

ARCHITETTURA

ARTE
nuovi paesaggi urbani

XV Seminario internazionale e Premio
di Architettura e Cultura urbana

Gino Marotta
Dentro la pittura
Franco Purini
Dentro l'architettura

Camerino Palazzo Ducale
31 luglio 31 agosto 2005



Quaderni di
ARCHITETTURA
Agorà edizioni

Quaderni di ARCHITETTURA
Rivista di architettura e cultura urbana
2

Direttore editoriale Giovanni Marucci

In copertina
Franco Purini, *Elencare*
Gino Marotta, *Incantato*

Grafica e impaginazione Monica Straini

Agorà Edizioni
piazza Garibaldi, 11 - 19038 Sarzana (SP)
tel/fax 0187 626354
email: agoraedizioni@libero.it

ISBN 88-...

Stampa ..., luglio 2005

Comune di Camerino
Archeoclub d'Italia
Consiglio Nazionale degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori
Ordine degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Macerata
UNICAM Università di Camerino



ARCHITETTURA
ARTE

nuovi paesaggi urbani

XV Seminario internazionale e Premio
di Architettura e Cultura urbana

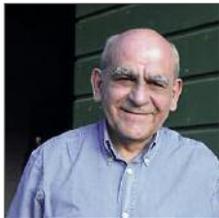
Gino Marotta
Dentro la pittura

Franco Purini
Dentro l'architettura

Camerino Palazzo Ducale
31 luglio 31 agosto 2005

Quaderni di
ARCHITETTURA
Agorà edizioni

Le prime opere pittoriche di **Gino Marotta** risalgono alla fine degli anni quaranta ma è dalla decade successiva che si sviluppa una serie di soggetti, stili e tecniche assai variegata: encausto, collage polimaterici, sabbiature. La personale alla galleria Montenapoleone di Milano segna il suo debutto nel giugno del 1957; arazzi, encausti e velatini saranno poi convertiti in piombo e alluminio su legno quindi nei bandoni, lamiere di ferro arrugginito combinate e saldate con la fiamma ossidrica, che presenterà a Milano durante la mostra galleria dell'Ariete (1959). Frequentando i laboratori delle industrie chimiche, delle fabbriche e delle fonderie, decide di cimentarsi nella terza dimensione sperimentando materiali quali polistirolo, uretani, poliestere. Coniugando le arti visive all'industrial design (Marotta ha progettato automobili e macchine da scrivere, ha disegnato mobili per Dino Gavina e collaborato a diverse opere architettoniche tra cui il soffitto del Palazzo RAI a Roma, la grande vetrata per il Centro Congressi di Bergamo, le decorazioni per la sede dell'Acea di Roma e la facciata della Sinagoga di Livorno), realizza sculture rifacendosi ai procedimenti industriali per la produzione in serie. La vocazione all'uso di materiali inediti prosegue nelle sculture ritagliate nel metacrilato (plexiglas) i cui soggetti sono ricavati dal paesaggio naturale. Gli stessi soggetti, ingranditi e combinati, si trasformano in environment dando vita a scenari artificiali in



metacrilato trasparente stampato sotto vuoto. 'Attraverso lo specifico delle nuove tecnologie - spiega Marotta - ho provato a rifare l'inventario del mondo. La mia natura, i miei animali, le mie piante artificiali sono l'armamentario mitopoietico del mondo. Ho fatto un simulacro della memoria, il simulacro di qualcosa che tra un po' di tempo non ci sarà più'.

Incentrato sulla sagoma dell'albero, cara all'artista, Marotta inventerà un nuovo 'giardino dell'eden', una foresta artificiale che ha perso la sua identità naturalistica ma non per questo risulta meno autentica. Di significativa importanza saranno *Bosco naturale-artificiale* e *Nuovo Paradiso*, esposto nel 1969 alla rassegna *4 artistes italiens plus que nature* al Musée des Arts Decoratifs nel Palais du Louvre di Parigi in compagnia di Mario Ceroli, Jannis Kounellis e Pino Pascali.

Durante il 'Teatro delle Mostre' a La Tartaruga di Roma, che vede coinvolti per tutta la durata del maggio '68 un artista al giorno, da Paolini a Castellani, da Scheggi a Calzolari, come pure Sylvano Bussotti e Goffredo Parise, Marotta dispone una lunga serie di fili verdi che danno la suggestione di liane appese. Nei tre giorni di 'Arte Povera + Azioni povere', manifestazione organizzata da Celant ad Amalfi, partecipa con *Giardino all'italiana*, un intervento a carattere urbano in cui schiera delle balle di fieno. Nel 1972 crea le scenografie della *Salomè* di Carmelo Bene, collaborazione rinnovatasi con *Nostra Signora dei Turchi* e *Hommelette for Hamlet*. Al 1973 risale la grande antologica a Milano alla Rotonda della Besana, *l'Universo Vegetale* nei giardini della XV Triennale e la sala personale alla Biennale di Venezia con le *Rovine dell'isola di Attilia*, installazioni in metacrilato che saranno di lì a poco arricchite da una fauna che annovera cocodrilli, rinoceronti, dromedari, struzzi, pantere.

Negli anni ottanta dipinge composizioni metafisiche riprendendo motivi della sua produzione precedente, ivi compreso il repertorio teatrale.

Alla fine dei novanta torna a usare il metacrilato mantenendo inalterata l'idea di fondo: il rapporto tra il mondo tecnologico-artificiale e la conservazione della natura.

Gino Marotta
Dentro la pittura

Realtà e simulacro

Nel linguaggio di Gino Marotta una matrice tematica primaria, che risale con grande originalità espressiva alla pop-art, si affianca da sempre a una ispirazione fantastica inverata in un segno incantato, fluido e continuo. Un segno, dotato di un grande potere evocativo, nel quale una grazia apparentemente naturale è esaltata da un accurato calcolo compositivo, con il risultato di un fiabesco apparire di corpi plastici splendenti, visivamente di presenza, una decisa ma non aggressiva presenza.

Nel suo andirivieni la linea che definisce i contorni delle forme, ritagliandole con plastica precisione nello spazio - una linea che richiama la nervosa sinuosità di Osvaldo Licini o la suprema eleganza di Lucio Fontana - traccia itinerari ondegianti che si sospendono tra echi di scritte barocche e una libera e insieme controllata gestualità, pervasa da un autentico piacere narrativo. Introversione ed estroversione si compenetrano in un equilibrio instabile che oppone una trattenuta inclinazione metafisica a un'intenzionalità neoavanguardistica, filtrata da una opportuna distanza critica. Del tutto coincidenti con il colore le forme negano, per così dire, la loro corporeità in una trasparenza del materiale trasparente, un materiale che accoglie trasformandolo in una propria componente genetica, il paesaggio nel quale l'opera s'immerge.

Contraddittoriamente tridimensionali e bidimensionali, le sculture di Gino Marotta sono altrettanti condensatori di energie cosmiche, misteriose correnti che vengono intercettate, moltiplicate, irradiate nel contesto. Pur intrinsecamente universali nelle loro capacità di abitare ogni luogo, dotati di una perentoria e suggestiva iconicità questi *effetti parlanti* appartengono in modo speciale alla luce di Roma e alla *metrica* implicita che si avverte camminando lungo le sue strade o stando nelle sue piazze. Completamente attraversata dalla *misura italiana*, ovvero da quel senso pieno e concluso della forma che si rappresenta in una totalità armonica, dal carattere definitivo e assoluto, l'arte di Gino Marotta ha un'anima che è attualissima e al contempo colma di forza ancestrale. In essa i contenuti conoscitivi - che consistono soprattutto nell'espore ciò che si rivela alla mente e allo sguardo nel momento in cui la realtà trascende nel suo simulacro, in un processo di astrazione del tutto ricondotto, poi, alla centralità della figura - si uniscono a quelli emozionali in una sintesi coinvolgente, che fa dell'opera un teorema concettuale e insieme un sogno realizzato.

Dietro le parole appena scritte non c'è solo un interesse critico per un artista importante, ma anche una più personale adesione da parte di chi scrive alla sua ricerca. Conosco e seguo il lavoro di Gino Marotta fin dall'inizio degli anni sessanta, un periodo felice che vide Roma vivere una vera e propria *Età dell'oro*. Quella seguita alle Olimpiadi del 1960 fu infatti per la capitale una stagione di grandi cambiamenti, e non solo per la cultura locale. Anche perché vi soggiornavano molte personalità di rilievo internazionale, Roma si aprì alle problematiche mondiali, soprattutto alle grandi questioni della cultura di massa, cercando di elaborare nella letteratura e nel cinema, nella poesia nella comunicazione, nell'arte e nell'architettura risposte che sono risultate tanto più innovative quanto più sono nate da un rapporto creativo con la memoria dei luoghi, con le assonanze nascoste nel labirintico tracciato della città, con le geometrie iniziatiche sottese al tessuto urbano.

Ricordo Gino Marotta sullo sfondo leggendario del Tridente esibire i suoi esercizi formali con una abilità magica, che lo collegava per vie segrete alle dinamiche invisibili della terra e del cielo. Con una perfetta simmetria tra arte e vita, e con una straordinaria capacità di far coincidere la propria immagine con la sua biografia, egli declinava in modo intenso e continuo i modi di una incessante indagine su quanta bellezza la realtà, se interrogata con domande appropriate, nasconda nei suoi interstizi. Amico e collaboratore degli architetti, egli è stato uno dei più attivi e consapevoli sperimentatori di un'arte che voleva conquistare nuovi territori semantici, producendo interferenze e ibridazioni, mettendo in atto stratificazioni e diversioni, aprendo orizzonti teorici prima sconosciuti nei quali i diversi linguaggi trascorressero l'uno nell'altro.

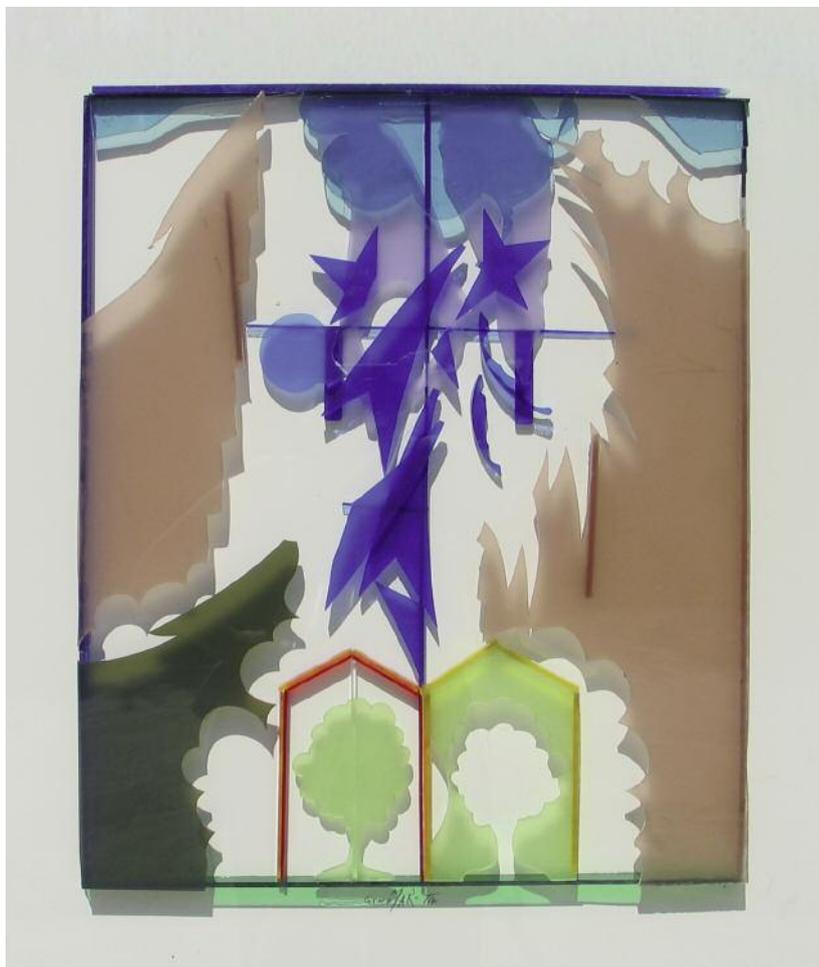
Per un po' di tempo alcune opere di Gino Marotta e le mie tavole della serie *Dentro l'architettura. Come si agisce*, conviveranno all'interno del Palazzo Ducale di Camerino. Sono molto contento di questa contiguità ma sono anche intimorito dal confronto, perché la *funzionalità didattica* delle mie riflessioni grafiche sulla composizione architettonica, pur se compensata da un sincero impegno figurativo, non può non vedere esaltata la sua strumentalità a fronte della *autonomia* propria di ogni vera opera d'arte. Mi piace pensare che, seppure collocate in due sale diverse, le opere di Gino Marotta e le mie, nonostante la loro disparità saranno in grado di parlarsi, non tanto per rievocare un tempo che è ormai lontano ma per guardare verso il futuro.

Franco Purini



Ponte celeste n. 2, 2004

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



Le cassette di San Polo, 2004

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



La casa dell'albero, 2004

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



Montefuxia, 2004

cm 60 x 70
metracrillato colorato trasparente



Alpestre, 2004

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



Incantato, 2004

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



Omaggio ad Ambrogio Lorenzetti

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



Grigioverdeviola, 2004

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



Crocus, 2004

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



La casa del parco, 2004
cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



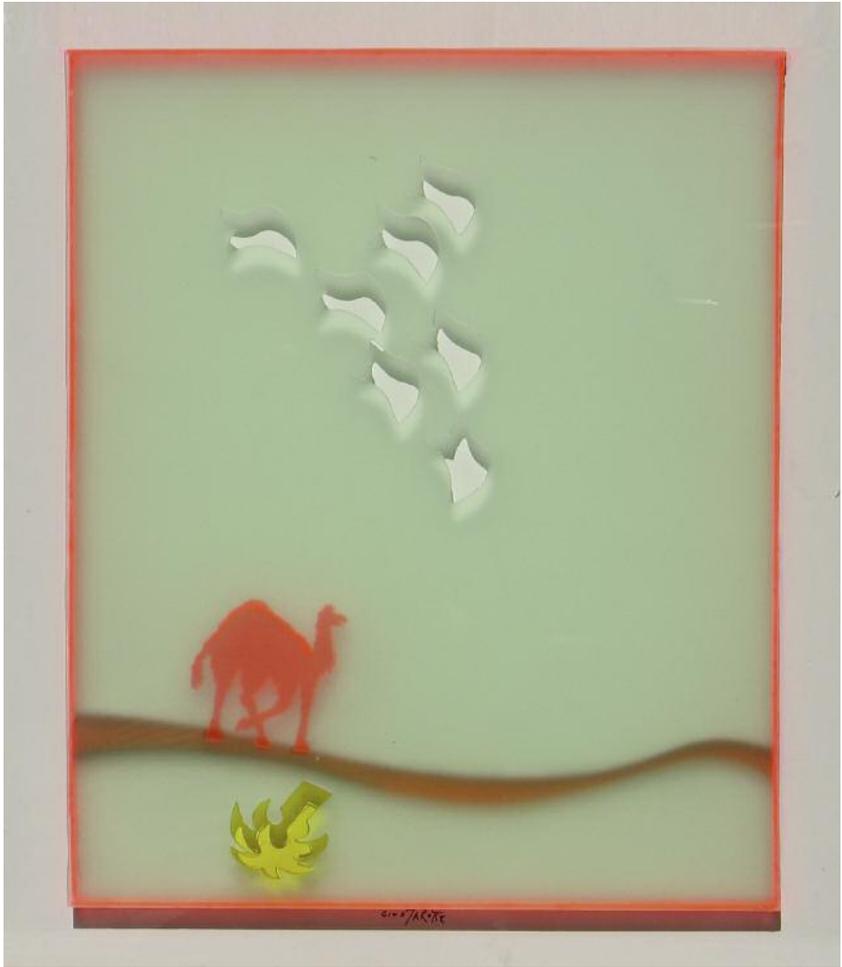
L'albero del corniolo, 2004

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



Alla maniera italiana, 2004

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



Il buon presagio, 2004

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



Eco e Narciso, 2004

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



L'edicola del guerriero, 2004

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



La tenera siepe, 2005

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



Monte d'oro

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



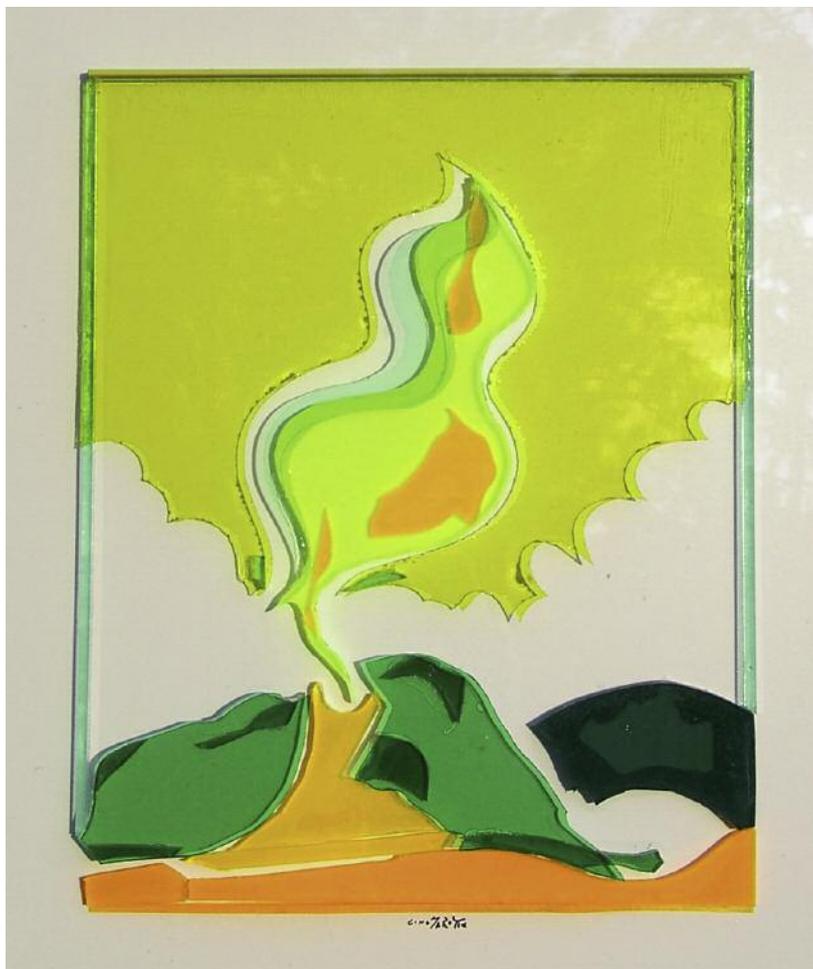
Montedifranca, 2005

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



Il ramo d'oro, 2005

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



Aladino, 2005

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente



Fausto presagio, 2005

cm 60 x 70
metraccilato colorato trasparente

Franco Purini
Dentro l'architettura. Come si agisce

Nato nel 1941 a Isola del Liri, **Franco Purini**, architetto, è docente di Composizione Architettonica e Urbana presso la Facoltà di Architettura Valle Giulia dell'Università La Sapienza di Roma.

Dal 1966 ha studiato con Laura Thermes, con la quale ha affrontato problemi urbani e questioni di linguaggio architettonico, seguendo una linea sperimentale che a una componente fortemente razionale associa suggestioni figurative tratte dalla tradizione classica.

Tale ricerca si è espressa in un numero consistente di progetti, tra i quali numerosi concorsi nazionali e internazionali, ampiamente documentati sulle più importanti riviste italiane ed estere.

A questa attività Franco Purini affianca un costante impegno nella cosiddetta *architettura disegnata*.

Dal 1989 è membro dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Lo studio Purini/Thermes partecipa a diverse edizioni della Biennale di Venezia e della Triennale di Milano.

Tra le realizzazioni sono da ricordare a Gibellina la Casa del Farmacista (1980), il Sistema delle Piazze (1982) e la Casa Pirrello (1990), a Napoli un intervento residenziale; a Poggioreale in Sicilia la Cappella di S. Antonio da Padova (1984), il campanile e il sagrato (1987), un piccolo padiglione (1987); a Ravenna un edificio per uffici.



Sta ultimando il restauro delle ex Scuderie Medicee di Poggio a Caiano, mentre sono iniziati i lavori per la chiesa di San Giovanni Battista a Lecce.

Diverse le pubblicazioni, tra le quali *Luogo e progetto*, Roma, Magma 1976 (seconda edizione Kappa, Roma, 1981); *Alcune forme della casa*, Kappa, Roma, 1979; *L'architettura didattica*, Reggio Calabria, 1980, *Around the shadow line: beyond urban architecture*, Architectural Association, Londra, 1984; *Sette paesaggi*, Electa, Milano, 1989; *Dal progetto*, Edizioni Kappa nel 1992; *Esercizi di composizione*, Libria, Melfi, 1993; *O que está feito está por fazer. Anonimato, fragmento, descontinuidade*, Rio de Janeiro; *Dittico siciliano*, Libria, Melfi, 1999; *Comporre l'architettura*, Editori Laterza, Bari, 2000; *Franco Purini*, Electa, Milano, 2000.

La ragione delle ombre

Sull'architettura di Franco Purini e sulle sue tavole *disegnate*, raccolte in questa mostra, sono state scritte, spesso con acutezza e sensibilità, molte notazioni che hanno consentito di visitare i luoghi manifesti, quelli nascosti e anche i più segreti.

Oltre la dimensione meramente linguistica di queste tavole, mi interessa volgere lo sguardo, attraverso quegli spiragli lasciati aperti dalla destrezza di chi sa così bene usare gli strumenti iconici, su quelle modalità e acquisizioni dei comportamenti *nozionali* che mi paiono ancora più determinanti della pur alta ideazione architettonica scaturita dal suo ingegno.

Per molti anni ci siamo incontrati in via Ripetta e nelle strade del quartiere nel quale abitiamo.

Recentemente, per un laboratorio con dei giovani architetti all'Accademia Nazionale di San Luca, ho avuto l'opportunità di conoscerlo sul 'campo' e ho scoperto alcuni aspetti del suo modo di operare e della sua personalità che in parte hanno confermato quanto avevo immaginato o capito da ciò che conoscevo della sua opera di architetto.

L'ho visto disegnare su uno dei suoi 'quadernini', con l'impellenza di non poter interrompere quella pratica neanche mentre si rivolgeva a me, ad altri amici e ai suoi allievi.

Disegnava con lo stesso saper fare che avevano le donne che un tempo facevano la maglia ai ferri, un fare apparentemente meccanico se non fosse che si scorgeva la tensione del terrore per la pagina bianca.

Ho conosciuto altri architetti con il pallino del *quadernino* ma nessuno come Purini riesce a concentrare tutta la sua persona in una pratica (zen?) dove il pensiero progettuale è sopraffatto da una sorta di amanuensato che appunto sfugge al controllo della volontà di rappresentazione.

Questa sensazione, che ho nutrito con l'attenzione della spia, mi ha convinto e fatto pensare che alcuni angoli perimetrali della sua ricerca, quelli che sfuggono alla regola del controllo, siano animati da riverberi che sono propri della *figurazione*.

Credo che per Purini disegnare sia una pratica fondamentale attraverso la quale tenta di fronteggiare il panico che prende chi gioca con le immagini per assolvere a un precetto improrogabile.

Egli stesso dichiara in un suo scritto: 'Io sono un *ortogonalista*, un seguace di Cartesio e del Le Corbusier teorico dell'*angle droit*'; ponendo così l'accento sul metodo.

La complessità dell'opera di questo 'maestro regolare' mi è nota e non

nascondo di aver subito un tipo di fascinazione molto simile, per densità e intensità, a quella che ho provato per alcuni artisti neoplatonici del Rinascimento. Essi hanno posto le basi per una rivoluzione culturale che non si è limitata solo al rinnovamento delle partiture linguistiche delle arti del disegno, ma hanno inciso profondamente nelle svolte vitali del nuovo concetto di società civile.

Un artista non è solo uno che 'produce immagini' più o meno propositive o poetiche, ma è piuttosto qualcuno che, con le motivazioni teoretiche del proprio operare, contribuisce a fondare nuovi sistemi di pensiero per un rinnovamento profondo dei comportamenti umani.

Nella ricerca di Franco Purini si rintraccia la sua teoria delle ortogonali con la quale ordisce la partitura della sua pagina, ma la vera scoperta, che mi conquista e mi convince, è costituita dalla 'teoria delle ombre' che nelle sue tavole sono costantemente *diagonali*.

Le ombre che si partono dai vari orli della trama donano a questi disegni uno speciale afflatus poetico molto intenso; gli conferiscono significati definitivi che ogni volta, a seconda di come l'autore opera sul registro delle ombre, ne fanno un archetipo rivelatorio, sottratto al buio ebbete dell'indistinto fino a precisare i caratteri e le temperature espressive più articolate di ogni singolo particolare.

La presenza fisica di Franco Purini e della sua *opera* sulla scena della città nella quale viviamo entrambi mi conforta e mi rassicura con tutto il carico di memorie che ognuno porta con sé, evocando persone e tempi che ci hanno formato e fatto crescere.

Condividere con Franco Purini uno spazio che amo come le sale del Palazzo Ducale di Camerino mi procura un piacere del quale sono grato a Giovanni Marucci che ha voluto questo incontro.

Gino Marotta

Purini. Trenta operazioni primarie del comporre

‘Così fra lo *spazio cosmico* dello sfondo (la *rerum natura* di Lucrezio), e le peripezie compositive orchestrate more geometrico (l’ermetismo di Terragni e lo strutturalismo di Sol LeWitt), si stabiliscono singolari e imprevedibili interazioni. La capacità di controllo di Franco Purini, esercitata non già sull’oggettività delle cose ... ma sull’organizzazione sintattica degli elementi artificiali dell’invenzione architettonica (la storia) e di quelli latamente paesistici, topologici o addirittura temporali (la natura), impone agli elementi una collocazione *significativa*.

Ecco: al di là delle scelte iconografiche e persino iconologiche, al di là dell’esibito *piranesismo*, è possibile collocare nella regione inesplorata di un iperrealismo astratto i disegni di questo singolare artista, cui tocca narrare per immagini la *vicissitudo rerum* della cultura del progetto, solo in parte configurata come disciplina razionale e teoreticamente fondata.

Nei fogli di Purini, infatti, tale cultura del progetto si manifesta come costruzione paziente e sistematica di un’epopea dell’architettura rappresentata nei modi di un Sublime moderno. Suo presupposto è la dimensione indefinita di uno storicismo particolare, che, azzerando coordinate spaziali e temporali, sincronizza altresì, organizzandoli con i mezzi della composizione, frammenti di memorie autobiografiche e frammenti di memorie poetiche dell’architettura. L’eterno presente evocato dalle dense iconografie puriniane, celebrando l’epopea dell’architettura, ne edifica una rinnovata mitologia.

Ciò che potrebbe anche far pensare ad una vichiana *scienza nuova*, secondo la quale le ragioni del mito e della fantasia possono spiegare la *vicissitudo rerum*, o più precisamente la vita delle forme, più di quanto non possa fare l’esercizio di un pensiero razionale.’

Gianni Contessi, *Nulla dies sine linea*, in Franco Purini, ‘Una lezione sul disegno’, Gangemi Editore, Roma 1996.

‘I disegni in bianco e nero ... di Franco Purini esposti alla biblioteca dell’Accademia, formano un’opera unitaria: rappresentano una riflessione stesa intorno alla composizione architettonica e ai suoi strumenti specifici, condotta con raro rigore logico e con penetrazione capace di toccare nodi concretissimi del nostro lavoro di architetti ...

Dire che egli è uno degli architetti più interessanti della sua generazione è oggi dire un’ovvietà; ma l’interesse della sua ricerca è trasversale rispetto a ogni catalogazione generazionale.

Contrariamente a molti altri le sue operazioni di disegno non sono affatto né puramente formali, né fanatismo della rappresentazione, né sostitutive di un’architettura non realizzata, né vanno confuse con chi utilizza gli strumenti dell’architettura per costruire esperimenti estetico-comunicativi.

Sono riflessioni intorno alla consistenza disciplinare dell’architettura, si misurano con i suoi problemi e il labirinto delle sue possibilità, labirinto che non si semplifica affatto riducendo gli elementi della composizione, una riduzione che sembra esaltare la complessità delle possibilità.

L’uso del disegno come strumento autonomo di indagine architettonica ha avuto nel XVIII secolo il suo momento forse più alto e produttivo, uno strumento che aveva sovente un bisogno marginale della verifica architettonica, in opere che, all’essere teoremi interrogativi, devono molto delle loro qualità poetiche. Un nome viene alla mente: Giovanni Battista Piranesi. L’architetto Purini ha persino una certa somiglianza fisica con Giovanni Battista Piranesi: lo sa benissimo e non fa niente per nasconderselo.

Vittorio Gregotti, *Un nuovo Piranesi per Milano*, in ‘Corriere della Sera’, 18 dicembre 1993.

Avvolgere, affollare, elencare, inclinare, sono alcune delle didascalie che Franco Purini appone alle sue carte, e che si riferiscono tutte ad azioni da svolgere con l’architettura, all’interno di un’architettura.

Come si agisce dentro l’architettura è appunto il titolo della mostra che l’architetto romano, uno dei protagonisti già dai primi anni Settanta della cosiddetta ‘architettura disegnata’, presenta all’Accademia di Brera.

Tra tutti i verbi nominativi manca, significativamente, il verbo ‘costruire’.

E infatti questi simulacri di edifici, divisi tra Aldo Rossi e Piranesi, non sono costruzioni,

ma decostruzioni. Sono materiali architettonici che sfuggono al progetto, si divincolano dal progettista e si muovono con libertà anarchica, in disordine sparso, con ammutinamenti arroganti, lievitazioni laconiche, scissioni imprevedute. Così accanto alle quadrettature e alle scacchiere razionalistiche, compaiono elementi informali, forme frastagliate, irregolarità vegetali e minerali: tutta un'antigeometria delle macerie e del frammento ... All'esercito di rifondazione dell'architettura subentra allora un'inquietudine manierista, costretta a prendere atto della potenza incontrollabile della natura, dell'azione di forze distruttive, telluriche o uraniche che siano.

Alle speranze degli anni settanta si sostituisce un ironico cupio dissolvi, ambientato in una scenografia allarmata e impertinente. Prevale in queste carte una visionarietà dissipatrice, una *imagérie* affollata e spettrale. Pilastri, cornicioni, finestre appaiono come dadi gettati nello spazio. Ma se per Mallarmé un colpo di dadi non poteva abolire il caso, qui il colpo di dadi non può abolire il caos.

Elena Pontiggia, *Franco Purini*, in 'Flash Art', n. 181, febbraio 1994.

Il soggetto delle 32 opere, tutte in inchiostro nero e della stessa dimensione, rappresenta un medesimo tema: la parete bucata da una finestra quadrata cui si sovrappongono tessiture, elementi vegetali, contrasti di profondità.

Il motivo si duplica, si trasforma, si spezza e, se visti in rapida successione, le immagini formano un caleidoscopio virtuale. Ma se al facile effetto si sostituisce l'esame accurato, la qualità del disegno, la maestria del tratto, il controllo virtuosistico del bianco e nero emergono. Nessun centimetro di carta è lasciato inesplorato. Anche il bianco puro appartiene a una dialettica serrata che satura il foglio ...

Il referente remoto è Giambattista Piranesi. Dell'incisore della Roma del Settecento, Purini ha la stessa carica visionaria, lo stesso senso di vertigine, la stessa discesa a vortice nel fondo dell'anima e del pensiero, lo stesso inevitabile misurarsi con lo strato archeologico di Roma, ma anche analoga perizia e incessante produttività.

Referenti più vicini nel tempo sono Maurizio Sacripanti e Mario Ridolfi. Del primo, Purini conserva la tensione al nuovo che fu del futurista Antonio Sant'Elia, del secondo la densità del disegno come strumento di pensiero.

Nell'architetto che ha legato il suo nome a Terni ... si tratta di un disegno che sonda le implicazioni costruttive, in Purini è un disegno-scrittura: Ridolfi guarda verso il basso a quello che l'architettura dovrà essere, Purini verso l'alto, al suo fondamento teorico.'

Antonino Saggio, *Tra Futurismo e Metafisica*, in 'Costruire', n. 131, aprile 1994.

Come *finestre dalle quali tu miri* i 30 + 2 disegni che Franco Purini elabora in occasione di una sua mostra tenuta nel 1993 presso la Biblioteca dell'Accademia di Brera aprono una serie di prospettive sulle operazioni primarie alla base del comporre. Accomunati da un fondo nero, denso e magmatico da cui affiorano riferimenti a un ordine cartesiano cui si uniscono in contrapposizione dialettica rimandi all'universo naturale, questi disegni di architettura (per lo più viste frontali, 'pareti', in grado però di rendere il prorompente senso di profondità e di spazialità ad esse sotteso) disvelano volta per volta i gesti alla base del comporre, rispecchiando quella naturale vocazione alla didattica che caratterizza la complessa figura di Purini architetto, artista, docente, teorico.

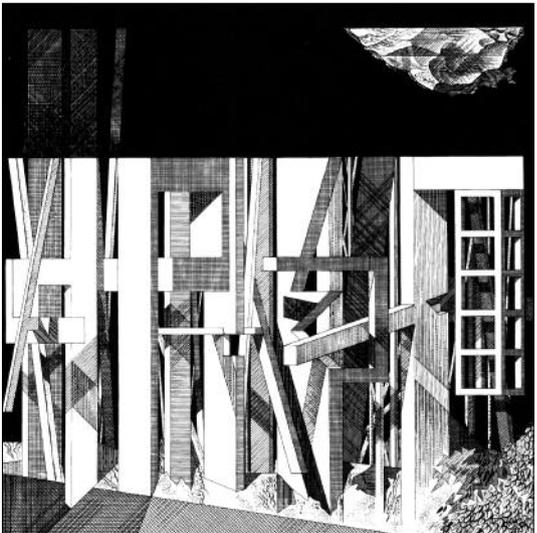
Il punto di vista è quello di chi pensa e fa architettura cercando di raggiungere la *degré zero de l'écriture* e insieme di pervenire a un alto livello di complessità, a partire da ordinamenti grammaticali e strutturazioni sintattiche semplici, avendo intuito la coincidenza fra lo zero e l'assoluto. In questa ottica la stessa serie si articola, come scrive il suo autore, fra il tentativo di circoscrizione e il fascino della ridondanza, perché se è vero che per generare l'architettura occorrono pochi gesti primari, è anche vero che solo sperimentando, con pazienza e dedizione assoluta, le impercettibili e molteplici variazioni sul tema si perviene ad alti livelli di complessità. Così se attraverso gesti necessari come il piegare, il ruotare, l'inclinare, il limitare, il diradare, si genera il fondamento e l'essenza spaziale dell'architettura, azioni come l'accostare, il sovrapporre, il traslare, il gerarchizzare, il duplicare, intervengono ad articolare e aggettivare questo spazio prospettico.

Stefania Suma, *Le trenta operazioni primarie del comporre*, 2005.



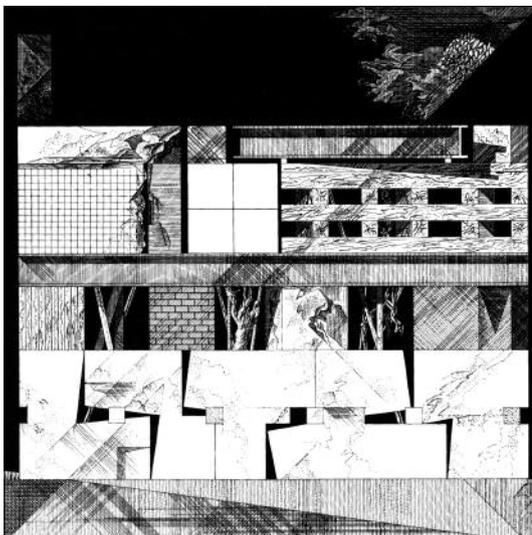
Piegare

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



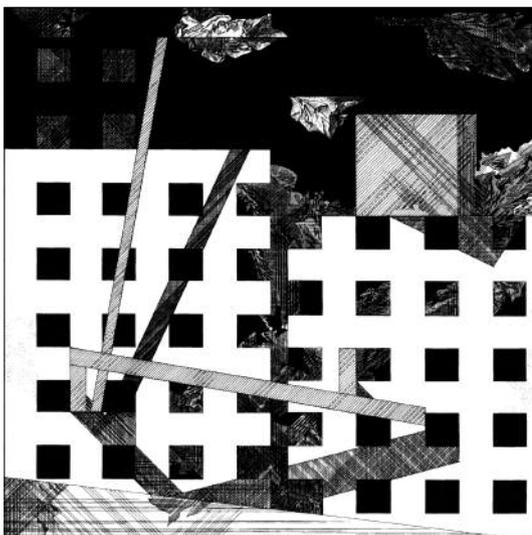
Accostare

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



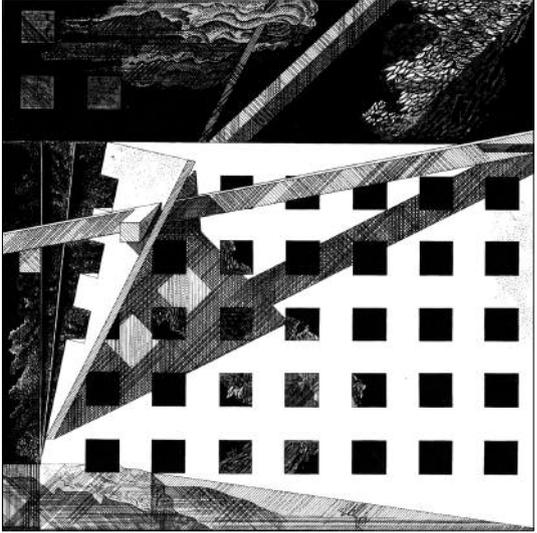
Sovrapporre

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



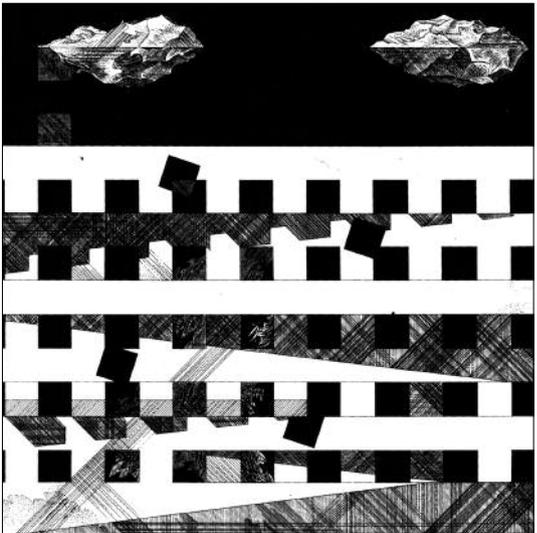
Tagliare

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



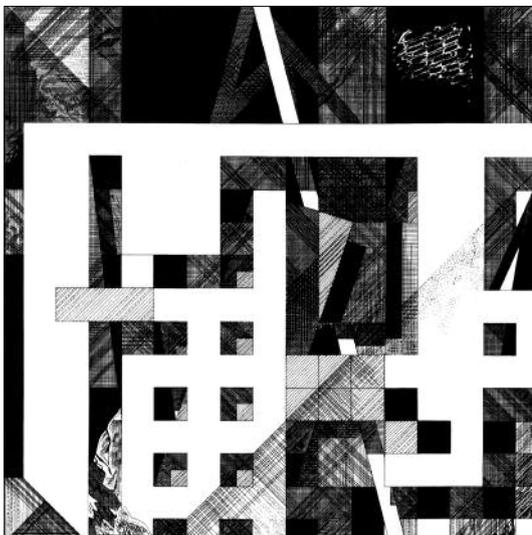
Bordare

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



Inclinare

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



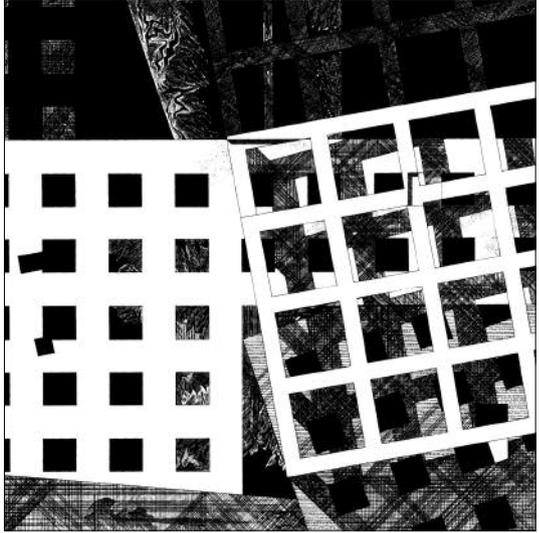
Schermare

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



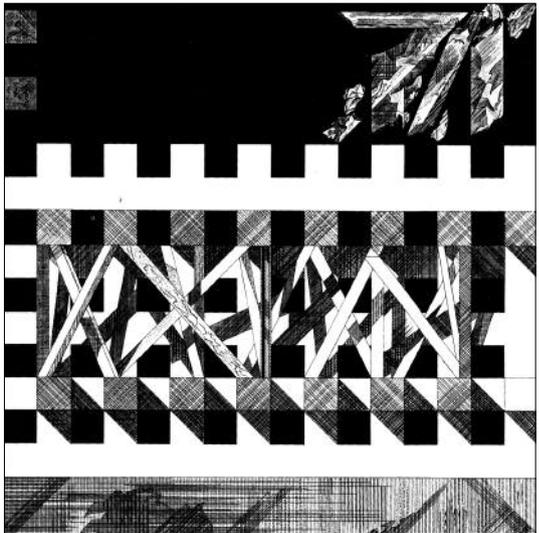
Comprimere

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



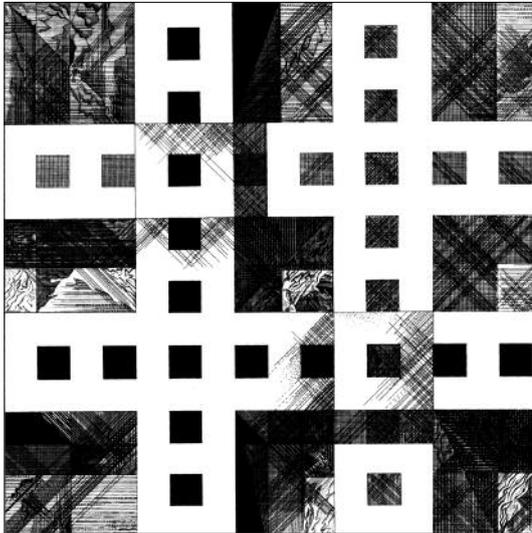
Ruotare

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



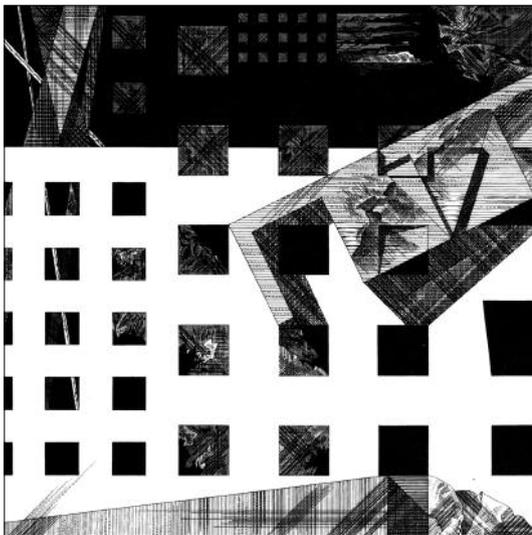
Chiudere

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



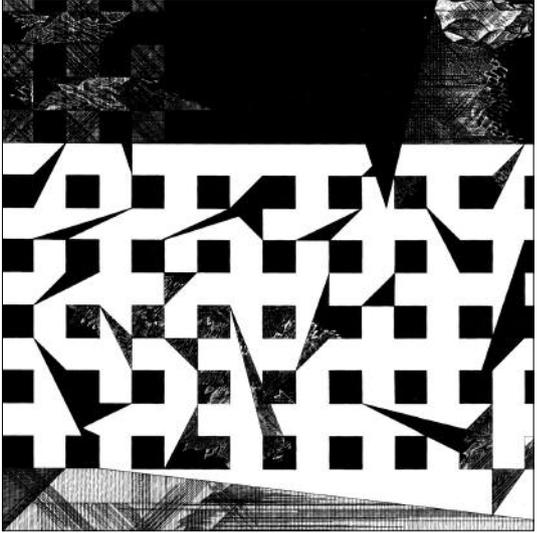
Traslare

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



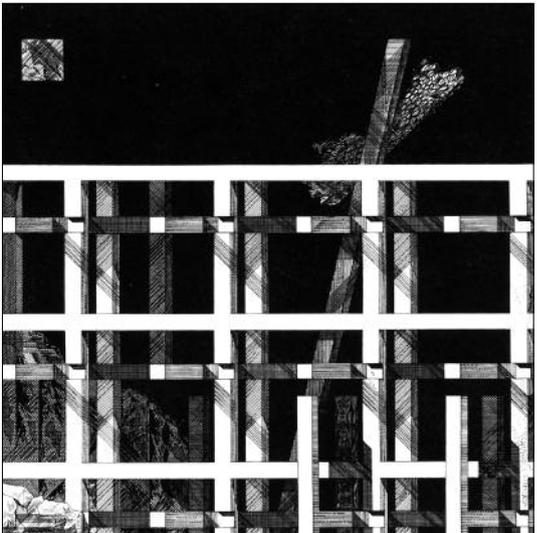
Gerarchizzare

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



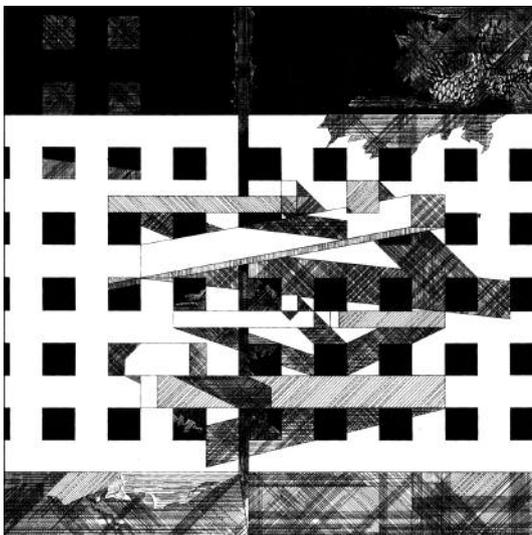
Frammentare

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



Misurare

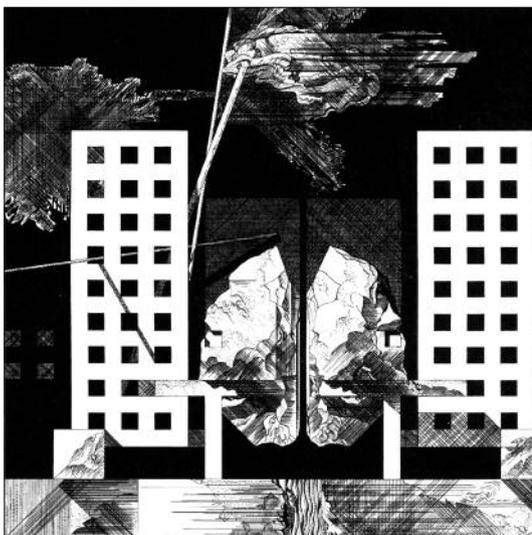
disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



Connettere

disegno a china cm 40x40

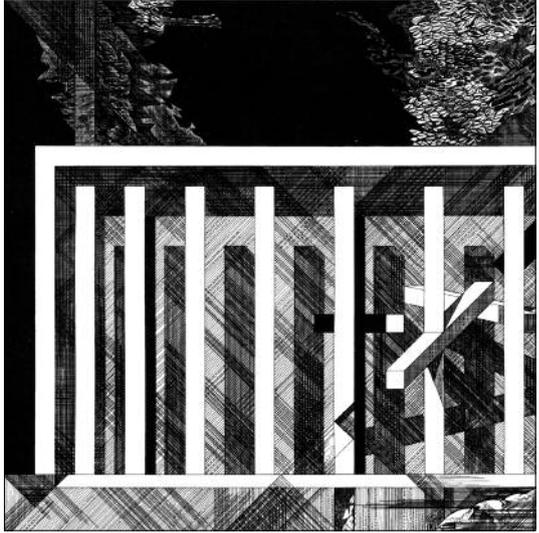
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



Duplicare

disegno a china cm 40x40

montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



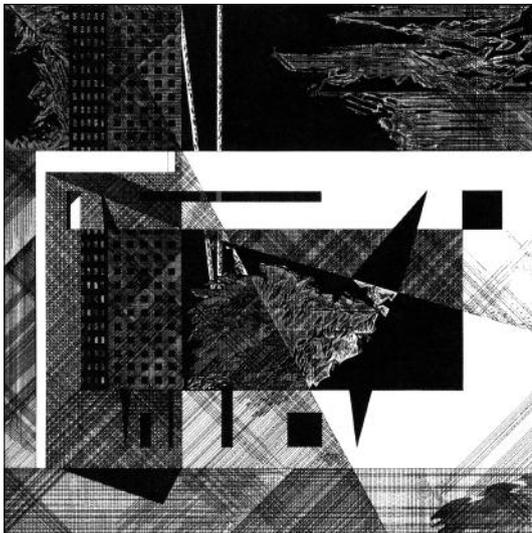
Limitare

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



Diradare

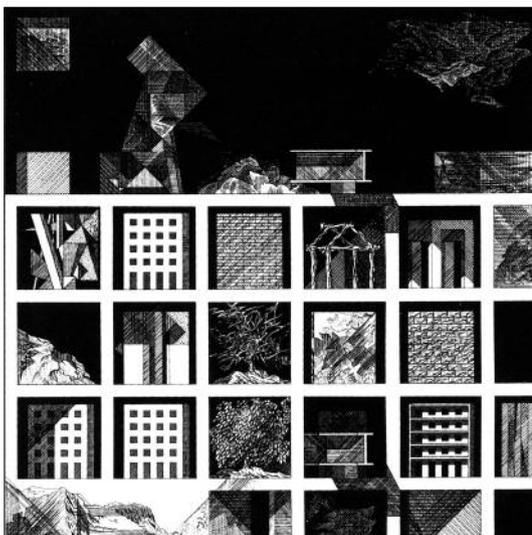
disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



Ribaltare

disegno a china cm 40x40

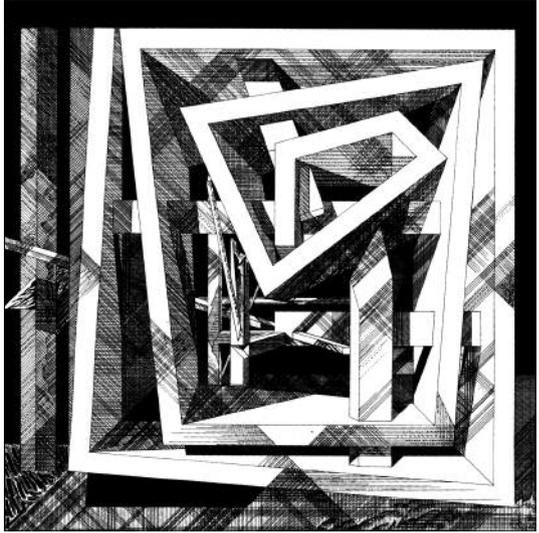
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



Elencare

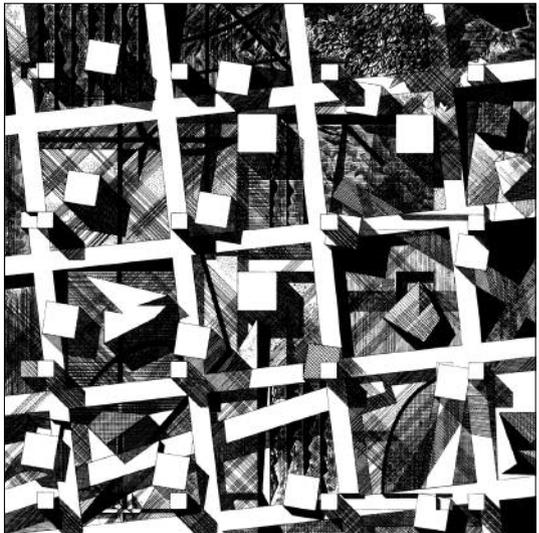
disegno a china cm 40x40

montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



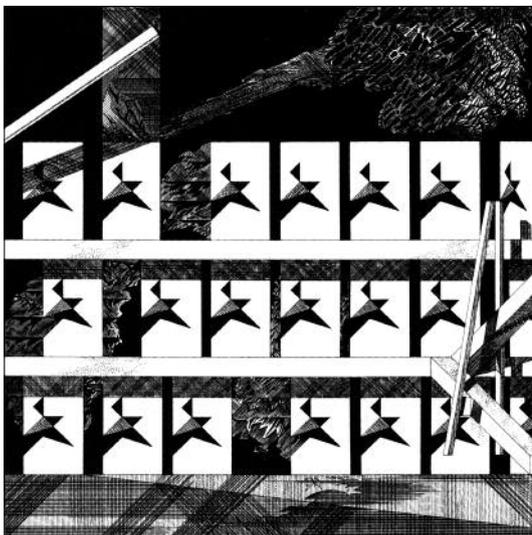
Avvolgere

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



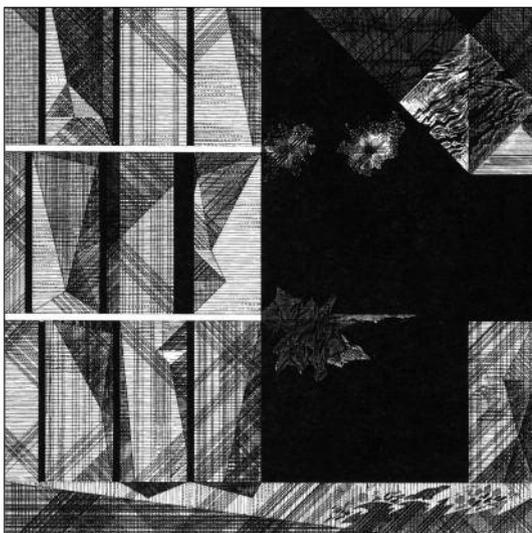
Stratificare

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



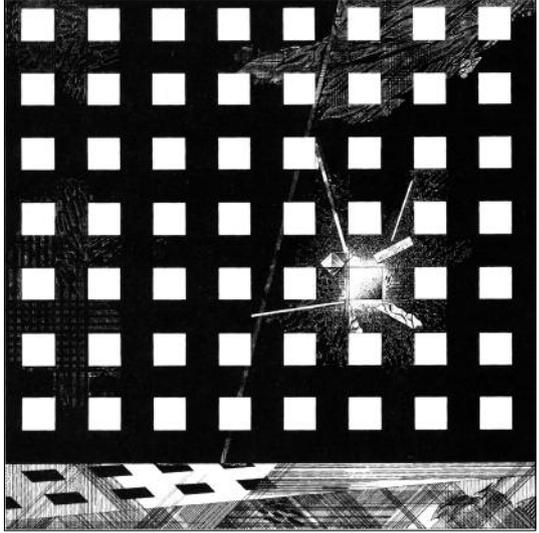
Ripetere

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



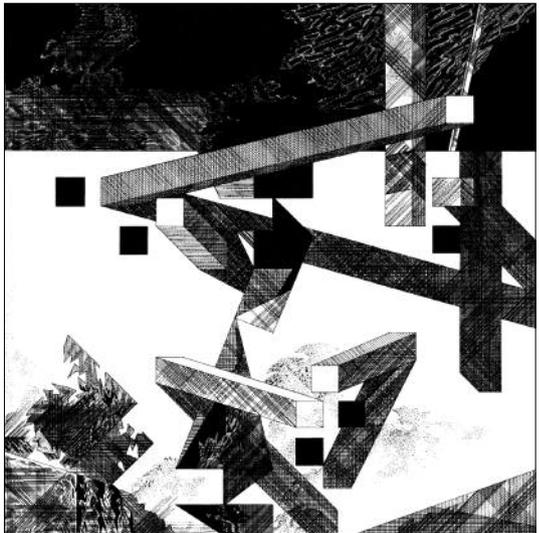
Isolare

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



Identificare

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



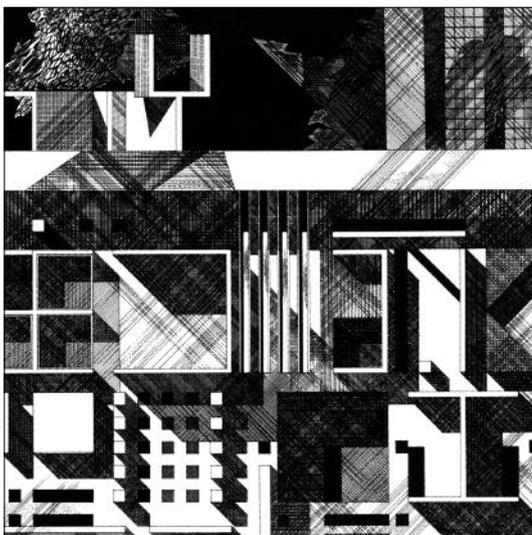
Toccare

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



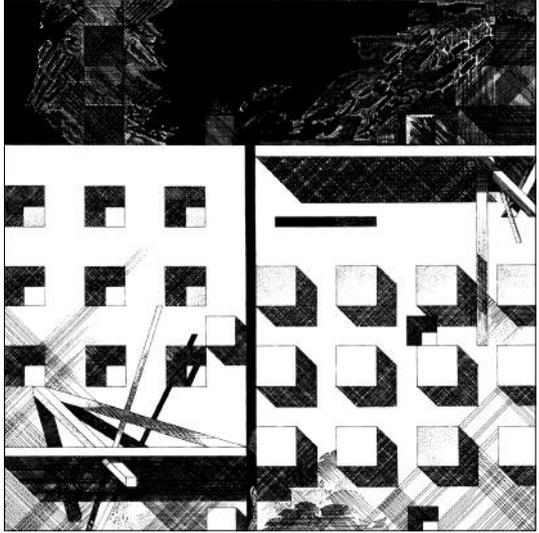
Alternare

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



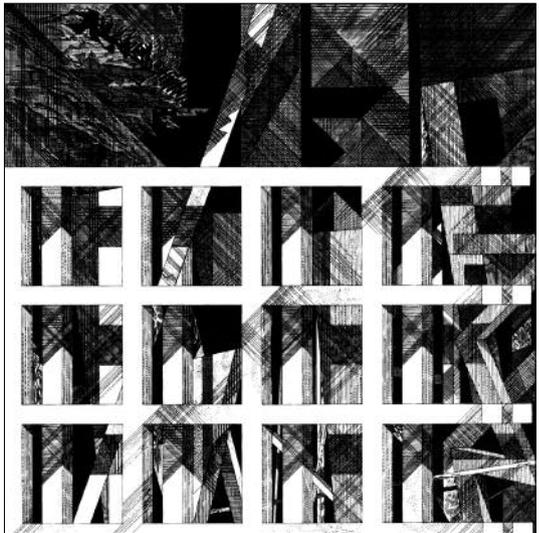
Affollare

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



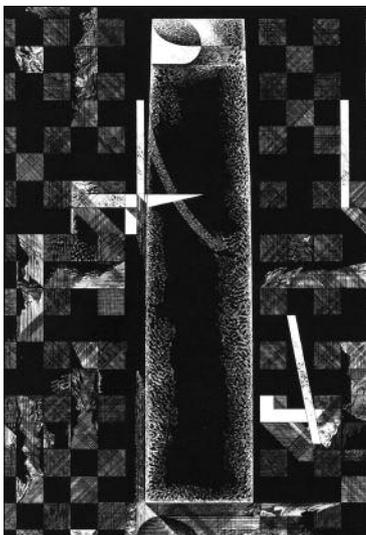
Invertire

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



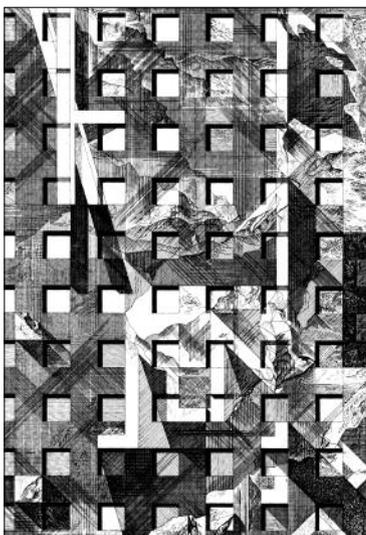
Interrompere

disegno a china cm 40x40
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



Dentro l'architettura

disegno a china cm 40x60
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70



Come si agisce

disegno a china cm 40x60
montato su cartoncino Schoeller cm 50x70

Un incontro

Uno straordinario incontro suggella il XV Seminario di architettura e cultura urbana e descrive il senso del tema proposto per l'anno 2005: *Arte Architettura*.

Gino Marotta e Franco Purini, percorrendo strade diverse, si incontrano sulla via di una ricerca intensa e convergente. Lo scultore e l'architetto si ritrovano a operare per superfici piane. La stessa condizione di agire sulle due dimensioni del piano sottende ad un processo di astrazione dallo spazio-tempo a tre e a quattro dimensioni, per ricercare significati profondi, affrancati dal mondo delle forme mimetiche. L'arte di Marotta è un distillato di materia, forme, colori, trasparenze per separare e isolare un'essenza pura, indefinibile, dal mondo degli oggetti. L'arte di Purini è una instancabile ricerca di sintesi dal magmatico groviglio di sapere e suggestioni della memoria alla espressione grammaticale di forme primarie per comporre l'architettura. Percorrendo strade diverse, in entrambi gli autori, emerge la volontà di circoscrivere e dominare il caos, con la forza della ragione e la geometria, come è accaduto nelle migliori avanguardie artistiche del secolo scorso da Lisitzky a Klee, a Kandinsky.

Marotta e Purini appartengono a quella schiera di artisti-scienziati che lasciano il segno, dai grandi pensatori in epoca ellenistica a Luca Pacioli, Leonardo, Dürer, a Mandelbrot; arte, dunque, come chiave di accesso al sapere e, al tempo stesso, come mezzo per comunicarlo. L'instancabile, assordante lavorazione dei materiali per Marotta, come il frenetico disegnare di Purini sono un continuo esercizio di concentrazione per la mano e la mente per convogliare il pensiero verso un atteggiamento di riflessione sul mondo in cui siamo, dall'infinitamente piccolo all'universo intero. L'esito artistico, pur nella diversità di mezzi e di espressione dei due autori si incontra nel comune dialogo fra natura e artificio che, per entrambi, non è una semplice operazione metamorfica ma un'operazione di astrazione e sintesi dei significati nascosti delle cose, con apparente disincanto nell'uno, con drammatica partecipazione nell'altro. Le figurazioni di Marotta, di volta in volta vengono sottratte alla memoria e assemblate a formare un mondo autonomo, fluttuante, ove emanano aure al loro intorno e onde di sentimenti nei loro colori estraniati e nelle loro forme ritagliate con precisione. Così nei disegni di Purini, la presenza della natura primordiale in forma di umide spelonche, frammenti e squarci di materia, contrasti e lame di luce nel buio siderale, come tasselli appesi alla memoria riemerge e costituisce il magma di coltura per forme architettoniche di un mondo analogo in grado di incidere concettualmente nella evoluzione artistica e disciplinare.

Come Giano bifronte, l'enigmatico dio dei romani, della cui origine ed importanza non si è ancora pienamente consapevoli - per certo però si conosce l'origine etimologica del nome da *ianua* (porta) - l'arte dei due maestri ha due facce. La natura 'doppia' corrisponde all'essere espressione, figura, riflessione ed infine rappresentazione di due mondi paralleli, uno oggettuale, l'altro immaginario e di costituire, quindi, la porta di comunicazione, il tramite fra i due.

Giovanni Marucci

