

PROVE DI DIALOGO

Ricerche tra arte e
architettura

a cura di

Daniela Fonti e Rossella Caruso

collaborazione scientifica e progetto grafico di

Francesco Muccioli

Presentazione

Benedetto Todaro



EDIZIONI KAPPA

Si ringraziano Roberto Palumbo, Benedetto Todaro e Livio De Santoli, già presidi della facoltà di architettura Valle Giulia negli anni in cui sono state condotte le ricerche raccolte nel volume; Paolo Fiore, direttore, e Giuseppina Formichella, segretario amministrativo, del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza, Roma.

I docenti che hanno sostenuto i laureandi con le loro preziose competenze: Emanuela Belfiore, Massimo Casavola, Stefano Catucci, Michele Costanzo, Fabrizio Cumo, Federico De Matteis, Maurizio Di Puolo, Stefano Garano, Giorgio Muratore, Richard Vincent Moore, Franco Purini, Claudia Terenzi, Alessandro Viscogliosi.

Si ringraziano inoltre i musei, gli archivi e le istituzioni che hanno messo a disposizione dei laureandi i materiali documentari necessari a condurre le ricerche: Danilo Eccher (già direttore MACRO - Museo d'Arte Contemporanea di Roma), Mario De Simoni (Azienda Speciale Palaexpo, Roma), Francesca Limana (Fondazione Olivetti, Roma), Flavio Misciattelli (Fondazione Pastificio Cerere, Roma), Jacopo Benci (The British School at Rome); l'Archivio Capitolino, gli Incontri Internazionali d'Arte, gli Archivi Arti Applicate Italiane del XX secolo, l'Archivio Piero Dorazio (Todi); Sandro Tulli (Art Hotel Albornoz, Spoleto), Antonio Presti (Atelier sul mare, Castel di Tusa, ME), lo Studio Lafuente (Roma), Marco Cambellotti, Francesco Tetro e Franco Ziliotto.

Inoltre un ringraziamento va a Beatrice Creazzola, Alessandra Fabbri, Giulia Mura, Roberto Salvoni.

DIPARTIMENTO DI STORIA
DISEGNO E RESTAURO
DELL'ARCHITETTURA



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

INDICE

- 7** *Presentazione*
L'arte, la storia, istruzioni per l'uso
Benedetto Todaro
- 9** **Ri-conoscere l'arte contemporanea**
Daniela Fonti
- 11** **Arte e architettura: temi e riflessioni
sulla contemporaneità**
Rossella Caruso
- 13** **La forma grafica**
Francesco Muccioli
- 15** **CITTÀ, NATURA, MUSEO, ABITARE**
tesi di:
Marzia De Marco, Giada Merella, Alessandra
Pasqualini, Ritana Schirinzi, Anna Bartolomeoli,
Elena Malavasi, Alessandra Fabbri, Giada
Ianni, Beatrice Creazzola, Giulia Mura,
Valentina Betti, Anna Lisa Michetti, Francesca
Lavagnini, Giacomo Fava, Daniela Cavaliere,
Valeria Valentini, Olivia Sciuto, Laura Mancini,
Annamaria Malgeri, Arda Lelo
- 113** **Bibliografia**

Presentazione

L'arte, la storia, istruzioni per l'uso

Benedetto Todaro

Nel presentare un testo che raccoglie pregevoli lavori di tesi non ci si dovrebbe soffermare, prima ancora di iniziare, sul titolo che è stato scelto: Prove di dialogo, ma tant'è, è così esplicito, trasparente, coglie in modo così sintetico e pieno la condizione, o piuttosto la percezione di una condizione, che a sorvolarci sembrerebbe di perdere un'occasione. Si tratta dunque di un titolo sommo, gentile, in punta di piedi, tipico di chi si trova in casa d'altri e teme di disturbare, al fondo anche un po' scettico sulle effettive possibilità di un dialogo. Poi, addentrandosi tra i lavori che raccoglie si avverte come, al presunto understatement dell'incipit, corrisponda ben altra forza nella sostanza. Gli argomenti prescelti dagli studenti di architettura delle cattedre di Storia dell'Arte Contemporanea e di Storia dell'Arte Moderna e Contemporanea, di Daniela Fonti e Rossella Caruso, pur nella loro variegata specificità, hanno tutti come oggetto la città, i suoi fenomeni, le sue parti. Accade – insomma – che per affondare lucidamente l'analisi nel corpo della città, l'architettura, la formazione dell'architetto, si giovino dello sguardo dell'arte. Del resto Filiberto Menna, in uno dei suoi ultimi scritti osservava: «La scena di questa città, della città data, rappresenta l'orizzonte entro cui si è mosso l'artista moderno. Questi ha accettato con franchezza, senza evasioni consolatrici, lo scontro con la nuova realtà e con quel che essa ha recato con sé: anzitutto, la rinuncia ad una posizione privilegiata, contemplativa, di fronte ad uno spettacolo in cui, invece, l'artista si sente inestricabilmente coinvolto»¹.

Ciò che motiva ancor più questa ermeneutica urbana condotta per il tramite storico-critico-artistico è il rilevare come, per motivi che non è ora il caso di approfondire, da almeno cinquant'anni, cioè non da poco, l'architettura, almeno quella italiana, ha intrapreso una direzione, un modo di ricerca che, senza sminuirne ingenerosamente l'intenzione, ha comunque scelto di guardare alla città, all'architettura, alle cose della nostra vita – per così dire – dall'esterno. Intendo dire con lo sguardo, metaforicamente espresso dal disegno, in particolare dall'assonometria (cioè prospettiva da distanza infinita come solo l'occhio di Dio può). Scegliere tale postazione, fuori dalle cose, presuppone un'alterità, un distacco e una differenza tra i destini dell'autore e dell'indi-

stinto brulicante mondo della città data - sempre per dirla con Menna - sulla quale si pretende di intervenire. Le attenzioni amorevoli, la sensibilità nei confronti della fragranza e della flagranza vitalistica dell'ambiente di vita espresse – ad esempio – dagli studi di Gordon Cullen sono distanti mille miglia da questo mood. Mentre l'architetto (italiano) è andato – dunque - allontanandosi dal proprio oggetto per studiarlo come su un plastico, l'artista ha intrapreso l'itinerario opposto che lo avrebbe portato dentro le cose, a immergersi nella città data «[...]l'esperienza dell'arte tende, dunque, a cancellarsi come tale, pretendendo di attingere il grado zero dell'esperienza comune»². Conseguenza di tutto questo è che l'artista si trova in posizione tale da poter essere testimone veridico della condizione condivisa e, in una paradossale inversione di ruoli, più socialmente utile di quell'architetto scellerato³ che, ravvisato inizialmente nella figura di Piranesi, diviene sempre più attuale nella contemporaneità. Né sostanziali salvezze sembrano propiziate all'architetto dall'avvento della nuova morfogenesi digitale che, se può agevolare il recupero della smarrita prospettiva terrena, troppo facilmente può anche piegarla e distorcerla spingendola in spazi altri ancor più distanti. Chiunque può, quindi, vedere come l'approccio critico dentro le cose della vita che la lente della critica d'arte permette, più che una sommessa prova di dialogo, suona come sonoro ceffone volto a interrompere l'ipnotico dormiveglia che sembra aver colto l'architetto, la sua formazione, trasportando entrambi nell'irrealtà. Venti tesi – quindi – elaborate da studenti dei vari corsi di laurea attivati nella facoltà, centrate con diversa focale su aspetti macro e micro del fenomeno urbano, territoriale e architettonico fino alla scala dell'interior, a dimostrare la trasversalità del metodo, dell'interesse e dell'universale validità dell'intelligenza critica. Esperienza forse unica e preziosa, nella facoltà, di riunificazione tematica e disciplinare che tiene insieme e comprende sotto un comune registro: urbanistica, territorio, paesaggio, architettura d'interni, design. Propongo, nell'approssimarsi dei cento anni dalla fondazione della nostra Scuola, di considerarlo un omaggio, e ulteriore riprova di validità, della profetica visione di Gustavo Giovannoni circa il ruolo dell'educazione all'arte nella formazione dell'architetto.

² *ibidem*.

³ M. Tafuri, *La Sfera e il labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980.

¹ F. Menna, *Paragrafi*, in *Lessico cittadino*, a cura di B. Todaro, Officina Edizioni, Roma 1998.

Ri-conoscere l'arte contemporanea

Daniela Fonti

Chiamata nel 2000 ad insegnare *Storia dell'arte contemporanea* a giovani futuri architetti, mi sono posta il problema di un approccio al tema della visualità contemporanea che limitasse gli approfondimenti storico-filologici per incentrarsi soprattutto sul processo, avviatosi con le avanguardie storiche ma strutturatosi potentemente con le insorgenti ondate di neo-avanguardie, di appropriazione dello spazio fisico da parte degli artisti. La bulimia di spazio che, a partire dagli ultimi cinque decenni caratterizza la storia delle arti visive, è certamente l'aspetto più evidente delle ricerche artistiche che, avvertendo il pericolo provocato da una velocissima inflazione di stimoli visivi, hanno in primo luogo optato per una caratura dimensionale in grado di dare più forza al messaggio contenuto nell'opera e, successivamente, scelto di invadere fisicamente lo spazio agito dai visitatori, per gridare il diritto ad esistere per questa categoria dell'agire umano, l'arte, destinata a dissolversi per il paradosso di un eccesso di artisticità assunto da ogni meccanismo della comunicazione. La vetrina appena un po' originale di un rigattiere parigino non sfigura – se osservata da un punto di vista estetico – di fronte a certe “ricostruzioni” oggettuali dei *Nouveaux réalistes* (che del resto proprio dalla felice improvvisazione dello spettacolo della vita traevano ispirazione per i loro lavori), una vetrina di Hermès può allestirsi come l'accurata messinscena di una delle *Fenêtre* di Delaunay; per non parlare dell'assimilazione subliminale del metodo del *ready-made*, ormai quasi indissociabile dallo stesso gesto artistico e matrice di tanti lavori provenienti da quel nuovo mondo scoperto dalla globalizzazione che non ha avuto il tempo neppure di conoscere né metabolizzare la portata rivoluzionaria della *Ruota* di Duchamp. Come spiegare ad un giovane che si affaccia oggi del tutto impreparato ma incalzato dal meccanismo della comunicazione dei “nuovi musei”, il significato del *décollage* di Mimmo Rotella, se anche nella più anonima periferia può capitargli d'imbattersi nella rozza stratificazione di manifesti pubblicitari incollati gli uni sugli altri e poi strappati per gioco dai ragazzini all'uscita della scuola? E ha senso ancora che lo storico dell'arte richiami quelle immagini di fine Ottocento di Eugène Atget nelle quali lo straordinario fotografo suggeriva il melanconico passaggio del tempo ritraendo non la città dei boulevard, ma i muri dei vecchi palazzi di Parigi dove i manifesti della neonata pubblicità restavano incollati gli uni sugli altri a scolorire sotto le piogge degli inverni nordici? Quel che voglio dire è che il problema del *conoscere* l'arte contemporanea e i suoi ascendenti è assolutamente sovrachiato da quello ben più intrigante del *ri-conoscere* l'arte, sommersa come appare in un

flusso indistinguibile di fenomeni tutti apparentemente, democraticamente (ma talvolta del tutto inconsapevolmente) livellati da una generalizzata *kunstwollen* (volontà artistica), nella quale sembra avverarsi – ma in pieno giorno e non nel sogno – la profezia surrealista di una società in cui tutti, ma davvero tutti, possono diventare creatori di forme. Uno strumento di orientamento didattico assai efficace mi sembra che sia il testo della sociologa dell'arte francese Nathalie Heinich che nel suo assai dibattuto *Le triple jeu de l'art contemporain*¹ propone di riconoscere l'arte contemporanea non come la fase più recente dell'evoluzione artistica ma come un *genere*, alla stessa stregua del ritratto o della natura morta in età classica. Questo inedito (e per me affascinante) punto di vista ha il pregio primario di scardinare il dato “sincronico” per il quale sono allo stesso modo contemporanei, poiché agenti nella stessa epoca i più tardi - e più o meno stanchi - emuli della pittura su tela (pertanto del tutto legittimamente praticata), come i più sistematici persecutori dei gesti eversori delle avanguardie artistiche. Accanto alla categoria del contemporaneo identificato come genere, si porrebbero gli altri due “giochi” che hanno a che fare con la creatività artistica: quello *classico* e quello *moderno*. Se il primo, fondato sulla mimesis è di natura sostanzialmente figurativa e narrativa e implica la padronanza delle tecniche accademiche tradizionali, al secondo, il genere moderno – incarnato dalla maggior parte degli artisti del XX secolo e da qualcuno dei grandi di oggi – è spettato il ruolo d'introdurre nell'arte il punto di vista soggettivo sul mondo che, sacralizzando l'espressione dell'interiorità dell'artista, lo ha finalmente liberato dall'obbedienza ai valori imposti dalla cultura gerarchicamente dominante. Nessun limite è

¹ Édition de Minuit, Paris 1998, poi molto sintetizzato nell'intervento *Per porre fine alla polemica sull'arte contemporanea*, in J.-I. Nancy, G. Didi-Huberman, N. Heinich, J.-C. Bailly, *Del contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 52-76.

PROVE DI DIALOGO

stato assegnato all'espressione dell'individualità del creatore, che ha finito con il mettere a punto strumenti sempre più eversivi per perseguire il proprio fine, compreso il taglio di Fontana, grande moderno come Freud, Kandinsky e Bacon. La dilatazione del campo operativo del moderno, in cui peraltro comincia a serpeggiare la difficoltà di esprimere giudizi di valore universalmente condivisibili, ha condotto – dal secondo dopoguerra – alla tracimazione verso il contemporaneo, caratterizzato dal fatto che è venuto meno quel rapporto, rotto da Duchamp ma comunque fin lì mantenuto, fra il corpo dell'artista agente e l'opera prodotta in tangibile continuità con il corpo stesso. Ai parametri del moderno si sono sostituiti altri parametri, ma assai più fluidi e meno circoscrivibili perché al contemporaneo si associa, come nelle avanguardie storiche, il sovvertimento di qualsiasi limite linguistico posto alla sperimentazione, ma soprattutto l'uso e la mescolanza di strumenti, paradigmi codici e modi espressivi propri di discipline eterogenee, dal video, al cinema, alla letteratura, alla sociologia, alla riflessione scientifica, alla pratica politica, per non citarne che alcuni. Quell'arbitrio e quella totale latitudine di libertà operativa tollerati fino agli anni Settanta del secolo XX, hanno finito con l'imporsi, cosicché al paradigma della modernità, già sufficientemente inclusivo, si è sostituito quello di una contemporaneità omnicomprensiva ma difficile da comprendere per i più; sempre più tiranica e pervasiva e soprattutto tale da rendere praticamente impossibile l'assegnazione di un giudizio di valore che poggi su categorie condivise. La stessa definizione della disciplina – storia dell'arte contemporanea – è di fatto un impervio ossimoro e in assenza dell'estetica, il terzo *gioco* appare giocato sui tavoli della contraffazione mimetica dell'architettura, del design, della stessa memoria delle avanguardie ogni volta rifagocitate e espulse. Il panorama dell'arte di oggi si può affrontare accettandone il dato fenomenologico, limitandosi spesso a descrivere piuttosto che interpretare, indagando i modi in cui in ogni situazione, nei parchi di scultura e nei memoriali, nelle metropolitane come negli alberghi d'arte, nei musei di nuova e antica istituzione come negli atelier dei viventi e dei classici, l'arte accetti la sfida della complessità portando la sua incessante interrogazione del presente. Questa collezione di tesi condotte da studenti di architettura è, a mio avviso, una significativa raccolta di sollecitazioni diverse, di sfide accettate e spesso risolte.

**Arte e architettura: temi
e riflessioni sulla
contemporaneità**
Rossella Caruso

L'arte non è l'architettura (L'art n'est pas l'architecture) – affermazione che in sé contiene quella esattamente speculare – è il titolo di un saggio di Martine Bouchier¹ del 2006 che affronta la questione partendo dal sistema gerarchico delle arti di Hegel, attraverso le riflessioni di esponenti dell'avanguardia visiva come Malevič, Smithson e il gruppo Fluxus.

Michele Costanzo, in un editoriale apparso nel febbraio del 2008 sulla rivista "Hortus" della Facoltà di Architettura, preferisce invece la congiunzione delle due parole in *artearchitettura*, per evidenziare come la storica convergenza e tensione tra il fare artistico e il fare architettonico siano, seppure provvisoriamente, giunti a un punto d'arrivo nel quale «i confini d'appartenenza non appaiono più chiaramente distinguibili, come diversamente era sempre avvenuto nel passato».

Più di recente, Hal Foster² risolve l'espressione dicotomica con la formula *The Art-Architecture Complex* e chiarisce già nella premessa al suo ultimo libro («a book of cultural criticism») come da più di quindici anni molti artisti estendano allo spazio architettonico la dimensione scultorea, pittorica o anche filmica delle loro opere, e gli architetti siano a loro volta coinvolti dall'arte visiva; e come questa collaborazione tra artisti e architetti, e talvolta la loro competizione, costituisca «a primary site of image-making and space-shaping in our cultural economy». Mentre con il termine *complex* rimanda ad almeno tre distinte accezioni che tengono storicamente conto sia dell'arte nello spazio dell'architettura e viceversa, sia del fenomeno «in the diagnostic sense of a blockage or a syndrome», oggi intrinsecamente e naturalmente connesso alle attività culturali.

Molti temi ed esempi intercettati da questi autori, con affondi nel passato delle prime avanguardie e uno sguardo maggiormente rivolto al postminimalismo e al postmodernismo, confermerebbero una periodizzazione che, nel connettere l'architettura all'arte, individua nel corso degli anni Sessanta le radici di nuove strategie estetiche e negli anni Novanta un evidente manifestarsi di complesse dinamiche di interscambio, spesso giocate su una trasversalità che estende gli interventi alla dimensione urbana e territoriale.

Nelle grandi realizzazioni degli ultimi anni (musei, stazioni,

piazze, auditorium) – nelle quali certamente prevale un modo di procedere garantito da committenze altrettanto imponenti – si osserva inoltre quanto l'architettura arrivi ad assomigliare a oggetti estetici sovradimensionati, senza peraltro abdicare alla propria connotazione funzionale, e quanto invece l'arte si esprima avvicinandosi alla scala architettonica, come negli esempi più noti di effettiva collaborazione tra architetti e artisti: dallo Stadio di Pechino (*Nido d'uccello*) progettato da Herzog & de Meuron per le Olimpiadi del 2008, con l'artista cinese Ai Weiwei, al nuovissimo Harpa Concert Hall di Reykjavik (maggio 2011) degli Henning Larsen Architects, rivestito da una spettacolare struttura cellulare in vetro disegnata da Olafur Eliasson.

Rispetto alle varie questioni qui accennate si è andato sviluppando un indirizzo di ricerca che, nella Facoltà di Architettura Valle Giulia (ora Facoltà di Architettura) della Sapienza, è stato in particolare promosso dalle cattedre di storia dell'arte contemporanea, che hanno immaginato una piattaforma di lavoro e scambio di competenze tra storici e progettisti. Questo ha generato, negli ultimi dieci anni, una serie di tesi di laurea non progettuali, triennali e specialistiche, proprio sulla relazione tra arte e architettura, delle quali è presentata in questo volume un'ampia selezione divisa in quattro sezioni: città, natura, museo, abitare. Si è trattato prevalentemente di contributi mirati rispetto alle possibili intersezioni e ai vari settori d'indagine (storico-artistico, storico-architettonico, estetico, museografico e relativo agli allestimenti), che hanno quindi richiesto da parte dei laureandi approfondimenti storico-documentari, capacità critiche di lettura delle opere e dei manufatti – da verificare mediante sopralluoghi e rilievi –, nonché analisi degli assunti teorici, delle idee, dei disegni progettuali, delle tecniche e dei materiali relativi ai diversi autori e argomenti.

L'insegnamento di storia dell'arte contemporanea in una facoltà di architettura – considerato purtroppo ancillare rispetto ai cosid-

¹ M. Bouchier, *L'art n'est pas l'architecture. Hiérarchie – Fusion – Destruction*, Archibooks – Sauterau éditeur, Paris 2006.

² H. Foster, *The art-architecture complex*, Verso, London – New York 2011.

PROVE DI DIALOGO

detti corsi caratterizzanti – già di fatto richiede un'impostazione di tipo propedeutico e un *adattamento* della disciplina alle finalità dell'offerta formativa e all'articolazione dei vari corsi di laurea, indipendentemente dall'assegnazione delle tesi. È stato dunque opportuno impostare i corsi affrancandosi da un modello storico-diacronico piuttosto rigido, che tradizionalmente caratterizzava l'insegnamento universitario, per attivare delle aperture sincroniche e orizzontali con altre discipline, e stabilire un contatto diretto con gli artisti e i rappresentanti delle istituzioni culturali. Nell'analisi specifica delle opere, poi, si è posto l'accento sulla rappresentazione spaziale e sui percorsi progettuali, per stabilire un ideale confronto tra i processi immaginativi sottesi alla definizione di uno spazio architettonico e quelli finalizzati alla creazione di uno spazio visivo, anche attraverso un continuo confronto con l'attualità.

La storia dell'arte contemporanea, del resto, indaga principalmente quelle manifestazioni artistiche successive al secondo Ottocento che hanno determinato un progressivo spostamento linguistico verso l'autoreferenzialità, presentandosi come realtà parallele autonome e non meramente mimetiche, portatrici di messaggi da reintegrare a quelli appartenenti al vivere e al sentire comune³. Come dire che nella *contemporaneità* architetti, storici dell'arte e dell'architettura si occupano di questioni molto prossime tra loro, e di immagini anacronistiche riportate a un tempo presente, laddove «la storia può solo essere rammemorativa o mnemotecnica»⁴.

I temi trattati nelle tesi vanno pertanto a definire una costellazione di argomenti che certamente costituiscono degli approfondimenti, ma possono anche evidenziare delle criticità o delle ipotesi fattuali (*Partecipazione e progettazione urbana; Il nuovo sentire ecologico; Ricerche artistiche contemporanee sul tema dell'abitare*).

Si tratta talvolta d'indagini sull'attualità che fanno emergere delle categorie inedite, come per esempio i musei che custodiscono la casa e l'atelier di un artista, o che rappresentano una trasformazione di luoghi di lavoro aggiornata rispetto ai criteri museografici e alle esigenze degli artisti (*La musealizzazione della casa-atelier d'artista; Atelier di via degli Ausoni*). Oppure può trattarsi di tesi a carattere monografico che necessitano più accurate ricerche storico-documentarie, sia che si tratti di luoghi specifici (*Il Palazzo delle Esposizioni di Roma: un laboratorio di trasformazione; Il museo Duilio Cambellotti a Latina*), sia di argomenti

eminentemente teorici (*Monumento e memoria; Dissolvenze incrociate; L'interpretazione dello spazio interno in pittura; Il problema del "Grande Numero" in architettura, nell'arte e nel design italiano nel ventennio di sviluppo industriale e boom economico; Interni romani*).

Il dialogo tra arti visive, architettura e paesaggio può essere inoltre verificato sia nei musei europei di ultima generazione (*Il Museo del XXI secolo: contenitori e contenuti; MACRO/ALLESTIMENTI*), sia in una dimensione urbana e territoriale (*Per un atlante dei parchi-museo di scultura contemporanea in Italia; La ricostruzione di Gibellina; underground: La metropolitana tra architettura, arte e design*); o anche attraverso la storia delle mostre, la complessità delle pratiche espositive, e la collaborazione tra artisti e architetti (*La British School at Rome; Opere e interventi artistici negli alberghi; Julio Lafuente ed Eugenio Galdieri: collaborazioni tra architetti e artisti a Roma nel secondo dopoguerra*).

³ Già dall'attivazione ad Architettura dell'insegnamento d'*Istituzioni di storia dell'arte*, affidato a Roma allo storico e critico Filiberto Menna nell'anno accademico 1973-74, il corso veniva inteso proprio come approfondimento della produzione visiva occidentale dal post-impressionismo all'oggi.

⁴ G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (tit. orig. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, 2000), Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 38.

La forma grafica

Francesco Muccioli

In un oggetto progettato si possono individuare due livelli funzionali: il primo, definibile di base, è legato alla realizzabilità e all'usabilità dell'oggetto; il secondo, non secondario, è legato più strettamente al significato culturale della forma. Un oggetto d'uso può assumere un valore altro rispetto a quello strettamente utilitaristico, e affinché ciò avvenga è necessario che il progettista attribuisca alla forma un contenuto estetico, quando non poetico o addirittura artistico. È questo valore formale che restituisce all'architetto il ruolo sociale di *intellettuale*, prevalente su quello di *professionista*. Di qui nasce un'ulteriore qualità funzionale che si deve attribuire all'oggetto attraverso la forma: di essere in grado di comunicare all'utente i significati altri attribuiti alla forma stessa. Con questo ampliamento di senso riferito ai termini *funzione* e *forma* il postulato secondo cui la forma segue la funzione acquista maggiore spessore.

Il ragionamento sin qui condotto è ispirato all'introduzione del libro *Enzo Mari designer* di Renato Pedio¹. Sebbene il volume sia dedicato alla figura di un designer, e non di un architetto, in questo testo introduttivo Pedio non distingue le due professionalità, accomunandole nella pratica della progettazione.

Più avanti nel libro, Pedio si riferisce ai teoremi di Gödel² in questi termini: «(...) non vi è modo di giustificare i postulati che reggono un certo dominio se non in base a un dominio più generale che lo comprenda»³.

Se dunque è impossibile dimostrare il postulato che regola il rapporto forma-funzione all'interno dell'ambito della progettazione, è naturale che lo studente che si approssima al confronto con la pratica professionale, nei termini in cui la si è definita, voglia ampliare la propria prospettiva culturale verso una disciplina teorica, la storia dell'arte contemporanea, apparentemente distante dallo specifico pratico della progettazione architettonica. Il metodo che il laureando è chiamato ad applicare alla ricerca dimostra che la distanza tra pratica e teoria è solo apparente. Il tema della tesi è sviluppato attraverso un processo di continuo passaggio di scala, partendo dal dominio più generale per arrivare a definire ambiti sempre più di dettaglio.

Il primo passo di questo processo è una ricognizione del tema

a grande scala, condotta redigendo e studiando la bibliografia di riferimento. Il passo successivo è la composizione dell'indice. Inizia qui a configurarsi la struttura della tesi. Nei casi in cui il tema di ricerca risulta particolarmente complesso è utile far precedere la stesura dell'indice dall'elaborazione di una mappa concettuale: una sorta di progetto di massima in cui si definiscono gerarchie e interrelazioni dei diversi argomenti da analizzare.

La struttura della ricerca così elaborata si compone di argomenti ordinati secondo lo stesso tipo di successione. Partendo da una rappresentazione a grande scala del tema, che di solito comprende un'analisi storica e una trattazione generale dell'argomento, lo studio si addentra nel dettaglio di casi esemplari o di singole opere. Quando il tema lo richiede anche queste analisi di dettaglio sono svolte con lo stesso metodo.

Via via che gli argomenti da trattare si vanno delineando nella loro estensione, la parte progettuale del lavoro inizia a prendere forma assecondando la funzione comunicativa. Al laureando viene richiesto di esporre il proprio studio attraverso due diversi linguaggi espressivi: quello testuale e quello della grafica.

Per affrontare il progetto grafico, allo studente non viene fornito nessuno schema preconstituito, piuttosto gli vengono date alcune indicazioni di metodo.

La prima indicazione è di far derivare dalla struttura della ricerca la scelta del tipo di supporto e del formato della tesi.

Si è parlato di supporto, anziché solo di formato, perché in alcuni casi gli studenti scelgono di utilizzare media informatici, in particolare l'ipertesto, in quanto interattivi e capaci di rappresentare gli argomenti non con la diacronia imposta dal formato cartaceo. Giada Merella, che ha condotto una ricerca intitolata *Partecipazione e progettazione urbana*, ha scelto il media informatico per l'interattività che permette, intendendola come metafora della partecipazione dell'utente al processo progettuale.

Daniela Cavaliere, con una tesi intitolata *Il problema del "Grande*

¹ R. Pedio, *Enzo Mari designer*, Dedalo libri, Bari 1980, pp. 5-19.

² I *teoremi di incompletezza di Gödel* sono due famosi teoremi dimostrati da Kurt Gödel nel 1931 che precisano le proprietà che i sistemi formali non possono avere.

³ R. Pedio, *op. cit.*, p. 25

PROVE DI DIALOGO

Numero in architettura, nell'arte e nel design italiano nel ventennio di sviluppo industriale e boom economico, ha scelto la forma ipertestuale per poter trattare i tre ambiti disciplinari orizzontalmente, senza delineare tra essi una successione gerarchica.

Anche i formati delle tesi cartacee si prestano a differenti e originali interpretazioni formali. Per le tesi raccolte in questo volume sono state utilizzate le soluzioni più varie: dalla divisione dei capitoli in fascicoli, all'uso di raccoglitori ad anelli o di rilegature a spirale metallica per contenere schede di analisi pieghevoli.

Un'altra indicazione che viene data al laureando è che la veste grafica della tesi deve rappresentare il tema della ricerca. Su questo aspetto influiscono in modo particolare i segni grafici e il carattere tipografico dei testi.

Per segno grafico si intendono tutti quegli elementi che, non essendo né testo né immagini, servono a fornire informazioni precise e sintetiche, per esempio i cosiddetti navigatori e le cronologie. In questo tipo di elementi grafici rientrano anche quei segni ripetitivi che servono a dare continuità alle diverse parti della tesi o interpretano la sostanza del tema come i marchi e i logotipi.

Il tipo di carattere tipografico utilizzato ha la stessa capacità interpretativa del tema. Tesi con un indirizzo storico possono essere composte con caratteri di gusto classicheggiante, con o senza grazie. Per tesi di argomento più contemporaneo si utilizzano caratteri stilisticamente più attuali. Anna Bartolomeoli ha utilizzato un carattere progettato appositamente. Alessandra Fabbrì, che ha affrontato il tema del *Nuovo sentire ecologico*, ha adoperato un eco font: un carattere che, includendo nel corpo delle lettere degli impercettibili spazi bianchi, riduce il consumo di inchiostro.

L'ultima indicazione che viene data al laureando è implicita nel non dare indicazioni formali.

Il tema scelto e il modo di svolgerlo, di strutturare e di condurre la ricerca dipendono in grande misura dalla personalità dello studente. Esprimendo il proprio gusto, i propri interessi lo studente rappresenta anche gli schemi dai quali il suo lavoro è partito e nei quali si è svolto. La comunicazione del tema risulta tanto più chiara in quanto fornisce delle informazioni che, essendo al di fuori dello specifico della ricerca, ne chiariscono i postulati di partenza.

La progettazione grafica di questo volume è stata pensata per dare il massimo rilievo all'autonomia formale delle diverse tesi. Per questa ragione è stato scelto un segno capace di formare il necessario distacco tra le immagini tratte dalle tesi e il contesto del volume. Tale segno è diventato l'elemento caratterizzate del progetto. Per dare maggiore risalto ai lavori degli studenti è stato mantenuto un profilo di neutralità anche nell'uso dei caratteri tipografici che compongono il testo e i titoli.

La scelta delle illustrazioni è stata guidata dalla necessità di rappresentare le parti strutturali salienti delle ricerche, facendone emergere il metodo di costruzione per successive approssima-

zioni. Ancora per quanto riguarda la struttura delle tesi, la presentazione degli indici merita una considerazione puntuale.

In alcuni casi sono state inserite le pagine dell'indice nella loro interezza perché contenevano degli elementi grafici caratterizzanti, frutto di proposte formali determinate dal gusto del laureando. In altri casi, dove tale condizione non era significativa, l'indice è stato presentato all'interno di un elemento grafico che desse conto della continuità e della sequenza degli argomenti trattati. Per due tesi l'indice è stato composto con il carattere tipografico usato nel progetto grafico della tesi. In un solo caso per rappresentare correttamente la struttura della ricerca è stato necessario forzare la coerenza formale del volume: un'eccezione che dimostra l'impossibilità di ricondurre tutte le forme a un'unica formula.