltre la riproduzione, per dirla con le parole di Louis Kahn, di “... una banale immagine di profondità, altezza e ampiezza...” (Kahn 1931) (4).

118

119

### The wrong design. Jean Houel and the temple of Segesta

The metaphor of the point of view takes us straight to descriptive geometry, within which it is possible to make a more disciplinary consideration on the concept of heresy concerning drawing in general and, as far as we are concerned, architectural drawing in particular. I will take an unsuspected drawing as an example. In 1782, Jean Pierre Houel, during his tour of Sicily, produced the etching called *Vue extérieure du temple de Segeste*. The perspective denotes the choice of a shallow horizon line, of a point of view positioned very close to the perspective picture, almost in the direction of the edge formed by the east and north facades. The illustrator, as can be easily demonstrated with inverse perspective restitution, also represents the temple's north side in a very pronounced vanishing point with a length of almost 1/3 more significant than the actual size in a plan. Following the rules of descriptive geometry, Houel's drawing could be judged wrong or, in any case, not compliant with the canons. However, if we consider the artist's choices as a declaration of cultural faith, to obtain an image that was not just the perspective of 36 Doric columns arranged neatly around a rectangle, in that case, the judgment changes. As an enthusiast of classical ruins, Houel deliberately alters the dimensional relationships of the plant, and this artifice, together with the position chosen for the point of view, produces in the viewer the sensation of being in front of something majestic above him, both materially and culturally. The pictorial setting does the rest. The artist produces a drawing in which the idea of architecture and, by extension, the idea of space and society that he considers superior (the classical one) is revealed in his representation of the temple. For these reasons, and on account of the faith in the Enlightenment ideas that bind Houel to the movement of Diderot and D'Alembert, we can define the final image as methodologically heretical. In short, Houel's choices generate an image that makes clear the idea of architecture he wants to be the mouthpiece of, that goes beyond the reproduction, in the words of Louis Kahn, of "... a banal image of depth, height and breadth ..." (Kahn, 1931) (4).

### The impression of the cathedral. Louis Kahn and the Acropolis of Athens

The above sentence is found in a 1931 paper by Louis I. Kahn when he was not yet the charismatic figure he would soon become. The American architect, speaking of figure drawing, put it this way:

As far as we are concerned, our ability to see comes from continuous analysis of our reactions to the things we observe and their meaning. The more you observe, the more you will be able to "see". In my sketches, I try not to be entirely conditioned by (slave to/ dependent on) the subject, however, I respect it and consider it as something tangible and living from which I draw my feelings ... The impression of a cathedral, no matter how faithful you are to all the rules that perspective imposes on the composition of the elements, will often be a banal image of depth, height and breadth; it will simply become a banal architec-

### L'impressione della cattedrale. Louis Kahn e l'Acropoli di Atene

La frase sopra riportata si trova in uno scritto di Louis I. Kahn del 1931, quando non era ancora la figura carismatica che sarebbe diventata da lì a poco. L'architetto americano, a proposito del disegno dal vero, così si esprimeva:

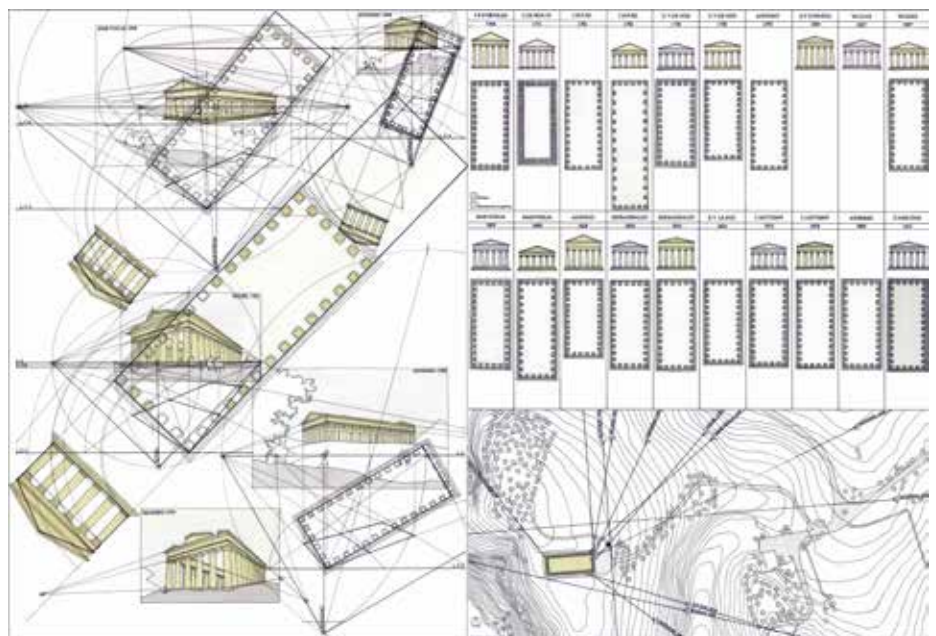
Per ciò che ci riguarda, la nostra capacità di vedere deriva da una continua analisi delle nostre reazioni alle cose che osserviamo e al loro significato. Più si osserva e più si riuscirà a "vedere". Nei miei schizzi cerco di non essere completamente asservito al soggetto, tuttavia lo rispetto e lo considero come qualcosa di tangibile e di vivo dal quale traggio le mie sensazioni...L'impressione di una cattedrale, non importa quanto fedeli si sia a tutte le regole che la prospettiva impone alla composizione degli elementi, sarà spesso semplicemente una banale immagine di profondità, altezza e ampiezza; essa diverrà semplicemente una banale prospettiva architettonica, a meno che non si abbia avuto la sensibilità di usare quegli elementi che ci facciamo "sentire" il progetto, il suo ritmo lirico e il contrappunto delle sue masse (Kahn 1931) (5).

Queste poche righe sembrano già contenere tutto il pensiero kahniano in relazione all'architettura, al progetto e alla sua rappresentazione. Le sue parole ci invitano ad un rapporto attivo con il soggetto da rappresentare, capace di cogliere una visione della realtà priva di mimesi, ma densa di risposte, che diviene pieno nutrimento per il progetto. In uno schizzo del 1951, uno dei tanti che fece durante i suoi viaggi tra le rovine egizie, greche e romane, l'Acropoli di Atene viene rappresentata scegliendo di evidenziarne le masse di cui si compongono gli edifici, in una interpretazione che sembra riuscire davvero a "sentire" il progetto, per la sua forza cromatica e per il gioco della luce e delle ombre. L'eresia kahniana risiede qui nel dichiarare il suo interesse verso la massa del muro e la forza della materia, e di renderlo palese in un disegno che è, di fatto, un manifesto. La serialità con la quale opererà la reiterazione delle masse e una certa monumentalità, caratterizzeranno in seguito tutta l'opera architettonica di Kahn, ponendolo agli antipodi dei suoi contemporanei che, ancora in preda al funzionalismo, continueranno a parlare in termini di leggerezza e di trasparenza, bandendo termini come robustezza e forza, considerati sinonimi di regimi passati. Come quello di Houel, il disegno dell'Acropoli non è un disegno canonico, e inoltre contiene solo le informazioni e i tratti ritenuti essenziali dall'architetto per comprendere e raccontare un luogo attraverso, come diceva Lessing, i "propri occhi". A questo scopo, più che una tecnica o una tecnologia esasperata, egli sembra suggerirci la necessità di uno sguardo potente, capace di cogliere l'impressione della cattedrale e non la sua exact resemblance. Tutto il resto appartiene alla burocrazia dell'architettura. Risultano utili, al riguardo, ricordare le parole che Robin Evans scriveva in un vecchio saggio apparso su Casabella a proposito del disegno e della sua traduzione in edificio:

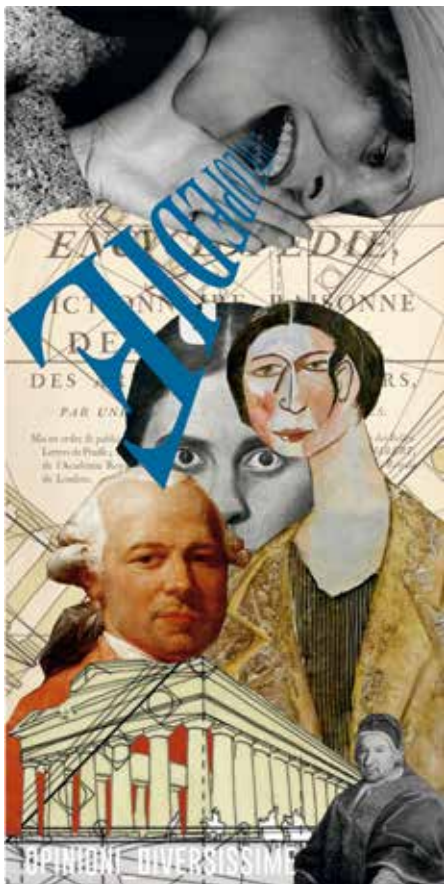
Il riconoscimento dei poteri del disegno come mezzo diventa, inaspettatamente, il riconoscimento della differenziazione del disegno e della sua dissimiglianza dalla cosa rappresentata, e certo non della sua somiglianza. Il che non è né così paradossale, né così dissociativo come potrebbe sembrare (Evans 1986) (6).

### Il disegno vuoto e il disegno denso

Ci sono disegni che rappresentano l'architettura seguendo il filo delle informazioni necessarie a renderla evidente nella sua materialità. Non parliamo del disegno tecnico che deve, nella applicazione dei metodi della geometria descrittiva e delle norme grafiche convenzionali, necessariamente essere







pagina precedente/on previous page: Le vedute del tempio di Segesta tra 700 e 800. Studi (parte). Nucifora S., 1996 / *Vue extérieure du temple de Segeste*. Jean Pierre Houel, 1782

a sinistra/on the left: Opinioni diversissime / *Very different Opinions* (Nucifora S., 2022)

sotto/above: Veduta dell'Acropoli di Atene. Louis I. Kahn, 1931 / *View of the Acropolis in Athens*. Louis I. Kahn, 1931



tural perspective unless one has had the sensibility to use those elements that make us “feel” the project, its lyrical rhythm and the counterpoint of its masses (Kahn, 1931) (5).

These few lines already seem to contain all of Kahn's thoughts concerning architecture, design, and its representation. His words invite us to a dynamic relationship with the subject to be represented, capable of grasping a vision of reality devoid of mimesis but full of answers, which becomes complete nourishment for the project. In a 1951 sketch, one of the many he made during his travels among Egyptian, Greek and Roman ruins, he chose to represent the Acropolis of Athens by highlighting the masses that make up the building, so providing an interpretation that seems to “feel” the project, thanks to its chromatic strength and the play of light and shadows. Kahn's heresy here lies in his interest in the wall's mass and the material's strength and in making it clear in a manifesto's drawing. The seriality with which he carries out the reiteration of the masses and a certain monumentality would later characterize all of Kahn's architectural work, placing him at the antipodes of his contemporaries who, still a slave to functionalism, continued to speak in terms of lightness and transparency, banishing terms such as robustness and strength, considered synonymous with past regimes. In the same way as Houel's drawing, Kahn's Acropolis is not a canonical drawing. Moreover, it contains only the information and traits the architect considered essential to understand and describe a place through “his own eyes”, to say Lessing's words. For this purpose, more than an exasperated technique or technology, he seems to suggest the need for a powerful gaze,

letto in modo univoco e non ambiguo. Parliamo di quelle rappresentazioni che hanno la pretesa di raccontare un luogo o un progetto, e, per questo, ci scaraventano addosso una indicibile e, spesso, ingovernabile, quantità di informazioni che percorrono la circonferenza del senso fino a riportarlo al punto zero di partenza. Sono i disegni vuoti, che ambiscono a sostituirsi alla realtà in assenza di essa o, peggio, a costruirne una parallela, aumentandola, come se non fossimo abbondantemente asfissati da quella che già esiste. I disegni vuoti sono quelli che raccontano sé stessi, dove il contenuto della rappresentazione si risolve nella rappresentazione stessa. Disegni buoni per la divulgazione di massa, ma dove idea e progettualità risultano banditi, in assenza di qualunque elemento grafico capace di suscitare un dibattito culturale utile ad una innovazione sostanziale, e non meramente formale dei loro contenuti. Una digressione nel campo delle graphic novel ci porta, per rendere evidente il concetto, a ricordare i disegni degli anni '80 di Andrea Pazienza, di Tanino Liberatore o, oggi, di Zero Calcare. Sono disegni che rifiutano il canone e, già nel gesto grafico, sono capaci di prendere una posizione. Non raccontano la storia, fanno la storia, tanto che le parole all'interno dei balloon diventano quasi superflue. Infischiosene del politically correct propongono una visione progettuale della società e annullano il divario (come fanno Houel e Kahn in contesti e con scopi diversi) tra l'idea e l'immagine. Li chiamo disegni densi, quelli che costringono ad attivare il pensiero.

#### Annulare il gap. I collage visionari degli Archigram

In testa alla terza pagina di Archigram Magazine numero 3 del 1963, appare la frase “There is a gap between idea and image” che, più in basso a destra, aveva il suo seguito in “Some things bridge the gap” (7). La provocatoria riflessione proposta dagli “Archigram”, in questo caso, non verte tanto sul rapporto tra la cosa rappresentata e il disegno (la questione del rilievo della cosa vista, come in Houel o in Kahn), quanto, riprendendo Evans, sul rapporto tra quest'ultimo e la sua traduzione in edificio (la questione del progetto della cosa immaginata). In occasione dell'uscita, nel 2018, di Archigram. The book, la raccolta ultima che ripercorre vita, opere e pensiero dell'eretico gruppo (chi più di loro?) formato da Peter Cook e soci, David Green, in una intervista concessa a Rowan Moore sul sito web del Guardian, ribadisce: “We were trying to bridge the gap between what was built and what might be built” (Green, 2018) (8). Il dato per me interessante, che ad uno spettatore distratto può apparire paradossale, è che l'occasione di ricucire quel gap, parta proprio dai disegni, da quei collage considerati utopici e dissacranti con i quali il gruppo presentava i propri progetti. È la forza rivoluzionaria delle idee che rende quei disegni, apparentemente inadeguati, potenzialmente traducibili in opere reali. Dal canto loro, tra l'altro, il problema della costruibilità, nella fede incondizionata verso il progresso, non si poneva neppure e, come ricorda ancora Dennis Crompton nella già citata intervista al Guardian a proposito dei ragni giganti di Walking City, “If you can build an ocean liner ... why not them?” (Crompton,



capable of grasping the impression of the cathedral and not its exact resemblance. Everything else belongs to the architectural bureaucracy. In this regard, it is helpful to recall the words that Robin Evans wrote in an old essay that appeared on Casabella about the drawing and its translation into the building:

The recognition of the powers of drawing as a means becomes, unexpectedly, the recognition of the differentiation of the drawing and its dissimilarity from the thing represented, and indeed not of its similarity. However, this is neither as paradoxical nor as dissociative as it might seem (Evans, 1986) (6).

#### Formal drawing and substantial drawing

Some drawings represent architecture by following the thread of information necessary to make it evident in its materiality. We are not talking about the technical drawing, which must be read distinctively and without ambiguity in applying the methods of descriptive geometry and conventional graphic standards. Instead, we are talking about those representations that claim to reveal a place or a project. For this reason, they hurl at those who watch them an incredible and, often, unmanageable quantity of information that runs along the sensing circle until it gets back to the original zero point. These are the formal drawings which aspire to take the place of reality in its absence or, worse, to build a parallel one, increasing it as if we were not abundantly stifled by what already exists. Formal drawings are empty and reveal only themselves. The content of the representation is nothing but the representation itself. Drawings that are good for mass dissemination but devoid of ideas and planning, without any graphic element capable of spark-

ing a valuable cultural debate for a substantial and not merely formal innovation of their contents. To make the concept clear, a digression in the field of graphic novels could help us recall the drawings of the 1980s by Andrea Pazienza, Tanino Liberatore or, these days, by Zero Calcare. These drawings reject the rules and can take a stand starting from the graphic gesture itself. They do not tell the story, they make the story, so much so that the words inside the balloons become almost unnecessary. They do not worry about being politically correct, they propose a project vision of society and bridge the gap (as Houel and Kahn do in different contexts and with different purposes) between the idea and the image. I call them dense drawings, which force you to start thinking.

#### Bridging the gap. The visionary collages of Archigram

On top of the third page of the issue n.3 of 1963 of Archigram Magazine, this phrase appears: "There is a gap between idea and image", which, further down on the right, had its sequel in "Some things bridge the gap" (7). In this case, the provocative reflection proposed by the "Archigram" does not focus so much on the relationship between the thing represented and the drawing (the question of the importance of what is seen, as in Houel or Kahn) but instead on the relationship between the latter and its conversion into a building (the question of the design of what is imagined). In 2018, upon the release of "Archigram. The book", the latest collection that traces the life, works, and thoughts of the heretic Peter Cook and associates (who more than them?), David Green, in an interview granted to Rowan Moore on the Guardian website, reiterates: "We were trying to bridge the

gap between what was built and what might be built" (Green, 2018) (8). What strikes me, which may seem paradoxical to an inattentive viewer, is that the opportunity to bridge that gap starts from the drawings, from those collages considered utopian and irrelevant with which the group presented their projects. (The revolutionary force of the ideas makes those preliminary drawings potentially translatable into real works). The revolutionary power of the ideas could make it possible to convert those inadequate drawings into actual buildings. For them, among other things, the question of whether something might be built or not, thanks to their unconditional faith in the idea of progress, did not even arise and, as Dennis Crompton remembers in the aforementioned interview with the Guardian about the giant spiders of Walking City, "If you can build an ocean liner... why not them?" (Crompton, 2018) (9). Just like Kahn with his sketch of the Acropolis, the Archigrams, in a more explicit and deliberately provocative way, with their drawings chose to take sides without compromise and to show, as Luigi Prestinenza Puglisi recalls

... the beginning of research that completely resets the old architectural categories such as Le Corbusier's brutalism and Mies's purism... to try to anticipate a new kind of future (Prestinenza Puglisi, 2012) (10).

In those years, the dialectic between the object, its representation and the gap that derives from it was a field of research also for the members of Superstudio, another group of architects who made extensive use of the collage technique to convey its avant-garde thought. Between performance and project, the thought of Natalini and associates looks pretty similar to that of Archigram when they affirm that "...



a pagina precedente da sinistra/on previous page from left: Abba\_n\_Dono (Nucifora S., 2022); C'è bisogno di \_Ron (Nucifora S., 2022); Visioni dallo Slum di Kiambiu. Elaborati degli studenti del corso di Rilievo e Rappresentazione della città (Nucifora S., A.A.

2019/20) / Abando\_n\_Ment (Nucifora S., 2022); Need for\_Ron (Nucifora S., 2022); Visions from the Kiambiu Slum. Works by the students of the City Survey and Representation course (Nucifora S., A.A. 2019/20)

The myths of society materialize in the images that the society produces” (11) as if to say: if you have the strength to produce images so dense, visionary, and influential that they breach the numbness that often paralyzes the society and the cultural debate, then it is easier to bridge the gap and, paradoxically, have an impact on reality despite the generic accusations of utopia. In this respect, to get back to Archigram's drawings, they may not have produced any real building. However, they have made the problem of the relationship between imagination, design, and the future a priority. With their irreverent visions, they denounced (pointed out) architectural research that limited itself to the management of what was ordinary and feasible, and anticipated the hope, also shared by the students of the 1968 movements, that the architect could have a political role in the government of the cities and project itself towards the construction of a fairer and more positive idea of space and society of the future.

#### Appendix: Visions. A teaching experience

During the months of the first lockdown, I taught a course on “Survey and representation of the city” in the second year of my five-year degree course in architecture. Behind the computer screens, the eyes of the students were dull and a bit scared by (worried about) the uncertainty of the situation. The home confinement suggested a theme physically distant from the usual places of study, all the more so because, in those days, every place seemed close and distant in the same way. The choice fell on the analysis and representation of an informal part of the city located in one of the slums of Nairobi, Kenya: Kiambiu. A choice dictated by some research that I had been conducting in that place for some years. Among the works, together with the standard ones, I requested the production of a “vision”, starting from the photographic images obtained from Street View. The task was to transform an existing photographic image of the urban area under study, by inserting collages and sketches, just like the Archigrams did. Not an ordinary project, but the production of a visionary image capable of generating a project that could account for the students' idea of social transformation of those places so devoid of a future. Ultimately, once again, I was asking them to close their eyes and try to combine imagination, design, and the future. What better chance to travel when you cannot even come away from your desk chair? The final drawings may not be excellent, but who cares? An architectural drawing is judged according to whether it is devoid of meaning or full of purpose. I thought it was important to say that before being linked to technical choices, architecture pertains to ethical and political choices, and this can be made clear starting from its representation. Beauty will come in time.

2018) (9). Come per lo schizzo dell'Acropoli di Kahn, e certamente in modo più esplicito e volutamente provocatorio, con i loro disegni gli Archigram scelgono di schierarsi senza compromessi e di manifestare, come ricorda Luigi Prestinzenza Puglisi (2012):

...l'inizio di una ricerca che azzerava completamente le vecchie categorie architettoniche quali il brutalismo lecorbusieriano e il purismo miesiano ... per cercare di prefigurare un nuovo genere di futuro. (Prestinzenza Puglisi, 2012) (10).

La dialettica tra l'oggetto, la sua rappresentazione e il gap che ne deriva, è terreno di ricerca, in quegli anni, anche per i membri del Superstudio, altro gruppo di architetti che del pensiero d'avanguardia veicolato attraverso la tecnica del collage ha fatto ampio uso. Tra performance e progetto, il pensiero di Natalini e soci (1966) sembra molto affine a quello archigrammiano quando affermano che “I miti della società prendono forma nelle immagini che la società produce...” (11), come dire: se si ha la forza di produrre immagini dense, visionarie e potenti, tali da fare breccia nel torpore in cui spesso la società e il dibattito culturale si impantanano, allora è più semplice annullare il gap e, paradossalmente, incidere sulla realtà a dispetto delle generiche accuse di utopia. In questo senso, per tornare ai disegni degli Archigram, essi non hanno forse prodotto nulla di realmente costruito, ma hanno posto in primo piano il problema del rapporto tra immaginazione, progetto e futuro. Con le loro visioni dissacranti hanno denunciato una ricerca architettonica appiattita sulla gestione dell'ordinario e del fattibile, e hanno anticipato la speranza, fatta propria dagli studenti del sessantotto, che la professione dell'architetto potesse avere un ruolo di governo politico delle città e proiettarsi verso la costruzione di una idea di spazio e di società del futuro più equa e positiva.

#### Appendice: Visioni. Una esperienza didattica

Durante i mesi del primo lockdown sono stato titolare di un corso di Rilievo e Rappresentazione della Città al secondo anno del corso di laurea quinquennale in architettura. Dietro gli schermi dei computer, gli sguardi degli studenti erano spenti e un po' spaventati per l'incertezza della situazione. L'impossibilità di uscire di casa ha suggerito un tema fisicamente distante dai consueti luoghi di studio, tanto ogni luogo, in quel momento, sembrava vicino e distante allo stesso modo. La scelta è caduta sull'analisi e la rappresentazione di una parte di città informale situata in uno degli slum di Nairobi, in Kenya: Kiambiu. Una scelta dettata da alcune ricerche che in quel luogo stavo conducendo da qualche anno. Tra gli elaborati, assieme a quelli canonici, ho richiesto, a partire dalle immagini fotografiche che street view permetteva di avere, la produzione di una Visione. Il compito era quello di trasformare, a partire dall'esistente, un'immagine fotografica dell'area urbana oggetto di studio, attraverso degli innesti collagistici e grafici, alla maniera degli Archigram. Non l'inserimento di un progetto, ma la produzione di un'immagine visionaria, capace di generare progetto, e che potesse render conto di quale fosse, per loro, l'idea di trasformazione sociale di quei luoghi apparentemente così privi di futuro. Si trattava, in sostanza, di chiudere gli occhi e di provare a coniugare, ancora una volta, immaginazione, progetto e futuro. Quale migliore occasione per viaggiare quando non ci si può schiodare dalla sedia della propria scrivania? I risultati grafici finali non sono forse eccelsi, ma cosa importa? Un disegno di architettura si giudica a seconda che sia vuoto di senso oppure denso di progettualità. Mi sembrava importante, dal mio punto di vista, comunicare che l'architettura, prima di essere un fatto legato alle scelte tecniche, è un fatto legato alle scelte etiche e politiche, e che queste ultime possono essere effettuate già a partire dalla sua rappresentazione. La bellezza arriverà col tempo.

#### NOTE

- (1) Hengel, M. (1998). La questione giovannea, Paideia, Brescia 1998, pp. 142-171.
- (2) Norelli, E. (2009). Marcione e la costruzione dell'eresia come fenomeno universale in Giustino Martire, Rivista di storia del cristianesimo, 6/2, 2009, p. 328.
- (3) Weir, P., (regista). (1989). Dead Poets Society (Film). Touchstone Pictures Silver Screen Partners IV
- (4) Kahn, L. I., (1985). Valore e finalità dello schizzo architettonico, Rassegna VII 21-1, p.24.
- (5) Kahn, L. I., (1985). cit.
- (6) Evans, R., (1986). Traduzioni dal disegno all'edificio, Casabella 530, p.44.
- (7) Cook, P., Chalk, W., Herron, R., Webb, M., Greene, D., (1963). Archigram Magazine 3, p.3.
- (8) Green, D. (2018). The world according to Archigram (Intervista di Rowan Moore). The Guardian, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/nov/18/archigram-60s-architects-vision-urban-living-the-book>. Consultato maggio 2022.
- (9) Crompton, D. (2018). The world according to Archigram (Intervista di Rowan Moore). The Guardian, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/nov/18/archigram-60s-architects-vision-urban-living-the-book>. Consultato maggio 2022.
- (10) Prestinzenza Puglisi, L. (2012). Archigram: gli inizi (1961-1964). PresS/Tletter <https://www.preststletter.com/2012/09/6-1-17-archigram-gli-inizi-1961-1964/>. Consultato maggio 2022.
- (11) Natalini, A., Toraldo di Francia, C., Frassinelli, G., Magris, A., Magris, R., Poli, A., (1966) Manifesto della mostra SUPERARCHITETTURA, 4-17 dicembre 1966, Pistoia.