

facADE 2016

convegno italo-ungherese

**Sfide Artistiche**  
Artistic Challenges

Editore  
István Váli (fac Falerone Art Colony / Faleronei Művésztelep / Colonia Artistica a Falerone)

faCADE - Convegno italo-ungherese, Falerone, Italia, 30 luglio 2016  
Sala Multimediale Piero Antonelli (ex chiesa di San Sebastiano)  
Piazza della Libertà 8, Falerone, Provincia di Fermo, Regione Marche, Italia

Il convegno e il volume sono stati patrocinati dal sindaco di Falerone, dott. Armando Altini.

Si ringraziano:  
Il Comune di Falerone  
Sindaco Dott. Armando Altini  
Vicesindaco Dott.ssa Maria Teresa Quintozzi  
M° Sauro Cecchi  
PhD Zsuzsanna Ordasi

In copertina: Fermo - palazzo, foto: István Váli

ISBN 978-963-12-6665-8

Copyright © 2016

Pubblicato in Ungheria da:  
VIF Múterem Bt.  
2011 Budakalász, Gyümölcs utca 2451/3  
Web: Falerone Art Colony - [www.faleroneartcolony.it](http://www.faleroneartcolony.it)

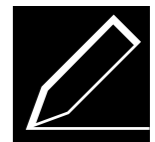
Stampa: Diginyomda, Budapest, Ungheria, [www.diginyomda.hu](http://www.diginyomda.hu)  
Agosto 2016

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta in qualsiasi forma senza un permesso scritto dell'autore, eccetto brevi citazioni inserite in recensioni.  
Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo meccanico o elettronico, comprese fotocopie, registrazioni o qualsiasi altra forma senza il preventivo permesso scritto dell'autore.

La pubblicazione del volume è stata promossa da NKA (Fondo Culturale Nazionale).  
A kiadvány megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.  
Non è commerciabile. A kiadvány kereskedelmi forgalomba nem hozható!

Partner:  
Nemzeti Kulturális Alap [www.nka.hu](http://www.nka.hu)  
Comune di Falerone [www.comunefalerone.it](http://www.comunefalerone.it)  
Rajzi és Formaismereti Tanszék, BME [www.rajzi.bme.hu](http://www.rajzi.bme.hu)  
ignoto.hu [www.ignoto.hu](http://www.ignoto.hu)

  
Nemzeti Kulturális Alap



ignoto.hu

	<b>Indice</b>	<b>Indice</b>
3	Programma del convegno	Programma del convegno
4	La Colonia Artistica a Falerone	István Váli DLA (BME)
8	Il teatro romano – teoria e pratica Il teatro di Falerone	Zsuzsanna Ordasi PhD (ELTE)
12	Ipotesi sulla ricostruzione del Teatro Romano di Falerone	M° Sauro Cecchi
16	Role models of architects in participatory design partnership	Szabolcs Portschy (BME)
20	L'importanza del disegno nella grafica architettonica	Gábor Nemes PhD (BME)
24	Correspondencies in art and architecture in the second half of the twentieth century	Gábor Üveges PhD (BME)
28	Il carnet de voyage	Salvatore Santuccio PhD (UNICAM)

Sfide Artistiche - Artistic Challenges

International Conference on Architecture, Art and Design - Falerone 2016

Sfide artistiche -Convegno italo ungherese

Falerone, 30 luglio 2016

Sala Multimediale Piero Antonelli (ex chiesa di San Sebastiano)  
Piazza della Libertà 8, Falerone, Italy

lingua: italiano/inglese

Mattina - presidente della sessione: Zsuzsanna Ordasi PhD

Saluti e introduzione, Dott. Armando Altini, sindaco di Falerone

István Váli DLA (BME): La Colonia Artistica a Falerone

Zsuzsanna Ordasi PhD (ELTE): Il teatro romano – teoria e pratica. Il teatro di Falerone

Pausa caffè

M° Sauro Cecchi: Ipotesi sulla ricostruzione del Teatro Romano di Falerone

Szabolcs Portschy (BME): I cambiamenti nel ruolo dell'architetto

Discussione

Pomeriggio - presidente della sessione: Zsuzsanna Ordasi PhD

Gábor Nemes PhD (BME): L'importanza del disegno nella grafica architettonica

Gábor Üveges PhD (BME): Corrispondenze tra l'arte e l'architettura nella seconda metà del XX secolo

Pausa caffè

Prof. Salvatore Santuccio (UNICAM): Il carnet de voyage

Discussione

Chiusura del convegno

Sera

Inaugurazione della mostra dei lavori realizzati dai partecipanti della Colonia Artistica di Falerone, 2016

Mattina 10.30-13.00

10.30

11.00

11.20

11.40

12.00

12.20

12.40 – 13.00

Pomeriggio 16.00-18.30

16.10

16.30

16.50

17.10

17.50

18.10-18.30

Sera 18.30

18.30

# La Colonia Artistica a Falerone

István Váli

*István Váli DLA* architetto, designer, docente alla Facoltà di Architettura, Università di Tecnologia ed Economia di Budapest, fondatore della Colonia Artistica a Falerone (Falerone Art Colony - Faleronei Művésztelep)

*“...per noi e per il nostro spazio che formiamo e moduliamo c'è un punto focale: l'uomo. Quindi bisogna modulare l'ambiente dell'uomo che esso stesso diventi formativo per l'uomo.”*  
Frigyes Pogány, Il bell'ambiente umano

Veduta di Falerone | Kornél Koczás  
grafica a carboncino

Con la mia relazione vorrei condividere con voi i miei pensieri sul possibile futuro e sulla funzione della colonia artistica di Falerone. Forse è già noto per i partecipanti di questo convegno che ormai da 10 anni porto dall'Ungheria a questo corso estivo di disegno studenti universitari soprattutto di architettura. Qui gli studenti lavorano sotto la guida di artisti famosi. Alla fine del soggiorno realizziamo una mostra qui a Falerone e poi anche a Budapest per presentare i risultati del lavoro svolto nella colonia. Ogni anno cambiano i partecipanti, ma non il luogo che rimane sempre Falerone. Naturalmente ci sono studenti e anche professori che ritornano anche più volte perché attratti da questo meraviglioso posto e anche da quest'esperienza di lavorare insieme.

10 anni fa sono venuto in Italia con il desiderio di fondare una colonia artistica. Dopo il primo anno, nel 2008, l'assessore alla cultura di allora, Sauro Cecchi mi ha offerto una mano per la realizzazione di questo progetto. Ora gli abitanti di Falerone conoscono bene la nostra colonia, e stasera possono ricevere anche un assaggio del lavoro degli studenti alla mostra che presenta le loro opere eseguite durante il soggiorno in questa città. Come dicevo, la colonia artistica di Falerone ogni anno ha nuovi partecipanti ma il luogo è sempre lo stesso. Mi devo correggere, il luogo, cioè, la città di Falerone ultimamente ha subito dei grandi cambiamenti: è stato chiuso la maggioranza dei negozi in Corso Garibaldi, i giovani non frequentano più il bar, la vita si sposta da questi posti del centro per riprendersi altrove. Ciò mi indice a

meditare sul futuro della nostra colonia. Ma prima vediamo che cosa significano le colonie artistiche, che idee le guidano, quale può essere la loro funzione.



## Che cosa è una colonia artistica?

Esso è un luogo dove artisti praticanti vivono e lavorano insieme per un determinato periodo. Le colonie stabili con case proprie degli artisti ora, all'inizio del ventunesimo secolo, sembrano più un'idea romantica che una possibilità reale. Le colonie formate su invito o tramite concorsi, invece, attirano molti interessati. Sono queste le colonie considerate classiche. In alcune sono comuni lo stile (Nagybánya), in altri il couleur locale (Szentendre iskola, Szolnoki

Művésztelep) come testimoniano alcune colonie ungheresi. Ci sono tante diverse colonie. In alcune operano artisti già affermati concentrandosi su un determinato programma o tema, in altre partecipano studenti universitari o delle accademie artistiche che inseriscono il lavoro nella colonia nel corso dei loro studi (Magyar Képzőművészeti Egyetem, Tihanyi Művésztelep). Inoltre, esistono numerose colonie offerte a ragazzi con interesse per l'arte, altre vengono organizzate per artisti dilettanti. L'operare artistico, lo studio e il passare del tempo con attività creativa cambia a seconda delle caratteristiche della colonia.

La colonia di Falerone è stata fondata per studenti soprattutto di architettura senza, però, dimenticare il carattere delle colonie che sono vicine all'architettura. L'architettura è arte, i suoi fautori sono artisti in un certo senso perché l'architettura non è solo edificare. Essa è parte della formazione dell'ambiente, non si discosta dalla progettazione dell'oggetto e del paesaggio e ancora da tante altre cose, e soprattutto dall'uomo, suo fruitore per cui viene realizzata.

## Workshop creativi

Possiamo essere creativi non solo negli ambiti delle colonie artistiche. Oggi quando quasi in ogni casa troviamo gli articoli del grande consorzio scandinavo (IKEA), sempre più cresce l'esigenza di circondarci con oggetti non di massa. Basta pensare quanto sono seguite le indicazioni di „do it yourself” (DIY) sul web. Molti laboratori di design si basano a queste esigenze. Alcuni di loro organizzano workshop di una mezza giornata o di un giorno dove i partecipanti possono realizzare qualche articolo su modello dei loro prodotti con l'aiuto di un designer o di un artigiano. A questi workshop è possibile creare oggetti vari come una lampada, accessori come una borsa o addirittura dei dolci e tanti altri ancora.

Lo stesso esiste anche in grande. In Ungheria c'è l'Hello Wood dove arrivano studenti di architettura e di design di 20 università di 30 paesi, essi formano gruppi e realizzano installazioni, oggetti di uso comune sotto la guida di un architetto. All'Hello Wood i partecipanti creano oggetti non per se stessi ma per una comunità. In questo modo viene introdotto nel programma l'attività per il bene comune. Secondo le nostre esperienze alcuni risultati spettacolari qualche volta sono solo sperimentazioni formali che di per sé non sarebbe un problema, ma sarebbe importante prendere in considerazione come usarli nel futuro. Le creazioni dell'Hello Wood sono in genere di alta qualità grazie alla buona organizzazione e conduzione come anche alla sua pubblicità in grandi scale.

Hello Wood ci introduce un altro tipo di colonia, quella più speciale che in ungherese si chiama “campo lavoro”. Ne esistono diversi. In uno si prepara il rilievo dei monumenti architettonici ancora non documentati, questo campo è utile per calmare i vuoti della storia dell'architettura. Oltre a quelli organizzati sul territorio dell'Ungheria



Balaton Hekk '16 (*Hello Wood*)  
“Ammoniterasz”  
realizzato dal gruppo di studenti di architettura (*Università di Tecnologia ed Economia di Budapest*)  
teamleader: Tibor Pálóczi

foto: Balázs Turós

ria, gli studenti del Politecnico di Budapest possono partecipare in lavori di questo genere in Romania e in Francia. Anche queste colonie svolgono un ruolo importante per formare e stabilizzare comunità, gli studenti documentano insieme architetture che non si inseriscono tra i maggiori monumenti ma possono essere importanti ricordi culturali per una determinata comunità. Questi campi di lavoro possono avere anche uno scopo concreto come la realizzazione di un edificio. In questo caso diventa primario l'esigenza della comunità. Nella maggior parte di questi casi le opere sono edifici di carattere sociale, cioè, costruzioni per migliorare la qualità della vita. Ne sono begli esempi la scuola costruita in Nepal (una scuola con quattro aule e con alloggio per l'insegnante), la tutela del palazzo reale di Zangla. Gli studenti hanno svolto anche un insegnamento nella "Solar School" di Zangla, ciò testimonia che nel centro della loro attività non ci stava più solo l'oggetto senza vita ma si concentravano sull'uomo.

#### La missione delle colonie artistiche

Nel caso dei workshop DIY sopramenzionati lo scopo generalmente non è quello di realizzare un'opera d'arte individuale. Al contrario, invece, le colonie artistiche hanno una loro missione in quanto sono attive sulla scia di un determinato programma. Ciò può essere chiamato scopo primario. Tale, quindi, di creare opere aderenti al programma principale dell'organizzazione e anche la realizzazione di una mostra di queste opere eseguite durante il soggiorno nella colonia. Ciò permette di trarre le conclusioni dei risultati dell'operare insieme che è l'elemento fondamentale delle colonie artistiche. Si tratta di interazione artistica, influenza reciproca tra i partecipanti. Sono questi i principi delle colonie artistiche, altrimenti sarebbero insensate e inutili come istituzioni. Se ciò non avviene, si può parlare solo di artisti e opere individuali per cui non c'è

bisogno di un luogo dove operare insieme, gli artisti non sono legati a un preciso posto per comporre le opere individualmente che sono indipendenti una dall'altra.

Oltre allo scopo primario le colonie di artisti possono avere anche altri come la conoscenza di altri luoghi, di altre realtà, l'ampliamento e l'approfondimento delle nozioni sull'architettura, lo studio della creazione delle forme, ma essa può offrire opportunità anche per conoscere altri modi di vita, altri usi e costumi. Non è da dimenticare nemmeno il suo ruolo nel lavoro collettivo che aiuta a rafforzare il senso di far parte di una comunità. La maggior parte dei partecipanti appartiene ormai alla generazione "Z" la quale vive ormai su social, ha rapporti diversi rispetto a quelli nostri appartenenti alle generazioni "X" e "Y". Un programma intenso "offline" di collaborazione può sostituire i rapporti "online" che apparentemente offrono vicinanza ma in realtà costruiscono solo muri tra le persone. Per via della moltiplicazione degli impulsi che arrivano alla generazione "Z" sono cambiate anche la sua dedizione allo studio, è diminuito radicalmente il tempo in cui è capace di qualsiasi concentrazione e ciò è da prendere in considerazione quando prepariamo i programmi e definiamo i metodi da applicare ai nostri corsi. Il workshop non è una soluzione assoluta e universale ma può diventare un'alternativa per trasmettere le nozioni.

#### Il futuro della colonia artistica di Falerone

Da organizzatore e realizzatore mi pongo la domanda come andare avanti. Conviene continuare quello che abbiamo fatto finora o sarebbe meglio cambiare? Mi piace sperare che il nostro soggiorno a Falerone non costituisce ricordi indimenticabili solo per i nostri studenti, ma con la nostra presenza anche noi riusciamo a regalare qualche momento piacevole agli abitanti di questa straordinaria cittadina. Sarebbe ideale

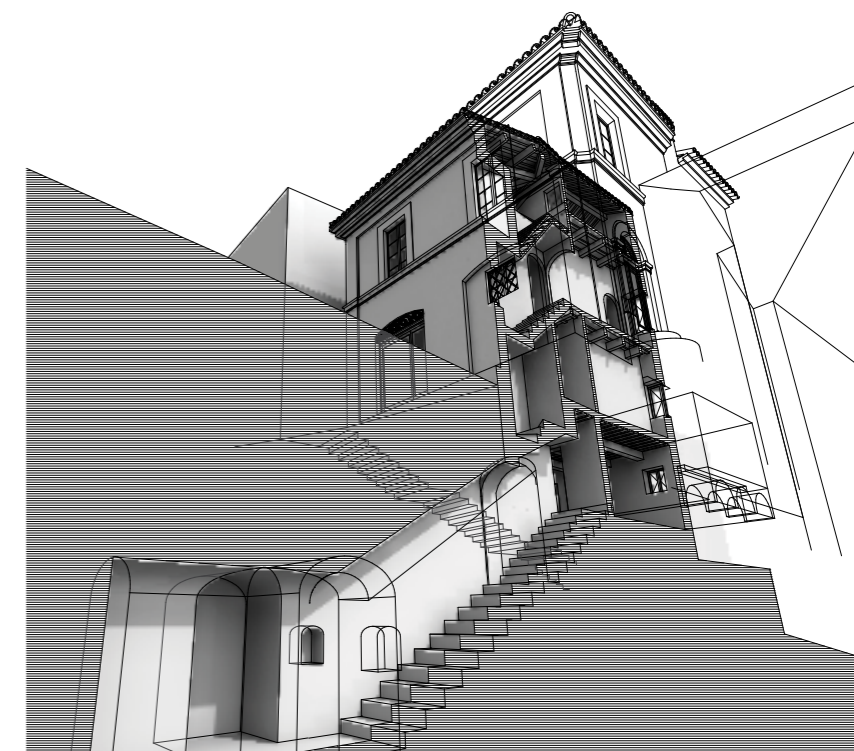
offrire la possibilità di passare l'estate qui a più studenti e poter dare di più ai faleronesi.

La nostra intenzione per il futuro prevede di allargare l'attività coinvolgendo nei lavori anche studenti italiani, rendere la colonia raggiungibile per studenti di architettura, design e arti visive anche in dimensioni internazionali. Finora potevamo accogliere un unico turno per l'estate con una decina di studenti, numero ideale anche per l'aspetto psicologico del gruppo. Se si presenteranno più candidati, bisognerà formare altri gruppi che non significa solo effettuare modifiche nell'organizzazione, ma bisognerà migliorare l'infrastruttura di cui potremmo servire secondo le regole del mercato oppure, come fanno i campi di lavoro, potremmo realizzarla noi stessi.

Oltre all'aumento del numero dei partecipanti sarebbe desiderabile ampliare anche i programmi della colonia. Sembra logico che gli studenti di architettura e design risolvano non solo compiti di carattere artistico ma anche di quello architettonico e di design. La nostra colonia anche finora è stata sempre una curiosità nella vita della città di Falerone, per una decina di giorni porta vita animata nel centro storico, ma un workshop architettonico potrebbe anche rivelare i problemi della città vecchia e proporre delle soluzioni per la revitalizzazione. La città offre mille possibilità su cui meditare. Oltre alla revitalizzazione del centro storico ci sono da studiare anche l'area archeologica, il teatro, il museo, i parchi pubblici, tutti temi ideali per workshop internazionali.

La situazione di Falerone non può essere paragonata a quella di un piccolo villaggio in Nepal, ma salvare un centro storico meraviglioso dallo spopolamento totale può essere un atto di interesse comune equivalente a quello di conservare un monumento del terzo mondo. La nostra colonia artistica propone di partecipare

in questo progetto. Ne conosciamo già diversi modelli come per esempio la serie di programmi della "Valle delle Arti" a Kapolcs (Művészetek Völgye) che ormai da decenni costituisce un'attrazione per gli interessati alla cultura di alto valore. Il programma della colonia ampliata con attività architettonica e design potrebbe comprendere la revitalizzazione del centro storico con cui si potrebbe fermare il suo continuo spopolamento e rendere affascinante la città anche come dimora stabile. Il nostro ambiente esercita un'influenza notevole sulla nostra vita. Non è uguale come riusciamo a formarlo. Noi abbiamo in mano lo strumento per migliorare la vita degli uomini, della comunità, sarebbe un delitto non approfittarne.



# Il teatro romano – teoria e pratica

## Il teatro di Falerone

Zsuzsanna Ordasi

*Zsuzsanna Ordasi PhD storica dell'arte, docente all'Università Lóránd Eötvös*

1 Vitruvius, *De Architectura libri decem*. La sua prima redazione risale all'incirca tra il 35 e il 25 a.C. La prima edizione completa risale al 15 a.C. cioè, all'epoca dell'imperatore Augusto (27 a.C. al 14 d.C.).

2 Codice Cesariano, Vitruvius Pollius, *De Architectura Libri Decem*. prima traduzione in italiano, 1521, conservato in Smithsonian Museum of American History

3 Marco Vitruvio Pollione, *Dieci libri dell'architettura*. Venezia, 1556. Barbarò ne pubblicò anche una versione in latino: M. Vitruvii de architectura. Venezia, 1567. Le illustrazioni sono di Andrea Palladio.

4 G. Tosi, *Il significato dei disegni planimetrici vitruviani relativi al teatro antico*. Actes du colloque international de Rome (26-27 mars 1993), Publications de l'École française de Rome. Année 1994, vol.192, n. 1, pp. 171-186

5 A. Furiesi, *Volterra romana. Storia, genti e civiltà*, Pacini Editore, Ospedaletto (Pi), 2008

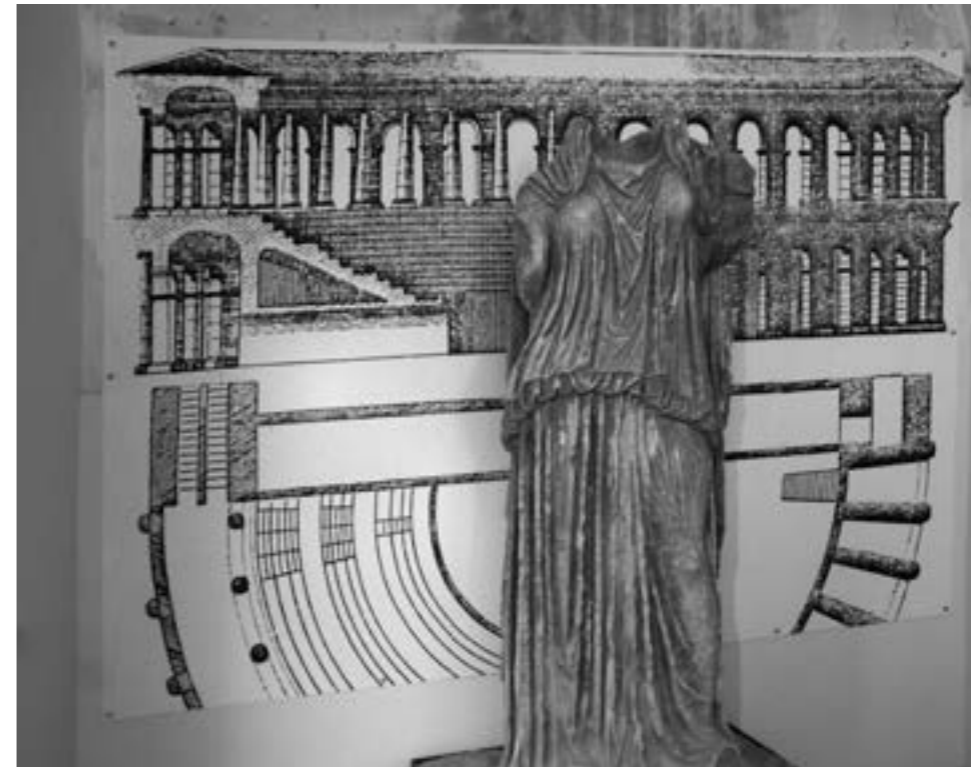
6 Teatro di Pompeo a Roma, costruito per volere del console Pompeo all'incirca negli anni 50-40 a.C.

Il teatro romano veniva collocato nell'area della città in piano, e dovunque aveva la stessa struttura. Si differenziava dalla tradizione del teatro greco sia nella sua collocazione che nella costruzione: il teatro greco si appoggiava al pendio di una collina, invece il teatro romano era una struttura autonoma e autoportante, fondata su una rete di murature radiali e concentriche, un edificio a se stante. Sul territorio della penisola italiana si trovavano diversi esemplari del teatro greco, ma a partire del I secolo a.C. i romani cominciarono a costruire i loro teatri nell'interno delle città di nuova costruzione che mostravano lo schema di una scacchiera.

La struttura del teatro romano è dettagliatamente descritta da Vitruvio nel suo *De Architectura*<sup>1</sup>, l'unico trattato di architettura pervenuto dall'antichità. È il V libro diviso in VI capitoli in cui Vitruvio descrive il teatro. Si occupa della collocazione, dei principi di armonia e acustica, della proporzione delle parti principali e accessorie dell'edificio e anche della scena. Egli spiega la differenza tra il teatro greco e quello latino offrendo il modello di composizione di ambedue pur non presentando il disegno di questi teatri. Il testo di Vitruvio non è pervenuto nella sua versione originaria, ne esistevano numerosi manoscritti che erano conservati nelle biblioteche dei vari monasteri. Ritrovati questi in diverse trascrizioni, il suo "manuale" veniva interpretato da umanisti nel corso del Quattrocento e del Cinquecento e anche nei secoli successivi quando le nuove edizioni, le varie trascrizioni e traduzioni del trattato venivano completate

con disegni che gli studiosi studiavano con dedizione. Infatti, di Vitruvio non si conoscono disegni, ma gli umanisti del tardo Rinascimento hanno realizzato edizioni illustrate in base alle descrizioni dell'autore dell'antichità. Oggi nella trattazione dell'opera di Vitruvio gli studiosi si basano soprattutto o al codice Cesariano<sup>2</sup> (1521) oppure all'edizione curata da Daniele Barbaro<sup>3</sup> (1556) anche perché i disegni di quest'ultimo che accompagnano il testo sono stati realizzati da Andrea Palladio, uno dei più attenti seguaci del Vitruvio. Palladio eseguì anche il rilievo del teatro Berga, il teatro romano di Vicenza di cui egli poté ancora vedere i resti. Sono questi i disegni che ci presentano la struttura del teatro dell'antichità, di cui quello latino, cioè, romano veniva costruito soprattutto nel I e II secoli.<sup>4</sup> Palladio nel costruire il suo Teatro Olimpico, infatti, si ispirava sia al testo di Vitruvio che al teatro romano di Vicenza. E compone un teatro moderno su modello del teatro romano che riprende lo schema e gli elementi considerati principali dal Vitruvio.

L'unico teatro attribuito a Vitruvio è quello di Volterra che, secondo le ultime ricerche, è la traduzione in architettura reale e materiale delle idee dell'autore.<sup>5</sup> Questo teatro mostra una transizione tra il teatro greco e quello romano in quanto per metà si inserisce nel declivio del terreno, ma la sua struttura si differenzia da quella del "classico" teatro greco. Poteva accogliere circa 3500 spettatori sui 24 gradini della cavea. Non era un teatro di grandi dimensioni, simili se ne trovavano in tante città della penisola e in altri siti dell'im-



pero (Trieste, Djemila, Dougga). Il teatro di Vitruvio aveva un frontescena di 35,98 m ed era costituita da un rialzato di due piani di 16 m. Il frontescena era strutturato secondo la tradizione greca: ad ambedue i piani erano allineate delle colonne con delle statue in mezzo che servivano per l'acustica e anche come scenografia.

Per Vitruvio il teatro romano per eccellenza, il modello di teatro "perfetto" era il teatro di Pompeo di Roma<sup>6</sup> perché corrispondeva in tutta la sua struttura ai principi proposti dall'architetto.<sup>7</sup>

Come si impara dal testo del trattato l'algotmetro di Vitruvio parte da un cerchio dal quale deriva lo schema geometrico di base. Ciò determina le proporzioni delle singole parti dell'edificio. Egli così definisce le dimensioni degli elementi che costituiscono il teatro come il rapporto tra scena, proscenio, orchestra e cavea. Mentre

nel caso del teatro greco nel cerchio vengono collocati tre quadrati, nel teatro romano sono disegnati quattro triangoli equilateri che definiscono la distribuzione degli spazi di diverse funzioni del teatro. Questa costruzione planimetrica indica che gli antichi si ispiravano all'ordine cosmico nella costruzione: i 12 punti di uguale distanza corrispondono ai 12 segni dello zodiaco, cioè, alla posizione del sole.

Secondo Vitruvio per cominciare a progettare il teatro, si prende il compasso con cui si può delineare la base, ossia il perimetro dell'orchestra. In questo cerchio dell'orchestra vengono iscritti i quattro triangoli ruotati in modo che diventino tangenti la circonferenza in 12 punti equidistanti. In questo modo è già predisposto il disegno per individuare le parti del teatro. Vitruvio non sostiene che ciò debba essere uguale in tutti i teatri, egli richiama

Museo Archeologico "Pompilio Bonvicini"  
Teatro Romano di Falerone Picenus

Foto: Réka Göbl, István Váli



6 Teatro di Pompeo a Roma, costruito per volere del console Pompeo all'incirca negli anni 50-40 a.C.

7 G. Tosi, op. cit.



Ricostruzione del teatro, István Váli

l'attenzione alle condizioni locali, ma per gli studiosi per secoli il modello offerto da Vitruvio significava un modello paradigmatico invariabile.

Vitruvio fissa la scena nel limite del frontescena che così è più ampia, più spaziosa, ma meno lunga rispetto al teatro greco perché ai due lati della scena vengono collocati i parascena (vomitori) che permettono l'ingresso nell'orchestra. Lo richiede anche lo spettacolo realizzato nei teatri romani in cui sul palcoscenico erano presenti più attori. Nella descrizione del teatro latino Vitruvio tratta dettagliatamente la costruzione in alzato del frontescena che riceve una copertura fissa all'altezza dell'ultima fila della cavea. Così il teatro latino diventa una struttura chiusa dentro la quale la distribuzione degli spazi e degli elementi avviene da una parte secondo le regole della geometria, dall'altra secondo le funzioni e anche secondo la gerarchia sociale. Ciò permette che lo stesso teatro romano non fosse uguale in ogni città, come afferma anche Vitruvio, ma si attenesse alle esigenze e condizioni locali. Solo i principi da seguire nella creazione del teatro possono essere proposti agli architetti.<sup>8</sup>

Una delle novità del teatro romano è costituita proprio dalla dipartizione del frontescena. È ispirato al teatro greco ma è più articolato: in genere è composto da un alzato di due piani articolato da colonne che servono non solo come elementi scenografici ma anche come strumenti dell'acustica. Nel centro di questa parete una apertura relativamente ampia serve per l'accesso alla scena da parte degli attori, soprattutto del protagonista principale dal momento che ciò è chiamata "porta regia". Altre due aperture, più piccole a destra e a sinistra, chiamate "porte degli ospiti" erano comunicanti con l'edificio dietro il frontescena dove venivano sistemati gli strumenti e i vestiti per lo spettacolo, ma ciò serviva anche come cassa sonora per amplificare il suono.

Davanti al palcoscenico rialzato rispetto al piano dell'orchestra si estendeva lo spazio semicircolare dell'orchestra, ma molto più piccola rispetto al teatro greco perché non era più destinata alla danza del coro ma accoglieva le categorie più alte della società, i senatori che ci arrivavano attraverso i parascena ai lati del palcoscenico. Il resto del pubblico veniva sistemato sulle gradinate della cavea in base alla stratificazione sociale. La pendenza della cavea cambiava a seconda del ceto sociale, infatti, il primo tratto costituito da sei gradinate accoglieva strati più elevati della società mentre quello sopra il corridoio esteso per tutta la larghezza della cavea ci si sedevano i ceti più bassi e le donne solo nelle ultime file. Ogni settore aveva ingressi e scale separati per evitare che gli spettatori di diverse categorie si mescolassero.

L'architettura della cavea era in muratura, sotto il secondo tratto della cavea correva un corridoio coperto con archi che poi verso l'esterno era supportato da colonne spesso secondo la norma degli ordini applicati nell'antichità. In questo modo l'edificio verso esterno poteva essere decorato e poteva mostrare un'architettura completa e chiusa.

Sotto l'impero d'Augusto questo territorio, il Picenum era popolato, ci sorgevano importanti città come Asculum Picenum, Falerio, Firmum e in queste città romane non poteva mancare il teatro, posto per eccellenza per il divertimento della popolazione.

Il teatro romano di Falerone mostra, anche in questo suo stato deperito, il modello standard del teatro. È stato costruito su un piano all'estremità dell'area abitata nell'epoca dell'imperatore Augusto e si alza come un edificio a sé stante tra quelli della città di una volta di cui ora non sono ancora stati scoperti le altre costruzioni. Si tratta di un teatro proporzionato alla grandezza della città augustea di cui poteva accogliere tutti

gli abitanti che, probabilmente, ammontava a 1600 cittadini liberi. Il teatro era un edificio monumentale sia come grandezza sia come importanza tra le altre costruzioni dell'area. Oggi il teatro non mostra la sua totale dimensione originale, non si vede più l'esterno con le colonne che si erigevano in tre ordini, come nemmeno si vedono più le decorazioni, i rivestimenti in marmo sia all'esterno che nell'interno, le statue che arricchivano la scena, ma gli elementi rimasti e in parte restaurati della fabbrica indicano che doveva essere un edificio che corrispondeva ai canoni della tipologia teatrale del tempo.

Il teatro di Falerio Picenus fu costruito nel I secolo d. C. e abbellito verso la metà del II sec. d.C. con delle statue.<sup>9</sup> Il diametro della cavea era di 49,20 m, si alzava per tre ordini di cui oggi sono conservati solo due. Sono scomparse le colonne che sostenevano le seconde e le terze gradinate che però permettono di capire come poteva essere la struttura. Sono conservate parte dell'edificio scenico, il prospetto del proscenio a nicchie circolari e rettangolari, alternate alla base del muro del frontescena. Manca anche il rivestimento in lastre di pietra calcarea o addirittura in marmo che sicuramente adornavano diverse parti dell'edificio così si vedono i vari tipi delle murature, ciò fa capire il modo dell'edificazione ingegnosa e complicata del complesso. Nel 2010 l'architetto ungherese István Váli ha realizzato dei progetti per il restauro del teatro affinché esso possa ritornare nel suo splendore e che possa essere reso adatto a una nuova funzione pubblica.<sup>10</sup>

I teatri romani, come anche quello di Falerone, oggi ospitano diversi festival, rassegne e spettacoli vari, letture di poesie e di romanzi, concerti anche di rock come p.e. il concerto di Pink Floyd il 29 luglio 2016. Anche con una parziale ricostruzione e tutela costante questi monumenti si presentano adatti alle forme di spettacolo dei nostri tempi.

La struttura del teatro romano ebbe una seconda ripresa, dopo quella nel Rinascimento, all'inizio del XX secolo, periodo delle idee rinnovative dell'arte teatrale che vedeva coinvolgere il desiderio di rinnovare anche il rapporto tra scena e spazio del pubblico. Il teatro romano servì da modello in questa tendenza perché l'eliminazione dei palchi, la realizzazione delle cavee, cioè spazi per il pubblico senza divisioni, per i teatri del XX secolo, significava la possibilità di sistemare gli spettatori senza differenze sociali. Già Richard Wagner adoperò questo sistema nel suo Festspielhaus a Bayreuth<sup>11</sup>, ma il teatro ispirato ai teatri dell'antichità romana anche nella strutturazione della scena e dell'orchestra è l'opera di Poelzig<sup>12</sup> a Berlino realizzato negli anni 1918-1919. Davanti alla scena si estendeva un'orchestra semicircolare e lungo il perimetro dell'orchestra si dipartivano le gradinate della cavea divisa in cinque ordini. Sopra la cavea si alzava una cupola sorretta da colonne collocate in mezzo alle poltrone. Il teatro accoglieva 5000 posti a sedere. Questa rievocazione del teatro dell'antichità fu demolita nel 1988 e i teatri del XXI secolo solo in parte evocano la grande tradizione di questa struttura particolare, quindi i teatri dell'antichità tutt'ora funzionanti sono la testimonianza dell'ingegnosità degli architetti di epoche remote.

<sup>9</sup> Le statue che abbellivano il teatro furono donate da Antonia Picentina, sacerdotessa della Diva Faustina, moglie di Antonino Pio verso la metà del II sec. d.C. Alcune di queste statue e decorazioni ora sono conservate nel Museo Archeologico di Falerone e in altri musei in Italia e nel mondo.

<sup>10</sup> István Váli nel 2010 ha preparato due ricostruzioni per restituire il teatro alla sua pubblica funzione. Una versione è di un piano solo con un frontescena scandito da colonne con capitelli corinzi tra le quali ha collocato delle statue. Il corpo del teatro è circondato da un perimetro ad archi con colonne con capitelli ionici. L'altra versione si erge in due piani sia sul frontescena che sul perimetro ad archi tra i quali sono collocati due ordini di colonne con capitelli dorici a pianoterra e ionici al piano. Seguendo i principi di Vitruvio, sembra più simile all'originale la seconda versione. Le ricostruzioni sono stati pubblicati nella tesi di dottorato di Váli, conseguito nel 2012 a Pécs. [http://breuer.mik.pte.hu/data/2014/0519/020/2012\\_Vali\\_Istvan\\_Frigyes\\_DLA\\_dissertacio.pdf](http://breuer.mik.pte.hu/data/2014/0519/020/2012_Vali_Istvan_Frigyes_DLA_dissertacio.pdf) e nella rivista del BME Az ismeretlen forma: [http://rajzi.bme.hu/images/letoltes/Ismeretlen\\_forma\\_2013.pdf](http://rajzi.bme.hu/images/letoltes/Ismeretlen_forma_2013.pdf) p.14-24.

<sup>11</sup> Festspielhaus a Bayreuth (1872-1876) ideato da Richard Wagner per la presentazione delle sue opere ispirate alla gesta germanica. I primi progetti sono stati realizzati da Wagner insieme a Gottfried Semper, ma i progetti definitivi sono dell'architetto Otto Brückwald.

<sup>12</sup> Hans Poelzig (1869-1936), membro del Deutscher Werkbund. Su commissione del drammaturgo e regista Max Reinhardt realizzò a Berlino il Großes Schauspielhaus nel 1918-1919 che fu considerato il miglior esempio del teatro espressionista.

# Ipotesi sulla ricostruzione del Teatro Romano di Falerone

Sauro Cecchi

*Sauro Cecchi* artista, scenografo, ricercatore e esperte della storia di Falerone, ex assessore alla cultura del Comune di Falerone

Primo ordine "Cavea" - "Vomitatori"

Da diverso tempo sto lavorando sulla ricostruzione di un modello in scala del Teatro Romano di Falerone o meglio di Falerio Picenus.

Costruito per volere del primo imperatore romano Gaio Giulio Cesare Ottaviano Augusto meglio conosciuto come Ottaviano o Augusto (il Senato gli conferì il titolo di Augustus il 16 gennaio del 29 a.C.), il Teatro Romano ha un perimetro di 82 metri, 50 centimetri con un diametro, o sia la linea presa dall'uno all'altro corno dell'emiciclo di 49 metri 20 centimetri. La capienza stimata dei posti a sedere, compreso il terzo ordine della cavea oggi purtroppo andato perso insieme al portico che lo sosteneva, era di 1600 unità.

Secondo ordine "Cavea" - "Vomitatori"

Incerto è il periodo della fondazione di Falerio. Il rescritto imperiale di Domiziano, datato 82 d. C. e relativo alla lite tra Faleronesi e Fermani sui subsciva, prova che già nel periodo augusteo Falerio doveva essere un centro importante, forse una colonia dedotta in età precedente.

Afferma infatti il Mommsen, (Christian Matthias Theodor Mommsen) (storico tedesco) nel suo "corpus Inscriptionum Latinarum", che Falerio risale ad una assegnazione di terre successiva alla battaglia di Azio del 31 a.C., con una sottrazione di territori ai danni di Fermo. Prova questa che già alla metà del primo secolo la colonia godeva di particolare favore presso il potere centrale. Sappiamo anche che verso la metà del primo sec d.C. il Teatro fu abbellito dalle statue donate da Atonia Piacentina, sacerdotessa di Faustina Maggiore e moglie di Anto-

Ingresso Ovest - Orchestra e Platea



nino Pio. Ce lo conferma anche Svetonio, dicendo nella sua Vita Augusti che Ottaviano volle la colonia "quasi simile a Roma".

L'edificio grazie a recenti restauri è ben conservato anche se, dopo la caduta dell'Impero Romano, il Teatro cadde nell'oblio, subì numerosi crolli che hanno riguardato parte del terzo ordine e della scena. In seguito, durante le invasioni barbariche venne depredato dei suoi decori e successivamente, nel periodo medioevale, dei suoi marmi per costruirne nuovi edifici. Oggi quindi possiamo ammirarne solo in parte l'antica monumentalità.

Parte da qui l'idea di realizzare un modello tridimensionale in scala del Teatro Romano di Falerone, di ricostruire cioè l'edificio in maniera più fedele possibile a come poteva essere nei suoi tempi di massimo splendore.

Sottolineo poteva perché purtroppo, visto che gran parte della sua costruzione è andata persa, possiamo procedere per supposizioni, intuizioni, comparazioni con altri teatri, sulla base di documenti storici e studi sui ruderi esistenti.

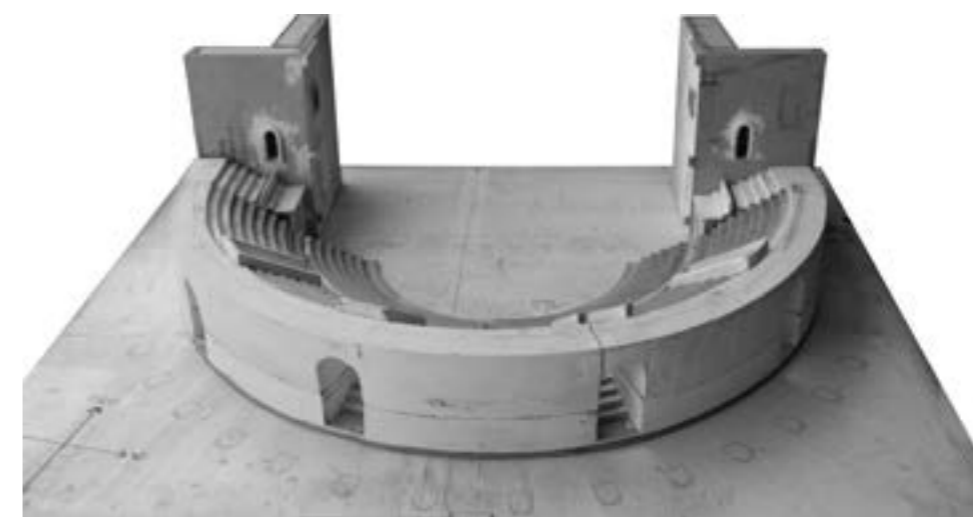
Ciò che mi ha aiutato a portare avanti il progetto sono state le testimonianze del Colucci, del De Minicis e di Pompilio Bonvicini.

Di grande aiuto sono state le testimonianze sui ritrovamenti degli scavi pontifici avvenuti nel 1777 raccolte dal De Minicis, dalle quali si evince l'immagine di un teatro ricco e fastoso, impreziosito da statue in bronzo e pregiati marmi e nella struttura riecheggianti gli schemi architettonici vitruviani.

Inizialmente ho trovato molte difficoltà e reticenze intorno alla mia idea, nessuno voleva esporsi e collaborare per quanto riguardava la parte scientifica, nessuno sembrava avere il coraggio di osare, così il progetto è stato accantonato per diverso tempo.

L'impresa è ambiziosa, ma non è mossa dalla presunzione di giungere ad una ricostruzione perfetta, perché si tratta di un edificio del I sec d.C. di cui è andata persa gran parte della struttura, quindi questo esito sarebbe impossibile.

Di grande e prezioso aiuto è stata la stretta collaborazione del Prof. Váli István Frigyes dell'Università di Tecnologia ed



Edifici Scale di accesso - Cavea superiore





Soffitto - Copertura Edificio Scena



Fronte Scena con ingressi degli attori

Economia di Budapest reparto di “Rajzi és Formaismereti Tanszék”. Molte infatti sono state le sue intuizioni che, adeguatamente elaborate al computers in 3D, mi hanno permesso di ragionare su diverse soluzioni, facilitandomi soprattutto nella ricostruzione dei volumi del Teatro. Debo a lui profonda riconoscenza per avermi incoraggiato a continuare il progetto.

Un ringraziamento va anche all'archeologo prof. Enzo Catani, docente di Archeologia greco-romana presso la Facoltà di Beni Culturali dell'Università di Macerata, per il supporto scientifico: ci siamo incontrati per diversi sopralluoghi

nell'area del Parco Archeologico di Falerone per dissipare alcuni enigmi di costruzione che il Teatro presentava.

Ho iniziato il lavoro su basi scientifiche avvalendomi dei rilievi che l'architetto Masturzo effettuò nel 2005 per conto della Soprintendenza dei Beni Archeologici delle Marche, rilevando con estrema precisione la planimetria del Teatro Romano.

Facilitato da ciò ho costruito le basi, consapevole comunque che in seguito avrei trovato grandi difficoltà per la ricostruzione delle altezze, poiché i rilievi del Masturzo sono basati su ciò che c'è di esistente (primo e secondo ordine della cavea, i romitori, le scale di accesso alla cavea).

Le dimensioni del terzo ordine, dell'edificio della scena, del proscenio, del criptoportico, l'esistenza o meno del sacellum in summa gradazione sono purtroppo ignote e quindi lasciate ad interpretazione o meglio ad intuizione.

Il Teatro Romano di Falerone rispetta in parte lo schema costruttivo indicato da Vitruvio nel “De Architectura”, anche se non poteva di certo competere con i teatri più grandi costruiti in colonie più ricche. In tutti però la modalità di costruzione come le mura in laterizio, l'utilizzo di mattoni le cavee, l'impiego del calcistruzzo, le scale, le recinzioni, la scena, i portici ecc. corrispondono a dei canoni ben precisi.

Da tutti questi studi, riflessioni, ricerche e collaborazioni, quattro anni fa è iniziato il progetto che oggi vede la realizzazione del modello in scala 1:1000 del Teatro Romano, del primo e secondo ordine della cavea e dell'edificio, della scena. Seguirà la ricostruzione del terzo ordine, del sacellum in summa cavea, del criptoportico e del suo colonnato, per poi passare alla colorazione degli intonaci e agli ornamenti.

Scena - Orchestra



# Role models of architects in participatory design partnership

Szabolcs Portschy

*Szabolcs Portschy* architetto, Facoltà di Architettura, Università di Tecnologia ed Economia di Budapest

**Changes in the traditonal self-determination** Whereas architecture as distinct, regulated profession can be considered relatively young – especially when compared to the millennia of history our built environment has pursued – the role of architects and through that their self-determination and social behavior has often changed from the beginning to date. The ‘architect’, the design professional as we know it today is the creation of the 19th century. Prior to that construction was an integrated craft: design and craftsmanship formed an inseparable whole. Master masons and master carpenters, the architects of the age, were highly skilled builders who could design, assemble labor and materials, estimate costs and supervise the entire process.<sup>1</sup> Details of the design were usually developed and shaped on site, often as a result of a series of experiments and configurations on on-scale models. Finishing structures as roofs were designed after the walls had been erected. Representative buildings were regarded as *gesamtkunstwerk*, consequently, the person overseeing the design and construction was required to demonstrate high proficiency in sculpture, painting and other arts as well. Technical drawings, where available were delivered with similar artistic care as the building itself.<sup>2</sup> At the same time, there was a social parity and understanding between architects and their clientele. Architects were usually from parentages among the higher occupational grades and employed almost exclusively by the wealthy and the gentry. Building for the common hardly ever involved the work of a professional architect. In his cited study, Lipman argues

that the relationship between the architect and his employer was based on patronage. When it prevailed, the architect became a member of the same social environment and in this position he was able to grasp the lifestyle patterns of his client <sup>1</sup>.

The major change started with the industrial revolution <sup>1,2,3</sup> which introduced a series of new materials, construction technologies, machines, techniques and regulations. With the technical innovations, the evolution of the building industry, mass production and the demand for automation and standardization came a proliferation of specialized professionals, engineers, general contractors, etc. The specialized details of construction became matters for experts while the role of the architect became more clearly focused on providing overall conception of structures, and managing the relationship between the client and the builder/contractor <sup>3</sup>.

The way architects regarded their position witnessed a parallel transformation. The series of changes resulted from the industrial revolution brought disturbance to the self-image of the architects and dislocated their longstanding functional and social stature. Traditionally, the architect aimed at taking an equilibrium position in the triad of roles as an artist, technologist and social engineer <sup>1</sup>. Already in 1604, Sir Henry Wotton implied this when writing: *“In architecture as in all other Operative Arts, the end must direct the Operation. The end is to build well. Well building has three conditions: Commodity, Firmness and Delight.”* Delight in this sense corresponds with the artistic aspiration achieved by personal talent, firmness in structure requires the skilled technologist and commodity resonates

with the endeavors of the architect to affect the social milieu. In the course of the late 19th century and the social upheaval that followed World War I, architects found themselves distanced from all three aspects guiding their traditional self image.

New doctrines of architecture promoted functionalism, according to which the form of a building shall be determined by practical considerations, like its use, material and structure, as distinct from the artist’s attitude that plan and structure must conform to a preconceived picture in the designer’s mind.<sup>5,6</sup> Specialized professionals emerged as competitors for the architect’s role as technologist. The decline of the aristocracy put an end to the traditional patronage in the architect – client relationship, architecture had to embrace the design of buildings for almost the entire range of social strata. Architects did not share the same social and cultural background with their clients; the different ways of life precluded the common experiences. This situation often lead to frustration on both ends: users of the buildings were rarely able to influence the design, even if the understanding of their own living and working habits made them sufficiently capable to do so; at the same time, dissatisfaction for designers flew from trying to meet unexpressed needs that arise from ways of life they were unfamiliar with <sup>7</sup>.

In order to overcome the displacement of their self-determination, architects started to redefine their role as social engineers. Most architects agree that the built environment based on changes the way people feel or behave, thus their design has an indirect or direct effect on the social environment.

## The social impact of design

Among the various desired social effects, sense of community, social equity and the common good are often listed as determinant <sup>8</sup>.

While there is an apparent agreement on the notion that the quality of the physical surroundings has certain effects of people

and their way of life, the direct link between the design characteristics and the particular effect that can be achieved by them is difficult to prove, let alone to predict. However, there have been studies with the intention to gather empirical evidence, not only of the social impacts of the built environment but importantly, of the building and design factors causing these impacts.

Among these, a relatively recent review commissioned by the Scottish Executive <sup>9</sup> found a number of connections. Among the key findings the review shows that *visionary buildings*, those with character or a sensation factor create jobs; are important in business location decisions; help recruit and retain staff and increase land or property prices in surrounding areas. Restoration of *historic buildings* or sites can engage local communities encouraging community interaction, which contributes to community cohesion and revival of civic pride. Buildings with *aesthetic appeal* and a high-quality of design, which allow for exterior views, fresh air, sunlight, spaciousness, tailor-made design, layout that encourages interaction, and the use of color and visual art increase property and land values; are important in business location decisions; can help staff recruitment; provide inspiration and stimulation; heighten user morale and satisfaction; improve effectiveness; reduce absenteeism; aid staff retention; enhance student motivation; and improve academic performance; contribute to improved patient recovery rates in hospitals, etc.<sup>9</sup>

## Role models for architect as social designers

In order to achieve the desired effects, the architect should be able control the social impact through design decisions. Architect-client relationship has been seen by many as key factor in the success. At the same time, there seems to be a disagreement or at least a fragmentation among practitioners on the approach. In his article Ackerman argues that architects traditionally tend to adopt

1 Lipman, A., *The Architectural Belief System and Social Behaviour*, The British Journal of Sociology, Vol. 20, 1969, pp. 190-204.

2 Nemes, G., *Application of the techniques of traditional and modern fine arts in the architectural graphics*, Periodica Polytechnica, Vol. 39, Issue 2, 2008, pp. 59-66.

3 Lewis, R. K., *Architect? A Candid Guide to the Profession*, The MIT Press, Cambridge, MA, USA / London, UK, Third Edition, 2013, pp. 196-198.

4 Mitchell, H. E., *Professional and Client: An Emerging Collaborative Relationship*, Designing for Human Behavior: Architecture and Behavioral Sciences (Edited by J. Lang, Ch. Burnette, W. Moleski, D. Vachon), Dowden, Hutchinson & Ross, Inc., Stroudsburg, PA, USA, 1974, pp. 15-22.

5 Encyclopædia Britannica, *Functionalism*, www.britannica.com/art/Functionalism-architecture, last visited: 06.01.2016.

6 Üveges, G., *A kép architektúrája és az architektúra képe: Moholy-Nagy László konstruktivista művészete és Peter Eisenman dekonstruktivista építészete*, Utóirat – a Régi-Új Magyar Építőművészet melléklete, Issue 5, 2004, p. 22-27.

7 Chapman, D., *The Home and Social Status*, Routledge & Kegan Paul, London, UK, 1965, pp. 2-3.

8 Talen, E., *The Social Goals of New Urbanism*, Housing Policy Debate, Vol. 13, Issue 1, Fannie Mae Foundation, 2002, p. 165-167.

9 Scottish Executive (2005), *Role of Architecture and Design Scotland*, Scottish Planning Policy, SPP20, Crown Copyright, 2005

either of two attitudes in their relationship with the client. The *Pragmatist* 'brand' takes a give-them-what-they-want position, while the *Egoist* follows the give-them-what-I-want school <sup>10</sup>. Several other authors have reflected on this classification, both completing and evaluating it. Mitchell comments that neither of the two traditional role models is capable of creating the human environment desired in the changed society of the 20th century, since architects falling into one or the other of the above categories seems incapable of engaging with their clients with the sharpness of perception and sensitivity required <sup>3</sup>. With regard to the two role models, Garrott further argues that while the egoist tends to ignore or superficially respond to the value system of the society, the pragmatist totally accepts that value system as is <sup>11</sup>.

Burgess adds a third role model of the *Facilitator* whose intent is not to solve the problems, but to facilitate a process that enables people to solve their own problems <sup>12</sup>. He or she coordinates collective decision-making by many people throughout the project, from the definition of the problem to final recommendations. The facilitator approach tends to value both architects' and other individuals' vision within the design development process. The facilitator architect should have a clear understanding of the values which exist within the context in which he or she practices and interprets them within the constraints of the particular project. Tendency of the facilitator is to interpret, and then personally respond to the value system of society through the understanding of the entire range of socio-cultural influences. To each role model Garrott linked specific approaches to the profession as well. In his view, the egoist role tends to be paternalistic, while the pragmatist is more entrepreneurial. At the same time, the facilitator role tends to be interpreter or translator <sup>11</sup>.

This concept was further developed by Ledewitz, who added two more socio-oriented role models: the architect as *Technical*

*assistance provider*, and the *Advocate*. The first type serves as a technical resource for the community, and while featuring similar characteristics with the traditional practitioner the technical assistance giver tries to be responsive to the underserved and low income communities by being accessible and affordable. This role would require an enlightened client group that can collect and express their objectives and can identify their problems independently. The advocate is a participant of the community group that he or she serves, and is concerned with the political context of that community by engaging multiple points of view in the traditional planning process <sup>13</sup>.

In his ethical role model that emphasizes social responsibility, Baghdadi describes a set of requirements. The new role rejects the view that people should be shown what they want; that people are all the same regardless of historical, cultural and individual differences; rejects the certainty in getting knowledge of user's needs, as knowledge is not only distributed among the present users of the building, but future users' as well; and rejects the view that the role of the architect ends with the production of the built form, and defines design as a process of anticipation, adaptation, and as a process of adjustment <sup>14</sup>. As a part of his assessment, Salama assigns further labels to the five established role models based on their activity, and combines each with an ideological concern. In this form the lineup is the following <sup>15</sup>:

Egoist – Elitist – Inactive  
 Pragmatist – Scientist – Inactive  
 Facilitator – Humanist – Interactive  
 Technical Assistance Giver – Scientist – Reactive  
 Advocate – Bureaucrat – Active

The architect role models are influenced by the change in the value system of the socio-cultural setting and technological advancement. According to Garrott, they are

also influenced by the technological advancement and the rapid rate of value change the society had experienced <sup>8</sup>. The role of the architect has to be compatible with the responsibility of carrying out all architectural tasks from the needs assessment to construction. <sup>16</sup> Chansomsak and Vale state that architects as professionals have responsibility through their actions for the creation and development of the community of which they are part of, or with which they work; as a result, the relationships between people and place, or people and people should be basic concerns for architects. <sup>17</sup> They set up five principles for architects in sustainable community development: the realization of roles and responsibilities of individuals in the development, personal self-improvement (improvement in attitude, knowledge and skills), and citizen actions for sustainable community and collaborative development. <sup>17</sup> Wulz distinguishes the architectural approach on community design based on the degree of participation. In this regard, from *design for communities* (i.e., sustainable design and planning) through '*design with communities*' (i.e., participatory design and technical assistance) to '*design by communities*' (i.e., taking part as a community member and working with other community members in sustainable community design), the roles of architects moves from being professionals to acting more as responsible citizens <sup>18</sup>.

### Conclusion

This paper was prepared with the intent to list a number of role models for architects committed to sustainable community development, based on different aspects of the related literature. From the traditional role models of the early studies to more elaborated role models in a sustainable design development it collects principles and requirements for the socially engaged architect. As a summary one can argue that an architect with social sensitivity should possess good listening and communication skills (in order to enable

clients to express their needs and priorities, assessment and programming skills (in order to understand and analyze the needs

Hungary, the home country and residence of the author of this paper is one of the post-communist Eastern European countries, where sustainable democratic community development, participatory design process as well as socially and environmentally responsible architectural attitudes have virtually been unknown terms before the democratic transitions of the 1990's. Whereas social sensitivity was officially regarded as a cornerstone in the communist ideal, design decisions in building projects were based more on a strange and often incidental mixture of political ideology, top-down planning and professional concerns rather than on the actual needs of the tenants/users.

Over a quarter of a century has passed since the fall of the regime, however, community development, but as a matter of fact the social perception of democracy in general, can still be regarded as frail, unsteady and vulnerable. In this milieu, it is essential for the architect society as well for the academic training of young design professionals to acquire and promote a healthy combination of skills and role models that – through an proactive client - architect relationship - could facilitate beneficial social impacts. The right attitude, knowledge, skills, and actions in each role help to assist a community in creating the best solution for its cultural and resource condition.

10 Ackerman, J. S., *Listening to Architecture*, Harvard Educational Review, Vol. 39, No. 4, 1969, pp. 4-10.

11 Garrott, J. G., *Interpreting value systems milieus*, In P. G. Burgess (Ed.), *The role of the architect in society*, Carnegie-Mellon University, Pittsburgh, PA, USA, 1983, pp. 21-29.

12 Burgess, P. G., *Social role models, values, and the profession*, In P. G. Burgess (Ed.), *The role of the architect in society*, Carnegie-Mellon University, Pittsburgh, PA, USA, 1983, pp. 15-19.

13 Ledewitz, S., *Community Design: Creating public architecture*, In P. G. Burgess (Ed.), *The role of the architect in society*, Carnegie-Mellon University, Pittsburgh, PA, USA, 1983, pp. 49-59.

14 Baghdadi, M., *The Changing Role of the Architect*, Proceedings of the 15th Conference of the UIA, Cairo, Paris, France, 1985

15 Salama, A., *New Trends in Architectural Education: Designing the Design Studio*, U.S. ISBN Agency, New Providence, NJ, USA, 1995, pp. 25-30.

16 Salama, A., *Spatial Design Education: New Directions for Pedagogy in Architecture and Beyond*, Ashgate Publishing Ltd., Surrey, UK / Burlington, VT, USA, 2015

17 Chansomsak S., Vale B., *The Roles of Architects in Sustainable Community Development*, Journal of Architectural/ Planning Research and Studies, Vol. 6, Issue 3, Faculty of Architecture and Planning, Thanmasat University, Bangkok, Thailand, 2009, pp. 112-132.

18 Wulz, F., *The concept of participation*, In H. Sanoff (Ed.), *Participatory design: Theory & techniques*, North Carolina State University, Raleigh, NC, USA, 1990, pp. 39-48.

# Correspondencies in art and architecture in the second half of the twentieth century\*

Gábor Üveges

*Gábor Üveges PhD* artista, professore associato alla Facoltà di Architettura, Università di Tecnologia ed Economia di Budapest

\* Corrispondenze tra l'arte e l'architettura nella seconda metà del XX secolo

The second half of the 20th century brought new types of correlation between fine art and architecture in both the conceptual attitude and the visual language.

One type of correlation featured primarily conceptual similarities between the two disciplines. Such similarity in the attitude, however, very often lacked the analogy in the form and applied completely distinct visual vocabulary.

In another, more complex type of correlation, similarity is primarily based on the form itself. Nevertheless, despite the strikingly similar formal toolset, there is a fundamental conceptual difference between the creators of these works. The coexistence of the strong formal similarity, conceptual difference and a yet consonant subconscious mindset has led to paradox formulas.

The third and simplest type of correspondence shows similarity in both the conceptual attitude and the visual vocabulary of the creators of the two disciplines.

The complex nature of such parallels between the two disciplines is due to the fact that in most cases the conceptual and visual relationship do not simply coincide. The mental and formal inspirations follow different paths in many regards. For the artist of either discipline however, the chosen visual language is never independent from his mental attitude, nor is it a secondary aesthetic question. The chosen formal vocabulary reflects on the basic mental attitude and through its immanent ethos it inherently determines certain possibilities in both intellectual and conceptual senses. In this regard and despite any conceptual differences, artists and architects applying similar visual language still share the same fundamental values, and are connected on a deeper level of creative attitude and intellectual mindset by the ethos of the formal language.

## Similar conceptual attitude – different formal vocabulary

Outstanding artists of trans-avantgarde painting and postmodern architecture share only conceptual similarities, their visual vocabulary however is completely different. Despite the enormous differences in the formal language, the shared postmodern attitude and artistic approach managed to establish a common ground among creators of the two disciplines.

Postmodern paradigm shift brought a very sharp attitudinal reversal in almost all fields of art, even if according to Jürgen Habermas postmodern is merely a position of modern: the ‘incomplete project of modernity’<sup>1</sup>. Arata Isozaki regards this reversal more significant in architecture, considering it an end of an era, and identifies it with the loss of the center and with the emptiness that followed.<sup>2</sup> In fine arts, Ernesto Tatafiore, one of the leading artists of the Italian trans-avantgarde describes the changes in a more subdued fashion, calling it a “revolution of the inward”, and connecting the appearance of the introverted attitude to the historic situation.<sup>3</sup>

Beyond the emergence of eclecticism and subjectivism, the most influential attitudinal change in postmodern architecture can be attributed to the fact that postmodern architecture and trans-avantgarde painting have in common that they both resumed the dialogue with tradition and the past.

At the 1980 Venice Biennale historicist motifs surfaced in both genres, while a new-found interest in tradition was also manifested. At the same time, postmodern architecture and trans-avantgarde painting alike has a paradoxical relationship with tradition and the past: they move toward the tradition and, at the same time, move away from it.

By borrowing Titian’s motif, the Italian painter Sandro Chia moves closer to tradition. At the same time, however, the artist treats the Renaissance motif in a wildly expressionist manner, creating a typically modern, disharmonious composition and therefore moving away from Titian’s Renaissance harmony and beauty.

The American architect Philip Johnson also uses the Renaissance motif - the façade of Cappella Pazzi<sup>4</sup> - thus moving closer to the past. On the other hand, he remains within the parameters of a modern skyscraper, and by doing that he moves away from any Renaissance tradition.

In each case the result is a heterogeneous, hybrid character, full of complexity and contradictions, the same traits that Robert Venturi emphasizes in connection with postmodern architecture.<sup>5</sup>

The coexistence of conceptual similarity and differing formal vocabulary can further be discovered in the tendencies aimed at the unification of art and technology, as well as architecture and technology. Furthermore, this type of correlation can be observed in the artistic and architectural manifestation of sensitivity toward nature after the postmodern turn. This formula applies to the correlation between Emilio Ambasz’s House of Spiritual Retreat and Nils Udo’s Nest.

## Similar formal vocabulary – different conceptual attitude

The second type of correspondences between the two disciplines is characterized by surprising similarities in the use of forms even among artists living in different times of the century. Of course, the observed similarities in the formal vocabulary do not imply attitudinal kinship as well. In fact, the same formal language in different historical – cultural context can even be charged with completely opposite meaning. This contextual dependence of the formal language can be observed in the strong similarities between the visual vocabulary of László Moholy-Nagy’s constructivist paintings and

Peter Eisenman’s deconstructivist architecture.<sup>6</sup> László Moholy-Nagy played an outstanding role in early-20th-century constructivist painting, while Peter Eisenman played a pivotal role in late-20th-century deconstructivist architecture.

By juxtaposing their works, we can show that, despite the significant distance that separates them in space and time, the two artists were actually using a very similar visual language.

Question: what caused it and what made it was possible?

One of the most important causes was this: similarly to the spoken language, the visual language is extremely dependent on context. This made it possible for deconstructivist architecture to introduce new meaning into the visual language, which was already in use in the beginning of the century in the painting. Moholy-Nagy<sup>7</sup> and Eisenman used the same visual language and the same basic operations of visual grammar. These are as follows: Transparency, Rotation and Transcendence, although often charged with diametrically opposite meaning depending on the context of the period. Transparency for Moholy-Nagy provided the tool to render visible the clear, rational order at the beginning of the century.<sup>8</sup> By contrast, in Eisenman’s hands the same tool was used to throw the rational order into confusion at the turn of the millennium.

In Moholy-Nagy’s case, Movement evoked the organization of harmonious unity. With Eisenman, this was interpreted as the disintegration of the unity at the end of the millennium.<sup>9</sup>

The Structures appeared to be in convergence for the painter. For the architect they appeared to be in divergence. Order for Moholy-Nagy was in the process of formation. To Eisenman it was in the process of decay.

In order to comprehend the meaning of the visual language, we must know the context.

In this concrete case, the minimal contextual information we must bear in mind is

4 Charles Jencks: *Late-Modern Architecture*, Academic Editions, London, 1980, 20.p.

5 Robert Venturi: *Összetettség és ellentmondás az építészetben*, in: *A mérhető és a mérhetetlen*, Typotex, 2004, 166.p.

6 Kunszt György: *Építészeti eszmék, formák s világnézeti és társadalmi hátterük radikális kritikája a dekonstruktív építészetben*, in: Kunszt György: *Értékválság az építészetben és a modern szakralitás*, Terc, 2003, 218.p.

7 Zaha Hadid: *A vision built* – film 43 perc, rendezte: Boris Penth, Tempomedia Filmproduction, 1994, szinopszis, in: *Reinventing Space: Beyond the Boundaries of the Twentieth Century*, The Jerusalem Seminar in Architecture, Katalógus, 67.p.

8 Moholy-Nagy László: *Vita az új tartalom és az új forma problémáiról*, in: *Akasztott ember*, 1922. 3-4 sz.

1 Jürgen Habermas: *Filozófiai diskurzus a modernségről*, Helikon, 1998, 5.p.

2 Arata Isozaki, Yasuhiro Ishimoto: *Arata Isozaki Works 30: Architectural Models*, Prints, Drawings, Ginko Pr Inc.1992, 12.p.

3 Hegyi Lóránd: *Élmény és fikció*, Pécs, Jelenkor, 1991, 101.p.

that the early 20th century was characterized by utopian hopes, while the end of the 20th century was imbued with the feeling of disintegration.

Threads of attitudinal parallels and similarities in the formal language, connecting architecture and fine arts, often run on separate paths. Paradoxically, however, the creative attitudes still meet on the lowest level of intellectual mentality.

Moholy-Nagy belongs to the classical avant-garde while Eisenman is listed as neo-avantgarde architect – this presumes a fundamentally similar mindset and attitude despite the substantially different worldview. On one hand the avant-garde attitude, expansionist artistic approach, openness toward the new, immunity to nostalgia, aptness to leave the framework of their own discipline, experimentalism, theoretical interest and certain technicism, on the other hand disinterest in nature, tradition and context characterizes the works of both artists. Despite the substantially different worldview that is due to the altered zeitgeist, there is a cohesion in the attitude of mind, while the continuity in formal language is downright undiminished.

The strong contrast between similarities in formal language and significant attitudinal differences can be further observed in many cases among creators of Minimal Art and Minimalist Architecture. Like the contact points between constructivist art and deconstructivist architecture, the ethos of the shared formal language remains a connecting link, despite the very strong attitudinal differences.

### Coexistence of parallel conceptual attitude and formal language

The third type of correlations between the two disciplines can be described with the coexistence of attitudinal parallels, formal similarities and interaction between even contemporary artists. Naturally, however closely related two creators of art are, we cannot suppose complete attitudinal

or formal linguistic identity, since the circumstance, whether the artwork is created in an artistic or architectural context already constitutes a fundamental difference. There are also other, constantly existing differences between two creators of art, we cannot therefore talk about identity in any way, but similarities or contact points between the two disciplines. Interactions between architecture and fine arts in the works of Richard Serra and Frank O. Gehry are not implicit or hidden, but declared explicitly by both artists.

In one of his statements about a joint project Gehry talks about how long he has been an admirer of Serra's work and how much he has learned from him. Gehry, appreciating the architectonic character of Serra's sculptures, acknowledges the sculptor's architectural interest and research and emphasizes that he regards Serra as an artist most up-to-date and conversant with architecture.<sup>10</sup>

While the architectural mentality is strikingly present in Serra's creative mindset, it is Gehry who brings architecture closest to fine arts, and role of architects nearer to that of the artist, at the end of the millennium. The joint efforts of two creators define the common ground for sculpture and architecture. As keen interest the sculptor directs toward architecture, as intensively the architect follows contemporary fine arts.

„One of (Gehry's) greatest achievements is to collect the history of contemporary art and with an unabashed exuberance, wit, cunning and playfulness make it his own vocabulary.” said Richard Serra. The influence of other fields of art, the approach towards sculpture are culminated in the buildings Los Angeles Disney Hall and the Guggenheim Museum in Bilbao, where, through the computer aided design of complex synergy of non-recurring curved forms, Gehry has created an original shaping method, a new architectural vocabulary at the frontier between sculpture and architecture.

Further parallels in attitude and formal language between architecture and fine arts can be observed among others in the minimal art of

Sol Lewitt and the late modern architecture of Arata Isozaki. Similar comparison can be made between the American architect Richard Meier and the Hungarian painter Pál Deim: the works of both build on the structural and semantic encounters of rectangular and curved shapes. And the same formula can be employed for the minimal art of Carl André and the architecture of Peter Zumthor in their mutual sensitivity toward material quality, and the ethics and aesthetics of simplicity and taciturnity.

Approaching the end of the century, such parallels between architecture and fine arts had multiplied, as if architecture and fine arts increasingly intersected each other. In certain respects, several buildings can be seen as sculpture, while many sculptures feature evidences of architectonic thinking. An abstract painting can be interpreted even as a floor plan, while a architectural drawing can be construed as an abstract picture. The architecture of the picture and the picture of architecture go into superposition at the end of the millennium.

Beyond the intellectual and formal linguistic parallels architecture and fine arts feature further correspondences on the field of visualization. Gábor Nemes argues the visualization and the visual mentality characteristic to the 20th century in the form of collage as a mutual contact point is simultaneously present in numerous notable artists of both disciplines.<sup>12</sup>

The use of digital tools in the creative process and in the visualization is similarly present and wide-spread on various fields of both disciplines. As István Váli demonstrates in his study of the frontiers of manual and digital graphics, digital imagery has been increasingly applied in different areas of fine arts, design graphics, as well as in architectural graphical representation.<sup>13</sup> Further important question in the analysis of the contact points between architecture and fine arts is the changes in the roles and attitudes of art creators in the context of the different eras. As constructivist art began to move towards

architecture at the beginning of the 20th century, a new type of artist-architect creators emerged. This new type of artist embodied the redefined role perception that directs art from the isolated intellectual value creation towards production and practicality. As a counteraction, architecture of the end of the century seems to take an opposite turn, back to fine arts. As is architects, seeking renewal, would maneuver from production towards research, from design towards autonomic art. This attitude is represented by the above mentioned Frank O. Gehry, who dislocates the architect's role and transposes it towards the artist, while Peter Eisenman places it in between poetry and philosophy directing architecture from the practical world into and abstract intellectual realm. The self determination of architects in the contemporary context is further discussed in Szabolcs Portschy's study.<sup>14</sup>

The creative role perception has always been a historical – cultural imprint of the intellectual milieu of a certain era. In turn, any change in the perception is extracted by the shifts in this intellectual milieu and by changes in cultural paradigms in both disciplines. Thus, the post-modern paradigm shift at the end of the millennium catalyzed new correlations between almost all areas of architecture and fine arts. As is both disciplines would point to a new type of synthesis in the fields of theory, aesthetics, form creation and imagery, at the same time.

However, after the beginning of the 20th century, the synthesis of fine arts and architecture assumed a different form, than it had been the case before.

In the past, this synthesis took the form of the buildings incorporating the paintings and the sculptures.

Beginning with the early 20th century, architecture incorporated the theoretical, aesthetic and form creating experiences of the fine arts, implying that the synthesis of the two genres is achieved, even when the building itself incorporates not a single painting or sculpture.

9 Hans-Georg Gadamer: *Kora romantika, hermeneutika, dekonstruktivizmus*, in: Atheneum, 1991/1.

10 Vincent Joseph Scully: *Collaboration, artists and architects: the centennial projects of the Architectural League*, Whitney Library of Design, 1981, 156 p.

11 Scully : i.m.157 p.

12 Nemes Gábor: *A kollázs és montázs mint képalkotási eljárás változatai az építészeti grafikában*, Építés-Építészettudomány 34 (3-4) 323-345. 2006.

13 Váli István: *Az építészeti grafika kézi-számítógépes vegyes technikájának egy kísérlete*, 2004-ben rendezett „Kontinuitás” nemzetközi szimpóziumon elhangzott előadás, „az ismeretlen FORMA 2”: (1-2) pp. 6-9. (2005)

14 Portschy, Szabolcs: *Community driven design aspects of architecture education in Hungary*, Conference proceedings, EAAE-ARCC 2016 Conference, Lisbon, 2016, in press, Taylor & Francis, Abingdon-on-Thames, Oxfordshire, United Kingdom

# Pensieri sull'importanza dello schizzo nei disegni edilizi

Gábor Nemes

Gábor Nemes PhD architetto, professore associato alla Facoltà di Architettura, Università di Tecnologia ed Economia di Budapest, vice preside della facoltà di Architettura

„Le opere d'arte, indipendentemente dal fatto se sono costruite di pietra, intagliate nel marmo, fuse nel bronzo, coperte di lacca, o intagliate in rame o legno, sono immobili solo a prima vista. Esprimono la voglia per l'immutabile, significano uno stop, ma solo come un momento del passato. Veramente nascono dai cambiamenti, preparando un nuovo cambiamento. Una sola forma include tante altre, come su quei disegni dove i maestri –cercando l'espressione precisa o più bella di un movimento – inseriscono diverse braccia alla stessa spalla. Gli schizzi di Rembrandt brulicano sui dipinti del maestro. Lo schizzo mette in movimento il capolavoro. Ci sono venti tentativi dietro l'evidenza ben ponderata del dipinto.”<sup>1</sup>

ha scritto Focillon nella sua opera intitolata “Vita delle forme” sull'importanza dello schizzo, sul rapporto dello schizzo con l'opera d'arte compiuta. Come lo indica, è vero, anche nel caso di un'opera d'arte costruita di pietre che è un'evidenza cristallizzata da diversi schizzi. Guardando solo come una qualità estetica l'architettura – ben sapendo che non è un aspetto da trascurare la comunità che accetta, nella complessità dell'architettura. Portschy

Szabolcs ha pubblicato diversi studi sull'eventuale ruolo della comunità nel procedimento della progettazione.<sup>2</sup> Possiamo dunque accettare l'importanza sopra sottolineata dello schizzo, ma considerando l'architettura come arte applicata, di conseguenza comporterà una libertà limitata dell'artista rispetto agli altri rami delle arti visuali, essendo influenzata dagli acquirenti, condizioni funzionali ed in questi tempi anche economici. Spetta lo schizzo architettonico un particolare accento, poiché esprime in primo luogo e chiaramente l'intenzione originale, il pensiero dell'architetto. Anche Váli István accentua nell'introduzione della sua tesi di dottorato l'importanza della creazione libera, e lo schizzo è la prima espressione della libertà creativa.<sup>3</sup>

Lo schizzo architettonico, esente dalle eventuali deformazioni del progetto definitivo, può dare grande aiuto ai ricercatori della storia architettonica, a quelli che esaminano l'architettura contestualmente alla psicologia, cercando di capire l'intuizione dei singoli maestri. È un vero peccato nello stesso tempo, che gli

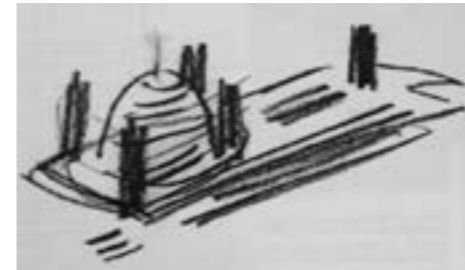


Fig. II: Turányi Gábor – Schizzo

Fig. III: Alvar Aalto – Capelle Rioja - Schizzo

stessi architetti – contrariamente agli altri artisti – nella maggior parte dei casi attribuiscono meno importanza ai propri schizzi, ed una serie di schizzi architettonici al termine dei lavori vengano annientati. I motivi di tale divergenza possono derivare dalla differenza dell'istruzione dei diversi rami artistici; mentre gli altri artisti vengono resi consapevoli dell'importanza degli schizzi, nell'istruzione degli architetti questo lato riceve meno accento, e nell'opinione pubblica architettonica – non senza alcun fondo – si ritiene che l'opera vera è rappresentata esclusivamente dall'edificio fatto, ed il materiale di disegni nel caso dell'edificio terminato passa in seconda fila.

Lo schizzo può diventare mezzo di un miglior riconoscimento dell'oggetto, ovvero del metodo della creazione. Quanto più diretto è il rapporto tra gli occhi o l'immagine e le mani tanto più possiamo ottenere un disegno intensivo, ricco. Ne fa l'esempio il cosiddetto movimento-officine nell'America di fine ottocento. Apparteneva ai loro metodi l'*ambidextrous*,

cioè il disegno fatto con ambedue le mani che può mostrare collegamenti con il pensiero della *pittura automatica* del surrealismo, oppure la rotazione immaginaria di oggetti semplici – per esempio di una sedia. Louis Kahn, che fu alunno del laboratorio Liberty Tadd di Philadelphia, non per caso parla delle capacità eccezionali di alcuni architetti istruiti con questo metodo da punto di vista della percezione della natura, sostanza vera delle cose.

Dobó Márton, alla Cattedra di Scienze di Disegno e di Forme del Politecnico di Budapest, negli anni novanta ha fatto un tentativo di introdurre un metodo di disegno intuitivo, che riproduceva velocemente la vista in base all'impressione, ma il suo decesso precoce – nonostante i primi successi – ha messo fine di questa iniziativa. Üveges Gábor nei suoi studi teorici sottolinea diverse volte l'importanza del disegno classico, compreso naturalmente anche lo schizzo nel procedimento della progettazione architettonica: accentua il significato della ripercussione reciproca del pensiero e della visualizzazione.<sup>4</sup>

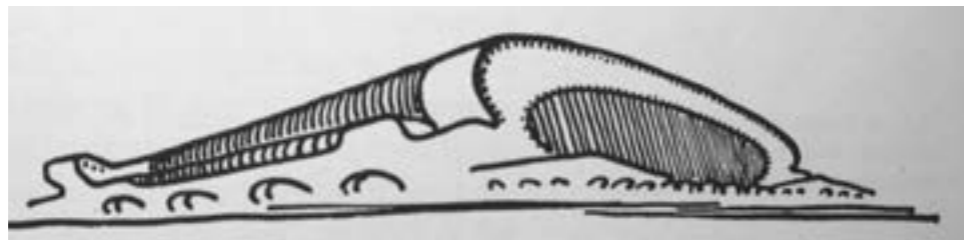


Fig. I: Eric Mendelsohn – Schizzo

1 Focillon, Henri: *A formák élete*, Gondolat, 1982. 15.

2 Portschy, Szabolcs: *Design partnership between community-engaged architecture and academic education programs*, Pollack Periodica, 2015/1

3 Üveges, Gábor: *Common Visual Language of Architecture and Fine Arts – The Meaning Change of the Square*, Periodica Polytechnica, 2015/2

4 Váli, István: *Faleronei művésztelép*, Tesi di dottorato DLA, 2012

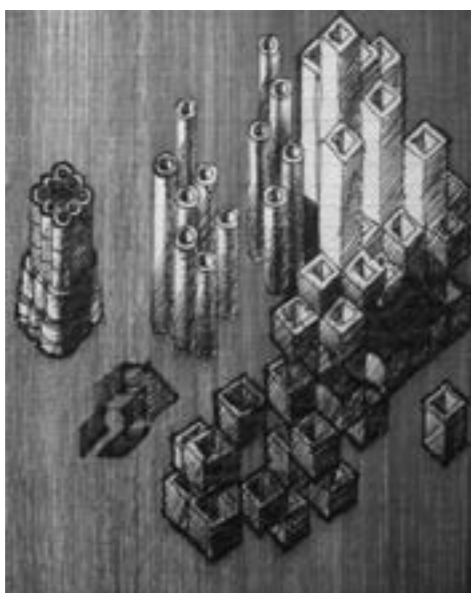


Fig. IV: Molnár Péter – Schizzo

Il materiale di disegno che verrà qui in seguito presentato naturalmente è risultato di una selezione arbitrario e incompleto, ma la ricchezza che si percepisce nonostante questa frammentazione dà una base convincente alle ricerche profonde, estese solo agli schizzi architettonici.

Lo slancio espressivo degli schizzi di Eric Mendelsohn e Turányi Gábor è caratteristica anche del loro habitus d'architetto, che si presenta in forma accentuata nella loro architettura. (Fig. I, Fig. II)

La formazione sensibile tanto tipica nell'architettura di Alvar Aalto si percepisce anche nelle linee in fine ricerca dei suoi schizzi. (vedi immagine Fig. III)

Fig. V: Peter Eisemann – Diagramma

Il mondo di Molnár Péter e Peter Eisenmann è il pensiero analitico, la severità dell'interpretazione geometrica-matematica delle forme, che si ritrova anche negli schizzi. (vedi immagine Fig. IV, Fig. V)

Possiamo vedere l'impronta condensata dell'architettura di fantasia alata di Zaha Hadid e Frank Gehry nei loro schizzi in ricerca di forme. (vedi immagine Fig. VI, Fig. VII)

È istruttivo per ultimo citare Balogh István, che ha riassunto nel modo seguente l'importanza degli schizzi stesi dagli architetti:

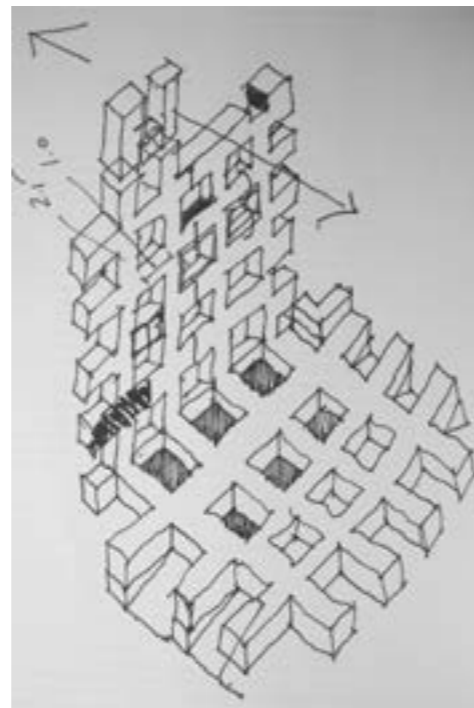


Fig. VI: Zaha Hadid – Museo di Arte Islamica, Doha – Schizzo

*“Veramente è indiscutibile che gli schizzi introducono l'architetto nei pensieri dello scalpello dei dettagli, nelle sue nozioni di composizione. In questo modo depositati nella coscienza arricchiscono le sue nozioni delle forme ed in un altro momento, con le loro conclusioni possono aiutare la fantasia creatrice nella progettazione di nuove opere.”<sup>5</sup>*

5 Balogh, István: *Az építészeti rajzról.* Magyar Építőművészet. 1987.



Fig. VII: Frank Gehry – American Center, Parigi - Schizzo

# Carnet de Voyage

Salvatore Santuccio

Salvatore Santuccio PhD architetto, sketcher and watercolorist professore di designo: Università di Camerino - Scuola di Architettura e Design "E. Vittoria" professore associato: University of Miami - School of Architecture



Alba a Tangeri

Nella cultura contemporanea viene attribuita al Carnet de Voyage un'importanza sempre crescente. In una società dove il reportage di viaggio, in foto digitali, privilegia la quantità sulla qualità, il trascorrere un tempo lento nel dipingere le proprie impressioni di viaggio, consegnando alla propria (e non solo) storia personale il ricordo dei luoghi e anche e soprattutto dei momenti trascorsi in quei luoghi, sta diventando una prassi sempre più consueta.

Sono nate nel mondo numerose associazioni di Sketchers che favoriscono il disegno in gruppo di luoghi e di scorci della propria città, facendo in modo che queste esperienze vengano poi condivise nei social networks. È il caso del gruppo Urban Sketcher International, o di Sketchcrawl International, quest'ultimo impegnato nell'organizzare su scala mondiale delle giornate in cui in tutto il pianeta si vada in giro a disegnare.

Assieme a ciò sono nate delle occasioni di confronto internazionali e nazionali nei quali, attraverso esposizioni di reportage di viaggio, si dia la possibilità ad un vasto pubblico di conoscere questo movimento e questa pratica e di divulgare l'interesse e la voglia di cimentarsi.

In Francia queste occasioni e questa cultura hanno un risalto straordinario e la mostra che si tiene ad Ottobre a Clermont-Ferrand chiamata Rendez-vous du Carnet de Voyage, costituisce a tutti gli effetti il principale appuntamento continentale sul tema.

Che la Francia sia un paese leader in questo movimento è nei fatti, e ciò trae origine anche nella storia del moderno Carnet de Voyage.

In effetti la storiografia ha stabilito come tappa cruciale ed evento che ha dato l'inizio alla concezione moderna del reportage, disegnato attraverso carnet de Voyage, l'esperienza del giovane Eugene Delacroix del 1832, quando si unì alla lunga ed estenuante

di verifica dell'organizzazione del mio lavoro di disegnatore di viaggio.

Come si fa a fare un carnet? Mi sono chiesto. Cosa si disegna? In quanto tempo? Un posto va disegnato in un modo e uno in un altro?



spedizione diplomatica francese destinata a sanare il contenzioso su confini tra Marocco e Algeria e che fu bloccata dal re del Marocco per mesi, in attesa di essere ricevuta. Mesi che diedero l'opportunità al giovane talento artistico di ritrarre le sue osservazioni sul campo in piccoli ma preziosi quaderni, illustrati con matita o penna e acquerello, che sono divenuti, nella letteratura sull'argomento, i primi carnets de voyage moderni. Sempre alla cultura francese appartengono i celebri carnet del Voyage in Orient di Le Corbusier del 1911, o i preziosi quaderni di appunti di Matisse a Tangeri o di Gauguin a Tahiti, tanto per citare i più noti.

L'interesse della Francia per questa cultura del viaggiare disegnando ha avuto per me uno specifico risultato editoriale. È stata infatti una casa editrice francese, la Eyrolles di Parigi, che mi ha commissionato, nel 2012, la redazione di un manuale su come realizzare un carnet de voyage.

Questa collaborazione editoriale è stata per me l'occasione per un bilancio ex post della mia attività di sketcher nel mondo, e

Domande alle quali, lentamente ma con grande curiosità e con un certo stupore, ho cercato di rispondere sulla base della mia esperienza sul campo.

Il libro, e con esso il mio bilancio, è stato diviso in tre parti: come, cosa, dove; in altre parole i materiali, i temi, i tempi.

La parte relativa ai materiali è divisa a sua volta in: carte, penne, matite e pennelli. Il tema trattato spiega come fare un Carnet de Voyage in ragione dei materiali del disegnatore, cercando di spiegare i diversi usi e i differenti risultati, ma anche le specifiche comodità nell'uso e nel trasporto. Una specie di catalogo di elementi diversi la cui conoscenza amplifica le potenzialità tecniche dello sketchers anche perché non esiste, secondo me, una tecnica migliore di un'altra in senso assoluto, ma quella tecnica in quel determinato momento.

Ognuno ha un proprio specifico feeling più con un tipo di disegno che con un altro e anzi spesso, in una persona sola convivono periodi diversi, nei quali il proprio modo di disegnare esplora prima







Primo gennaio sedici

una tecnica, poi un'altra, cercando quella che meglio reagisce alla propria istanza di creatività in quel momento.

La seconda parte, è il cuore del trattato. L'argomento è: cosa. Cosa disegnare, sia sul piano delle scelte che, ancor di più sul piano delle specificità tecniche e pratiche che i differenti soggetti propongono. Disegnare un mercato non è la stessa cosa che disegnare un'area archeologica, o una piazza indiana o una africana, ognuno di questi temi ha delle sue specificità e questa parte cerca di enunciarle e di indicare alcune possibili modalità di disegno.

Questa parte si articola in tre gruppi di temi: il paesaggio, la città e l'architettura, e la gente, cercando così di considerare tutte le opzioni. Il tutto ovviamente in una logica non categorica. Nel disegno di città può e deve esserci la gente, nella natura può esserci architettura, ecc.

La parte sul paesaggio è a sua volta divisa in natura, marina e archeologia, considerando quest'ultima una sorta di transizione tra il paesaggio naturale e quello antropizzato.

Nella città e l'architettura vi sono diverse articolazioni procedendo dal generale

al particolare. Si inizia quindi dallo skyline, proseguendo per lo scorcio urbano, la facciata e alla fine gli interni.

L'ultima parte, relativa alla gente è a sua volta articolate in due gruppi: la folla, e quindi i mercati, le manifestazioni, ecc, e i ritratti propriamente detti.

Esaurita questa corposa argomentazione sul cosa, si passa al dove, altra questione non di poco conto.

Il luogo e il tempo di esecuzione di un disegno sono importantissimi. In linea di principio il disegnatore di viaggi deve cercare di essere veloce nell'esecuzione dei disegni. Ciò per non dare troppo fastidio ai compagni di viaggio costretti ad aspettarlo; perché spesso si ha a che fare con delle immagini in movimento che hanno bisogno di essere colte al volo, ed inoltre perché il disegno eseguito velocemente ha la caratteristica di raccontare un'impressione genuina, spontanea, non artefatta dalla riflessione.

Anche in questo caso il tema è organizzato in tre parti: lo schizzo rapido, il disegno cioè fatto molto velocemente anche cambiando posizione; il disegno on the road, cioè il disegno fatto con più calma ma

spesso scomodamente e con delle difficoltà ambientali; e infine la lunga posa e il cambio di luce, cioè il disegno lento, calmo, ma altrettanto ricco di insidie.

Il disegno ha un tempo che è il tempo del viaggio. Seduti su un marciapiede o su una panchina a disegnare, si respirano odori, si sentono mamme gridare, bimbi piangere, poliziotti fischiare, ambulanze ululare. Si vedono scene quotidiane sfiorarsi e poi allontanarsi, persone sconosciute vivere.

Il disegno rimane come un'esperienza di concentrazione attenta sui luoghi che visitiamo e spesso, una volta tornati, proprio da questa esperienza ricaviamo i ricordi e le testimonianze più radicate nelle nostre menti. C'è nel disegno una specie di commovente dedizione al luogo degli altri che ci fa sentire affettuosamente legati a questi.

Nel mondo della fotografia digitale, dei tanti, troppi fotogrammi scattati come da una mitragliatrice, l'unicità del momento del disegnare è una specie di scambio di affetto da parte dei luoghi che ci si concedono, si lasciano apprezzare da noi. Il disegno è infatti soprattutto un fatto di appagamento personale, di piccolo, grande, benessere interiore.



L'esperienza del percorrere strade e luoghi diversi si lega a quella del disegnarli, non c'è differenza: c'è coincidenza; e così due esperienze belle, forti, collaborano l'una con l'altra a sublimare l'emozione.

Zaha Hadid  
Venezia

**fac**

Faleronei Művésztelep  
Colonia Artistica a Falerone  
Falerone Art Colony  
2016

[www.faleroneartcolony.it](http://www.faleroneartcolony.it)

