

Descrivere e rappresentare lo spazio: l'architettura come immagine in Angiolo Mazzoni

Antonia Valeria Dilauro

Abstract

La storia – personale e professionale – dell'architetto Angiolo Mazzoni, noto per i suoi edifici pubblici ferroviari e postali disseminati in Italia, dimentica spesso di raccontare il suo forzato soggiorno colombiano, non attribuendo così il giusto valore ad una opera che – seppur perlopiù non realizzata – contribuisce a ricostruire l'immagine poliedrica di una figura di spessore del Novecento.

A partire da una iniziale ricognizione bibliografica, la successiva ricerca d'archivio ha permesso di ricostruire il racconto per immagini che descrive il quindicennio 1948-1963, consentendo altresì di stabilire in quale misura i sistemi rivelatori della rappresentazione possano aggiungere qualcosa a quanto già scritto. Dipanando una attività di tipo interpretativa favorita dal disegno e dal rilievo, la ricerca ha voluto rendere non una mera restituzione pratica dell'architettura, quanto piuttosto la sua essenza spaziale anche nel suo statuto di disegno.

Nell'indagare il dicotomico rapporto tra architettura rappresentata e rappresentazione dell'architettura, tra trasposizione di una idea e intenzionalità figurativa, la ricerca ha allora definito una metodologia di indagine in grado di individuare un dispositivo della visione capace di descrivere e rappresentare lo spazio, costruito e non, ovvero ha definito una serie di strumenti e metodi interpretativo-rappresentativi atti a leggere e restituire, nonché a smontare e rimontare i progetti colombiani, quindi lo spazio 'costruito' da Mazzoni.

Parole chiave

Rappresentazione dello spazio, prospettiva, fotografia, punto di vista, Angiolo Mazzoni.



Angiolo Mazzoni del
Grande: scomposizione
dell'immagine da Mart.Maz.
S13 p.44/l (elaborazione
fotografica dell'autrice).

Introduzione

Studiare il quindicennio trascorso da Angiolo Mazzoni in Colombia dal marzo 1948 al marzo 1963 è significato riconoscere al cospicuo *corpus* grafico messo a disposizione dagli archivi il valore di disegno teorico “concepito come il luogo di uno sperimentalismo avanzato sulla forma [...] rivolto [...] a rivelare teoremi spaziali” [Purini 2017, p. 66], al fine di esplorare l'architettura – costruita e non – attraverso il disegno [1].

Scrivere il racconto dei progetti e, più in generale, dell'esperienza colombiana ha implicato scrivere un racconto fatto di rappresentazioni grafiche: i disegni di Mazzoni.

Le fonti consultate e analizzate sono state tratte da tre archivi che – tra Italia e Colombia – conservano il materiale redatto nel corso del forzato soggiorno sudamericano; in particolare, si fa riferimento a quanto conservato all'interno del Fondo Angiolo Mazzoni presso l'Archivio del '900 del MART di Rovereto, a quanto contenuti nel Fondo Ministerio de Obras Públicas presso l'Archivo General de la Nación a Bogotá e al materiale, perlopiù legato all'esperienza di docenza, reperibile nell'Archivo Central e Histórico dell'Universidad Nacional de Colombia, sempre a Bogotá (fig. 1).

Ricostruire e restituire la fitta rete fatta di progetti e relazioni, committenze e vicende intessute da Mazzoni attraverso le fonti d'archivio ha permesso di ricostruire una geografia di luoghi, ma anche di personalità, che caratterizzano e qualificano il portato dell'opera oggetto di indagine. L'analisi del Fondo Mazzoni assieme a quella del Fondo Ministerio de



Fig. 1. Lo spazio architettonico raccontato attraverso i disegni di Angiolo Mazzoni: materiale d'archivio tra Italia e Colombia (foto dell'autrice).

Obras Públicas, in particolare ha permesso di ricostruire un racconto per immagini in grado di restituire l'estrema capacità dell'architetto di confrontarsi con i temi architettonici più disparati, talvolta anche distanti dall'opera italiana: dall'urbanistica all'architettura specialistica, dai temi legati al restauro a quelli legati a costruzioni *ex novo* pubbliche e private. I vari ambiti si intersecano nel succedersi cronologico degli avvenimenti, dimostrando estrema poliedricità, nonchè abilità e sensibilità nel commescere forme e linguaggi architettonici: oltre ai chiari influssi dell'ineludibile bagaglio specchio della formazione, chiari risultano i rimandi ad un lessico formale che seppur già adottato, sperimentato e complessificato nel corso della densa esperienza italiana, Mazzoni ripropone e reinterpreta in un contesto differente, temporalmente e culturalmente.



Fig. 2. Analisi sperimentale del materiale d'archivio: cernita, visualizzazione d'insieme del dato e creazione di un archivio visivo. Primo grado (analogico) di visualizzazione (fotografie dell'autrice).

La consultazione e analisi del materiale d'archivio ha favorito, allora, una serie di sviluppi tematici che dimostrano come l'interpretazione dei documenti sia in grado di indirizzare le scelte critiche rispetto alla ricerca finalizzata alla conoscenza (fig. 2). Inoltre, il materiale grafico ha disvelato la vera natura degli archivi consultati, ovvero quella di archivi del disegno di architettura, dimostrando altresì come “il disegno, prima ancora di essere un linguaggio grafico, si costituisce come un linguaggio visivo” [Di Napoli 2004, p. 98]. Il disegno d'architettura, infatti, “esplicita una maniera di vedere le cose” [Di Napoli 2004, p. 99]: il materiale consultato estrinseca l'evoluzione del vedere e del far vedere l'architettura, non per forza costruita, non per forza personale. L'archivio d'architettura in sé è in grado di



Fig. 3. Reportage fotografico e analisi grafica delle composizioni visive (analogiche) create per accostamento casuale e secondo la logica del riordino delle immagini: prime configurazioni delle tavole tematiche (fotografie dell'autrice).

farsi testimone dell'attività scientifica e progettuale, ovvero di rendersi un racconto dei racconti, attraverso il cui *corpus* indagare quella che è la fonte primaria dell'architettura, ovvero il disegno. Il periodo colombiano ha rappresentato per Mazzoni la sua personale 'stagione dell'architettura di carta' [Marino, Cutillo 2024], e il materiale consultato sembra restituire le sue più floride riflessioni, nonché – forse – le sue più personali interpretazioni del fatto architettonico, estrinsecazione di quel complesso tentativo volto a tenere assieme quel rigore scientifico che l'esperienza progettuale italiana era stata in grado di fargli acquisire a quell'estremo sperimentalismo che la partecipazione e gli scambi intellettuali avvenuti con la breve esperienza futurista (a partire dal 1933) avevano cominciato a far prender piede.

L'architettura come immagine

L'opportunità offerta dalle fonti d'archivio, congiuntamente con la redazione di un catalogo frutto di una serie di selezioni [2], ha concesso una inedita rilettura interpretativa dell'intera esperienza colombiana di Mazzoni, ovvero ha concesso la "possibilità di leggere, attraverso opportuni metodi di analisi coerenti con le forme di indagine, le configurazioni formali" [Carnevali et al. 2020, p. 247] sottese al disegno di architettura e alla sua composizione.

La scelta di scrivere il racconto dei progetti sudamericani mettendo in atto una operazione di cernita che ha privilegiato l'analisi delle immagini prospettiche redatte da Mazzoni (fig. 3), nonché la configurazione di una serie di tavole tematiche a partire dal riordino e dall'analisi critica delle stesse [3], ha reso evidente il valore simbolico di ciascuna rappresentazione, dimostrando come la produzione di ciascuna sottenda la costruzione di un atto comunicativo.

Come fosse un palinsesto, un archivio della memoria, ogni immagine diviene un “testo fatto di testi, [...] un testo complesso il quale [...] si articola in una serie di piani espressivi nei quali si incrociano diversi ambiti tematici” [Purini 2017, pp. 60, 61].

La narrazione visuale offerta dai disegni autografi di Mazzoni ha permesso di raccontare l'esperienza colombiana palesando quell'assenza di architettura intesa quale fatto tangibile, restituendo l'immagine di quella che si può definire una architettura rappresentata, ‘di carta’. “Nell'epoca dell'immagine manipolata, computerizzata, sembra ormai ovvio che le immagini siano rappresentazioni, non realtà in sé” [Mirzoeff 1999, p. 73]; tuttavia da Platone a Hume l'immagine è stata un derivato della realtà, in una sorta di corrispondenza biunivoca che avrebbe dovuto restituire il complesso rapporto tra significato e significante, tra tangibile e intangibile. Platone, in particolare parla di *eikasìa* e intende le immagini quali rappresentazioni simili alla cosa reale.

Figg. 4, 5. La logica compositiva del disegno si rifà all'espedito – tipicamente barocco – del ‘non definito che sfugge’: Mazzoni inquadra la scena ed elabora il disegno come fosse uno scatto fotografico, un prelievo dalla realtà: Mart.Maz. GI p.17bis (elaborazione fotografica dell'autrice).



Mazzoni, al contrario, sceglie di usare il mezzo visivo dell'immagine per manipolare la realtà, talvolta eludendone anche il rigore geometrico sotteso alla costruzione.

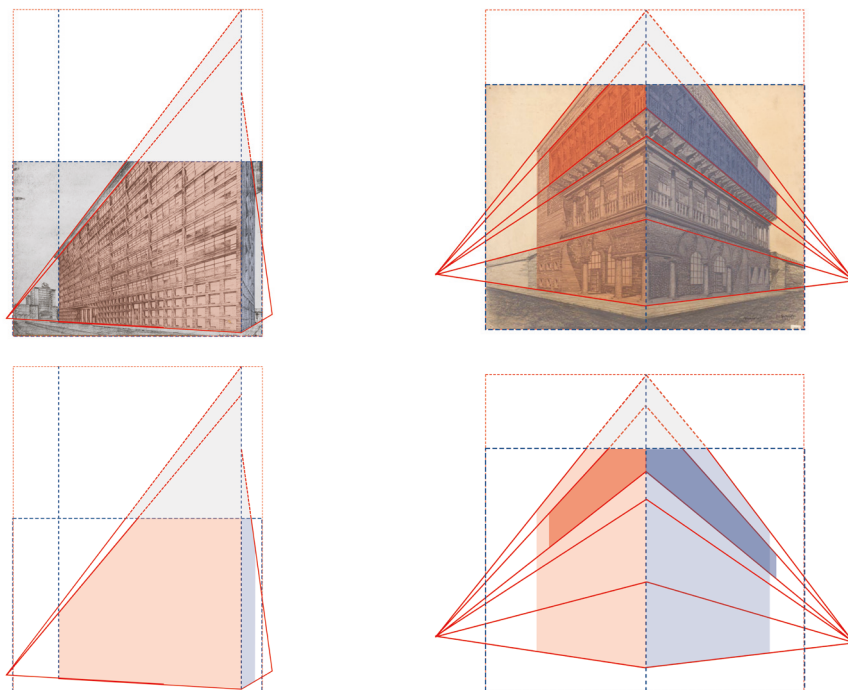
La scelta di analizzare lo spazio rappresentato da Mazzoni nasce innanzitutto dall'aver riconosciuto al cospicuo *corpus* grafico a disposizione il valore di trasposizione figurativa di una serie di valori spaziali e, quindi, di una idea di architettura, ma anche di comunicazione dell'architettura stessa: quello colombiano è, infatti, un patrimonio fatto di immagini nel loro status di “prodotti dell'apparato fisiologico umano e in particolare di quello oculare” [Crary 2013, p.VII], e restituisce un particolare punto di vista di quella che poteva essere la percezione dello spazio, fisico e soprattutto disegnato.

“L'architettura è figlia del disegno” [Ambrosi 1996, p. 80]. ‘Disegnare’, dal latino *designare*, significa “rappresentare con segni, con linee [...] cose immaginate o esistenti in natura” [Treccani], ovvero estrarre un processo di osservazione.

L'architettura, allora, “nel suo statuto di rappresentazione” si fa arte del disegno, “al di là dell'esperienza ordinaria dell'edificare e va verso l'esperienza artistica del fare architettura” [Ambrosi 1996, p. 81].

In questa ottica, come nel linguaggio matematico, la parola ‘immagine’ – dal latino *imago*, *imaginis* – è spesso usata in maniera equivalente ai termini ‘copia’, ‘modello’ [Treccani],

Figg. 6, 7. Ricostruzione del processo di costruzione dell'immagine: le regole compositive del disegno manipolate da Mazzoni. A sinistra, il Palazzo del Consejo de Ferrocarriles Nacionales; Mart.Maz.GI p.17bis/IV A destra, il Palazzo delle Poste e Telecomunicazioni di Buga; Mart.Maz.86/D (elaborazioni dell'autrice).



allora – intendendo la “pratica del disegno come dimensione critica dell'architettura” [Rech 1995, p. 7] – l'architettura è immagine.

L'architettura colombiana di Mazzoni è immagine. L'analisi del lascito colombiano di Mazzoni, favorita dagli strumenti del disegno e del rilievo, ha di fatto reso manifesta una architettura dell'immagine, ovvero un elaborato processo di costruzione che sottende un determinato sistema di rappresentazione visiva. L'esercizio compositivo svolto da Mazzoni include, infatti, uno sperimentalismo che si riferisce altresì alla rappresentazione grafica e che – di volta in volta – sembra restituire una particolare visione del fatto architettonico.

Nello spazio del disegno in prospettiva, infatti, Mazzoni inquadra le scene secondo una logica di matrice perlopiù fotografica (figg. 4, 5) che – discostandosi dalla canonica composizione del disegno in quanto tale – preleva porzioni dalla realtà (figg. 6, 7), modificando il modo di vedere e far vedere l'architettura, assecondando quel singolare “cambiamento del paradigma dello sguardo” [Crary 2013, p.VII] che già nel corso dell'Ottocento aveva modificato la

Fig. 8. Ricostruzione congetturale del punto di vista: la resa dello spazio e della sua percezione attraverso la manipolazione del disegno. Mazzoni descrive e rappresenta lo spazio prediligendone una particolare visione. L'esempio del Palazzo delle Poste e Telecomunicazioni di Buga; Mart.Maz.86/D (elaborazione dell'autrice).



produzione delle immagini stesse. Favorito dalle floride condizioni culturali, Mazzoni sembra sviluppare un particolare modo di porsi quale osservatore, ma anche, e forse soprattutto, quale produttore di immagini.

Nei suoi disegni, analizzati anche attraverso la ricostruzione congetturale del punto di vista (figg. 8-10), Mazzoni inquadra le architetture immaginandole come frammenti della scena urbana colti dall'occhio di un osservatore, lasciando fuori dall'inquadratura alcuni piccoli, impercettibili dettagli (spigoli, cornicioni, porzioni di edifici attigui) che, seppur

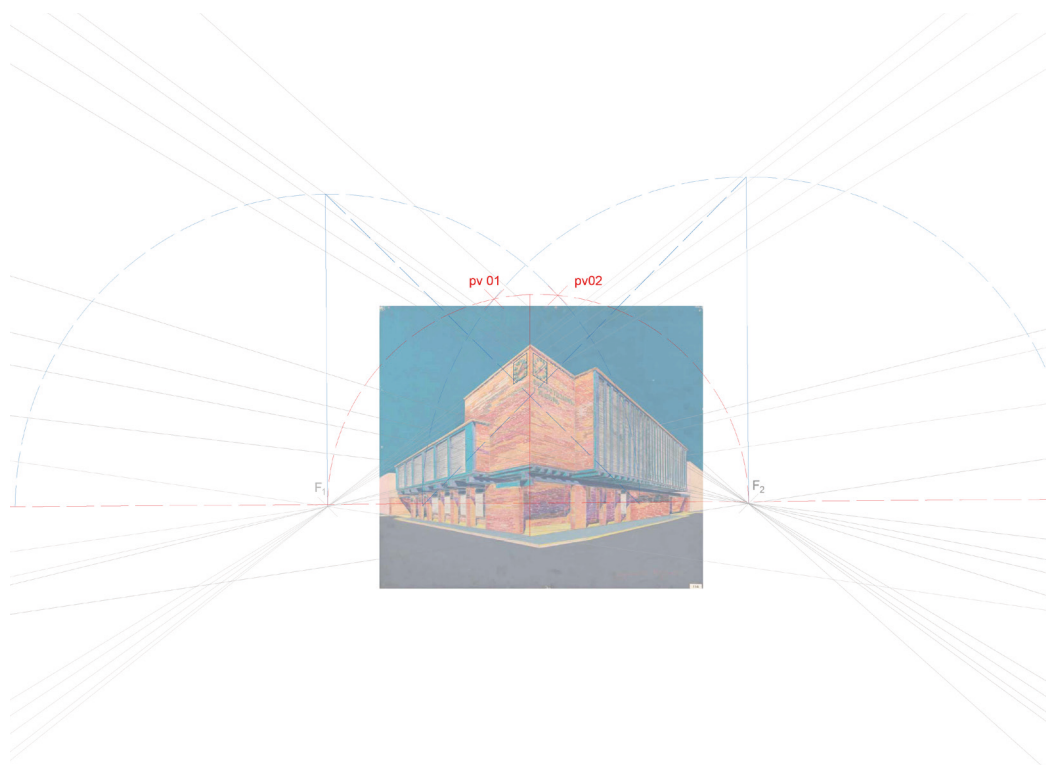


Fig. 9. Ricostruzione congetturale del punto di vista: descrivere e rappresentare lo spazio prediligendone una particolare visione. L'esempio del Palazzo delle Poste e Telecomunicazioni di Buga; Mart.Maz.67/D (elaborazioni dell'autrice).



Fig. 10. Ricostruzione congetturale del punto di vista: descrivere e rappresentare lo spazio prediligendone una particolare visione. L'esempio del Palazzo delle Poste e Telecomunicazioni di Buga; Mart.Maz.23/D (elaborazioni dell'autrice).

non influenti sulla resa finale, contribuiscono a restituire una ben determinata immagine [4]. Mazzoni tenta di dare accesso immediato alle sue architetture – ovvero alle sue realtà prefigurate – attraverso immagini dinamiche, che solo un occhio più attento avrebbe potuto cogliere come alterate o forzate, ma che di contro sono in grado di restituire il giusto effetto, nonché la corretta interpretazione e percezione della prefigurazione spaziale.

Il ricorso all'espedito del 'non definito che sfugge', di matrice barocca, diventa così il modo preferenziale di impostare il disegno, dimostrando un'attitudine proattiva nei confronti della rappresentazione.

Mazzoni dunque progetta l'immagine, ovvero la sua forma di narrazione dello spazio, e lo fa manipolando questo potente strumento di visualizzazione, controllandone la logica sottesa e indagando lo spazio del disegno, inteso quale substrato di un nuovo regime visuale.

Il disegno, allora, si fa realtà prevista, ipotizzata, immaginata, inserita in un frammento di realtà, "selezionando, interpretando e rappresentando tale realtà" [Mirzoeff 1999, p. 74].

Il linguaggio grafico del disegno: la grafia di Mazzoni

Come in letteratura il punto di vista è la posizione da cui il narratore sceglie di raccontare una storia, così nel disegno il punto di vista – ossia la particolare posizione da cui è inquadrata la scena – rappresenta la particolare posizione nello spazio che si sceglie di assumere rispetto al manufatto e attraverso cui si ha una "visione altamente selettiva" che consente "di estrarre dal tutto una singola parte elevandola a tutto, assegnando a un singolo elemento un significato assoluto e totalizzante" [Di Napoli 2004, p. 98].

Selezionare, isolare e analizzare le rappresentazioni prospettiche redatte tra il 1948 e il 1963 è significato cercare e definire la grafia di Mazzoni, ovvero individuare un insieme di segni e di simboli, ovvero il suo modo di tracciare i caratteri del disegno: se nella scrittura la grafia è "la maniera di rappresentare le parole" [Treccani], nella rappresentazione la grafia è il modo di tracciare i segni, ovvero il modo di tessere il disegno, a cui sottendono contenuti simbolici. La lettura dei disegni di Mazzoni ha esplicitato i tratti peculiari del suo vedere, nonché del suo modo di rappresentare il fatto architettonico, estrinsecando il contenuto formale della sua stessa rappresentazione.

Come in linguistica la semiotica studia i segni e la loro reciproca correlazione e significazione, così lo studio, l'analisi, lo smontaggio e il rimontaggio dei disegni redatti dal Mazzoni hanno significato studiarne la logica sottesa, nonché la significazione di ognuno dei segni grafici che "accoglie un simbolismo che si sovrappone alla semantica e che [...] è capace di [...] divenire una nuova semantica" [Focillon 2002, p. 6].

Analisi grafica e lettura dei disegni. Un racconto per immagini

Analizzare i disegni e la grafia di Mazzoni ha rappresentato la ricerca di un dispositivo della visione, ovvero la definizione di una serie di strumenti e metodi interpretativo-rappresentativi atti a leggere e restituire i progetti colombiani, nonché lo spazio costruito da Mazzoni, tenendo conto di quel fondamentale cambiamento di paradigma dello sguardo, ovvero quel mutamento epistemologico che ha coinvolto "una serie di riposizionamenti scientifici e filosofici sulla questione del rapporto fra il soggetto e la realtà, il corpo e la produzione di immagini, e ancora il corpo e il suo rapporto con le nuove macchine della produzione, che ha coinvolto il periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento" [Crary 2013, p. 12]. Un mutamento concettuale che ha certo coinvolto il modo di rappresentare l'architettura, di vedere, di porsi da parte di Mazzoni quale osservatore, ma anche quale produttore di immagini.

Nell'indagare il dicotomico rapporto tra architettura rappresentata e rappresentazione dell'architettura, tra trasposizione di una idea e intenzionalità figurativa, la ricerca ha voluto definire una tassonomia, ovvero una immagine delle immagini che, tenendo assieme il ricco patrimonio di disegni nel loro status di costruzione dell'idea, esplicita una sorta di architettura dell'immagine – ovvero rende manifesto un processo di costruzione dell'immagine stessa. Come nell'atlante di Aby Warburg [5], l'immagine delle immagini (figg. 11, 12), anche attraverso l'accostamento 'casuale', ha rivelato, infatti, una serie di forme e temi ricorrenti – anche

nella composizione grafica stessa – che attraversano il tempo e l'opera di Mazzoni, mostrandone il potenziale espressivo.

L'intento ultimo della ricerca è divenuto allora inserire i dati grafici in un sistema ordinato criticamente in grado di restituire un abaco, una tassonomia delle forme, ma ancor più dei modi di rappresentare l'architettura, designando una grammatica che per pezzi e parti [Bonfanti 1970] possa discretizzare in maniera sintetica e analitica le rappresentazioni grafiche [6].

Conclusioni: 'verso un'architettura' dell'immagine

Analizzare l'opera colombiana di Mazzoni partendo da quanto detto è significato cercare il senso delle immagini prodotte, analizzandone non solo i contenuti – i progetti – ma soprattutto la struttura ad esse sottesa – la composizione geometrica –, impiegando i mezzi messi a disposizione dalle discipline del disegno e del rilievo, da intendersi nel senso di un vero e proprio rilievo dell'immagine. In questo senso la ricerca ha voluto riposizionare la figura dell'architetto italiano all'interno di un panorama ben più ampio in grado di dipanare le motivazioni sottese al ricorso a determinate scelte attuate da chi le immagini oggetto di studio le ha prodotte.

Come in linguistica il significato verbale è stabilito "da tutto ciò che qualcuno ha voluto comunicare tramite una particolare sequenza di segni linguistici e che può essere comunicato per mezzo di quei segni", lo stesso approccio è risultato "egualmente valido rispetto alla



Fig. 11. L'immagine delle immagini: un metodo sperimentale e un approccio ermeneutico quale pratica di raccolta, ordinamento, archiviazione e visualizzazione delle immagini (elaborazione fotografica dell'autrice).



Fig. 12. Focus sulla tavola tematica d'insieme per esplicitarne i contenuti e il metodo (elaborazione fotografica dell'autrice).

rappresentazione visiva" [Black 2002, p. 133]: stabilire i segni grafici, le regole compositive e di reciprocità, le origini, le evoluzioni e variazioni di quanto compone le immagini, ha permesso di identificare la grafia di Mazzoni, permettendo di restituire alla sua opera irrealizzata il giusto valore di disegno di architettura, ovvero di "luogo fisico e insieme ideale nel quale un'immagine [...], il 'disegno interno' secondo Federico Zuccari, si rivela in un sistema di segni rendendosi esterna e oggettiva" [Purini 2017, p. 65].

Riconoscere alle immagini il fondamentale ruolo di medium di trasmissione è significato riconoscere l'essenza della rappresentazione stessa; questo ha spianato la strada ad una serie di interrogativi il cui centro nevralgico è da ricercarsi nell'interrogativo di Black [2002]: "cosa rappresentano le immagini?". E dunque, "l'architettura è rappresentazione? E se lo è, come e cosa rappresenta?" [Ambrosi 1996, p. 94].

Rispondere a queste domande è significato rimescolare, accostare, combinare le numerose immagini a disposizione, nel tentativo di stabilire attraverso una analisi di tipo grafica il "valore formativo e comunicativo del disegno" [Carnevali et al. 2020, p. 240].

Se, come sostenuto da Purini, "la realtà vera non è quella che vedo fuori dalla mia finestra, ma quella che disegno, che ritraggo" [7], introducendo al concetto di identificazione attraverso il disegno, è logico pensare di ritrovare le vere cognizioni teoriche e soprattutto pratiche del Mazzoni all'interno dei suoi disegni, che forse più di ogni altra esplicitazione verbale riescono a trasmetterne la vera essenza.

Note

[1] Il contributo proposto si inserisce nel più ampio panorama offerto dalle ricerche sviluppate all'interno della Scuola di Dottorato del Dipartimento ArCoD del Politecnico di Bari. In particolare, la ricerca ha indagato la figura di Angiolo Mazzoni e più nello specifico il quindicennio da lui trascorso in Colombia a partire dal marzo del 1948 e a seguito del processo di epurazione subito. La ricerca ha voluto restituire alla vasta opera perlopiù incompiuta il giusto valore, indagando e focalizzandosi, per ovvie ragioni, sul portato del ricco materiale grafico. Lo stato dell'arte sull'argomento mostra gli esiti di analisi di carattere storico e compositivo, non tenendo conto dell'effettivo valore dell'opera colombiana di Mazzoni, ovvero di prezioso esempio di disegno di architettura. Quella colombiana è per Mazzoni un'architettura 'di carta', che tuttavia esplicita una serie di valori compositivi, linguistici, stilistici e spaziali che l'architettura in quanto tale non sarebbe forse stata in grado di estrarre in egual misura. A titolo meramente esemplificativo, Mazzoni lavora a novantasette progetti: venticinque le città interessate dagli interventi, solo sei progetti realizzati, due appena avviati, molti quelli che hanno suggestionato le successive realizzazioni affidate ad altri progettisti [Dilauro 2025].

[2] Il catalogo a cui si fa riferimento è frutto di una importante, iniziale ricognizione archivistica che la ricerca ha messo in atto. La consultazione, la selezione, la messa a sistema del materiale d'archivio, nonché la catalogazione secondo logiche differenti ha permesso di esplicitare un racconto che si costruisce per immagini: in particolare, prediligendo la rappresentazione prospettica, il catalogo esplicita il quindicennio progettuale di Angiolo Mazzoni. La stesura del catalogo riprende la logica adottata dallo stesso Mazzoni per i suoi *Album G Fotografie su album*: i numerosi progetti (novantasette) sono, allora, raccontati attraverso i disegni autografi, suddivisi e catalogati seguendo l'ordine alfabetico delle città entro cui dovevano svilupparsi. Ogni sezione individuata da una prima suddivisione geografica, segue poi la logica cronologica di ciascun progetto, stabilendo in questo modo un secondo grado di catalogazione e ordinamento, che ha permesso di infittire le informazioni relative a ciascun progetto. Ogni progetto, infine, è raccontato graficamente attraverso una scheda progettata ad hoc che contiene tutte le informazioni necessarie all'individuazione tanto del materiale d'archivio, quanto della posizione geografica dei singoli progetti, così come tiene assieme una analisi esemplificativa della tipologia architettonica, dell'effettiva realizzazione e di quanto connesso a considerazioni di tipo progettuale.

[3] Attraverso una serie di composizioni visive, inizialmente nate dall'interrogazione e isolamento dei dati presenti all'interno del catalogo ragionato, la ricerca ha voluto indagare il dicotomico rapporto tra architettura rappresentata e rappresentazione dell'architettura: come un osservatorio virtuale, le tavole tematiche indagano l'architettura colombiana evidenziandone di volta in volta le qualità materiali, grafiche, compositive, permettendo – in ultima istanza – il riconoscimento di una vera e propria tassonomia che riconosce da una parte le forme dell'architettura e dall'altra le forme della composizione grafica. Quello che la giustapposizione di immagini – dapprima analogica, fisica ed empirica (si vedano le figg. 2, 3) e solo successivamente digitale, virtuale (di cui la fig. 11 ne è un esempio) – ha reso evidente è la ripetizione sistematica annidata in ogni immagine: una serie di segni grafici, infatti, esplicitano il continuo prelievo di forme e modi del comporre – l'architettura e il disegno – da una memoria personale che ricostruisce come una iconoteca dalla quale poter attingere per leggere e interpretare l'opera di Mazzoni, ma che permette di stabilire il linguaggio formale definitosi tra costanti, declinazioni e nuove sperimentazioni nel progetto di architettura e nella sua relativa visualizzazione. Dalle tavole tematiche è chiaro come quella di Mazzoni sia 'un'opera aperta' [Eco 2013], ovvero un'opera che soggiace a fattori di variabilità che la rendono sempre diversa seppur sempre uguale a sé stessa. L'analisi attraverso lo strumento delle tavole tematiche prende l'avvio dallo studio di quanto realizzato con *l'Atlante della memoria* da Aby Warburg a partire dal 1929 e rimasto incompiuto.

[4] Tra le tecniche manipolatorie e utili ad interrogare lo spazio del disegno e quello fotografico ha certo rivestito un ruolo primario l'individuazione, ovvero la ricostruzione congetturale del punto di vista delle prospettive accidentali e dei fotogrammi, rappresentando in sostanza la chiave di lettura e interpretazione che meglio ha permesso di sviluppare le considerazioni. In particolare, quanto emerso sfruttando la declinazione digitale della ricostruzione del punto di vista attraverso le operazioni di inversione prospettica ha reso chiaro l'intervento manipolatorio messo in atto da Mazzoni. Più nello specifico, al fine di enfatizzarne la resa spaziale e percettiva, Mazzoni, ricorrendo all'uso perlopiù della prospettiva accidentale, sembra prediligere l'uso simultaneo di differenti punti di vista, che scompongono la scena, ma la cui resa finale riesce a restituire l'effetto spaziale desiderato.

[5] Il riferimento è al *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg che ha rappresentato un metodo e al contempo un approccio ermeneutico per la ricerca che ha scelto di analizzare le immagini relative all'opera colombiana di Mazzoni; come l'atlante di Warburg, quanto sviluppato nell'ambito della ricerca rappresenta una forma di sperimentazione rispetto alla raccolta, all'ordinamento, all'archiviazione e visualizzazione dei disegni selezionati. Il catalogo, nel suo essere un archivio visivo sperimentale, ha di fatto rappresentato un fondamentale sistema aperto che, sistematizzando l'opera colombiana attraverso i disegni in prospettiva, ha costituito la base imprescindibile per ogni successiva considerazione. Il citato lavoro di Warburg – seppur mai giunto a compimento – ha illustrato la ricorrenza di una serie di valori espressivi, lavorando attraverso la giustapposizione di immagini, di frammenti; così, per riconoscere e trasmettere la significatività dell'opera di Mazzoni, e più nello specifico delle immagini da lui redatte, si è voluta ricostruire l'immagine soggettiva dell'opera colombiana dell'italiano, provando a comprendere il valore retorico della rappresentazione, nonché il suo personale modo di produrre e usare le immagini.

[6] Si fa riferimento al saggio di Ezio Bonfanti del 1970, *Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*, in *Controspazio*, ottobre, no. 10, pp. 19-42. In particolare, parlando dell'opera di Rossi, Bonfanti esplicita un approccio compositivo che non concepisce l'architettura come un unico continuo processo, ma piuttosto come un insieme di elementi distinti che vengono assemblati in un progetto complessivo. Come Rossi, Mazzoni sembra lavorare per analogia e secondo un prelievo costante di forme e linguaggi: ogni 'pezzo' e ogni 'parte' ha una propria autonomia e un proprio significato, ma al contempo contribuiscono al tutto, creando una composizione, trova unità nella coerenza stilistica e concettuale. L'opera di Mazzoni, come quella di Rossi, integra memoria storica, simbolismo e funzionalità in un dialogo tra passato e presente, creando una narrazione architettonica più ampia.

[7] Si fa riferimento alla *Lectio magistralis* tenutasi in occasione della presentazione del volume *La ricerca dello spazio* di Franco Purini, nell'ambito del ciclo di conferenze *Discorso sul progetto* presso il Campus Unibas di Matera.

Riferimenti bibliografici

Ambrosi, A. (1996). L'architettura nel suo statuto di rappresentazione. In A. Molto, P. La Franca (a cura di). *Disegni di architetture: schizzi e studi di opere romane dal dopoguerra agli anni Ottanta*. Roma: Gangemi Editore, pp. 77-110.

Black, M. (2002). Come rappresentano le immagini? In E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black. *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*. Torino: Einaudi, pp. 113-157.

Bonfanti, E. (1970). Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi. In *Controspazio*, 10, pp. 19-42.

Carnovali, L., Fasolo, M., Lanfranchi, F. (2020). Il disegno e la Scuola Superiore di Architettura. In A. Arena, M. Arena, D. Mediat, P. Raffa (a cura di). *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. / Connecting. Drawing for weaving relationships*. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione, online edition, pp. 238-259. Milano: FrancoAngeli, pp. 238-259).

Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer. On vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology [trad. it. L. Acquarelli, L. (a cura di). (2013). *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*. Torino: Einaudi].

Di Napoli, G. (2004). *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*. Torino: Einaudi.

Eco, U. (2013). *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Firenze: Bompiani.

Focillon, H. (2002). *Vita delle forme*. (seguito da) *Elogio della Mano*. Torino: Einaudi.

Marini, S., Cutillo, E. (a cura di). (2024). *Architetture di carta e grandi rivolimenti. Raccontare e non solo*. Macerata: uodlibet.

Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to Visual Culture*. Londra: Routledge [trad. it. A.C. Hostert (a cura di). (2005). *Cultura visuale*. Roma: Meltemi editore].

Purini, F. (2017). Osservazioni elementari sul disegno. In *Disegno*, No. 1, pp. 59-72. <https://doi.org/10.26375/disegno.1.2017.8>.

Rech, R. (1995) *Le dessin d'architecture*. Parigi: Société nouvelle Adam Biro [trad. it. M.G. Balzarini, R. Cassanelli (a cura di). (2001). *Il disegno di architettura*. Milano: Jaka Book.

Autrice

Antonia Valeria Dilauro, Politecnico di Bari, valeria.dilauro@poliba.it

Per citare questo capitolo: Antonia Valeria Dilauro (2025). Descrivere e rappresentare lo spazio: l'architettura come immagine in Angiolo Mazzoni L. Carlevaris et al. (a cura di). *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Atti del 46° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Milano: FrancoAngeli, pp. 903-926. DOI: 10.3280/oa-1430-c802.

Describe and Represent Space: Architecture as Image in Angiolo Mazzoni

Antonia Valeria Dilauro

Abstract

The personal and professional story of architect Angiolo Mazzoni, known for his public railway and postal buildings scattered across Italy, often neglects to mention his forced stay in Colombia, thus failing to attribute the proper value to a work that – though mostly unrealized – helps to reconstruct the multifaceted image of an important figure of the twentieth century.

Starting with initial bibliographic reconnaissance, the subsequent archival research allowed for the reconstruction of a visual narrative describing the period from 1948 to 1963, also enabling the establishment of the extent to which the revelatory systems of representation can add something to what has already been written. By unraveling an interpretive activity fostered by drawing and surveying, the research aimed to render not a mere practical restitution of architecture, but rather its spatial essence even in its drawing status.

In investigating the dichotomous relationship between represented architecture and the representation of architecture, between the transposition of an idea and figurative intentionality, the research defined a methodology of investigation capable of identifying a vision device capable of describing and representing space, both built and unbuilt. In other words, it defined a series of interpretative–representational tools and methods to read and reconstitute, as well as to deconstruct and reconstruct Mazzoni's Colombian projects, and thus the 'constructed' space created by Mazzoni.

Parole chiave

Representation of space, perspective, point of view, image, Angiolo Mazzoni.



Angiolo Mazzoni del
Grande: decomposition of
the image from Mart.Maz.
S13 p.44/I (photografic
elaboration by the author).

Introduction

Studying the fifteen-year period spent by Angiolo Mazzoni in Colombia from March 1948 to March 1963 has meant recognizing to the conspicuous graphic *corpus* made available by the archives the value of theoretical drawing “conceived as the site of an advanced experimentalism on form [...] aimed [...] at revealing spatial theorems” [Purini 2017, p. 66], in order to explore architecture –built and unbuilt– through drawing.

Writing the narration of the projects and, more generally, of the Colombian experience implied writing a narration made up of graphic representations: Mazzoni’s drawings [1].

The sources consulted and analyzed were taken from three archives that between Italy and Colombia preserve the material drafted during the forced South American sojourn; in particular, reference was made to the drawings and documents preserved within the Fondo Angiolo Mazzoni at the Archivio del ‘900 of the MART in Rovereto, to those contained in the Fondo Ministerio de Obras Públicas at the Archivo General de la Nación in Bogotá, and to the material, mostly related to the teaching experience, found in the Archivo Central e Histórico of the Universidad Nacional de Colombia, also in Bogotá (fig. 1).

Reconstructing and restoring through archival sources the dense network made of projects and relationships, commissions and events woven by Mazzoni has allowed us to reconstruct a geography of places, but also of personalities, that characterize and qualify the scope of the work under investigation.



Fig. 1. Architectural space narrated through the drawings of Angiolo Mazzoni: archival material between Italy and Colombia (photographic elaboration by the author).

In particular, the analysis of the Mazzonei Fondo together with that of the Fondo Ministerio de Obras Públicas allowed the reconstruction of a narrative by images capable of restoring the architect's extreme ability to deal with the most disparate architectural themes, sometimes even distant from Italian work: from urban planning to specialized architecture, from themes related to restoration to those related to public and private *ex novo* constructions. The various ambits are intersected in the chronological succession of events, demonstrating extreme versatility, as well as skill and sensitivity in mixing architectural forms and languages: in addition to the clear influences of the inescapable background knowledge, clear are the references to a formal lexicon that although already adopted, experimented and complexified in the course of the dense Italian experience, Mazzonei repropose and reinterprets in a different context, temporally and culturally.



Fig. 2. Experimental analysis of archival material: sorting, overall visualization of the data, and creation of a visual archive. First degree (analog) of visualization (photographic elaboration by the author).

Then, the consultation and analysis of archival material encouraged a series of thematic developments that demonstrate how the interpretation of documents is capable of directing critical choices with respect to research oriented to knowledge (fig. 2). Moreover, the graphic material unveiled the true nature of the archives consulted, that of architectural drawing archives, also demonstrating how "drawing, even before being a graphic language, is constituted as a visual language" [Di Napoli 2004, p. 98].

Architectural drawing, in fact, "makes explicit a way of seeing things" [Di Napoli 2004, p. 99]: the archival material consulted extrinsces the evolution of seeing and making seen architecture,



Fig. 3. Photo reportage and graphic analysis of visual compositions (analog) created by random juxtaposition and according to the logic of image re-ordering: first configurations of thematic tables (photographs by the author).

not necessarily built, not necessarily personal. The architectural archive is able to become a testimonial of scientific and project activity; it is a tale of tales, through whose *corpus* investigate the primary source of architecture, which is drawing. The Colombian period represented for Mazzoni his personal 'season of paper architecture' [Marino, Cutillo 2024], and the material consulted seems to return his most florid reflections, as well as his most personal interpretations of the architectural fact; an extrinsicity directed to hold together that scientific rigor typical of the Italian experience with that extreme experimentalism that the participation and intellectual exchanges that took place with the short futurist experience (starting in 1933) had begun to take hold.

Architecture as image

The opportunity offered by the archival sources, in conjunction with the preparation of a catalog resulting from a series of selections [2], has granted an unprecedented interpretive reinterpretation of Mazzoni's entire Colombian experience. The study conceded the "possibility of reading, through appropriate methods of analysis consistent with the forms of investigation, the formal configurations" [Carnevali *et al.* 2020, p. 247] underlying the architectural drawing and its composition.

The choice to write the narration of the South American projects by enacting a sorting operation that privileged the analysis of the perspective images drafted by Mazzoni (fig. 3), as well as the configuration of a series of thematic tables from the reorganization and critical analysis of them [3], made clear the symbolic value of each representation, demonstrating

how the production of each one underlies the construction of a communicative act. As if it were a palimpsest, an archive of memory, each image becomes a “text made up of texts, [...] a complex text which [...] is articulated in a series of expressive planes in which different thematic domains intersect” [Purini 2017, pp. 60, 61].

The visual narrative offered by Mazzoni's autograph drawings made it possible to tell the story of the Colombian experience by revealing that absence of architecture understood as a tangible fact, returning the image of what can be called a represented, ‘paper’ architecture. “In the age of the manipulated, computerized image, it now seems obvious that images are representations, not realities in themselves” [Mirzoeff 1999, p. 73]; however, from Plato to Hume the image has been a derivative of reality, in a kind of two-way correspondence that was supposed to restore the complex relationship between signified and signifier; between tangible and intangible. Plato, in particular speaks of *eikasia* and understands images as representations similar to the real thing.

Fig. 4-5. The compositional logic of the drawing refers to the expedient—typically Baroque—of the ‘undefined that escapes’: Mazzoni frames the scene and processes the drawing as if it were a photographic shot, a sampling from reality; Mart.Maz.G1, p. 17bis (photographic elaboration by the author).



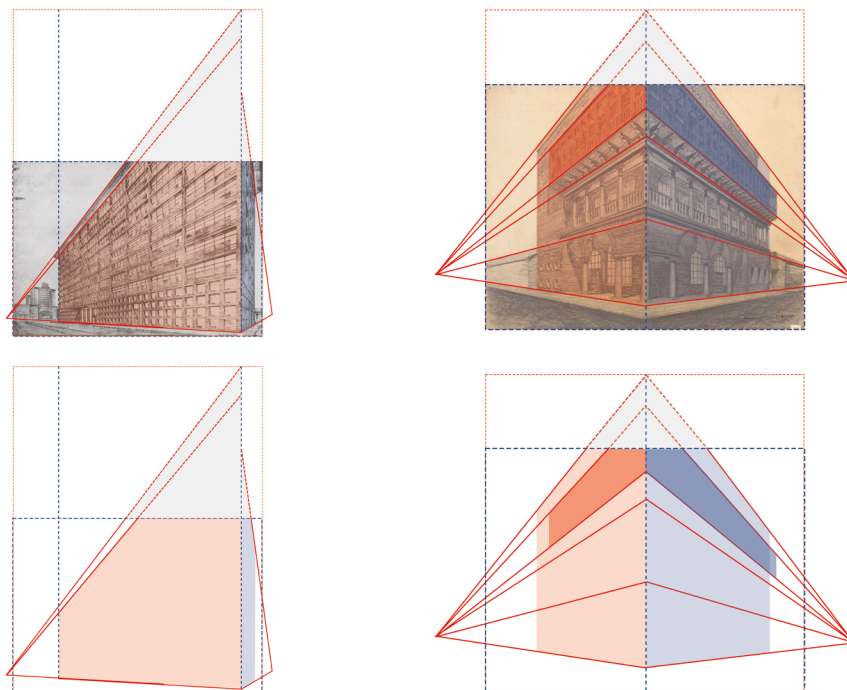
On the opposite, Mazzoni chooses to use the visual medium of the image to manipulate reality, sometimes even eluding the geometric rigor underlying its construction.

First of all, the choice to analyze the space represented by Mazzoni results from recognizing to the conspicuous graphic *corpus* at disposal the value of figurative transposition of a series of spatial values and, therefore, of an idea of architecture, but also of communication of architecture itself: in fact, the Colombian material is a heritage consisting of images in their status of “products of the human physiological apparatus and in particular the ocular one” [Crary 2013, p. VII], and returns a particular point of view of what the perception of space—physical and especially drawn—might have been.

“Architecture is the child of drawing” [Ambrosi 1996, p. 80]. ‘Drawing’, from the latin *designare*, means “representing with signs, with lines [...] things imagined or existing in nature” [Treccani], or extruding a process of observation.

Then, architecture “in its status of representation” becomes the art of drawing, “beyond the ordinary experience of building and moving toward the artistic experience of making architecture” [Ambrosi 1996, p. 81]. In this perspective, just as in mathematical language the word ‘image’—from the Latin *imago, imaginis*—is often used equivalently to the terms ‘copy’, ‘model’

Figs. 6, 7. Reconstruction of the image construction process: the compositional rules of drawing manipulated by Mazzoni. On the left is the Palace of the Consejo de Ferrocarriles Nacionales; Mart.Maz.G1 p.17bis/IV On the right, the Post and Telecommunications Building in Buga (elaboration by the author).

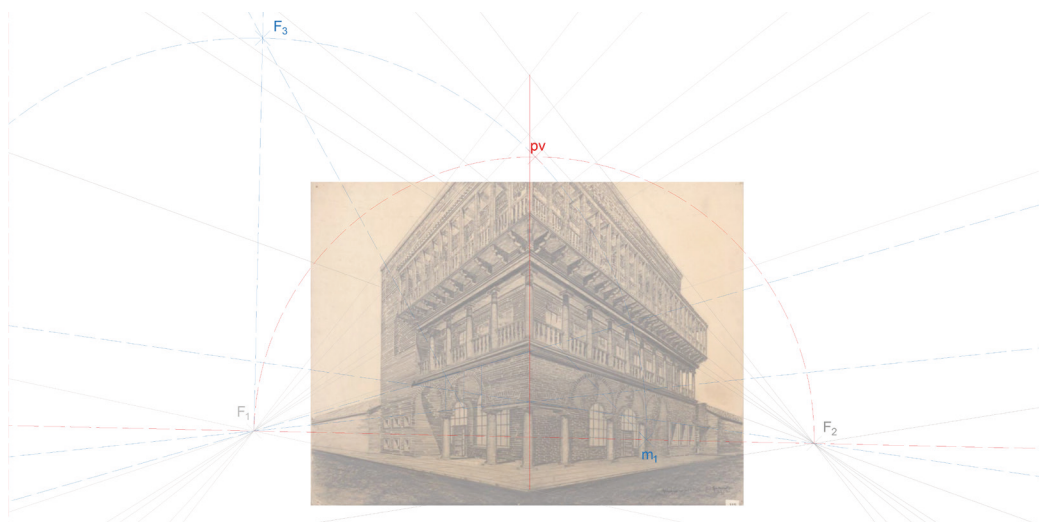


[Treccani], then –intending the “practice of drawing as a critical dimension of architecture” [Rech 1995, p. 7]– architecture is image.

Mazzoni’s Colombian architecture is image. The analysis of Mazzoni’s Colombian heritage, aided by the tools of drawing and surveying, has made manifest an architecture of the image: it has revealed an elaborate process of construction that underlies a certain system of visual representation. In fact, the compositional exercise carried out by Mazzoni includes an experimentalism that also refers to graphic representation and that –from time to time– seems to return a particular vision of the architectural fact.

In the space of the perspective drawing Mazzoni frames scenes according to a logic mostly photographic in its matrix (figs. 4, 5), which –departing from the canonical composition of the drawing as itself– takes portions from reality (figs. 6, 7), modifying the way architecture is seen and made to be seen, supporting that singular “paradigm shift of the gaze” [Crary 2013, p. VII] that had already changed the production of images themselves during

Fig. 8. Conjectural reconstruction of point of view: the representation of space and its perception through the manipulation of drawing. Mazzoni describes and represents space by preferring a particular view of it. The example of the Post and Telecommunications Building in Buga (elaboration by the author).



the nineteenth century. Favored by the flourishing cultural conditions, Mazzoni seems to develop a particular way of posing himself as an observer, but also, and perhaps above all, as a producer of images.

In his drawings, also analyzed through the conjectural reconstruction of the point of view (figs. 8-10), Mazzoni frames the architectures by imagining them as fragments of the urban scene caught by an observer's eye, leaving out of the frame some small, imperceptible details [edges, cornices, portions of adjoining buildings] that, although not affecting the final rendering, contribute to return a definite image [4].

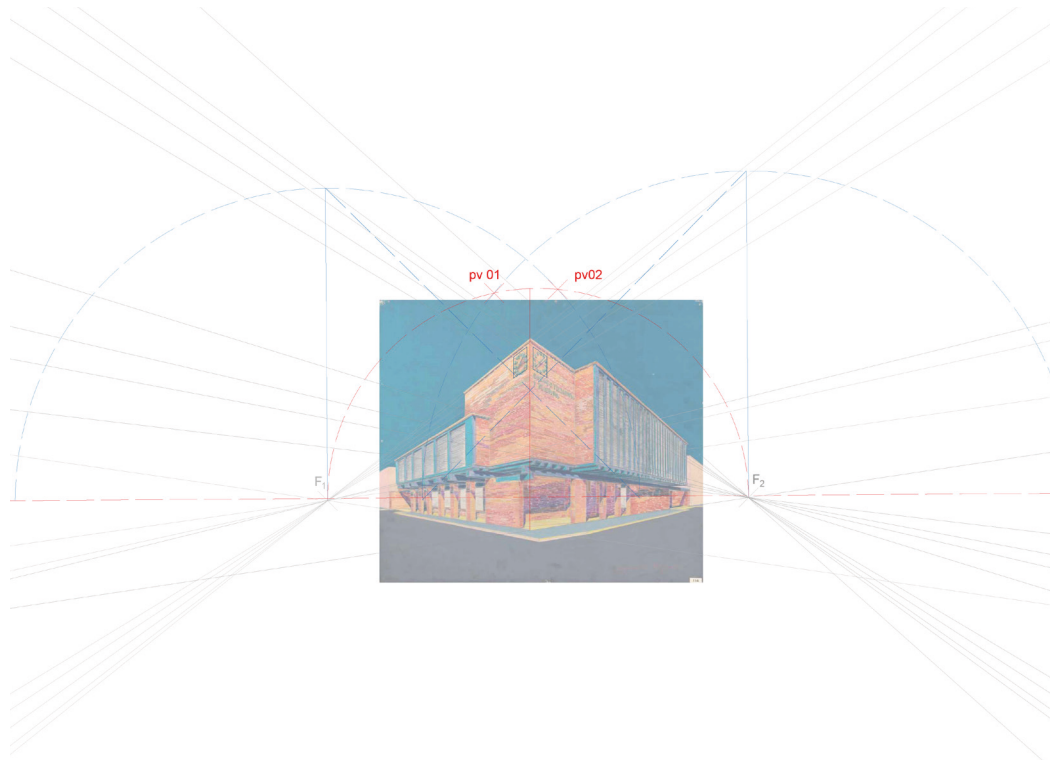


Fig. 9. Conjectural reconstruction of viewpoint: describing and representing space by preferring a particular view of it. The example of the Post and Telecommunications Building in Buga (elaboration by the author).

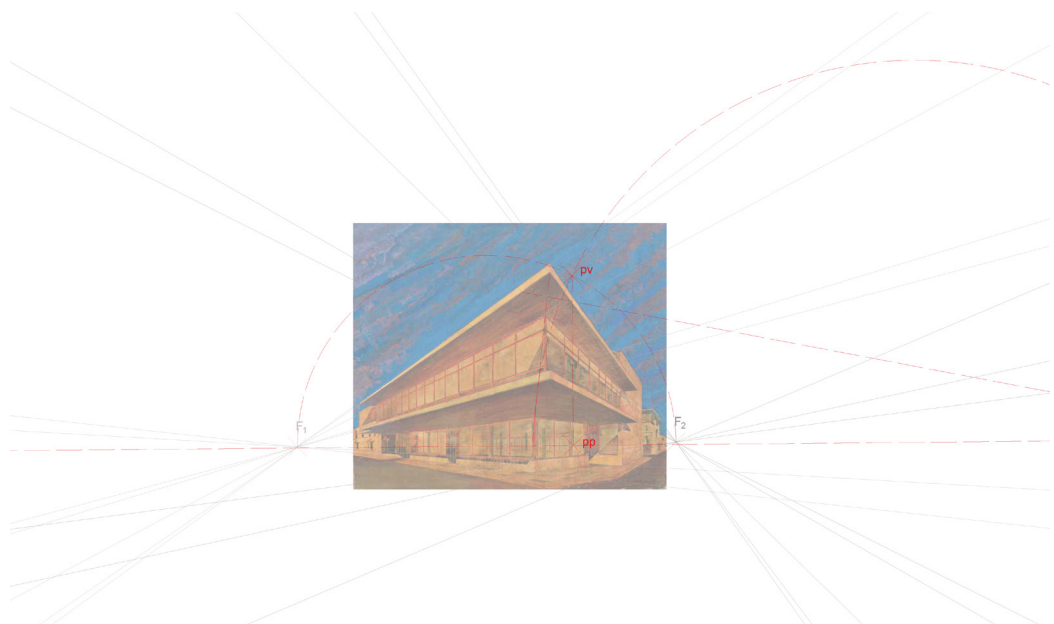


Fig. 10. Conjectural reconstruction of viewpoint: describing and representing space by preferring a particular view of it. The example of the Post and Telecommunications Building in Buga (elaboration by the author).

Mazzoni tries to give immediate access to his architectures-or rather, to his prefigured realities-through dynamic images, which only a more attentive eye could have caught as altered or forced, but which are able to restore the right effect as well as the correct interpretation and perception of spatial prefiguration.

The use of the expedient of the 'undefined that escapes' of Baroque matrix, thus becomes the preferred way of setting up the drawing, demonstrating a proactive attitude towards representation.

Therefore, Mazzoni designs the image that is his form of narrating space, and he does it by manipulating this powerful tool of visualization, controlling its underlying logic and investigating the space of drawing, understood as the substrate of a new visual regime.

Then, drawing becomes predicted, hypothesized, imagined, reality embedded in a fragment of reality, "selecting, interpreting and representing that reality" [Mirzoeff 1999, p. 74].

The graphic language of drawing: Mazzoni's graphia

In the same way that in literature the point of view is the position from which the narrator chooses to tell a story, in drawing the point of view-that is, the particular position from which the scene is framed-represents the particular position in space that is chosen in relation to the artifact and through which there is a "highly selective vision" that allows "to extract from the whole a single part by elevating it to the whole, assigning to a single element an absolute and totalizing significance" [Di Napoli 2004, p. 98].

Selecting, isolating and analyzing the perspective representations drawn between 1948 and 1963 meant searching for and defining Mazzoni's graphia; in other words, identifying a set of signs and symbols, his way of drawing: if in writing, graphy is "the way of representing words" [Treccani], in representation, graphy is the way of tracing signs, the way of weaving the drawing, underlying symbolic content.

The reading of Mazzoni's drawings made explicit the distinctive features of his seeing as well as his way of representing the architectural fact, extruding the formal content of his own representation.

As in linguistics, semiotics studies signs and their mutual correlation and signification, so the study, analysis, disassembly and reassembly of Mazzoni's drawings meant studying their underlying logic, as well as the signification of each of the graphic signs that "accommodates a symbolism that overlaps with semantics and that [...] is capable of [...] becoming a new semantics" [Focillon 2002, p. 6].

Graphic analysis and reading of drawings. A graphic narrative

Analizzare i disegni e la grafia di Mazzoni ha rappresentato la ricerca di un dispositivo della. Analyzing Mazzoni's drawings and graphia represented the search for a device of vision capable of defining a set of interpretive-representative tools and methods capable of reading and restoring the Columbian projects as well as the space Mazzoni constructed. In order to do so, the fundamental paradigm shift of the gaze was considered, which is an epistemological shift that involved "a series of scientific and philosophical repositions on the question of the relationship between the subject and reality, the body and the production of images, and again the body and its relationship with the new machines of production, which involved the period between the nineteenth and twentieth centuries" [Crary 2013 p. 12]. A conceptual shift that certainly involved Mazzoni's way of representing architecture, of seeing, of posing himself as an observer, but also as a producer of images.

In investigating the dichotomous relationship between represented architecture and representation of architecture, between transposition of an idea and figurative intentionality, the research aimed to define a taxonomy, that is an image of images that, by holding together the rich heritage of drawings in their status of idea construction, makes explicit a kind of image architecture that makes manifest a process of image construction itself.

In fact, as in Aby Warburg's atlas [5], the image of the images (figs. 11, 12), including through the

'accidental' juxtaposition, revealed a series of recurring forms and themes –even in the graphic composition itself– that cross Mazzoni's time and work, showing its expressive potential. Then, the ultimate intent of the research became to insert the graphic data into a critically ordered system capable of returning an abacus, a taxonomy of forms, but even more of ways of representing architecture, designating a grammar that by pieces and parts [Bonfanti 1970] can discretize synthetically and analytically the graphic representations [6].

Conclusions: 'toward an architecture' of the image

Starting from what has been said, analyzing Mazzoni's Columbian work has meant searching for the meaning of the images produced, analyzing not only their contents –the projects– but above all the structure underlying them –the geometric composition–, by employing the tools made available by the disciplines of drawing and survey, to be understood in the sense of a literal survey of the image. In this sense, the research has aimed to reposition the figure of the Italian architect within a much larger panorama capable of unraveling the motivations underlying the use of certain choices implemented by those who produced the images under investigation.

Just as in linguistics verbal meaning is established "by whatever someone intended to communicate through a particular sequence of linguistic signs and can be communicated by means of those signs," the same approach has been found to be "equally valid with respect



Fig. 11. The image of images: an experimental method and hermeneutic approach as the practice of collecting, sorting, archiving and displaying images (elaboration by the author).



Fig. 12. Focus on the thematic overview table to make explicit its content and method (elaboration by the author).

to visual representation" [Black 2002, p. 133]: establish the graphic signs, the compositional and reciprocity rules, the origins, evolutions and variations of what composes the images, made possible to identify Mazzoni's graphia, allowing to give back to his unrealized work the right value of architectural drawing, that is, the "physical and at the same time ideal place in which an image [...] the 'internal drawing' according to Federico Zuccari, is revealed in a system of signs making itself external and objective" [Purini 2017, p. 65].

Recognizing the fundamental role of images as a medium of transmission meant also recognizing the essence of representation itself; this paved the way for a series of questions whose nerve center is to be found in Black's [2002] question, "what do images represent?". And so, "is architecture representation? And if it is, how and what does it represent?" [Ambrosi 1996, p. 94].

Answering these questions has meant remixing, juxtaposing, and combining the many available images and trying to establish through graphic analysis the "formative and communicative value of drawing" [Carnevali et al. 2020, p. 240].

If, as Purini argued, "the real reality is not what I see outside my window, but what I draw, what I portray" [7], introducing to the concept of identification through drawing, it is logical to think of finding Mazzoni's true theoretical and especially practical cognitions within his drawings, which more than any other verbal explication are able to communicate its true essence.

Notes

[1] The proposed paper is part of the more extensive panorama offered by the research developed within the Doctoral School of the ArCoD Department of the Politecnico di Bari. In particular, the research investigated the figure of Angiolo Mazzoni and specifically the fifteen years he spent in Colombia beginning in March 1948 and following the purge process he underwent. The research aimed to restore the vast, mostly unfinished work to its proper value, investigating and focusing, for obvious reasons, on the scope of the rich graphic material. The state of the art on the subject shows the existences of historical and compositional analyses, not taking into consideration the actual value of Mazzoni's Columbian work, that is, as a valuable example of architectural drawing. The Colombian one is for Mazzoni a paper architecture, which nevertheless explicates a series of compositional, linguistic, stylistic and spatial values that architecture as such perhaps would not have been able to extrude to the same extent. Merely by way of illustration, Mazzoni worked on ninety-seven projects: twenty-five cities involved in the interventions, only six realized projects, two just started, many those that suggested subsequent realizations entrusted to other architects [Dilauro 2025].

[2] The catalog to which reference is made was the result of an important, initial archival reconnaissance that the research put in place. The consultation, selection, and systematization of the archival material, as well as the cataloguing according to different logics, made it possible to explicate a narrative that is constructed through images: in particular, preferring the perspective representation, the catalog explicates the fifteen-year planning period of Angiolo Mazzoni. The catalog's layout resumes the logic adopted by Mazzoni himself for his *Album G Photographs on Albums*: then, the numerous projects (ninety-seven) are narrated through the autograph drawings, subdivided and catalogued following the alphabetical order of the cities within which they were to be developed. Each section identified by an initial geographic subdivision, then follows the chronological logic of each project, thus establishing a second degree of cataloging and sorting, which made it possible to thicken the information related to each project. Finally, each project is narrated graphically through an ad hoc designed card that contains all the information necessary for the identification of both the archival material and the geographical location of individual projects, as well as holding together an illustrative analysis of architectural typology, effective realization, and what is related to project considerations.

[3] Through a series of visual compositions, initially born out of the interrogation and isolation of the data contained in the catalog raisonné, the research aimed to investigate the dichotomous relationship between represented architecture and the representation of architecture: like a virtual observatory, the thematic tables investigate Colombian architecture by highlighting its material, graphic, and compositional qualities, allowing the recognition of a true taxonomy that identifies forms of architecture on the one hand and forms of graphic composition on the other. What the juxtaposition of images –first analog, physical and empira (see figs. 2, 3) and only later digital, virtual (of which fig. 11 is an example)– has made evident is the systematic repetition nested in each image: a series of graphic signs, in fact, make explicit the continuous drawing of forms and ways of composing –architecture and drawing– from a personal memory that reconstructs like an icon library from which one can take to read and interpret Mazzoni's work, but which allows one to define the formal language that has been established among constants, declensions and new experiments in architectural design and its relative visualization. From the thematic tables, it is clear how Mazzoni's is an 'open work' [Eco 2013], meaning a work which is subject to factors of variability that make it always different though always the same. The analysis through the tool of thematic tables takes its start from the study of what Aby Warburg realized with the *Atlant of memory* starting in 1929 and remained unfinished.

[4] Among the manipulative and useful techniques for interrogating drawing and photographic space, the identification and conjectural reconstruction of the point of view of incidental perspectives and frames has certainly played a primary role, representing the key to reading and interpreting that best enabled the development of considerations. In particular, what emerged by exploiting the digital declination of viewpoint reconstruction through perspective inversion operations made clear the manipulative intervention enacted by Mazzoni. More specifically, in order to emphasize the spatial and perceptual rendering, Mazzoni by recurring to the use of accidental perspective for the most part, seems to favor the simultaneous use of different points of view, which decompose the scene, but whose final rendering succeeds in restoring the desired spatial effect.

[5] The reference is to Aby Warburg's *Bilderatlas Mnemosyne*, which represented a method and at the same time a hermeneutic approach for the research that chose to analyze the images related to Mazzoni's Columbian work; like Warburg's atlas, what was developed as part of the research represents a form of experimentation with respect to the collection, sorting,

archiving and visualization of the selected drawings. In fact, the catalog, in its being an experimental visual archive, was a fundamental open system that cataloging the Colombian work through the perspective drawings formed the indispensable basis for any subsequent consideration. Warburg's cited work-although never completed-illustrated the recurrence of a series of expressive values, working through the juxtaposition of images, of fragments; thus to recognize and transmit the significance of Mazzoni's work, and more specifically of the images he composed, the aim was to reconstruct the subjective image of the Italian's Colombian work, trying to understand the rhetorical value of representation, as well as his personal way of producing and using images.

[6] Reference is made to Ezio Bonfanti's 1970 essay, *Elements and Construction. Notes on the Architecture of Aldo Rossi*, in *Counterspace*, October, no. 10, pp. 19-42. In particular, talking about Rossi's work, Bonfanti makes explicit a compositional approach that does not conceive architecture as a single continuous process, but rather as a set of distinct elements that are assembled into an overall project. Like Rossi, Mazzoni seems to work by analogy and according to a constant picking of forms and languages: each 'piece' and each 'part' has its own autonomy and meaning, but at the same time they contribute to the whole, creating a composition finds unity in stylistic and conceptual coherence. Mazzoni's work, like Rossi's, integrates historical memory, symbolism and functionality in a dialogue between past and present, creating a larger architectural narrative.

[7] Reference is made to the *Lectio magistralis* held on the occasion of the presentation of Franco Purini's volume *The Search for Space*, as part of the lecture series *Discourse on Design* at the Unibas Campus in Matera.

Reference List

Ambrosi, A. (1996). L'architettura nel suo statuto di rappresentazione. In A. Molto, P. La Franca (a cura di). *Disegni di architetture: schizzi e studi di opere romane dal dopoguerra agli anni Ottanta*. Roma: Gangemi Editore, pp. 77-110.

Black, M. (2002). Come rappresentano le immagini? In E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black. *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*. Torino: Einaudi, pp. 113-157.

Bonfanti, E. (1970). Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi. In *Controspazio*, 10, pp. 19-42.

Carnevali, L., Fasolo, M., Lanfranchi, F. (2020). Il disegno e la Scuola Superiore di Architettura. In A. Arena, M. Arena, D. Mediat, P. Raffa (a cura di). *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. / Connecting. Drawing for weaving relationships*. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione, online edition, pp. 238-259. Milano: FrancoAngeli, pp. 238-259).

Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer. On vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology [it. trans. L. Acquarelli, L. (a cura di). (2013). *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*. Torino: Einaudi].

Di Napoli, G. (2004). *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*. Torino: Einaudi.

Eco, U. (2013). *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Firenze: Bompiani.

Focillon, H. (2002). *Vita delle forme*. (seguito da) *Elogio della Mano*. Torino: Einaudi.

Marini, S., Cutillo, E. (a cura di). (2024). *Architetture di carta e grandi rivolgimenti. Raccontare e non solo*. Macerata: uodlibet.

Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to Visual Culture*. Londra: Routledge [it. trans. A.C. Hostert (a cura di). (2005). *Cultura visuale*. Roma: Meltemi editore].

Purini, F. (2017). Osservazioni elementari sul disegno. In *Disegno*, No. 1, pp. 59-72. <https://doi.org/10.26375/disegno.1.2017.8>.

Rech, R. (1995) *Le dessin d'architecture*. Parigi: Société nouvelle Adam Biro [it. trans. M.G. Balzarini, R. Cassanelli (a cura di). (2001). *Il disegno di architettura*. Milano: Jaka Book.

Author

Antonia Valeria Dilauro, Politecnico di Bari, valeria.dilauro@poliba.it

To cite this chapter: Antonia Valeria Dilauro (2025). Describe and Represent Space: Architecture as Image in Angiolo Mazzoni. In L. Carlevaris et al. (Eds.), *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milano: FrancoAngeli, pp. 903-926. DOI: 10.3280/oa-1430-c802.