

Della carica partecipativa indotta dall'architettura contemporanea il disegno, nel suo ruolo di strumento prefigurativo, è sempre più chiamato a farsi interprete. Al di là del valore testuale da sempre riconosciuto al linguaggio grafico, quello che oggi appare più in uso in ambito architettonico è piuttosto un iper-testo grafico. Attraverso tale ipertesto, mediante continui rimandi, l'architettura, preordinata nella sua forma di progetto, viene raccontata in una "sequenza sincronica" nei suoi valori percettivi, temporali, costruttivi, tettonici, nonché "letterali" sia nella loro dimensione reale che in quella loro dimensione virtuale (intenzionale) che solo nel disegno conserverà intatte le tracce della sua presenza.

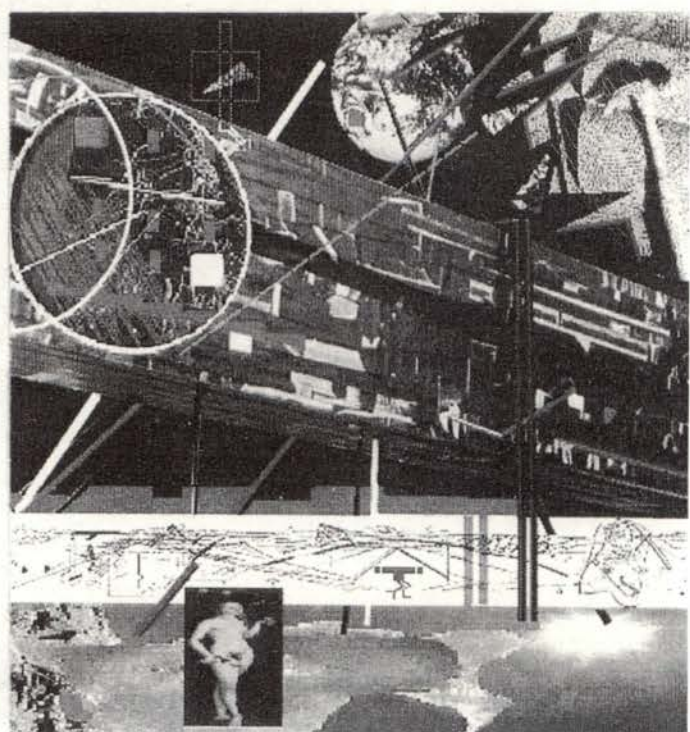
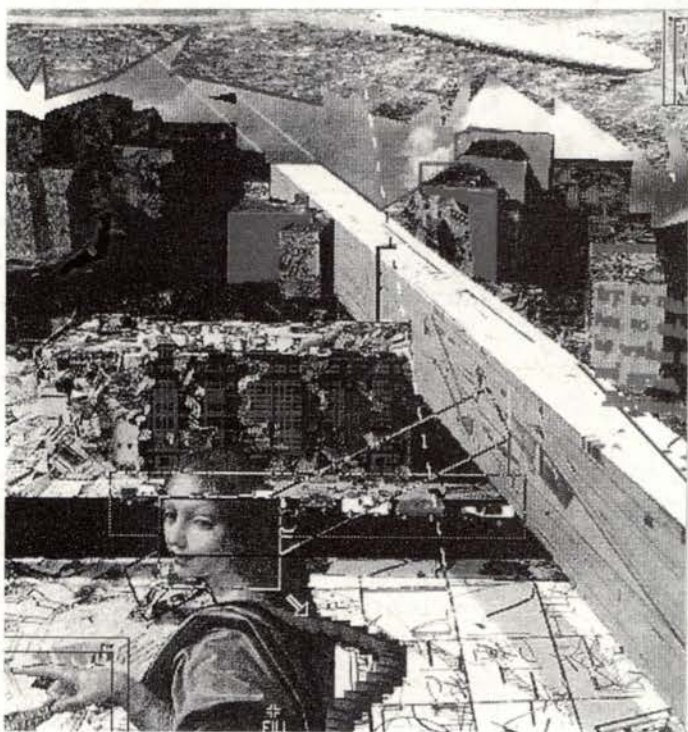
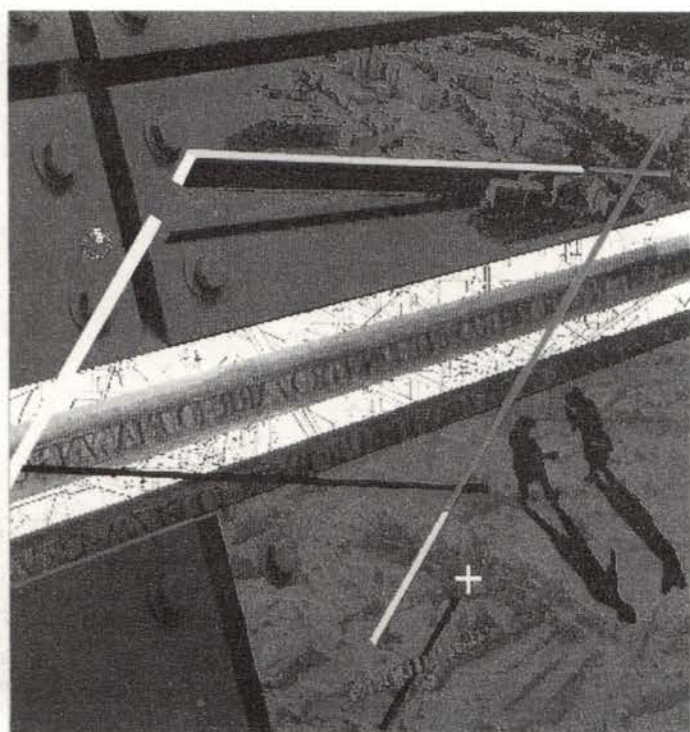
Più che mai il progetto trova le sue ragioni ideative all'interno delle stesse forme della rappresentazione, arricchite, quest'ultime, dai molteplici apporti provenienti dalle altre arti e dagli altri *media* in un momento in cui tutti gli strumenti della comunicazione e tutti i territori della creatività hanno accolto la sfida del caos e della sua rappresentabilità. Il disegno diviene allora «margine del caos dell'architettura o del suo linguaggio, fase nella quale gli elementi della rappresentazione sono di continuo impegnati in manovre di reciproco adattamento» (Purini) e «oltre al valore di strumento di comunicazione e di analisi – il disegno – offre la possibilità di captare atmosfere con una carica liberatoria che ci disinibisce da idee preconcepite aprendoci a impreviste esplorazioni» (Siza).

Nella presentazione del progetto per la *Meeting Line* a Berlino, Jean Nouvel non esita ad instaurare un "reciproco adattamento" fra la realtà dell'immagine fotografica e la virtualità di una "immagine progettuale" improntata, non a caso, sui materiali della comunicazione urbana (insegne luminose, cartellonistica, scritte ed emergenze simboliche), qui organizzati in una strategia di sequenze luminose colorate e di comunicazioni intermittenti altrimenti difficilmente sintetizzabili, nella loro artificialità, con le tradizionali forme

della rappresentazione architettonica.

Una analoga limitatezza interna alle forme convenzionali del disegno è denunciata da Zaha Hadid la quale, in tutta risposta, attinge dal Suprematismo di Malevich e dai *proun* di El Lissitzky quella libertà dalle leggi gravitazionali che le consente di rappresentare sincronicamente il tempo e lo spazio interpretati dalle sue architetture. «Ritenevo che i modi che noi abbiamo per rappresentare l'architettura non fossero utili per me in quanto non mi consentivano di mostrare il significato di quello che volevo fare» ha affermato la Hadid. Le sue prospettive multiple sono un mezzo di investigazione prima, e di narrazione poi, della qualità dello spazio così come della qualità dei materiali dell'architettura, compresa la luce. La configurazione delle forme architettoniche diviene inseparabile dalla loro rappresentazione. Il dipinto concepito per il concorso *Grand Buildings* a Trafalgar Square ne è un chiaro esempio. Il progetto è qui "narrato" in una storia costruita di astratte prospettive multiple che comprendono le condizioni diurne e notturne dell'edificio, e i suoi diversi punti di vista; l'interno del piano terra, trasparente, e il suo modo di relazionarsi alla National Gallery e alla città; una veduta aerea; l'edificio come appare nella luce di metà giornata, e con le torri stagliate nello skyline di Londra. Il progetto viene così percorso in un tragitto di ventiquattr'ore, dalla notte alla mattina e dal giorno al tramonto. Le sequenze narrative presentate da Zaha Hadid nelle sue presentazioni grafiche e pittoriche sono le sequenze percettive che l'architetto verifica durante la fase progettuale. La rappresentazione dell'architettura è la storia del progetto.

La costante messa in discussione delle capacità descrittive del testo grafico diviene poi vero e proprio manifesto dell'architettura dell'"evento", della *performance*, dello spaesamento. Una architettura rappresentata attraverso immagini e fatta di immagini che, nella loro aleatorietà, costituiscono l'obiettività stessa di quella architettura. «Ciò che non ha spessore o pe-



1. Libeskind. City Edge, Berlino 1987.