



Disegno come transizione tra storia e progetto: note su una continuità romana

Giuseppe Felici
Antonio Schiavo

Abstract

Il tema delle 'transizioni' ha ispirato questo contributo, con cui si vuole riflettere sul disegno di architettura inteso come momento di passaggio dinamico, in quanto proprio di un'idea di evoluzione in atto. Il disegno ha nella transitorietà uno dei suoi caratteri distintivi: ponte ideale e operativo tra memoria e progetto; tra idea e architettura; tra memoria e prefigurazione.

Nello specifico, si vuole approfondire il concetto di disegno come transizione dall'analisi, all'idea, al progetto; ma anche dalla storia alla contemporaneità e viceversa.

Il disegno, quale linguaggio e strumento universale, consente connessioni remote, inaspettate quanto feconde; attraversa spazi e architetture appartenenti a epoche e contesti geografici anche distantissimi tra loro. Esso, con la sua fluidità, permette passaggi transdisciplinari, rende possibile e acuisce il flusso di idee, anima suggestioni e conoscenze che attualizzano la storia dell'architettura.

Attraverso il disegno si arriva a capire lo spirito di ciò che già è stato per tradurlo nella composizione di ciò che sarà. Esso si identifica come metodologia primaria del fare architettonico; non solo nel gesto creativo, ma anche nel raccordo tra storia e progetto, nella transizione, appunto, tra memoria e prefigurazione.

Parole chiave

Transizione, memoria, prefigurazione, storia della rappresentazione, viaggio



Karl Friedrich Schinkel.
Schizzo raffigurante gli
edifici industriali della città
di Manchester, 1826.
Public Domain
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schinkel_Notebook_industrial_buildings.png>.

Transizioni antiche e moderne

Passeggiando oggi tra i ruderi parlanti del complesso architettonico di Villa Adriana, la nostra mente non va tanto alle memorie dell'imperatore iberico, alle masse silenziose avvolte dalla flora locale, ai muri sgretolati che si riflettono nei frequenti specchi d'acqua; quanto piuttosto agli architetti del passato che ivi si sono recati nel loro atto di pellegrinaggio architettonico. Di estremo interesse sono infatti i disegni della Villa che gli stessi hanno realizzato: disegni che rappresentano la prova tangibile di una connessione intima e peculiarissima stabilitasi tra architetto e opera architettonica.

Nel processo di conoscenza critica del passato, la storia dell'architettura viene concepita come un *continuum*. "Non vi è soluzione di continuità tra storia antica e moderna", vi è anzi una connessione costante: una correlazione che viene incessantemente indagata attraverso il disegno, unico strumento capace talvolta di svelare "i nessi nascosti e inafferrabili tra antichità e modernità e viceversa" [Muntoni 2019, p. xi].

Una continuità non identificabile con una linea retta, bensì con una sorta di insiemi posti in connessione, non solo temporale ma anche consequenziale. È così che, ad esempio, tracce del barocco affiorano lungo la storia più volte, manifestandosi non solo nel tardo Cinquecento e nel Seicento, ma anche nell'espressionismo, nell'organicismo della seconda metà del Novecento, fino a includere questo eclettismo *Hi-Tech* a noi contemporaneo e, guardando anche all'antichità, nell'architettura adrianea [1].

Villa Adriana è figlia della *ars topiaria*: una sinfonia architettonica sorta con uno spirito moderno; frutto di un'idea, di una visione; esito notevole di una volontà d'arte e non di mera necessità materiale. Adriano ha replicato presso Tivoli le suggestioni dei suoi viaggi, annotate nel suo intimo 'disegno interiore', nel quale sono state impresse e a partire dal quale sono state rievocate le sue memorie. Nascono così le sequenze di spazi, le pareti sinusoidali, le forme concavo-convexe, le sue 'zucche' [2].

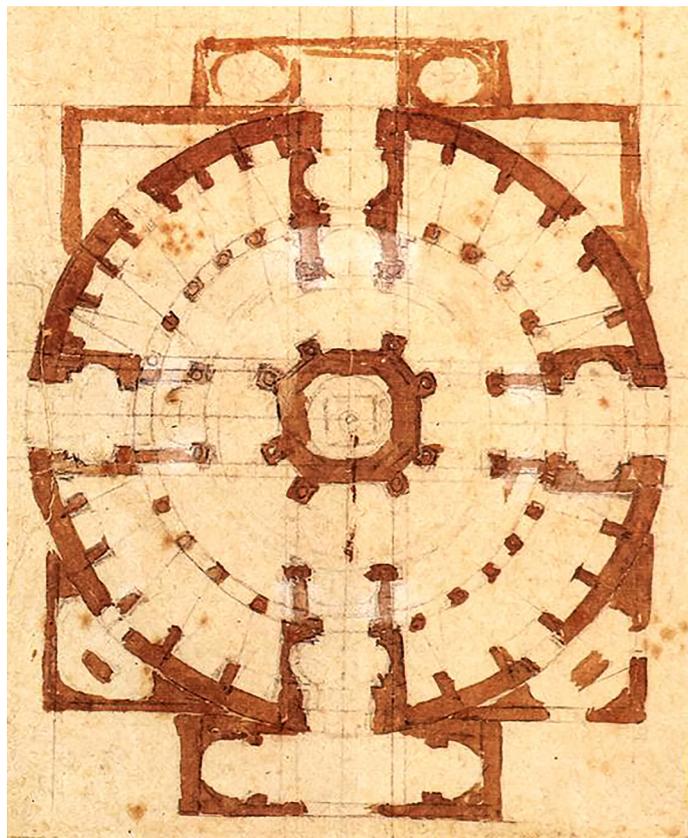
La Villa, figlia delle fantasticazioni dell'imperatore iberico, è a sua volta madre di molte altre architetture (così come avviene per buona parte della Roma antica). Già nel Quattrocento Brunelleschi si avventurava tra i suoi ruderi in cerca di ispirazione, di 'muse architettoniche' da osservare, indagare e tramutare in soluzioni tecniche innovative.

Il discorso si amplia in relazione a quanto scrive Leon Battista Alberti: "tutti gli edifici dell'antichità che potessero avere importanza per qualche rispetto, io li ho esaminati, per poterne ricavare elementi utili. Incessantemente ho rovistato, scrutato, misurato, rappresentato con schizzi di tutti i contributi possibili che l'ingegno e la laboriosità umana mi offrivano" [Alberti 1485b, p. 117]. L'Alberti è tra i primi a sottolineare il ruolo del disegno nella 'tenzone' tra architetto e storia costruita, tra progettista e manufatto architettonico indagato. Un rapporto di osservazione e studio che tramite il disegno costituiva già uno strumento operativo fondamentale (anzi imprescindibile) per le future realizzazioni. Egli inoltre mostra nel *De re aedificatoria* "come individuare ed estrarre principi e linee guida dagli antichi edifici, senza perdere di vista la diversità delle esigenze moderne rispetto a quelle del passato, né il valore dell'invenzione e dell'originalità" [Howard 2006, pp. 29-30].

Anche Michelangelo, dal canto suo, studiava criticamente l'antico, sia dal vero (ma non da archeologo o da filologo), sia ridisegnando i dettagli architettonici del Codice Coner, i cui elaborati grafici "non sono nel senso stretto copie [...] ma piuttosto appunti e quasi interpretazioni. Rassomigliano, cioè, più a rapidi schizzi di figura dal vivo", finalizzati non tanto al facsimile quanto alla ricerca dell'"essenziale delle forme artistiche" [Burns 2006, pp. 33, 41].

Tuttavia per Michelangelo, come poi per Borromini, "l'ammirazione e il rispetto per le opere degli antichi non si tradussero in un sentimento di soggezione e inferiorità [...]; copiare per Michelangelo fu un esercizio limitato [...] al momento dell'apprendimento, e non veniva confuso con l'invenzione e la progettazione" [Burns 2006, p. 29], le quali invece, per il Buonarroti così come per l'Alberti, erano frutto di un'idea mentale, all'origine del progetto [Burns 2006, p. 39] (figg. 1, 2). Iniziano così a palesarsi, già nel Cinque-Seicento, delle continuità tipicamente romane: corrispondenze metastoriche nelle quali le architetture – pur distanti nei secoli – innestano un dialogo ideale fatto di rimandi e citazioni più o meno esplicite. Ad esempio, "le innovazioni spaziali della tarda architettura romana di Michelangelo, espresse nella cappella Sforza

Fig. 2. Michelangelo Buonarroti. Planimetria di studio per una chiesa a pianta centrale, 1560 circa. © Casa Buonarroti, Florence. Public Domain <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Plan_for_a_Church.jpg>.



Lo stesso Borromini, anch'egli non solo architetto ma anche appassionato archeologo, effettuava studi e rilievi di Villa Adriana già più approfonditi [Portoghesi 2019]; ripercorrendone le sinuosità mistilinee e le curve espressive, egli stava già componendo idealmente la sua architettura rivoluzionaria. Inoltre, durante il suo apprendistato presso i cantieri della fabbrica di S. Pietro, studiava, rilevava e disegnava (con notevole abilità e tecnica) le masse plastiche erette qualche decennio prima sotto la direzione di Michelangelo [Portoghesi 2019]. È così che, attraverso il rilievo, il ridisegno e il disegno, iniziano ad inverarsi ulteriori transizioni tra quello che si analizza e quello che si compone. I debiti di Sant'Ivo alla Sapienza, ad esempio, verso le forme complesse di Villa Adriana o del fianco michelangiotesco di San Pietro, con le serie di duetti tra cuspidi e superfici convesse, emergono in maniera ancora più evidente se analizzati attraverso il linguaggio grafico dell'architettura.

In seguito anche Piranesi operò un personale *collage* architettonico di raccordo tra costruito e sognato, tra storia e modernità, creando un'estetica visionaria perseguita e rincorsa attraverso il disegno (figg. 3, 4). Il filosofo Cvedan Todorov scrive a tal proposito: "il grande artista crea il nuovo partendo dal vecchio e non disconosce il passato ma favorisce l'invenzione e la creazione" [Todorov 2017].

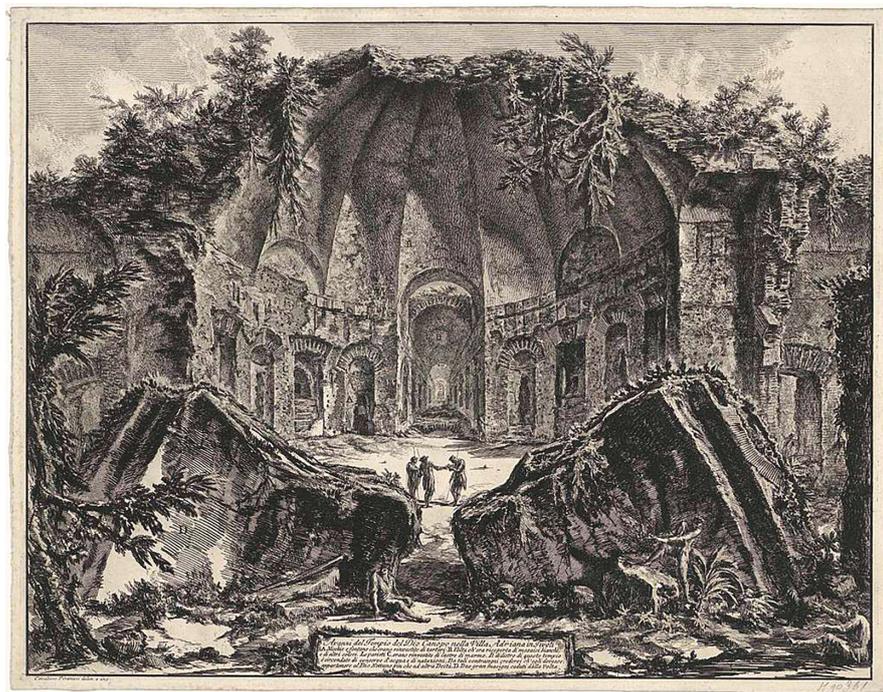
La storia dell'architettura, dall'antica alla contemporanea, è fatta di sovrascritture che proliferano in particolare nell'età moderna (1750-1945). Il disegno si fa elemento di transizione non solo tra memoria e prefigurazione ma anche tra contesti geografici diversi; basti pensare ai *Grand Tour* degli architetti nordici che reinterpretano e re-inverano nei loro progetti la classicità mediterranea. Il disegno si fa così anche veicolo di transizioni architettoniche tra vernacolo e modernità. I disegni riportati nei taccuini di viaggio di Soane (fig. 5), Goethe (fig. 6) di Gilly, di Schinkel (figg. 7, 8) di Semper, danno il via a quell'alleggerimento dell'ordine architettonico, dell'ornamento, dal quale muoveranno i modernismi successivi.

"L'uomo viaggia come un nomade (anche nel tempo), per raccogliere elementi e tradurli in architettura" [Norberg Schulz 2003]. Il viaggio diviene elemento generatore di inedite transizioni, di nuovi disegni e dunque di nuovi progetti, anche nel Novecento. Dopo i rimandi di Michelan-

Fig. 3. Giovanni Battista Piranesi. Rovine d'una Galleria di Statue nella Villa Adriana a Tivoli, 1748-1778. Public Domain <<https://www.rijksmuseum.nl/> - <https://picryl.com/media/thermen-in-de-villa-adriana-te-tivoli-d800cd>>.



Fig. 4. Giovanni Battista Piranesi. Avanzi del Tempio del Dio Canopo nella Villa Adriana in Tivoli, 1769 circa. Public Domain <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363894> <https://picryl.com/media/canopus-in-de-villa-adriana-te-tivoli-d2ffe9>>.



gelo e Borromini, anche un'architettura emblematica del danese Aage Rafn [3] si rivela sensibilmente debitrice di Villa Adriana, così come lo sono alcune opere di Alvar Aalto, Le Corbusier (fig. 9) [Roma 2019] e Louis Kahn.

Emerge sempre di più un rapporto libero con la storia: da un lato il passato si erge a ispirazione della sensibilità più presente dell'architetto-artista; dall'altro una modernità che si evolve e si rinnova nel tempo (attingendo proprio dalla storia): una caratteristica peculiare dell'architettura italiana e romana.

Nel Novecento, questo aspetto trova perfetta rappresentazione nella Scuola di Roma, con le figure nodali di Gustavo Giovannoni e Vincenzo Fasolo, i quali insegnavano che indagare i manufatti ar-

chitettonici del passato significa disegnarli e discretizzarli nelle invarianti strutturali e morfologiche, puntando alla ricerca dei valori dell'architettura. Un approccio, quello della Scuola romana, che segnerà la formazione di molti dei protagonisti dell'architettura del Novecento, tra cui: Moretti (fig. 10), Libera, Ridolfi, Montuori, Paniconi e Pediconi. Proprio Luigi Moretti, allievo diretto di Fasolo e Giovannoni, "sostiene la necessità che gli studi dell'architettura siano condotti con gli strumenti propri della disciplina, primo fra tutti il disegno, al fine di cogliere sia le componenti artistiche che quelle tecniche, intese come frutto di un'unica volontà architettonica" [Rostagni 2016, p. 404]. Moretti già dalla seconda metà degli anni Venti, ancora studente, indaga col disegno numerosi ruderi romani, ponendo spesso l'accento sulla loro spazialità. Noti sono inoltre i suoi elaborati scrittografici su Bernini e Borromini e soprattutto su Michelangelo [Moretti 1927], che considera un padre spirituale. Anche Giuseppe Terragni è colpito dall'ordine gigante e dalla plasticità michelangiolesca e lo si nota in alcuni suoi disegni – quasi un tributo al genio fiorentino – nonché in alcuni suoi progetti [4].

Nel dopoguerra sarà ancora la figura di Michelangelo a rinvigorire il dialogo con la storia e la presenza del passato, soprattutto con i suoi disegni per le fortificazioni fiorentine. Prolificano



Fig. 5. John Soane. Disegno del Tempio di Vesta a Tivoli. Sir J. Soane's Museum.

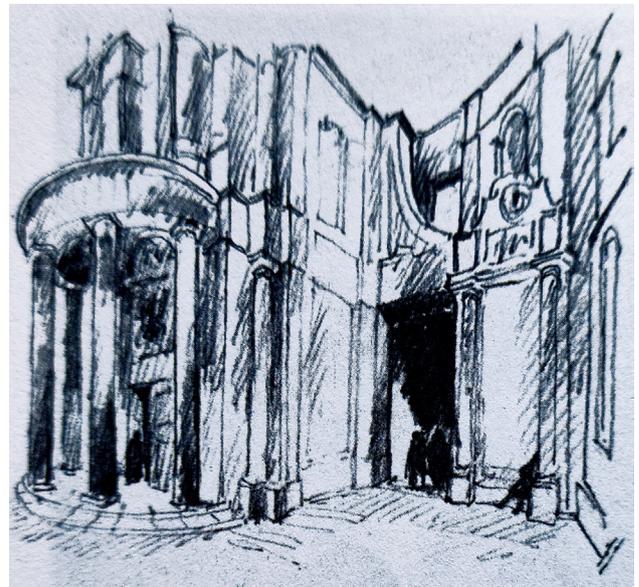


Fig. 6. Johann Wolfgang Goethe. Disegno dagli appunti di viaggio in Italia, 1786-1788.

a Roma opere che possono ritenersi debitrice di questi progetti, soprattutto negli architetti a lui più devoti come appunto Moretti, ma anche Paolo Portoghesi e Alberto Carpiceci. Quest'ultimo, tra i massimi esperti della fabbrica di San Pietro, realizza un disegno raffigurante una versione interpretativa dell'attico rustico della basilica ideato da Michelangelo (fig. 11), una plasticità che influenzerà altre sue opere.

Transizioni contemporanee

Riconosciuta e rimarcata la centralità e trasversalità del disegno, come definire il suo ruolo nel complesso scenario della contemporaneità?

Álvaro Siza rileva nel disegnare "una forma di pensiero, dove l'intuizione e l'istinto hanno un ruolo importante, 'mano pensante': chi disegna ha questa esperienza". Per il maestro portoghese "c'è un rapporto diretto e intenso tra la mano, il disegno e la mente. Permette scoperte che non hanno origine nel razionale, ma prendono corpo nella spontaneità che il disegno a mano possiede" [Siza 2015].

In questa chiave di lettura, il 'vecchio' taccuino rappresenta dunque, ancora oggi, uno strumento di fascinosa potenza operativa. Attraverso gli occhi e la percezione dell'osservatore

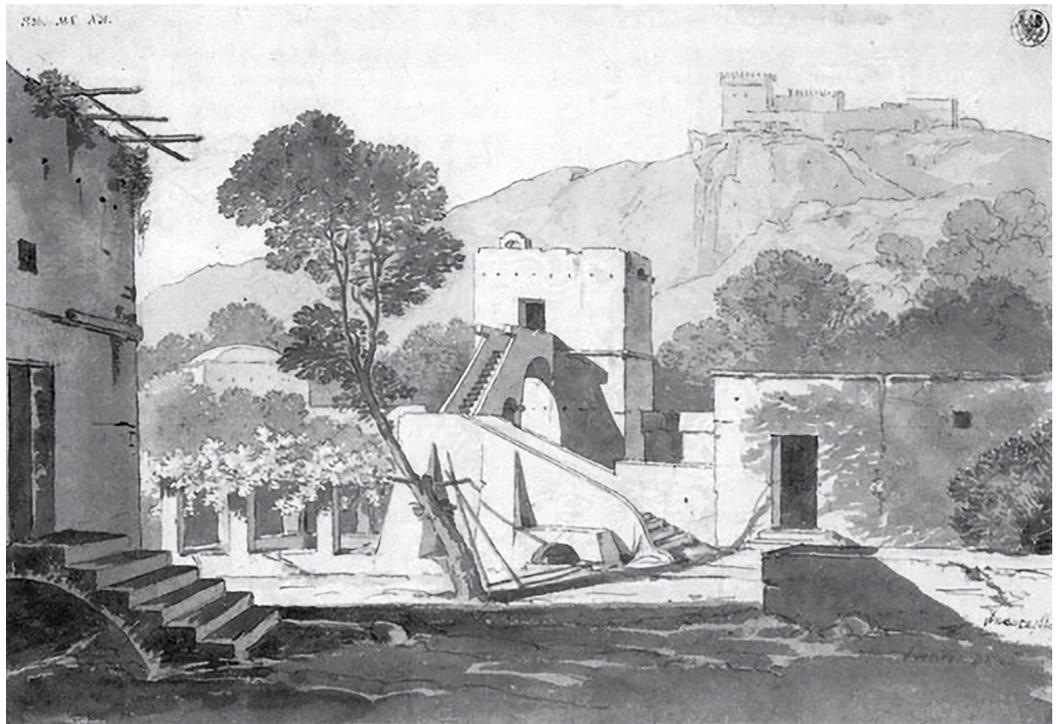


Fig. 7. Karl Friedrich Schinkel. Disegno di case rurali presso Anacapri, 1804.

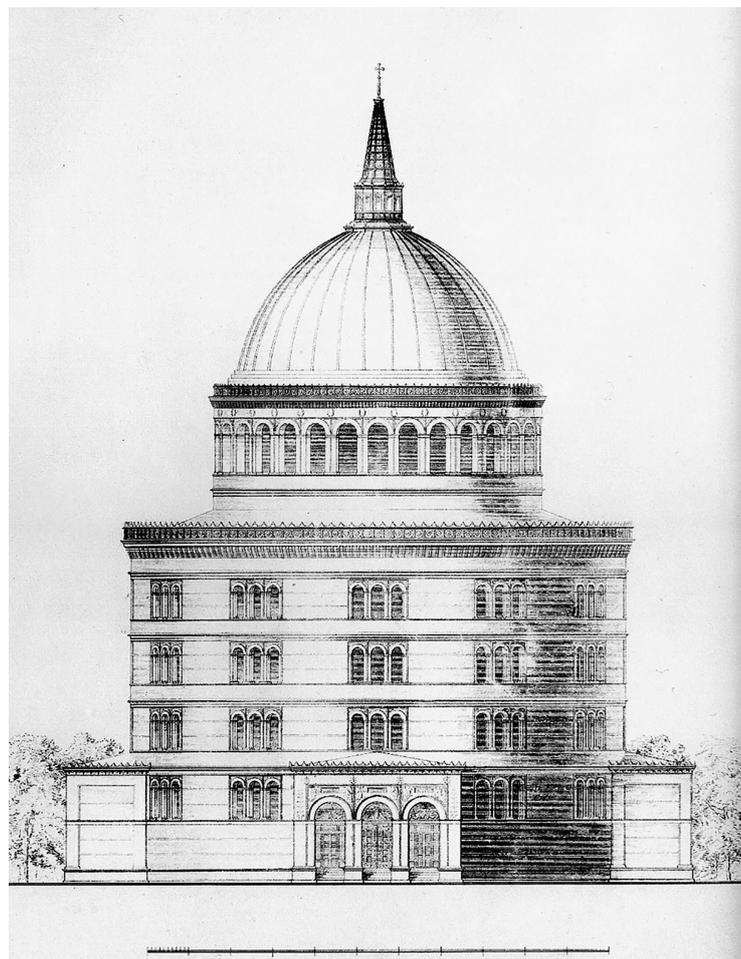


Fig. 8. Karl Friedrich Schinkel. Disegno di studio per una chiesa cilindrica con cupola, 1828. Kupferstichkabinett Berlin. Public Domain <<https://itm.wikipedia.org/wiki/File:SchinkelKirche1828.png>>.

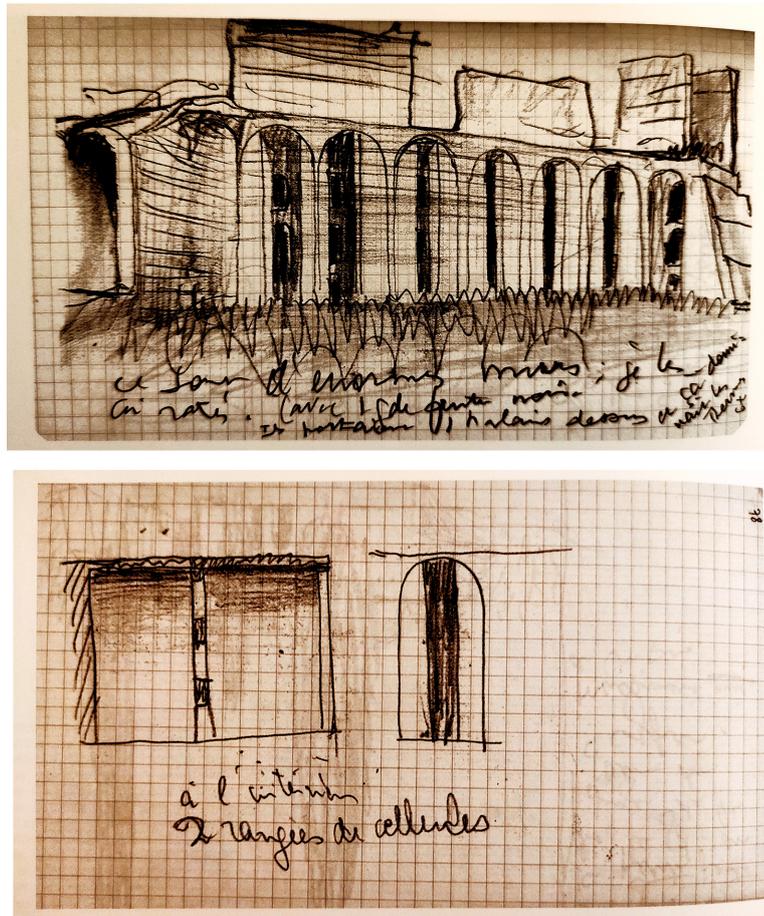


Fig. 9. Le Corbusier. Disegno del Praetorium di Villa Adriana; il disegno include i dettagli che saranno di ispirazione per le presse di luce di Ronchamp, ottobre 1911. © Fondation Le Corbusier-FLC / ADAGP.

i segni architettonici vengono selezionati e filtrati per diventare parte del patrimonio visivo-culturale proprio di ogni architetto. Un 'iperuranio immaginifico' che sarà rievocato in nuovi disegni, capace di evolversi e transitare in nuovi progetti. Un 'limbo vivissimo' che ogni progettista costruisce con la sua formazione, con gli studi e le esperienze professionali; materia compositiva da sgrezzare e pronta a evolversi e transitare in future realizzazioni.

È necessario tuttavia distinguere tra "disegno esterno" e "disegno interno" [Purini 2020]. Già per l'Alberti il disegno infatti rappresenta "un tracciato preciso ed uniforme, concepito nella mente, eseguito per mezzo di linee ed angoli, condotti a compimento da persone dotate di ingegno e di cultura" [Alberti 1485a, pp. 11-12].

Indagare il passato ma con una reinterpretazione moderna, attraverso il proprio segno. Nel progetto di architettura, la tradizione riaffiora anche inconsciamente, "senza residui scolastici" o accademici, "per spontanea e serena rievocazione", eludendo così la passività imitatrice e l'indifferenza rinunciataria delle avanguardie [Zevi 2018, p. 30]. Con il disegno personale ed espressivo è impossibile imitare; si arriva al massimo della propria originalità. Si possiede e si gestisce un tratto proprio. Vi è una transizione istantanea ed istintiva del pensiero architettonico in segno grafico. L'azione del disegnare diviene così "il modo di nominare le cose attraverso ciò che di più personale si possiede, il proprio segno, che è inimitabile" [Purini 2021, p. 165].

L'operatività della storia si concreta e materializza attraverso il disegno, inteso anche come strumento di selezione critica, e che vede nell'indagine sul costruito una metodologia attuale del fare architettonico, in cui l'architettura viene considerata "continua ricostruzione differente" [Zermani 2011].

Sempre secondo Zermani "c'è nell'architettura un tratto di strada, non eludibile, tra ciò che è esistito, ciò che esiste e ciò che deve essere. Solo percorrendo ogni volta questa distanza, il progetto trova significato. È questa [...] la ragione del disegno" [Zermani 2017, p. 7].

Fig. 10. Luigi Moretti. Disegno della Sala dei Filosofi a Villa Adriana (Tivoli), agosto 1927.



Fig. 11. Alberto Carpiceci. Ipotesi ricostruttiva del primo attico rustico progettato da Michelangiolo per le sole absidi della basilica. Carpiceci 1991, Tav. 5.



Conclusione

La fase disegnativa si delinea come ancilla primaria del fare architettonico, sia nella sua fase di analisi, sia di composizione. “in questa realtà del disegno, il passato, il presente e il futuro sfumano l'uno nell'altro in una continuità allusiva di una temporalità unica” [Purini 2017, p. 64]. Non c'è dubbio che disegnare significa ‘pensare architettonicamente’. Senza il disegno non c'è pensiero architettonico. L'impulso alla creazione e alla composizione attraverso il disegno coincide e segue l'impulso di conoscenza e di personale interpretazione o reinterpretazione. Aspetto peculiare del disegno è dunque la discretizzazione di segni ed elementi architettonici che si sedimentano nella mente per essere rievocati successivamente; ed è nella sostanza critica del disegno che si riconosce il suo stesso valore euristico. Il disegno consente una comprensione, un'interpretazione critica dell'oggetto indagato, enfatizza gli aspetti che il disegnatore ritiene salienti attraverso un'opera di scarnificazione e gerarchizzazione dei segni architettonici.

Oggi, oltre a una valenza espressiva e figurativa, attribuiamo e riconosciamo una “sostanza morale del disegno quale atto di [...] depurazione formale” [Zermani 2017, p. 7].

Il disegno è l'unico strumento adatto a comprendere e individuare i nodi di questa complessità; nella frenesia del contemporaneo trova una nuova attualità; gesto maieutico che ci permette di discretizzare, distillare e distinguere il tema dal ‘rumore di fondo’.

Note

[1] Heinrich Wölfflin parla di barocco antico nella prefazione di Rinascimento e barocco. Wölfflin 2017, p. 11.

[2] “Le fonti sono abbastanza esplicite, nei limiti di cronisti non filologi, ad attribuire ad Adriano tanto l'ideazione della villa di Tivoli, quanto un aperto dissidio con Apollodoro, che lo avrebbe accusato di costruire delle zucche”. Viscogliosi 2006, p. 332.

[3] Ci si riferisce al progetto vincitore del concorso per un crematorio, del 1921. Balslev Jørgensen 1988, p. 45.

[4] Si fa riferimento in particolare a due cappelle cimiteriali e alla plasticità del volume adibito a teatro della Casa del Fascio di Trastevere-Monte Verde a Roma (non realizzata). Saggio 1995, fig. 1, pp. 43-46; Mangione et al. 2015, pp. 194-209.

Crediti

Il presente contributo è stato elaborato dagli autori in completa collaborazione e si configura come frutto di un lavoro corale.

Riferimenti bibliografici

- Alberti L. B. (1485a). *De re ædificatoria*, libro I.
- Alberti L. B. (1485b). *De re ædificatoria*, libro VI.
- Balslev Jørgensen L. (1988). Tradizione e classicismo in Danimarca. In *Classicismo nordico. Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*, pp. 25-52. Milano: Electa.
- Burns H. (2006). Michelangelo e il disegno di architettura. In C. Elam (a cura di). *Michelangelo e il disegno di architettura*, pp. 18-41. Venezia: Marsilio.
- Carpicci A.C. (1991). Progetti di Michelangiolo per la basilica vaticana. In *Bollettino d'arte*, a. LXXVI, luglio-ottobre, pp. 68-69.
- Elam C. (2006). Funzione, tipo e ricezione dei disegni di architettura di Michelangelo. In C. Elam (a cura di). *Michelangelo e il disegno di architettura*, pp. 43-73. Venezia: Marsilio.
- Giovanconi G. (1916). Gli architetti e gli studi d'architettura. In *Rivista d'Italia*, anno XIX, vol. I, fasc. II, febbraio.
- Mangione F, Ribichini L, Terragni A. (a cura di) (2015). *Giuseppe Terragni a Roma*. Roma: Prospettive.
- Moretti L. (2006). Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromini e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell'architettura e alle possibilità di una nuova critica architettonica, 1927. In *Casabella*, n. 745, pp. 70-80.
- Muntoni A. (2018). Passato e presente. Intersezioni storico-critiche. In B. Zevi (a cura di). *Architettura e storiografia. Le matrici del linguaggio moderno*, pp. VII-XXV. Macerata: Quodlibet.
- Mura G. (5 settembre 2015). La sacralità dell'architettura. Conversazione con Álvaro Siza <<https://www.tribune.com/attualita/2015/09/intervista-alvaro-siza-architettura-mostra-maxxi-roma/>> (consultato il 2 febbraio 2023).
- Norberg Schulz C. (2003). *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*. Milano: Electa.
- Portoghesi P. (2019). *Francesco Borromini. La vita e le opere*. Milano: Skira.
- Purini F. (2017). Osservazioni elementari sul disegno. In *Disegno*, n. 1, pp. 59-72.
- Purini F. (2020). Note casuali e provvisorie sul disegno. In *Disegno*, n. 6, pp. 27-34.
- Purini F. (2021). Il disegno. In R. Albiero (a cura di). *L'invenzione di un linguaggio. Franco Purini e il tema dell'origine, 1964-1976*. Siracusa: LetteraVentidue.
- Roma C. (2020). *Le Corbusier e le suggestioni dei ruderi*. Macerata: Quodlibet.
- Rostagni C. (2019). Maestro e allievo: Gustavo Giovanconi e Luigi Moretti. In G. Bonaccorso, F. Moschini (a cura di). *Gustavo Giovanconi e l'architetto integrale. Numero speciale allegato agli Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca 2015-2016*, pp. 401-406. Roma: Accademia Nazionale di San Luca.
- Saggio A. (1995). *Giuseppe Terragni. Vita e opere*. Roma-Bari: Laterza.
- Todorov C. (2017). *Lo spirito dell'illuminismo*. Milano: Garzanti.
- Viscogliosi A. (2006). L'architettura romana. In C. Bozzoni, V. Franchetti Pardo, G. Ortolani, A. Viscogliosi (a cura di). *L'architettura del mondo antico*, pp. 239-396. Roma-Bari: Laterza.
- Wölfflin H. (2017). *Rinascimento e barocco*. Milano: Aesthetica. [Ed. Orig. *Renaissance und Barock*, München 1888].
- Zermani P. (2011). Disegno e identità. In *And*, n. 21, pp. 104-109.
- Zermani P. (2017). Perché disegno. In *Disegnare. Idee Immagini*, n. 55, pp. 7-11.
- Zevi B. (2018). *Architettura e storiografia. Le matrici del linguaggio moderno*, Macerata: Quodlibet. [Ed. Orig. *Architettura e storiografia*, Milano: Politecnica Tamburini, 1950].

Autori

Giuseppe Felici, Sapienza Università di Roma, giuseppe.felici@uniroma1.it
Antonio Schiavo, Sapienza Università di Roma, antonio.schiavo@uniroma1.it

Per citare questo capitolo: Felici Giuseppe, Schiavo Antonio (2023). Disegno come transizione tra storia e progetto: note su una continuità romana/ Drawing as Transition between History and Design: Notes about a Roman Continuity. In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (a cura di). *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 447-466.

Ancient and modern transitions

As we walk among the still speaking ruins of the architectural site of Hadrian's Villa, we are not just recalling the deeds of the Iberian emperor, the silent buildings surrounded by the local flora, the rundown walls mirroring the many little ponds but we are rather connecting them to the architects of the past that came here in a sort of architectural pilgrimage. Their drawings of the Villa are extremely interesting since they represent a tangible proof of a deep and very peculiar connection between architects and architectural works.

In the process of critical knowledge of the past, the history of architecture is conceived as a *continuum*. "There is no interruption between ancient and modern history", we can actually see a constant connection: a connection which is constantly experienced through drawing, the only instrument that enables us to discover "the hidden and elusive links between ancient and modern times and vice versa" [Muntoni 2019, p. xi]. This *continuum* shouldn't be identified with a straight-line but with a series of sets temporally and consequentially linked to one another. As a matter of facts traces of baroque emerge more than once in the course of history, appearing not only in the late 16th and in 17th century, but also in the Expressionism, in the organicism of the second half of the 20th century until our contemporary eclecticism and looking back at ancient times in Hadrian's architecture [1]. Hadrian's Villa descends from *ars topiaria*: an architectonic symphony conceived with a modern vision; the outcome of an idea and a vision; not mere material necessity but outstanding example of an artistic will. Emperor Hadrian has reproduced in Tivoli the suggestions of his travels, recorded in his spiritual 'inner drawing' in which his memories have been impressed and from which they have been recalled. Consequently, we can perceive the different orders of space, the sinusoidal walls, the concave and convex shapes and his 'pumpkins' (domes) [2]. The Villa, an outcome of the emperor's visions, is in turn the inspiring source for many other forms of architecture (as most Ancient roman architecture). In the 15th century, even Brunelleschi wandered among its ruins looking for inspiration and 'architectural Muses' that could be found, examined and translated into innovative technical solutions. Quoting Leon Battista Alberti's words: "I have studied all the ancient buildings that might be particularly significant in order to draw useful elements. I have relentlessly roamed around, observed, measured and depicted with sketches of all the possible contributions offered to me by the human genius and laboriousness" [Alberti 1485b, p. 117].

Alberti is one of the first architects highlighting the role of drawing in the *tenzone* between architect and built – history, between the designer and the investigated architectonic artefact. A relationship of investigation and learning that, thanks to drawing, had already become a fundamental, if not indispensable, functional tool for the future architectural works. Besides that, he also shows us in *De re aedificatoria* "how to identify and uproot principles and guidelines from ancient buildings, while taking into consideration both the diversity of modern needs, as opposed to the ones belonging to the past, and the importance of invention and originality" [Burns 2006, pp.33,41].

On the other hand, even Michelangelo, studied with due attention ancient architecture, both from life (even though not as an archaeologist and a scholar), and re – drawing the architectonic details from the Coner Code, whose graphic works "are not mere copies [...] but they are rather notes and almost personal interpretations. In other words, they look like quick sketches of life" aimed at the pursuit of "the essential in artistic works" rather than at the fac-simile [Burns 2006, pp.33,41].

Nevertheless, in Michelangelo and later on in Borromini "the appreciation and full respect to the works of ancient artists would never result in feelings of awe and inferiority [...]; copying for Michelangelo was merely an activity limited to the stage of learning, never to be mistaken with invention and design" [Burns 2006, p.39], which is, according to Buonarroti and Alberti, the outcome of an idea behind a project [Burns 2006, p. 39] (figs. 1, 2).

As a consequence, we can identify some typically roman architectural features already from the 16th and 17th century: meta-historical similarities in which different architectural styles – belonging to distant historical times – ideally communicate through a series of more or less unambiguous references.

For example, "Michelangelo's space innovations in the Sforza Chapel, belonging to his late roman architecture [...], would be understood and copied only in the 17th century", above all by Borromini and Bernini. Bernini, "who mastered drawing just like Michelangelo, eventually understood that his famous predecessor excelled above all the field of architecture: "he was a great painter and sculptor but he reached perfection as an architect, since architecture is based on drawing" [Elam 2006, p.69].

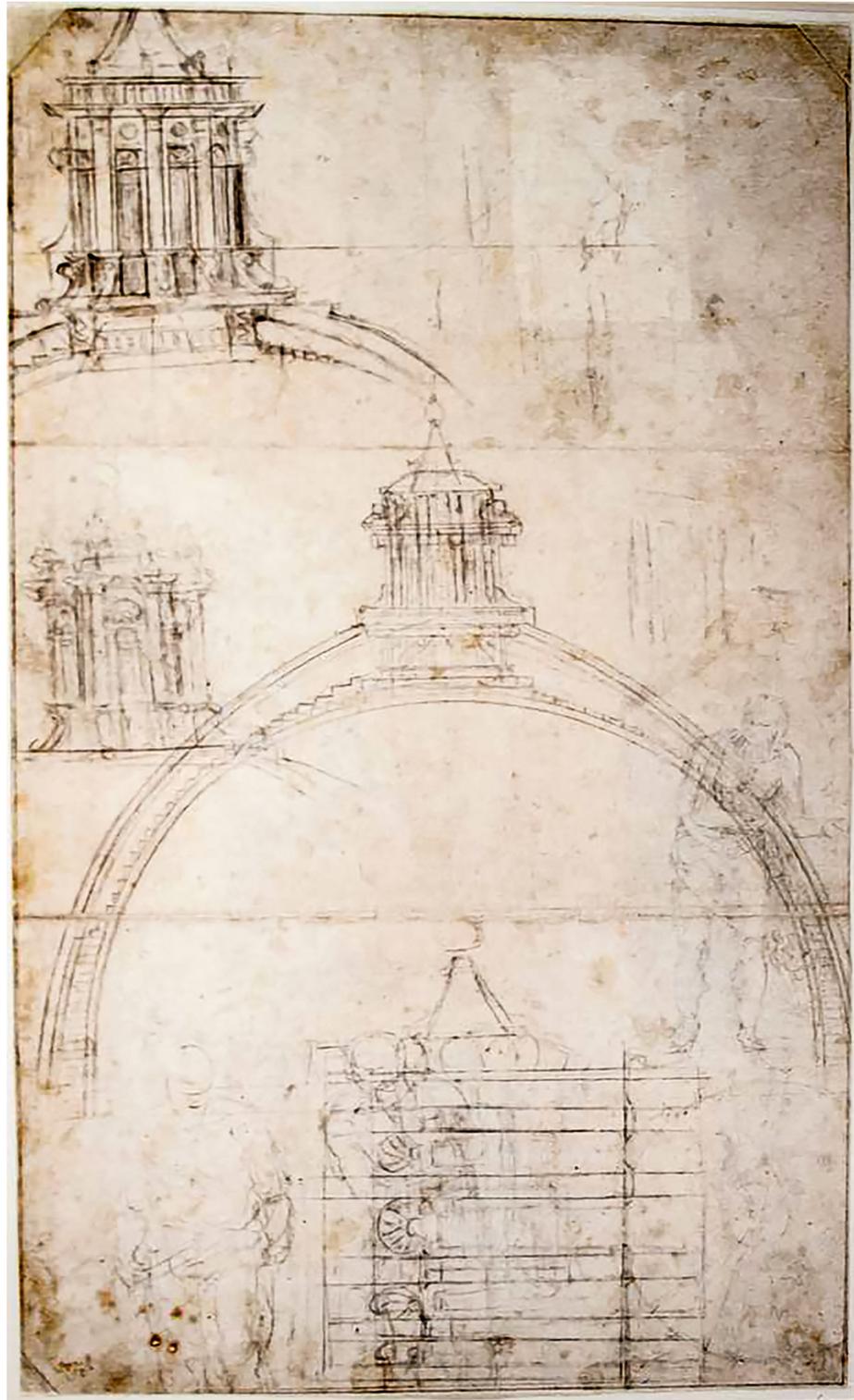
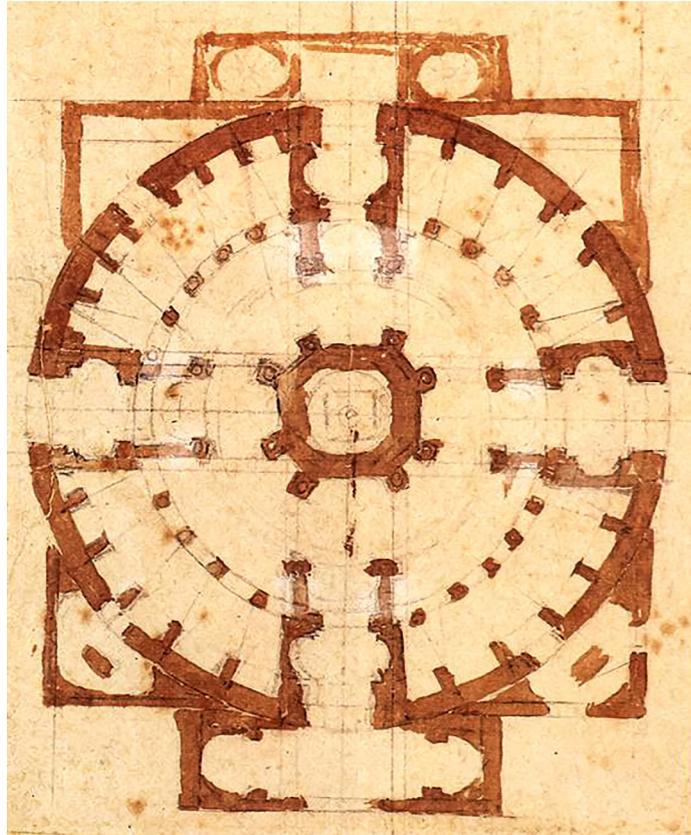


Fig. 1. Michelangelo Buonarroti. Study section for the dome of St. Peter's Basilica in Rome, 1547. Public Domain <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_-_Section_through_the_dom_of_Saint_Peter's.jpg>.

Fig. 2. Michelangelo Buonarroti. Study plan for a central plan church, around 1560. © Casa Buonarroti, Florence. Public Domain <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Plan_for_a_Church.jpg>.



Borromini himself, who was not only a great architect but also a passionate archaeologist, studied and made more specific architectural surveys in Hadrian's Villa [Portoghesi 2019]; while retracing the mixtilinear sinuosity and expressive curves of its buildings he was already ideally creating his revolutionary architectural style. Moreover, during his apprenticeship at Saint Peter's Church building site, he studied, detected and drew with excellent technical skills, the plastic shapes that had been erected some decade before by Michelangelo [Portoghesi 2019]. In this way, thanks to architectural survey and drawing, further 'transitions' will take place, moving from what has been analysed into what will be designed.

The complex architectural shapes of Hadrian's Villa and Michelangelo's side walls with their duets between spires and convex surfaces, can be found in Sant'Ivo alla Sapienza and are even more visible if they are analysed through the graphic language of architecture.

Later on, even Piranesi developed a personal architectural collage acting as a link between actual design and imagination, between history and modernity; as a result, he created a visionary aesthetics pursued and achieved thanks to drawing (figs. 3, 4).

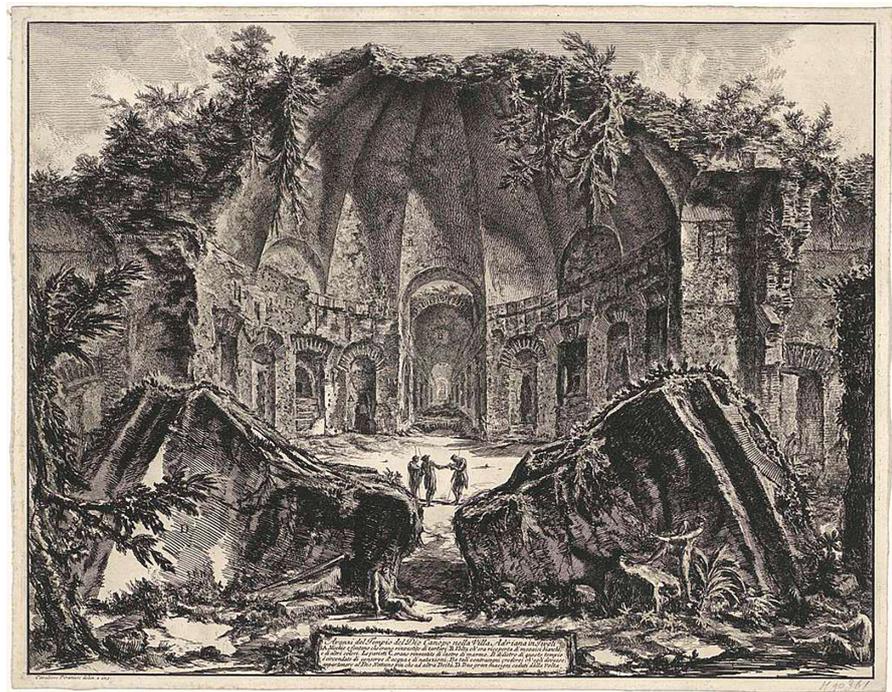
The philosopher Cvedan Todorov writes in this regard: "the great artist creates something new out of what is old; while not disowning the past he promotes invention and creation" [Todorov 2017].

The History of Architecture, from ancient times to our age, is made up of overwrites flourishing in particular in the Modern Age (1750-1945). Drawing becomes an element of transition not only from memory to prefiguration but also among different geographical contexts as we can see in the *Grand Tour* of the northern European architects, where the Mediterranean classical world is re-invented and re-interpreted. Thus, drawing will increasingly convey architectonic transitions from the vernacular into modernity. The sketches in the travel notebooks of Soane (fig. 5), Goethe (fig. 6), Gilly, Schinkel (figs. 7, 8) and Semper will start the lightening of the architectonic order and decoration, from which the following modernisms will take their origin. "Man travels as a nomad (even in time), to collect elements and translate them into architecture" [Norberg Schulz 2003]. Travelling becomes a generating factor of new transitions, new drawings and consequently of new projects even in the XX century. In the same way as

Fig. 3. Giovanni Battista Piranesi. Ruins of a Gallery of Statues in the Villa Adriana in Tivoli, 1748-1778. Public Domain <<https://www.rijksmuseum.nl/> - <https://picryl.com/media/thermen-in-de-villa-adriana-te-tivoli-d800cd>>.



Fig. 4. Giovanni Battista Piranesi. Remains of the Temple of the God Canopus at Villa Adriana in Tivoli, around 1769. Public Domain <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363894> <https://picryl.com/media/canopus-in-de-villa-adriana-te-tivoli-d2ffe9>>.



Michelangelo and Borromini, also the Danish Aage Rafn [3] in his emblematic architecture is clearly indebted to Hadrian's Villa, and the same applies for Alvar Aalto, Le Corbusier (fig. 9) [Roma 2019] and Louis Kahn.

The free relationship with history becomes increasingly visible: on one hand the past stands as an inspiring source for the sensitivity of the artist-architect; on the other hand, modernity evolves and is renewed in time (drawing from history itself): a peculiar feature of Italian and Roman architecture.

In the XX century such a feature is outstandingly represented in the *Scuola di Roma*, with Gustavo Giovannoni and Vincenzo Fasolo, who suggested that investigating the architectonic works

of the past means drawing and discretising them in the structural and morphological invariants, searching for the true values of architecture. Such an approach will mark the architectural development of many of the protagonists of the XX century among whom: Moretti (fig. 10), Libera, Ridolfi, Montuori, Paniconi and Pediconi. Luigi Moretti himself, a disciple of Fasolo and Giovannoni, "maintains the need for learning architecture must take place through the specific tools of the subject, above all drawing, in order to grasp both the artistic and technical components, seen as outcome of a single architectonic purpose" [Rostagni 2016, p. 404].

Already in the second half of the 20s, as a student, Moretti investigates by drawing several roman ruins, highlighting their spatiality. His scriptographic papers on Bernini, Borromini and above all



Fig. 5. John Soane. Drawing of the Temple of Vesta in Tivoli. Sir J. Soane's Museum.

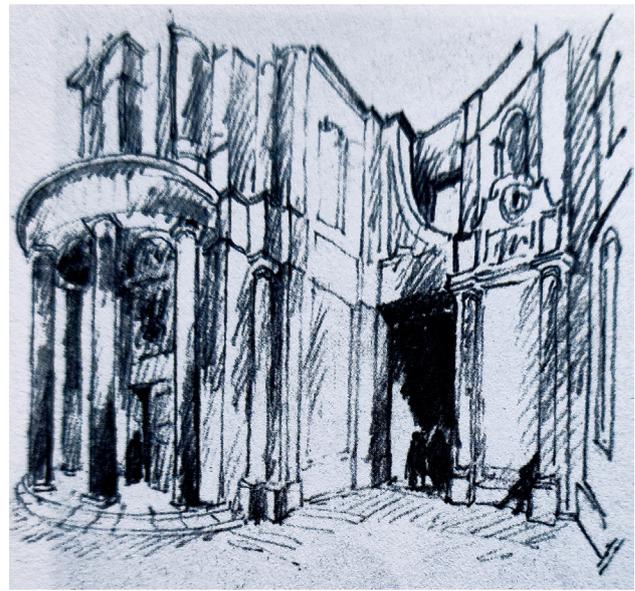


Fig. 6. Johann Wolfgang Goethe. Drawing from the notes of Italian Journey, 1786-1788.

Michelangelo, whom he considers his spiritual father, are also well-known [Moretti 1927]. Even Terragni is impressed by Michelangelo's gigantic order and plasticity as we can see in some of his drawings – almost a tribute to the Florentine genius – and in some of his designs as well [4]. In the years following, the end of WW2, the figure of Michelangelo will still strengthen the dialogue with history and the past, above all through his drawings for the Florentine fortifications. The architects most devoted to Michelangelo, among whom Moretti, Portoghesi and Carpiceci will develop works clearly influenced by his projects. Carpiceci, one of the leading experts as to the 'Fabbrica di San Pietro', makes a drawing representing an interpretation of rust attic of the Basilica projected by Michelangelo (fig. 11), a plasticity that will influence some of his further works.

Contemporary transitions

Given and highlighted the centrality and transversal nature of drawing, how can we define its role in the complex scenario of our age?

Alvaro Siza finds in drawing "a form of thought, where insight and instinct play an important role, a sort of 'thinking hand': the ones who draw, experience it". According to the great Portuguese architect "there is a close and intense connection between hand, drawing and mind. It allows achievements that don't originate in the rational area but they are shaped by the spontaneity of hand-drawing" [Siza 2015].

From this perspective, the 'old' notebook is therefore still today a tool of fascinating operational power. The architectonic strokes are selected and filtered through the eyes and the perception of the observer so that they can become part of the visual-cultural heritage of every architect. An 'imaginative hyper-uranium' that will be evoked in new drawings, capable

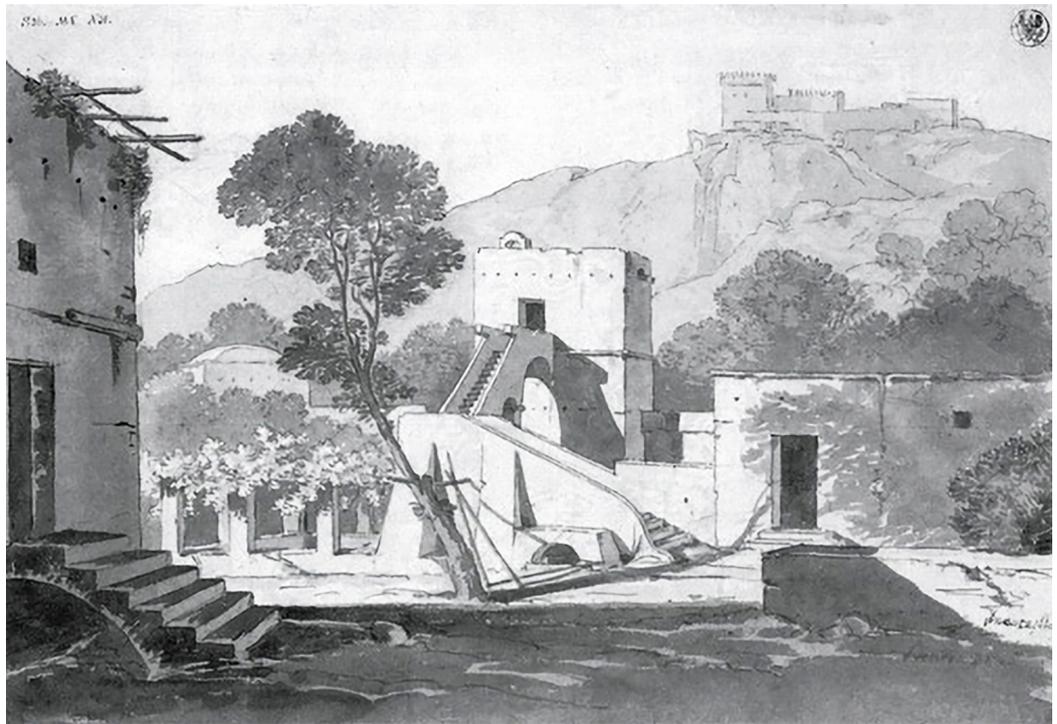


Fig. 7. Karl Friedrich Schinkel. Drawing of rural houses near Anacapri, 1804.

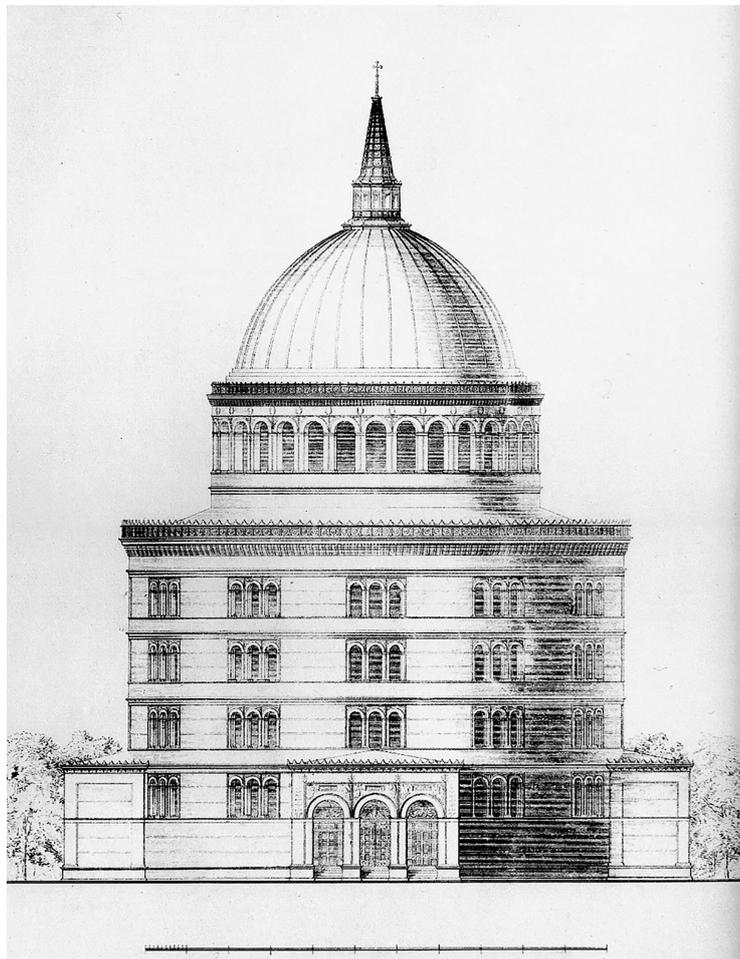


Fig. 8. Karl Friedrich Schinkel. Study sketch for a cylindrical church with a dome, 1828. Kupferstichkabinett Berlin. Public Domain <<https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:SchinkelKirche1828.png>>.

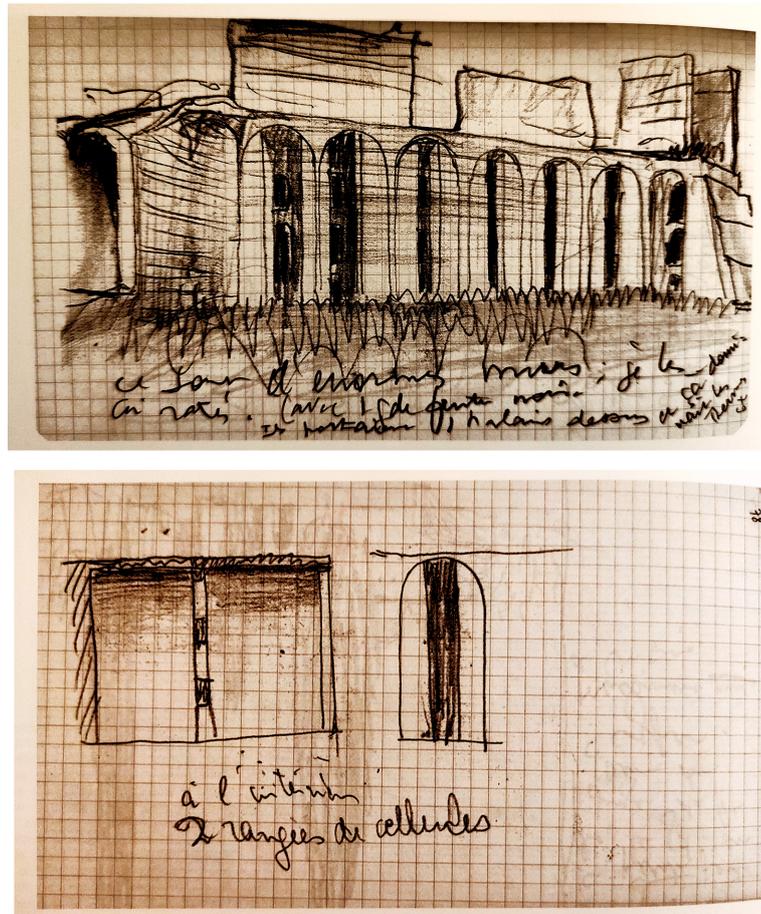


Fig. 9. Le Corbusier. Drawing of the Praetorium of Villa Adriana; the drawing includes details that will inspire the light presses of Ronchamp, October 1911. © Fondation Le Corbusier-FLC / ADAGP.

to evolve moving into new projects. A *'limbo vivissimo'* shaped by every architect through his development, studies and professional experiences; a compositional matter to be refined which must be ready to evolve and move into future works.

We should nevertheless make a distinction between “outer drawing” and “inner drawing” [Purini 2020]. Already according to Alberti drawing represents “a precise and homogenous path, conceived by the mind, carried out through lines and angles, completed by skilful and cultured people” [Alberti 1485a, pp. 11-12].

We should examine the past adding a modern reinterpretation of it, through our own trait. In the architectural design, tradition reveals itself even though at an unconscious level without any “academic remainders”, it emerges “thanks to a spontaneous and fair re-enactment”, therefore avoiding the mimic passivity and the remissive indifference of the avant-garde movements [Zevi 2018, p. 30]. As a matter of facts, individual and expressive drawing won't allow us to imitate since, thanks to it, we are able to pursue our best distinctiveness. It enables us to master our own style We can't but acknowledge an instantaneous and instinctive transition from architectural vision into graphic sign. The action of drawing becomes thus “a way to give a name to anything through what is our most peculiar gift, our own trait, which is inimitable” [Purini 2021, p. 165].

The effectiveness of history materialises and becomes concrete through drawing, seen as a means through which we can perform a critical selection and which sees in the analysis of the architectural construction a current methodology of architectural practice, in which architecture is considered “constantly different architectural reconstruction” [Zermani 2011].

Zermani also writes “architecture can be considered an unavoidable part of the process that leads from what has been to what is and what must be. Travelling this distance is the only way for a project to find its own meaning. This is [...] the only reason for drawing” [Zermani 2017, p. 7].

Fig. 10. Luigi Moretti.
Drawing of Sala dei
Filosofi in Villa Adriana
(Tivoli), august 1927.

Fig. 11. Alberto Carpiceci.
Reconstructive hypothesis
of the first rustic attic
designed by Michelangelo
for only the apses of the
basilica. Carpiceci 1991,
Tab. 5.



Conclusion

The drawing phase is the primary hand-made of the architectural practice, both in the phase of analysis and in its design. “from this perspective drawing witnesses how past, present and future blend into one another in a suggestive continuity of unique temporality” [Purini 2017, p. 64]. Without a doubt, drawing means ‘architecturally pondering’ since drawing implies architectural thinking; without drawing there can’t any architectural concept. The impulse to project and design corresponds and follows our movement towards knowledge and our personal interpretation/reinterpretation.

Thus drawing mainly implies a discretization of the architectonic signs and elements that have been settling over time in our mind and they are eventually recalled; it is in its critical essence that drawing reveals its heuristic function. Drawing allows an understanding and a critical interpretation of the examined object; it highlights the elements the drawer has mostly valued through a process of stripping and hierarchization of the architectural signs.

Apart from its expressive and figurative aspect, nowadays, we acknowledge and attribute “a moral essence to drawing, which is seen as [...] an act of formal purification” [Zermani 2017, p. 7].

Drawing is the only instrument that enables us to understand and identify the knots of this complexity; in the bustle of our times it has got a new relevance; a maieutic approach that enables us to discretize, distil and recognize what really matters, distinguishing it from the ‘background noise’.

Notes

[1] Heinrich Wölfflin talks about ‘Ancient Baroque’ in the preface of *Renaissance and Baroque*. Wölfflin 2017, p. 11.

[2] The sources are quite explicit, within the limits of non-philologist chronicles, in attributing to Hadrian both the design of the Villa and an open dispute with Apollodorus, who accused him of building ‘pumpkins’. Viscogliosi 2006, p. 332. Translated by the authors.

[3] Reference is made to the winning design of the 1921 competition for a crematorium. Balslev Jørgensen 1988, p. 45.

[4] Particular reference is made to two cemetery chapels and the sculptural quality of the volume intended for the theater of the Casa del Fascio in Trastevere-Monteverde in Rome (not realized). Saggio 1995, fig. 1, 43-46; Mangione et al. 2015, pp. 194-209.

Credits

This paper was developed by the authors in complete collaboration and is the result of a choral work.

References

- Alberti L. B. (1485a). *De re ædificatoria*, libro I.
- Alberti L. B. (1485b). *De re ædificatoria*, libro VI.
- Balslev Jørgensen L. (1988). Tradizione e classicismo in Danimarca. In *Classicismo nordico. Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*, pp. 25-52. Milan: Electa.
- Burns H. (2006). Michelangelo e il disegno di architettura. In C. Elam (Ed.). *Michelangelo e il disegno di architettura*, pp. 18-41. Venice: Marsilio.
- Carpicci A.C. (1991). Progetti di Michelangiolo per la basilica vaticana. In *Bollettino d'arte*, a. LXXVI, July-October, pp. 68-69.
- Elam C. (2006). Funzione, tipo e ricezione dei disegni di architettura di Michelangelo. In C. Elam (Ed.). *Michelangelo e il disegno di architettura*, pp. 43-73. Venice: Marsilio.
- Giovannoni G. (1916). Gli architetti e gli studi d'architettura. In *Rivista d'Italia*, year XIX, Vol. I, fasc. II, February.
- Mangione F, Ribichini L, Terragni A. (Eds.). (2015). *Giuseppe Terragni a Roma*. Rome: Prospettive.
- Moretti L. (2006). Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell'architettura e alle possibilità di una nuova critica architettonica, 1927. In *Casabella*, No. 745, pp. 70-80.
- Muntoni A. (2018). Passato e presente. Intersezioni storico-critiche. In B. Zevi (Ed.). *Architettura e storiografia. Le matrici del linguaggio moderno*, pp. VII-XXV. Macerata: Quodlibet.
- Mura G. (5 September 2015). La sacralità dell'architettura. Conversazione con Álvaro Siza <<https://www.tribune.com/attualita/2015/09/intervista-alvaro-siza-architettura-mostra-maxxi-roma/>> (accessed 2 February 2023).
- Norberg Schulz C. (2003). *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*. Milan: Electa.
- Portoghesi P. (2019). *Francesco Borromini. La vita e le opere*. Milan: Skira.
- Purini F. (2017). Osservazioni elementari sul disegno. In *Disegno*, No. 1, pp. 59-72.
- Purini F. (2020). Note casuali e provvisorie sul disegno. In *Disegno*, No. 6, pp. 27-34.
- Purini F. (2021). Il disegno. In R. Albiero (Ed.). *L'invenzione di un linguaggio. Franco Purini e il tema dell'origine, 1964-1976*. Siracusa: LetteraVentidue.
- Roma C. (2020). *Le Corbusier e le suggestioni dei ruderi*. Macerata: Quodlibet.
- Rostagni C. (2019). Maestro e allievo: Gustavo Giovannoni e Luigi Moretti. In G. Bonaccorso, F. Moschini (Eds.). *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale. Numero speciale allegato agli Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca 2015-2016*, pp. 401-406. Rome: Accademia Nazionale di San Luca.
- Saggio A. (1995). *Giuseppe Terragni. Vita e opere*. Rome-Bari: Laterza.
- Todorov C. (2017). *Lo spirito dell'illuminismo*. Milan: Garzanti.
- Viscogliosi A. (2006). L'architettura romana. In C. Bozzoni, V. Franchetti Pardo, G. Ortolani, A. Viscogliosi (Eds.). *L'architettura del mondo antico*, pp. 239-396. Rome-Bari: Laterza.
- Wölfflin H. (2017). *Rinascimento e barocco*. Milan: Aesthetica. [First ed. *Renaissance und Barock*. München 1888].
- Zermani P. (2011) Disegno e identità. In *And*, No. 21, pp. 104-109.
- Zermani P. (2017). Perché disegno. In *Disegnare. Idee Immagini*, No. 55, pp. 7-11.
- Zevi B. (2018). *Architettura e storiografia. Le matrici del linguaggio moderno*, Macerata: Quodlibet. [First ed. *Architettura e storiografia*. Milan: Politecnica Tamburini, 1950].

Authors

Giuseppe Felici, Sapienza Università di Roma, giuseppe.felici@uniroma1.it
Antonio Schiavo, Sapienza Università di Roma, antonio.schiavo@uniroma1.it

To cite this chapter: Felici Giuseppe, Schiavo Antonio (2023). Disegno come transizione tra storia e progetto: note su una continuità romana/ Drawing as Transition between History and Design: Notes about a Roman Continuity. In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (eds.). *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 447-466.