

Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni
DIDA, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze
E-mail: fabrizio.arrigoni@unifi.it

The Path of Drawing

Keywords: Architecture, Drawing, Project, Time, Forma fluens

Abstract

The architectural design flows from architecture itself: in this every doing is a re-doing, every creating a re-creating. Understood according to these coordinates, the precondition of any process of transformation must proceed from a knowledge of the material and cultural conditions in which it occurs. Drawing, in its amphibious constitution, offers itself at the same time as an instrument of investigation and as the place where form originates.

“When I stood in the presence of the draftsman Mavrudis I would look at him and watching him I would wander in a chimerical world of reverie; I would think that this man could draw everything, even from memory, even in the dark, even without looking; that he could draw the passing clouds in the sky and the plants of the earth, the foliage of the trees moved by the wind and the flowers of the most complicated shapes; humans and animals, fruits and vegetables, reptiles and insects, fish leaping in the water and birds flying overhead; I would think that this extraordinary man could depict everything, everything, with the point of his pencil. Looking at him, I imagined that I was him; yes, at that moment I wished I was that man, I wished I was the draftsman Mavrudis”. Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*.

In Dresden

Bernardo Bellotto went to Dresden in 1747 at the invitation of Frederick Augustus II, Elector of Saxony and King of Poland, where he was known as Augustus III; already a court painter since 1748, a few years later he painted a square in the old city dominated by the Renaissance Westwerk of the late-Gothic Church of the Holy Cross (Kreuzkirche): a large canvas where rather than the spatial dilatation of his mature vedutismo – “a very apotheosis of Dresden”, in the words of Charles Nagel Jr. (1944) – what appears is the intimacy, the vocation for congregating that certain urban sections sometimes possess. Between 1759 and 1761 Bellotto is in Vienna and then in Bavaria; upon his return to the Saxon capital in February 1762, Bellotto finds that, contrary to his expectations, the Seven Years’ War had directly affected him: the Prussian siege and bombardment of the city – which took place

“Quando mi trovavo al cospetto del disegnatore Mavrudis lo guardavo e guardandolo vagavo in un mondo chimerico di fantasticherie; pensavo che quell’uomo potesse disegnare tutto, anche a memoria, anche nel buio, anche senza guardare; che potesse disegnare le nubi fuggenti in cielo e le piante della terra, le fronde degli alberi mosse dal vento ed i fiori dalle forme più complicate; gli uomini e gli animali, i frutti e gli ortaggi, i rettili e gli insetti, i pesci che guizzano nell’acqua e gli uccelli che volano in alto, pensavo che tutto, tutto, avrebbe potuto ritrarre con la punta della sua matita magica quell’uomo straordinario. Guardandolo immaginavo di essere lui; sì, avrei voluto allora essere quell’uomo, avrei voluto essere il disegnatore Mavrudis”.

Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*

A Dresda

Bernardo Bellotto raggiunse Dresda nel 1747 su invito dell’elettore Federico Augusto II di Sassonia e re Augusto III di Polonia; già pittore di corte dal 1748 pochi anni dopo dipinse una piazza della città vecchia dominata dal rinascimentale Westwerk della tardo-gotica chiesa della Santa Croce (Kreuzkirche): una grande tela dove più che la dilatazione spaziale propria del suo vedutismo maturo – “a very apotheosis of Dresden” nelle parole di Charles Nagel Jr. (1944) – ciò che si squaderna è l’intimità, la vocazione al raccogliersi su di sé che possiedono talvolta certe parti urbane. Tra il 1759 e il 1761 troviamo il Nostro a Vienna e poi in Baviera; al suo rientro nella capitale sassone nel febbraio 1762, Bellotto deve constatare che, contrariamente alle attese, la Guerra dei Sette Anni lo ha direttamente coinvolto: l’assedio e il bombardamento prussiano della città – dal 13 al 30 luglio 1760 – ha infatti colpito anche la sua casa e i molti beni in essa custoditi. Non sono numerose le tracce documentarie riguardanti il maestro italiano, ma conserviamo uno straordinario inventario o *Catalogo de Danni*¹, un manoscritto di venti pagine redatto con grande applicazione dal pittore stesso quale elenco delle perdite subite – gli attrezzi di lavoro, le collezioni pittoriche, i calchi in gesso, i bronzetti, le stampe, le porcellane di Meissen, gli arredi, gli strumenti musicali, i libri illustrati – attraverso cui è agevole risalire al *milieu* culturale e sociale dell’artista (Manikowska, 2012). Difficile stabilire nessi certi tra biografia ed *oeuvre*, ma forse questo episodio contribuisce a chiarire gli interessi e gli affetti che hanno mosso l’autore a tornare nella Altmarkt per il suo *Rovine della Kreuzkirche di Dresda*: un unicum nella produzione del veneziano non riconducibile a un certo rovinismo di maniera né a una fantasticheria da capriccio, quanto piuttosto un atto di testimonianza, il fermo, l’arresto di un processo in transizione (e in ciò un’anticipazione profonda di certe strategie del fotografico ben oltre l’immediato tema/problema del vero per somiglianza). Il momento congelato è quello successivo al disfacimento nel 1765 di una porzione della superstite torre campanaria quando sotto la direzione del Baumeister Johann Georg Schmidt già si tentava di porre rimedio agli ingenti crolli subiti dall’antica fabbrica durante il conflitto. Con il consueto nitore e controllo² Bellotto dispone la sua *historia* secondo una foggia di stampo teatrale: l’imponente resto oc-

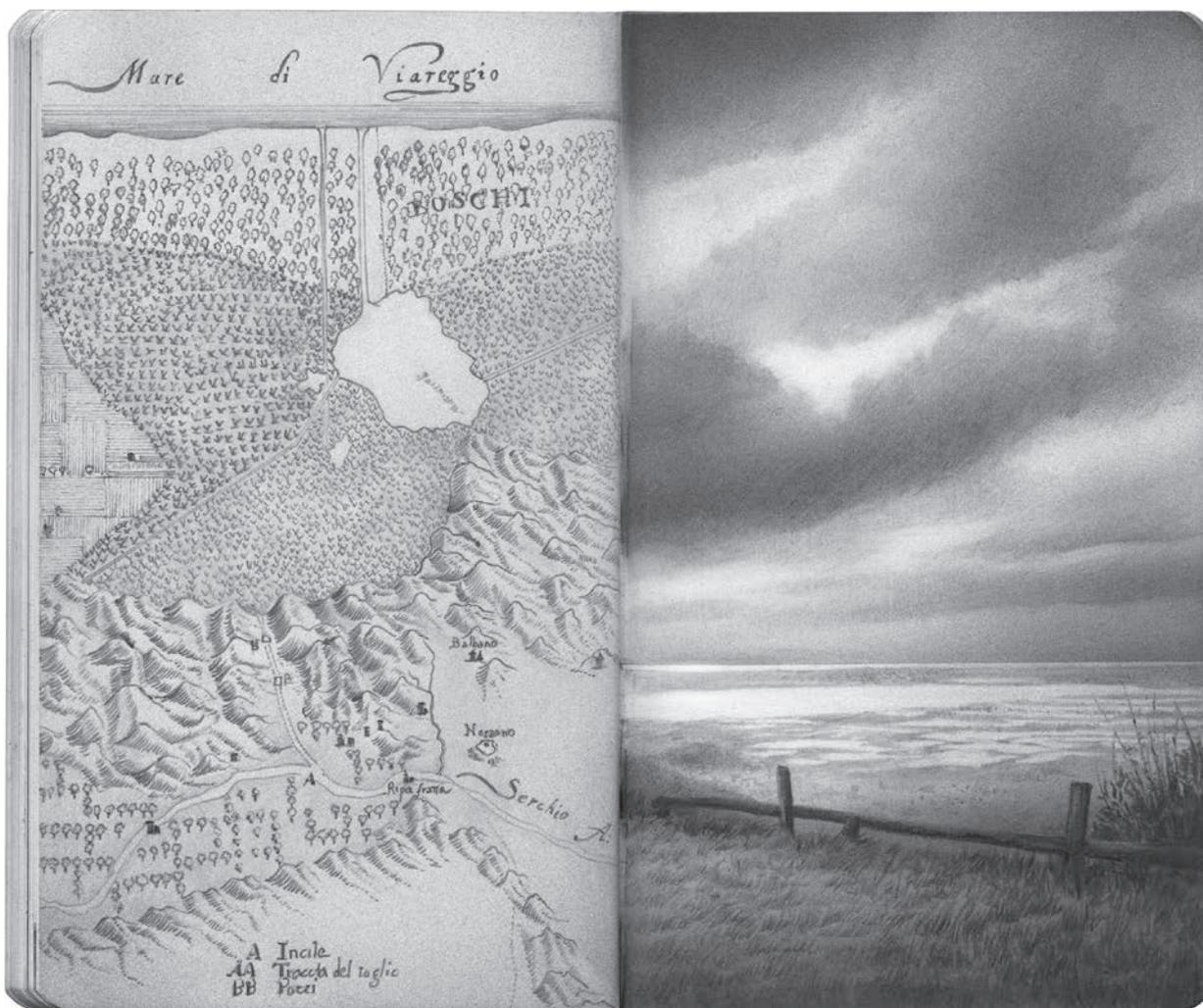


Fig. 1 - Il luogo. Fabrizio F.V. Arrigoni, Una casa a Montigiano, Lucca, pagine dai Quaderni neri (16.8x19.2 cm).

The site. Fabrizio F.V. Arrigoni, Una casa a Montigiano, Lucca, pages from the Quaderni neri (16.8x19.2 cm).

cupa una porzione leggermente fuori centro contenuta dalla quinta regolare di una cortina edilizia e maestosamente sorgente da un cumulo di polveri, legnami, detriti; circondati da una corona di spettatori – in strada, sui balconi, affacciati alle finestre – i suoi scalpellini, muratori e capomastri invadono ogni angolo richiamando medievali allegorie del lavoro e dell’industria umana. Sul proscenio, tra grumi di macerie e mezzi di cantiere si scorgono già le pietre in squadro e l’orma delle fondazioni, il sostrato di future ricostruzioni, come se ogni cominciamento non fosse che una ferita che si rimargina, il procedere da un lascito e da una lacuna³.

Costituendosi tra compendi di rammemorazioni e stati di cose, occasioni e traiettorie del desiderio, l’architettura è infinito intreccio e messa in opera di temporalità e questa *veduta* appare esserne un muto quanto eloquente annuncio.

Forma fluens

Introducendo la scrupolosa sistemazione storico-genetica – per così dire dalla sua preistoria alla sua post-storia – dei tanti documenti che costituiscono il *work in progress* attraverso cui Walter Benjamin si risolse a destinare l’iniziale studio sulla lirica di Baudelaire non più come parziale capitolo del vasto lavoro sui *passages* parigini, ma come saggio del tutto autonomo, Giorgio Agamben richiama un’attitudine dell’officina speculativa del berlinese che vogliamo porre in evidenza. Scrive Agamben: “Vi è, nel metodo benjaminiano, qualcosa come una ripresa della dottrina medievale secondo cui la materia contiene già al suo interno le forme, è già piena di forme in uno stato “incoativo” e

from July 13 and 30, 1760 – had in fact also affected his home and the many possessions stored within it. There are not many documentary traces regarding the Italian master, but there is an extraordinary inventory or Catalogo de Danni¹, a twenty-page manuscript carefully compiled by the painter himself as a list of the losses he suffered – his working tools, painting collections, plaster casts, bronzes, prints, Meissen porcelain, furniture, musical instruments and illustrated books – through which it is easy to retrace the artist’s cultural and social milieu (Manikowska, 2012). It is difficult to establish reliable links between biography and oeuvre but perhaps this episode helps to clarify the interests and attachments that led the author to return to the Altmarkt for his Rovine della Kreuzkirche di Dresda: a unique work in the Venetian’s production that cannot be ascribed to a certain mannerist ruinism nor to a whimsical reverie, but rather to an act of witnessing, to the halting of a process in transition (a profound anticipation of certain strategies of photography which lie far beyond the immediate theme/problem of truth as likeness). The frozen moment is the one following the collapse in 1765 of a portion of the surviving bell tower when, under the direction of Baumeister Johann Georg Schmidt, attempts were being made to remedy the extensive damage suffered by the ancient building during the conflict. With his usual clarity and composure², Bellotto arranges his historia in a theatrical style:

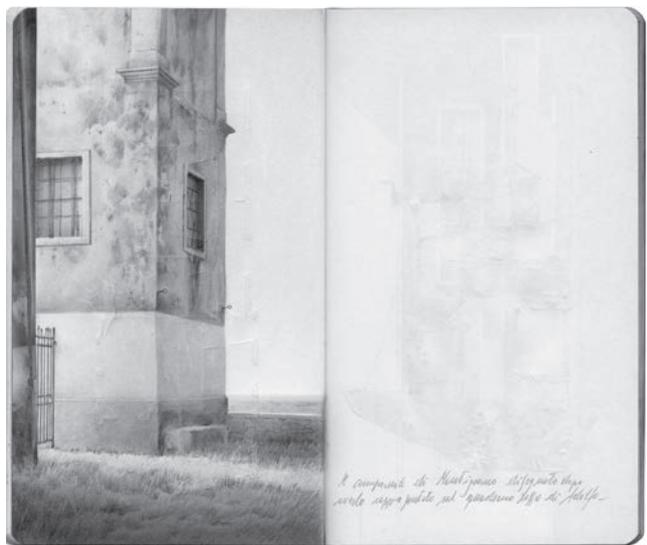
the magnificent ruin occupies a slightly off-centre portion enclosed by the regular backdrop of a building curtain majestically springing from a heap of dust, timbers, and debris; surrounded by a circle of spectators – in the street, on balconies, looking out of windows – his stonemasons, bricklayers and master builders occupy every corner, recalling mediaeval allegories of human labour and industry. On the stage, amid heaps of rubble and construction equipment, one can already identify the squared stones and the trace of the foundations, the substratum of future reconstructions, as if every beginning were but a wound that is healing, the process that derives from both a legacy and a lack³.

Establishing itself among compendia of recollections and states of things, of occasions and trajectories of desire, architecture is the infinite interweaving and implementation of temporalities, and this veduta seems to be a mute, as well as eloquent proclamation of it.

Forma fluens

Introducing the scrupulous historical-genetic arrangement – so to speak, from its pre-history to its post-history – of the many documents that constitute the work in progress through which Walter Benjamin resolved to reconfigure the initial study of Baudelaire's lyricism no longer as a partial chapter of a vast work on the Parisian passages, but as an entirely autonomous essay, Giorgio Agamben recalls an attitude of the author from Berlin's speculative activity that we wish to highlight. Agamben writes: "There is, in the Benjaminian method, something like a return to the mediaeval doctrine which says that matter already contains forms within it, is already full of forms in an inchoative and potential state, and knowledge consists in nothing more than bringing to light (*educatio*) these forms which are concealed (*inditae*) in the material [...]. The vanishing point toward which the constructive becoming of this form-matter converges is not, however, as for mediaeval theologians, the divine intellect, but rather our historical experience" (Benjamin, 2012). In support of this hermeneutical hypothesis it is noted how Benjamin had collected in section N. [Theory of Knowledge and Theory of Progress] of his *Passagenwerk* (Benjamin, 1982) an excerpt taken from the postscript to the second edition of Marx's *Capital*, in which historical research, *die Forschung*, is understood according to two interrelated processes: as appropriation and immersion into the "life of the material", in the recognition of its "different forms of development" and its "internal connections", and as a presentation of the actual movement following what emerges from the initial inquiry, *die wierliche Bewegung entsprechend dargestellt werden*. A note which helps to understand how the ceaseless "literary montage" present in the pages of *Passagenarbeit* functions more as a repeated surrealist technique of repeated shocks, or as a free association of indefinite accumulations, as the establishment of a field within which the play, that is the meticulous combination of the most varied "philological materials", gradually restores a physiognomy, a critical perspective, since "truth is concrete"⁴ and materialist writing will be this indefinite mutual mirroring of closed factuality and theory, of the empirical and the conceptual planes, of a remote era and awakening-production. A level of complicity to such a degree that the model of a linear chronological arrangement *Forschungsweise-Darstellungweise* seems to be dismissed in favour of a simultaneous process of

Fig. 2 - La pieve.
Fabrizio F.V.
Arrigoni, Una casa a Montigiano, Lucca, pagine dai Quaderni neri (16.8x19.2 cm).
The parish church.
Fabrizio F.V.
Arrigoni, Una casa a Montigiano, Lucca, pages from the Quaderni neri (16.8x19.2 cm).



"potenziale", e la conoscenza non consiste in altro che nel portare alla luce (*educatio*) queste forme nascoste (*inditae*) nel materiale [...] Il punto di fuga verso cui converge il divenire costruttivo di questa forma-materia non è, però, come nei teologi medievali, l'intelletto divino, ma la "nostra esperienza storica"⁵ (Benjamin, 2012). A sostegno di questa ipotesi ermeneutica si rimarca come Benjamin avesse raccolto nella sezione N. (*Teoria della conoscenza e teoria del progresso*) del *Passagenwerk* (Benjamin, 1982) uno stralcio espunto dal poscritto alla seconda edizione del *Capitale* di Marx all'interno del quale la ricerca storica, *die Forschung*, è intesa secondo due processi tra loro connessi: come appropriazione e sprofondamento nella "vita del materiale", nel riconoscimento delle sue "differenti forme di sviluppo" e dei suoi "interni concatenamenti", e come esposizione del movimento reale sulla scia di ciò che emerge dall'iniziale indagine, *die wierliche Bewegung entsprechend dargestellt werden*. Una nota quest'ultima che aiuta a comprendere come l'incessante "montaggio letterario" presente nelle pagine del *Passagenarbeit* funzioni più che come tecnica surrealista di shock ripetuti o come libera associazione di una indeterminata accumulazione, come predisposizione di un campo all'interno del quale il gioco, la meticolosa combinazione dei più diversi "materiali filologici" restituiscono gradualmente una fisionomia, una prospettiva critica poiché la "verità è concreta"⁴ e scrittura materialista sarà questo indefinito specchiarsi reciproco di chiusa fatticità e teoria, piano empirico e piano concettuale, epoca remota e risveglio-produzione. Un livello di complicità tale che sembra destituirsi il modello di una lineare disposizione cronologica *Forschungsweise-Darstellungweise* a favore di un simultaneo raccogliere-comporre. Credo che tale "preoccupazione metodologica" finalizzata a trattenere assieme momento della documentazione e momento della

costruzione, *Konstruktion*, sia utile indicazione anche per la cultura del progetto, anzi sia analisi che descrive con una certa fedeltà le sue più efficaci e sensibili strategie. Nel recente passato molto si è discusso riguardo l'identificazione e il riconoscimento di tratti comuni nell'esperienza dell'architettura italiana con il consolidarsi di posizioni teoriche interessate a far emergere una resistente *mêmité* nella molteplicità delle posture e delle visioni che storicamente si sono succedute⁵. Per certi versi riflessioni che sembrano orientate ad assegnare (o ripristinare) all'architettura una funzione, un incarico sociale non distante da quello che da lungo tempo è stato commissionato alle *arti belle*: strumento privilegiato nel dare corpo e animo a un'idea di comunità civile e di nazione (Chioldi, 2021). Tra i motivi e gli snodi che tra Novecento e contemporaneità hanno contribuito a definire una singolarità italiana elenchiamo: l'intendere ogni azione progettuale come sottile dialogo-confronto con uno specifico e irripetibile esistente (modulato alle diverse scale del paesaggio, della città, dell'isolato, dell'edificio, della cosa), l'attenzione rivolta alle graduali metamorfosi-migrazioni del tipo, la non coincidenza di *novum* e valore, un vivo sentimento della lunga durata, il fenomeno architettonico mai ridotto a virtuosismo tecnologico o fastoso medium estetico-comunicativo. Tuttavia, radice più profonda di tali attitudini e convincimenti e inclinazione ancor più distintiva sarà leggere ogni processo di creazione come insorgenza dal già dato e ogni modificazione come il portato delle latenze e dei possibili in esso inespressi; muovere dal contesto storico-naturale e dallo stato di cose, *facere de materia*, poiché immaginazione non può che essere alla sua radice dispiegamento e animazione di una poliversa e frammentata *ars inveniendi*⁶.

Abstrakt oder Konkret?

Les peintures concrètes de Kandinsky fu pubblicato nella sua versione integrale solo nel 1985 sulla *Revue de Métaphysique et de Morale* (n. 2, avril-juin)⁷. Il saggio era stato redatto da Alexandre Kojève (al tempo Aleksandr Kožėvnikov) molti anni addietro, tra il 23 e il 24 luglio del 1936, su invito dello stesso Kandinsky e come esito dei ripetuti scambi intercorsi tra i due dal 1929 (Kandinsky, 1992). La tesi che il volume intende sostenere è che con l'opera di Wassily Kandinsky siamo in presenza, già dal 1910, al passaggio da una pittura *soggettiva* e *astratta*, cioè rappresentativa, a una pittura *oggettiva* e *concreta*. Una pittura "totale", "intera", monade compiutamente "in-tramite-e-per-se-stessa": "il quadro "Cerchio-Triangolo" [...] è un Universo, completo e chiuso in sé; è esso stesso il proprio Universo, ed è solo tramite questo Universo che è esso stesso, e solo per questo Universo che è il suo essere proprio. In altre parole, il quadro "Cerchio-Triangolo" non "rappresenta" un frammento dell'Universo, ma un Universo intero" (Kojève, 2005). Dunque, non più "pittura di oggetti" ma "oggetti dipinti", fenomeni autonomi quanto assoluti, ovvero sciolti da qualsivoglia vincolo o dipendenza da eventi o catene causali ad essi esterni. Come sottolineato dal curatore dell'edizione italiana Marco Filoni, lo scritto kojèveiano non devia su considerazione di rango storico-critico o psicologico-sociologico e procede attraverso i suoi quattro capitoli come serrato sviluppo logico-ermeneutico il cui fine sta nel mostrare il salto, l'emancipazione dell'artefice di immagini, *eidolou poiētes*, dal suo essere consegnato a un legame di somiglianza e a una più generale attività imitatrice, *mimetike*⁸, in direzione di un'inedita relazione tra mondo delle apparenze e fatto pittorico, cioè "Arte della vista". Un accadimento che travalica paradossalmente anche la stessa vicenda del pittore moscovita per assumere una portata teoretica più ampia "all'interno del grande dominio dell'arte in generale" circa la possibilità di un'arte propriamente *costruttiva* e pienamente autosufficiente al pari "dell'Universo reale non-artistico". Chiude il testo un'Aggiunta intesa come ulteriore chiarificazione delle questioni poste al termine della quale un elementare diagramma riassume le biforcazioni e le concatenazioni che hanno ritmato l'argomentare del filosofo. Considerato l'assetto complessivo dell'articolo vogliamo tornare alle sue pagine iniziali là dove viene esplicitata la struttura duplice di ogni pittura rappresentativa: per un verso infatti "l'Arte della pittura "rappre-

collecting-composing. I believe that this "methodological concern", aimed at holding together the processes of documentation and of construction, *Konstruktion*, is a useful indication for the culture of the project as well, being an analysis that describes with some degree of accuracy its most effective and sensible strategies. Much has been discussed in the recent past about the identification and recognition of common traits in Italian architecture through the consolidation of theoretical stances concerned with revealing a resistant *mêmité* in the multiplicity of the stances and views that have historically succeeded each other⁵. In some ways, reflections that seem directed toward assigning (or restoring) a function to architecture, a social task not far removed from that which has long been commissioned from the fine arts: a privileged tool in the process of endowing with body and soul the idea of a civic community and a nation (Chioldi, 2021). Among the motives and junctures that, in the period between the 20th century and the present, have contributed to defining an Italian uniqueness, we enumerate the following: the understanding of every design action as a subtle dialogue-debate with a specific and singular existing state of things (modulated according to the different scales of the landscape, the city, the block, the building, the thing), the attention addressed to the gradual metamorphoses-migrations of type, the non-coincidence of *novum* and value, a vivid feeling of the long-lasting, and an architectural phenomenon that is never reduced to technological virtuosity or to a pompous aesthetic-communicative medium. However, a deeper root of these attitudes and convictions, and an even more distinctive inclination, is that of interpreting every process of creation as arising from the already-given, and every modification as the result of its unexpressed latent potential; to proceed from the historical-natural context and the state of things, *facere de materia*, since at its root, imagination can only be the result of the unfolding and animation of a multi-faceted and fragmented *ars inveniendi*⁶.

Abstrakt oder Konkret?

Les peintures concrètes de Kandinsky was published in its full version only in 1985 in the *Revue de Métaphysique et de Morale* (n. 2, avril-juin)⁷. The essay was written by Alexandre Kojève (then Aleksandr Kožėvnikov) many years earlier, in July 23 and 24, 1936, upon request of Kandinsky himself, and as the result of the many discussions which had taken place between them since 1929 (Kandinsky, 1992). The thesis sustained in the essay is that the work of Wassily Kandinsky represents, as early as 1910, the transition from subjective and abstract, in other words representational, to objective and concrete painting. A "total", "whole" painting, a monad completely "in and for itself": "the Circle-Triangle painting [...] is a Universe, complete and self-enclosed; it is itself its own Universe, and it is only through this Universe that it is itself, and only because of this Universe that it is its own being. In other words, the Circle-Triangle painting does not represent a fragment of the Universe, but a whole Universe" (Kojève, 2005). Thus no longer a "painting of objects" but rather "painted objects", autonomous as well as absolute phenomena which are detached from any constraints or dependency to events or causes external to them. As underlined by the editor of the Italian version, Marco Filoni, Kojève's text does not stray into historical-critical or psychological-sociological considerations and proceeds through

its four chapters as a tight logical-hermeneutical process whose purpose lies in showing the leap, the emancipation of the creator of images, eidolou poietes, from his being confined to a bond of similitude and a more general imitative activity, mimetike⁸, oriented toward an unprecedented relationship between the world of appearances and pictorial fact, in other words, the “Art of sight”. An event that paradoxically transcends even the painter from Moscow himself to assume a broader theoretical scope “within the great domain of art in general” regarding the possibility of a properly constructive and fully self-sufficient art, equal to “the non-artistic Real Universe”. The text is completed with an Addendum that serves as additional clarification of the questions raised and at the end of which a basic diagram summarises the ramifications and concatenations that characterised the philosopher’s reasoning.

Given the overall structure of the text, we wish to return to its opening pages, where the dual structure of each representational painting is made explicit: on the one hand, in fact, “the Art of representational painting lies in the craft of abstracting the pictorial component of the complete Beauty embodied in the non-artistic real, and of keeping this abstract Beauty within the – or as the – painting. Representational painting is a painting of abstract Beauty: it is essentially abstract painting”; on the other hand, having recognised the extractive nature of such poiesis, the intervention of an actor, of an acting subject, must necessarily be assumed: “the painter of the representational painting can only paint the Beauty derived from the impression that the object to be represented produces in him: representational painting is always more or less impressionistic, in other words, subjectivist, subjective”. A compound of abstractions and choices, of picks and selections, from the variable mixture of which four approaches derive, four modes – impressionist, expressionist, realist, and symbolist – that are only the extreme manifestations of innumerable, unpredictable combinations. It is easy to see how this subtle analysis was set up as a premise for its radical, later overthrow – a prodrome to the auroral pre-eminence of Kandinsky’s oeuvre – yet we believe that, in essence, it may apply as well as an indirect formulation of a specific vocation of drawing even before its lines “prove that what is not, is”. A vocation to become an effective instrument for penetrating the endless rhizome of perceptible reality, a “living beacon of beautiful creativity”, to the point “that he who is entirely without it, be almost like a blind man”, as Giovan Battista Armenini noted⁹. Abstracting-extracting from real being essentially means to investigate and interpret, to gather and scrutinise; and certainly the recognition of a low universal nature, consigned to the attitudes, affections, volitions, predilections, idiosyncrasies and rejections of that single eye-hand agent. And around each achievement an ocean of un-seen, the remnants of shortcomings and obfuscations; a coalescence of achievements and resistances that cannot be amended, and hence the need for repetition, the nulla dies sine linea, the awareness of what may have been overlooked, and the weariness of an ongoing praxis of representation, capable of prolonged sojourns, as well as of patient and anticipated returns. The signs are translations, remains of excavations and astonishments, graphite and ink remnants of the retaining force and of the dissipation that belongs to each amnesia-amnesia, testimonies of a slow, yet inal-

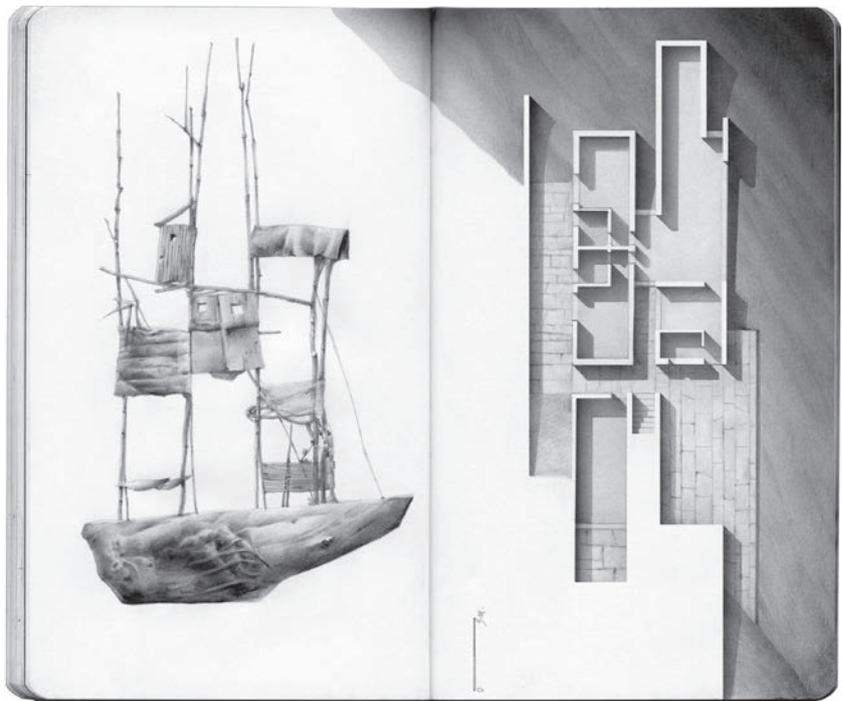


Fig. 3 - Pianta piano terra. Fabrizio F.V. Arrigoni, Una casa a Montigiano, Lucca, pagine dai Quaderni neri (16.8x19.2 cm).

Ground floor. Fabrizio F.V. Arrigoni, Una casa a Montigiano, Lucca, pages from the Quaderni neri (16.8x19.2 cm).

sentativa” sta nell’arte di *astrarre* la componente pittorica del Bello completo incarnato nel reale non-artistico, e di mantenere questo Bello astratto dentro il – oppure in tanto quanto – quadro. La pittura “rappresentativa” è una pittura del Bello astratto: è una pittura *essenzialmente astratta*; per altro verso, riconosciuto il carattere estrattivo di tale *poiesis*, si deve necessariamente postulare l’intervento di un attore, di un soggetto agente: “il pittore del quadro “rappresentativo” può solo dipingere il Bello dell’*impressione* che l’oggetto da “rappresentare” produce in *lui*: la pittura “rappresentazione” è sempre più o meno “impressionista”, vale a dire soggettivista, soggettiva”. Un composto di astrazioni e scelte, pescaggi e selezioni, dalla cui variabile miscela derivano quattro approcci, quattro modi – impressionista, espressionista, realista e simbolico – che sono solo gli estremi di innumeri, imprevedibili mescolanze. È agevole comprendere come questa sottile analisi sia stata messa a punto come premessa per un suo radicale, successivo rovesciamento – prodromo al primato aurorale dell’*oeuvre* kandinskyana – ma riteniamo che, in nuce, possa valere come indiretta formulazione di una specifica vocazione del disegno prima ancora che le sue linee diano “a dimostrare quello che non è, sia”. Una vocazione a divenire strumento efficace di penetrazione nell’interminabile rizoma del reale sensibile, un “vivo lume di bello ingegno” al punto “che colui che n’è interamente privo, sia quasi che un cieco” come ebbe ad appuntare Giovan Battista Armenini (Armenini, 1988). Astrarre-estrarre dall’essere reale significa al suo fondo indagine e interpretazione, raccolta e vaglio; certamente ricognizioni di basso tenore universale, consegnate alle attitudini, affezioni, volizioni, predilezioni, idiosincrasie, rifiuti, di quel singolo occhio-mano agente. E attorno a ogni conquista un oceano di in-visto, il resto di manchevolezze e offuscamenti; una coalescenza di raggiungimenti e resistenze non emendabile

e da qui l'esigenza della ripetizione, il *nulla dies sine linea*, la consapevolezza di ciò che può esser stato tralasciato e la fatica di una prassi continua della rappresentazione, capace di soggiorni prolungati quanto di ritorni pazienti e attesi. I segni sono traduzioni, avanzi di scavi e stupefazioni, resti in grafite e inchiostro della forza trattenente e della dissipazione proprie di ogni anamnesi-amnesia, testimoni di una comprensione lenta ma inalienabile o di un errore forse da correggere nel tempo a-venire. Sono il resoconto e la prova più decisiva dell'infinità del mondo e dell'occhio che lo scopre e lo manifesta oltre il recinto semantico dell'imitazione e oltre la destinazione pubblica dell'opera. Una pratica, un principio operativo, che sovente non si può inscrivere nel dispositivo, di matrice teatrale, spettatore-immagine, piuttosto nello spazio raccolto della meditazione-visione interiore, priva talvolta di scopo prefissato ma sufficiente a saggiare la stupefazione per l'esistente e la felicità di un suo costante attraversamento⁹.

Slipp'ry creatures

Postulato ontologico: l'architettura origina, e *non cessa mai di iniziare*, dall'architettura e "il nostro creare è sempre soltanto un ricreare, un rifare" (Van Der Laan dom, 1985). Un'operatività sempre in situazione, condotta lungo evidenze fisico-materiche (modificazione, smontaggio, recupero, anastilosi) e lungo costellazioni di pensiero (filiazioni e sopravvivenze, stili e linguaggi, culture edificatorie e assetti sociali). "Cominceremo dunque così. L'architettura nel suo complesso si compone del disegno e della costruzione, *tota res aedificatoria lineamentis et structura constituta est*": nell'orizzonte mentale dell'Alberti *desiderio formativo e intellettualità operativa* cingono un anello capace di trattenere assieme fenomeni fisici ed esercizio della ragione, *fabrica* e *ingegno*: "Quanto al disegno, tutto il suo oggetto e il suo metodo consistono nel trovare un modo esatto e soddisfacente per adattare insieme e collegare linee ed angoli, per mezzo dei quali risulti interamente definito l'aspetto dell'edificio. La funzione del disegno è dunque di assegnare agli edifici e alle parti che li compongono una posizione appropriata – *aptum locum* –, un'esatta proporzione – *certum numerum* –, una disposizione conveniente – *dignum modum* –, e un armonioso ordinamento – *gratum ordinem* –, di modo che tutta la forma della costruzione – *tota edificii* – riposi interamente nel disegno stesso" (Alberti, 1966). Ha dunque lunga data quella fitta tramatura di *dessein* e *dessin*, di intenzione e traccia, che risale alla condizione anfibia, doppia, dei *lineamenta* albertiani, al contempo segni concettuali – traslati di *schema*, *morphé* e *typos* – e rappresentazioni veritiere, arguzie mentali e indicatori tecnici, da distinguere e contrapporre alla *res aedificata*, alla cosa costruita. Un nodo questo su cui si è a lungo interrogato Franco Purini cercando di superare un costrutto dicotomico che scuce infantilmente il momento dell'ideazione dalla sua traduzione-attuazione nella scrittura-disegno; osserva Purini: "Dobbiamo liberarci di un equivoco che sopravvive da lungo tempo non solo nelle facoltà di architettura, ma anche nel lavoro dei teorici e dei critici, anche di quelli autorevoli. L'equivoco consiste nel considerare il disegno di architettura uno strumento. Questo è il grande fraintendimento contro il quale occorre battersi. Secondo tale concezione esiste un pensiero astratto, un pensiero verbale che ha bisogno ad un certo punto di calarsi in uno strumento per diventare forma o per comunicare qualcosa. Io sostengo al contrario che il disegno è pensiero esso stesso, anzi è la forma-pensiero fondamentale dell'architetto, il luogo elettivo nel quale la forma appare, e nella sua essenza più pura e durevole" (Purini, 1996). Una riflessione che sembra riattivare alcune categorie fissate nella trattatistica tardo rinascimentale quali quelle proposte da Federico Zuccari nel suo *L'idea de' Pittori Scultori et Architetti* dove l'ambivalenza rilevata si risolve in una drastica scansione binaria di *Dissegno interno* e di *Dissegno esterno*. Una cesura da cui conseguono due distinte determinazioni: da un lato "operazioni interne" – sotto l'egida "dell'intendere & del volere" – dall'altro "operazioni esterne" – relative alle "cose operate", cioè "il dissegnare, il lineare, il formare, il dipingere, lo scolpire, il fabricare"¹⁰. Una frattura che per-

*ienable understanding – or of an error that may need to be rectified in the time to come. They are the most decisive account and conclusive proof of the infinity within the world and in the eye that discovers and represents it beyond the semantic enclosure of imitation and beyond the public destination of the work. A practice, an operative principle, which often cannot be a part of the spectator-image device, that derives from a theatrical matrix, but rather finds its place in the rapt space of inner meditation-vision, at times devoid of predetermined purpose, yet sufficient to probe the astonishment for the existing and the joy of constantly traversing it*¹⁰.

Slipp'ry creatures

*Ontological postulate: architecture originates, and never ceases to begin, from architecture, and "our creation is always only a recreating, a remaking" (Van Der Laan, 1985). An always situational operation, conducted along physical-material facts – modification, disassembling, recovery, anastylis – and along constellations of thought – filiations and survivals, styles and languages, building cultures and social structures. "We shall begin thus. Architecture as a whole is composed of drawing and construction, tota res aedificatoria lineamentis et structura constituta est": in Alberti's mental horizon, formative desire and operative intellectualisation form a link capable of holding together physical phenomena and the exercise of reason, fabrica and ingegno: "As for drawing, its whole purpose and method consists in finding an exact and satisfactory way of fitting together and connecting lines and angles, through which the appearance of the building is entirely defined. The function of drawing, is therefore to assign to buildings and their component parts an appropriate position – aptum locum –, an exact proportion – certum numerum –, a convenient layout – dignum modum –, and a harmonious arrangement – gratum ordinem –, so that the whole form of the construction – tota edificii – lies entirely in the drawing itself"*¹¹. *There is a long history of the dense weft between dessein and dessin, between intention and trace, which goes back to the amphibious, dual condition of Alberti's lineamenta, at once conceptual signs – tropes of schema, morphé and typos – and truthful representations, mental witticisms and technical indicators, to be both distinguished from and contrasted with the res aedificata, the built thing. A crux on which Franco Purini has long pondered, in an attempt to overcome a dichotomous construct that childishly detaches the moment of ideation from its translation-implementation into writing-drawing; Purini notes: "We must free ourselves from a misunderstanding that has survived for a long time now, not only in the faculties of architecture, but also in the work of theoreticians and critics, including those who are eminent. The misunderstanding consists in considering the architectural drawing as a tool. This is the great misapprehension that we need to oppose. According to this belief there is an abstract thought, a verbal thought that at a certain moment must take the form of a tool in order to become form, or to communicate something. I believe, on the contrary, that drawing is itself thought, that it is indeed the fundamental form-thought of the architect, the elected place where form appears, and that it is, in its essence, more pure and long-lasting" (Purini, 1996). A reflection which seems to reactivate some categories established in late Renaissance treatises such as those proposed by Federico Zuccari in his L'idea de' Pittori Scultori et Architetti where the*

perceived ambivalence is resolved by way of a drastic binary division between Disegno interno and Disegno esterno. A caesura from which two distinct determinations are derived: on the one hand, “internal operations” – under the aegis of “intention & will” – and on the other, “external operations” – regarding the “things operated”, that is, “the drawing, the tracing, the forming, the painting, the sculpting, the constructing”¹². A fracture which strategically permits amending the technical apparatus, reconsigning the invention to the hieroglyphs (τὰ εἶδη) of the mind: “And I mainly say that Drawing is not matter, is not body, is not accident, & any substance, but is rather form, idea, order, rule, term, & object of the intellect, in which intended things are expressed; & this is found in all external things, whether divine or human, as we will soon declare”.

Drawing as a hold on phenomenal appearance and drawing as transcendent conceptual sphere, drawing as awareness and inquiry into limited immanent constitutions and drawing as separate machine à désirer, drawing as analytical description and drawing as performative and productive capacity. To consider prefiguration as the last insert on layered and interrupted palimpsests means to bring together drawing and gaze, drawing and memory, drawing and project and thus to find in them the primary source of every act of composing. It also means to disarticulate the irreducible antinomies that exist between “consideration and thought”, on the one hand, and built form, on the other, thus rediscovering a circular movement of predictions and revisions, progressions and frictions. An untimely, unzeitgemässe, and therefore necessary motion.

Notes

1 Catalogo de Danni ch’ho avuto, io, Bernardo Beiotto de Canaletto L’Anno 1760 (Nel Bombardamento, che fece il Re di Prussia) nel mio Alogio Nella Salz: Gassen, in Casa del Sigre Caesar. Del Valore di Talleri Cinquanta Mille; Vilnius, Wróblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences LMAB, F. 22, n. 26.

2 Despite the deep dramatic sense implied in the subject it is worth noting the unbreakable compositional perfection of the whole, entirely governed by a draftsmanship that is as meticulous in its detail as it is attentive to a composed general register. This subtle dialectics between chaos and representational technique would find an unexpected expression a few years later in the English painter Alexander Cozens who, seizing on an insight by Leonardo, would publish in 1785 A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape, a text that theorises a method (called blotting) for achieving figuration by moving from a chance-produced blot. The volume was supplemented with forty-three plates that included sixteen types of blot, twenty descriptive engravings of skies and clouds, and seven plates dedicated to the process that leads from an artificial blot, through sketching, to the final drawing.

3 The transformations of the Kreuzkirche did not end in the 18th century, in the same way as Richard Peter’s famous photographs of the city in the immediate aftermath of the catastrophic Allied bombing of February 13-14, 1945 and during the following years seem to constitute a continuum of Bellotto’s gaze.

4 “Die Wahrheit ist konkret” is a quote from Brecht which Walter Benjamin copied on July 24 in his Notizen Svendborg Sommer 1934, after having read it carved in a beam in the ceiling in the

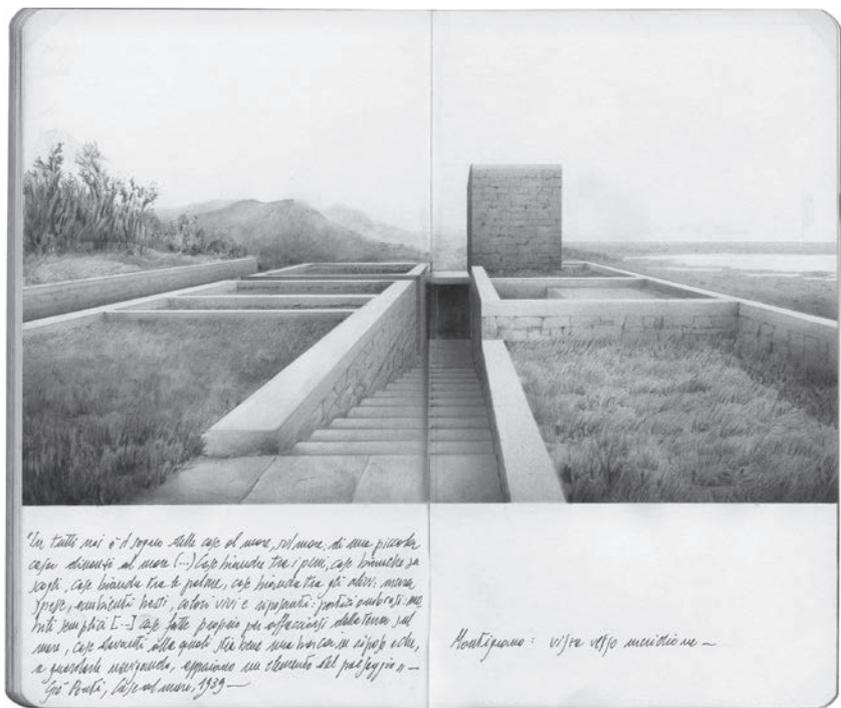


Fig. 3 - Vista dell’ingresso. Fabrizio F.V. Arrigoni, Una casa a Montigiano, Lucca, pagine dai Quaderni neri (16.8x19.2 cm).

View of the entrance. Fabrizio F.V. Arrigoni, Una casa a Montigiano, Lucca, pages from the Quaderni neri (16.8x19.2 cm).

mette strategicamente di emendare l’apparecchiatura tecnica, riconsegnando l’invenzione ai soli geroglifici (τὰ εἶδη) della mente: “Et principalmente dico che Disegno non è materia, non è corpo, non è accidente, & sostanza alcuna, ma è forma, idea, ordine, regola, termine, & oggetto dell’intelletto, in cui sono espresse le cose intese; & questo si trova in tutte le cose esterne tanto divine, quanto humane, come appresso dichiareremo”. Disegno come presa sull’apparenza fenomenica e disegno come trascendente sfera concettuale, disegno come consapevolezza e investigazione su limitate costituzioni immanenti e disegno come separata machine à désirer, disegno come descrizione analitica e disegno come facoltà performativa, produttiva. Pensare la prefigurazione come ultimo innesto su stratificati e interrotti palinsesti significa congiungere tra loro disegno e sguardo, disegno e memoria, disegno e progetto e in essi ritrovare la fonte primaria di ogni comporre. Significa anche disarticolare le antinomie irriducibili tra “considerazione e pensiero” e forma costruita, ritrovando una circolarità fatta di previsioni e revisioni, progressioni e attriti. Una movenza intempestiva, unzeitgemässe, e dunque necessaria.

Note

1 Catalogo de Danni ch’ho avuto, io, Bernardo Beiotto de Canaletto L’Anno 1760 (Nel Bombardamento, che fece il Re di Prussia) nel mio Alogio Nella Salz: Gassen, in Casa del Sigre Caesar. Del Valore di Talleri Cinquanta Mille; Vilnius, Wróblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences LMAB, F. 22, n. 26.

2 Nonostante la forte drammaticità implicita nel soggetto conviene rimarcare l’inscalfibile perfezione compositiva dell’insieme, del tutto governato da un disegno tanto minuzioso nel dettaglio quanto attento a un compassato registro generale. Questa sottile dialettica tra caos e tecnica di rappresentazione troverà pochi anni dopo un’inedita declinazione nel pittore inglese Alexander

Cozens il quale, cogliendo un'intuizione leonardesca, licenzia nel 1785 il suo *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, un testo in cui si teorizza un metodo (detto *blotting*) per raggiungere la figurazione muovendo da una macchia casualmente prodotta. Il volume era arricchito da quarantatré tavole che comprendevano sedici tipi di macchia, venti incisioni descrittive di cieli e nuvole e sette tavole dedicate al processo che da un'*artificial blot* attraverso lo schizzo si concludeva nel disegno compiuto.

3 Le trasformazioni della *Kreuzkirche* non si arrestarono al Settecento così come la celebri fotografie di Richard Peter della città nell'immediato e negli anni successivi al catastrofico bombardamento alleato del 13-14 febbraio 1945 sembrano costituire un *continuum* dello sguardo del Bellotto.

4 *Die Wahrheit ist konkret* è detto brechtiano; lo annota Walter Benjamin il 24 luglio nei suoi *Notizen Svendborg Sommer 1934* dopo averlo letto inciso su una trave del soffitto nello studio dello scrittore di Augusta (Benjamin, 2019).

5 "Identità dell'architettura italiana" è la titolazione che dal 2002 ha accompagnato un ciclo di incontri al cui centro sta la questione di un possibile *caractère* attribuibile alla cultura del progetto nel nostro paese; il ciclo, voluto e animato da Paolo Zermani, è stato promosso dall'Università degli Studi di Firenze, dal Dipartimento di Architettura DIDA e dal Dottorato di Ricerca in Architettura/Progettazione architettonica e urbana non ha cessato le sue periodiche ricognizioni.

6 Leggo secondo questa chiave più generale la celebre posizione espressa da Ernesto Nathan Rogers in *Programma: Domus, la casa dell'uomo* (1946) poi in *Id., Esperienza dell'architettura*, 1958. Conviene rimarcare il fatto che da assunti siffatti non consegua nessun facile determinismo né condotte passive di assimilazione o conciliazione rispetto ai sistemi contestuali incrociati come più volte argomentato da Vittorio Gregotti (1993).

7 Il testo, affiancato al sin qui inedito *La personnalité de Kandinsky* (1946), è ora in Alexandre Kojève, *Kandinsky*, trad. it. e cura di M. Filoni e A. Gnoli, Quodlibet, Macerata 2005.

8 I riferimenti vanno a Platone, *Repubblica* (trad. it. di F. Sartori in *Opere complete*, vol. VI, 599 a 7, Laterza, Bari Roma 1971) e *Sofista* (trad. it. di A. Zadro in *Opere complete*, vol. II, 240 a 3-5, 266 a-d, 267 a-b, 268 d, Laterza, Bari Roma 1971).

9 Ho affrontato questi temi in *Fogli. Scritture per l'architettura*, Didapress, Firenze 2018; pp. 15-42.

10 Un dualismo del resto già presagito in alcuni passi presenti nella nota introduttiva alla pittura nella seconda edizione delle *Vite* vasariane del 1568. Sui passi citati vedi: *L'idea de' Pittori Scultori et Architetti del cavalier Federico Zuccaro divisa in due Libri*, Torino 1607, cap. I; ora anche in: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111901v> e <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1119027/f1.image.r=L'idea%20de'pittori,%20scultori%20et%20architetti>.

Riferimenti bibliografici_References

Alberti L.B. (1966) *De re aedificatoria*, 1443-52 (trad. it. di G. Orlandi, *L'architettura*, introduzione e note di P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano).

Armenini G.B. (1988) *De' veri precetti della pittura*, Einaudi, Torino).

Arrigoni F.F.V. (2018) *Fogli. Scritture per l'architettura*, Didapress, Firenze.

Benjamin W. (1982) *Gesammelte Schriften*, BD. V I-II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, p. 581, n. 4a, 5 (trad. it. e cura di Agamben G., *Parigi. Capitale del XIX° secolo*, Einaudi, Torino 1986; p. 603).

Benjamin W. (2012) *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, (trad. it. e cura di Agamben G.) *Catalogo de Danni ch'ho avuto, io, Bernardo Beiotto de Canaletto L'Anno 1760 (Nel Bombardamento, che fece il Re di Prussia) nel mio Alogio Nella Salz: Gassen, in Casa del Sigre Caesar. Del Valore di Telleri Cinquanta Mille*, Wróblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences LMAB, Vilnius, F. 22, n. 26.

Benjamin W. (2019) *Scritti autobiografici*, Neri Pozza, Vicenza, p. 376.

Chioldi S. (2021) *Genius loci. Anatomia di un mito italiano*, Quodlibet, Macerata, pp. 39-51.

Cozens A. (1785) "A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape", cfr.: <https://collections.library.yale.edu/catalog/17443404>, ultimo contatto: 04/2023 (trad. it. di Lavezzari P., *Compositions of Landscape*, Canova, Roma 1981).

De Chirico G. (2002) *Memorie della mia vita*, Bompiani, Milano, pp. 31-32.

Gregotti V. (1993) *La città visibile*, Einaudi, Torino.

Manikowska E. (2012) "The rediscovery of Bernardo Bellotto's inventory" in *The Burlington Magazine*, January, vol. 154, n. 1306, pp. 32-36.

Nagel C. Jr. (1944) "View Of Dresden by Bernardo Bellotto", in *Bulletin of the City Art Museum of St. Louis*, vol. 29, n. 1/2 (November), St. Louis Art Museum, pp. 7-10.

Kandinsky W. (1992) *Correspondances avec Zervos et Kojève in Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-Série/Archives*, Paris.

Kojève A. (2005) *Kandinsky*, Quodlibet, Macerata.

Purini F. (1996) *Una lezione sul disegno*, Gangemi editore, Roma.

Purini F. (2008) *La misura italiana dell'architettura*, Laterza, Bari Roma.

Rogers E.N. (1958) *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino.

Van der Laan Dom H. (1985) *Het vormenspel der liturgie*, (trad. it. di K. den Biesen, *La forma. Natura cultura e liturgia nella vita umana*, Sinai edizioni, Milano 2000).

studio of the writer from Augusta (Benjamin W., 2019).

5 "Identità dell'architettura italiana" ("The identity of Italian architecture") is the title of a series of conferences which, beginning in 2002, have focused on the question of a possible *caractère* that can be attributed to the culture of the project in Italy; the cycle, wished-for and brought-about by Paolo Zermani, was promoted by the University of Florence, the Department of Architecture DIDA and the PhD programme in Architecture/Architectural and Urban Design, has not ceased periodically exploring the topic. On this subject cf.: Franco Purini (2008), Giorgio Ciucci (2023).

6 I interpret according to this more general key the famous position expressed by Ernesto Nathan Rogers in *Programma: Domus, la casa dell'uomo* (1946) and later in *Esperienza dell'architettura*, 1958. It is worth noting that, as repeatedly argued by Vittorio Gregotti (1993), no easy determinism or passive behaviours of assimilation or reconciliation regarding cross-contextual systems follow from any such assumptions.

7 The text, presented together with the until then unpublished *La personnalité de Kandinsky* (1946), is now in Alexandre Kojève, *Kandinsky, Italian translation and edited by M. Filoni and A. Gnoli*, Quodlibet, Macerata 2005.

8 In reference to Plato, *Republic* (Italian translation by F. Sartori in *Opere complete*, vol. VI, 599 a 7, Laterza, Bari-Rome 1971) and *Sophist* (Italian translation by A. Zadro in *Opere complete*, vol. II, 240 a 3-5, 266 a-d, 267 a-b, 268 d, Laterza, Bari-Rome 1971).

8 I addressed these issues in *Fogli. Scritture per l'architettura*, Didapress, Florence 2018; pp. 15-42.

9 A dualism which incidentally had already been foreshadowed in some passages of the introductory note on painting in the second edition of *Vasari's Lives of the Artists* (1568). On the quoted sections see: *L'idea de' Pittori Scultori et Architetti del cavalier Federico Zuccaro divisa in due Libri, Turin 1607, chapter I; now also available at: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111901v and http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1119027/f1.image.r=L'idea%20de'pittori,%20scultori%20et%20architetti*.