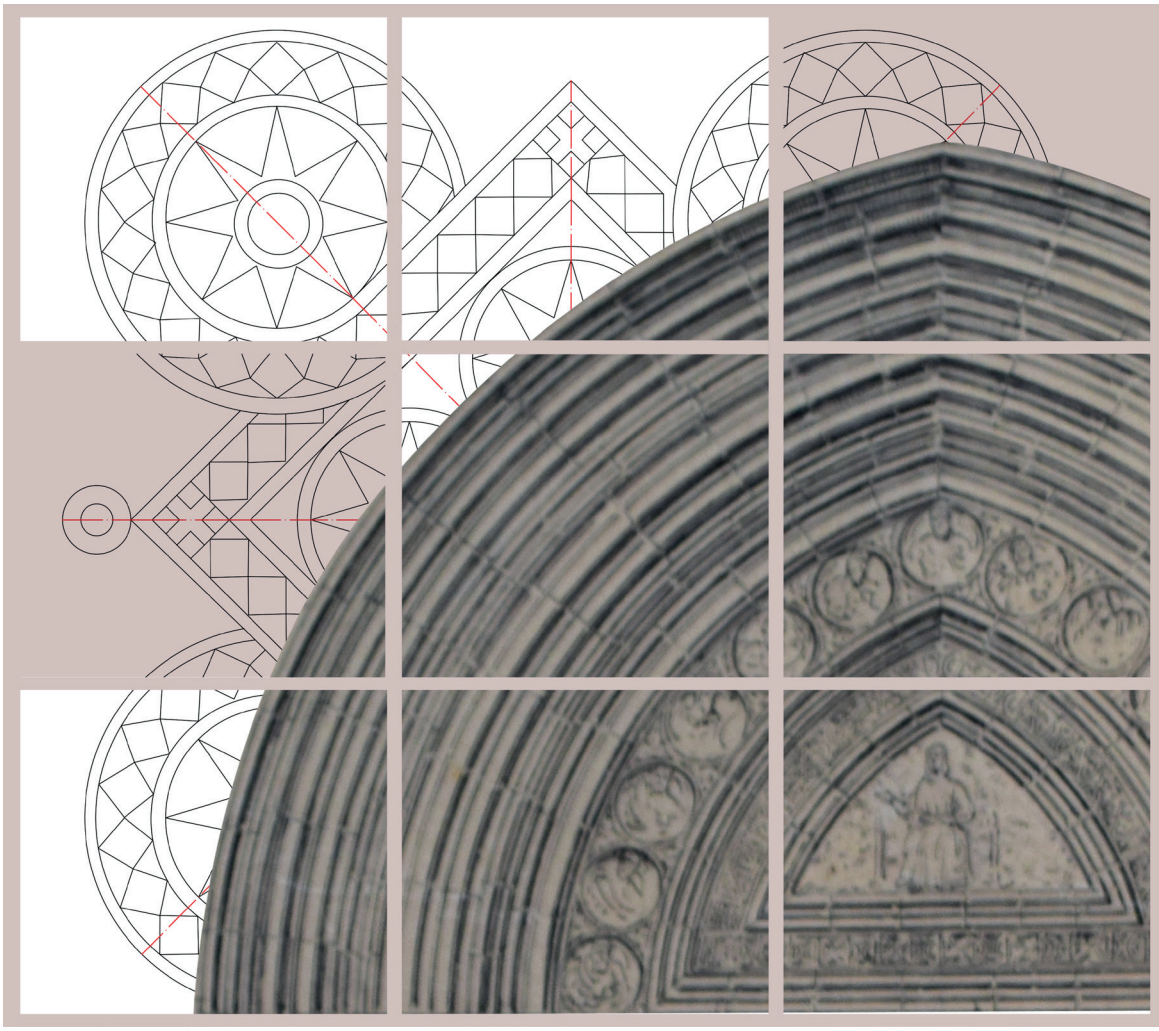


Adriana Arena

I disegni di Francesco Valenti

Elementi espressivi e caratteristiche tecniche

FORME DEL DISEGNO

FrancoAngeli

FORME DEL DISEGNO
Collana diretta da Elena Ippoliti, Michela Rossi, Edoardo Dotto

La collana FORME DEL DISEGNO si propone come occasione per la condivisione di riflessioni sul disegno quale linguaggio antropologicamente naturale, al tempo stesso culturale e universale, e che indica contemporaneamente la concezione e l'esecuzione dei suoi oggetti.
In particolare raccoglie opere e saggi sul disegno e sulla rappresentazione nell'ambito dell'architettura, dell'ingegneria e del design in un'ottica sia di approfondimento sia di divulgazione scientifica.
La collana si articola in tre sezioni: PUNTO, che raccoglie contributi più prettamente teorici su tematiche puntuali, LINEA, che ospita contributi tesi alla sistematizzazione delle conoscenze intorno ad argomenti specifici, SUPERFICIE, che presenta pratiche ed attività sperimentali su casi studio o argomenti peculiari.

Comitato editoriale - indirizzo scientifico
Carlo Bianchini, Pedro Manuel Cabezos Bernal, Andrea Casale, Alessandra Cirafici, Paolo Clini, Edoardo Dotto, Pablo Lorenzo Eiroa, Fabrizio Gay, Elena Ippoliti, Leonardo Paris, Sandro Parrinello, Fabio Quici, Michela Rossi, Andrew Saunders, Graziano Mario Valenti

Comitato editoriale - coordinamento
Andrea Casale, Elena Ippoliti, Leonardo Paris, Fabio Quici, Graziano Mario Valenti

Progetto grafico
Andrea Casale

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati
possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page
al servizio "Informatemi" per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità.

Adriana Arena

I disegni di Francesco Valenti

Elementi espressivi e caratteristiche tecniche

FORME DEL DISEGNO
Sezione
PUNTO

FrancoAngeli

L'autore e l'editore ringraziano i proprietari delle immagini riprodotte nel presente volume per la concessione dei diritti di riproduzione. Si scusano per eventuali omissioni o errori e si dichiarano a disposizione degli aventi diritto laddove non sia stato possibile rintracciarli.

Ringraziamenti

Un particolare ringraziamento va a tutti i responsabili degli archivi e delle biblioteche presso cui ho effettuato le mie ricerche e cioè dell'Archivio della Sovrintendenza, della Curia e del MuMe di Messina e della Biblioteca Comunale di Palermo. Ringrazio Francesca Fatta ed Elena Ippoliti per le indicazioni metodologiche e il supporto tecnico. Un grazie veramente sentito ai miei due ex studenti, ora ingegneri, Salvatore Crisafulli e Damiano Pino per la loro collaborazione e a Flavia Camagni per il supporto nell'impaginazione del volume e per l'ottimizzazione delle immagini.
Dedico infine questo volume a mio padre che mi ha sempre sostenuto e incoraggiato nel mio percorso universitario e che anche ora, in modo diverso e da luoghi diversi, ne sono certa, continua a farlo.

Le figure 62, 63, 79, 80, 81, e 82 sono realizzate da Adriana Arena; le figure 83, 84 e 85 sono realizzate da Salvatore Crisafulli e Damiano Pino. In copertina immagine elaborata da Federica Vita.

Isbn: 9788835124498

Copyright © 2024 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Prefazione
Francesca Fatta 7

Introduzione 11

1. Elementi espressivi e caratteristiche tecniche 17
La rappresentazione del progetto architettonico tra Ottocento e Novecento 20
Gli elaborati esecutivi 27
Gli apparati decorativi 34
I dettagli costruttivi 41
Il progetto per il nuovo Museo di Messina 44

2. Il progetto di restauro tra rilievo e ricostruzione grafica 51
La cattedrale di Messina 51
L'iconografia del nuovo campanile 61
La rappresentazione della pianta: da Jakob Ignaz Hittorff a Francesco Valenti 63

Il progetto di restauro della chiesa
della SS. Annunziata dei Catalani a Messina 73
Analisi spaziale 89

3. Catalogo 93
Cappella Palatina, Palermo 95
Chiesa del Gesù di Casa Professa, Palermo 99
Cattedrale, Palermo 103
Chiesa di S. Francesco, Palermo 107
Chiesa di S. Giuseppe dei Teatini, Palermo 109
Cattedrale, Messina 113
Chiesa Madonna di Pompei, Messina 123
Chiesa Madonna di Montalto, Messina 127
Chiesa di S. Francesco d'Assisi o dell'Immacolata, Messina 131
Nuovo Museo di Messina 134
Chiesa Madre, Naro 136

4. Francesco Valenti. Brevi note biografiche 137

Indice dei nomi e dei luoghi 141

Elenco delle abbreviazioni 143

Bibliografia 145

Prefazione

di Francesca Fatta

Se non è niente di più, almeno un documento di memorie rimane
(*Glasernekette*, Bruno Taut, 1919)

Era il 1983, a Palermo, quando Margherita De Simone, allora preside della Facoltà di Architettura e direttore dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rappresentazione dell'Ambiente, inaugurò la felice stagione dei Seminari di Primavera. Incontri internazionali dalla cadenza biennale nei quali si promuovevano interessanti dibattiti sulle discipline del disegno con la partecipazione di importanti protagonisti della scena culturale del periodo.

In quell'anno si propose l'incontro Rappresentazioni/intenzioni di progetto al quale parteciparono, oltre che i padri fondatori della nostra disciplina, anche autorevoli rappresentanti del mondo dell'architettura. Si parlò in termini espliciti di disegno come linguaggio, della forza primaria, rituale, magica, evocativa della rappresentazione grafica, del suo significato di pensiero, comunicazione, persuasione.

Questo flashback di quarant'anni fa mi è venuto alla mente leggendo le premesse di Adriana Arena, autrice del presente volume, il cui nodo

centrale riguarda il rapporto che esiste tra i modi, le procedure della rappresentazione e la sostanza del progetto. Noi che ci occupiamo di rappresentazione dell'ambiente, siamo quotidianamente chiamati a capire cosa il disegno sia per le nostre ricerche e la nostra formazione. È un tramite, un linguaggio, è la serie di fasi attraverso cui passa tutto il sistema delle successive invenzioni formali; ogni modo ha il suo segno, ogni modo ha la sua "forma simbolica".
La ricerca delle intenzioni sottese alla rappresentazione conferma, come sostiene l'autrice, "l'importanza degli apparati iconografici per la comprensione della fabbrica nel momento in cui viene progettata o ne viene predisposto il restauro o la ricostruzione", inoltre, l'analisi dei documenti consente "ulteriori interessanti riflessioni sui temi della storia dei metodi della rappresentazione stimolando collegamenti con esperienze analoghe che si andavano maturando contestualmente in contesti sia nazionali che internazionali" (p. 95).
Il disegno è un formidabile strumento della critica architettonica e quando si ha accesso agli archivi per indagare su un soggetto complesso, riprendendone schemi, ipotesi, proposte e successive partiture, si appronta un vero e proprio atto ermeneutico.
Questa attività di ricerca permette di scacciare un antico equivoco di fondo per il quale il disegno di architettura sia soltanto uno strumento inteso come semplice mezzo e non come narrazione usata per il raggiungimento di uno scopo.
La ricerca d'archivio, che in questo volume mostra le sue grandi potenzialità, porta ad una importante ricostruzione documentale di alcune opere di Francesco Valenti, architetto ingegnere che svolse la sua attività nel campo della tutela e del restauro di importanti monumenti in Sicilia nella prima metà del XX secolo.
Questo studio ha portato l'autrice alla disamina di elaborati esecutivi, apparati decorativi e dettagli costruttivi delle diverse opere, consultando i documenti custoditi tra Messina e Palermo, dove è presente il corposo Fondo Valenti presso la Biblioteca Comunale.
I disegni delle opere prese in esame mostrano le premesse, gli scarti, le conferme, le superfetazioni e le assenze dello stato presente. Ne consegue una ricostruzione congetturale di qualche caso studio che, con assoluta discrezione, si pone l'obiettivo di implementarne il corpus grafico al fine di restituire alla critica ulteriori spunti di studio e di riflessione sul pensiero dell'autore.

Nella ricerca il disegno si riappropria in forma filologica del processo progettuale per una immedesimazione degli apparati costruttivi e compositivi, ripercorrendo a ritroso il percorso eseguito dal progettista. Gli archivi restano i custodi di documenti che mostrano i passaggi grafici dell'idea che diventa forma, e di strumento di analisi per la riconfigurazione dei suoi passaggi.
L'apporto che l'analisi grafica e la rappresentazione possono dare sul tema degli archivi di architettura e ingegneria oggi mostra metodologie di ricerca che mirano alla costruzione di nuovi modelli di archivi digitali che sostanziano e trasmettono il valore del patrimonio costituito e il volume di Adriana Arena mostra quanto un archivio di architettura può costruirsi con un doppio registro: un registro d'approccio ermeneutico, e un secondo più analitico che mira alla schedatura documentale. L'interazione tra questi due criteri permette soprattutto la definizione dell'iter cronologico dei documenti grafici custoditi nei diversi fondi presi in considerazione, per la ricostruzione delle vicende progettuali.
Quindi, se da una parte l'archivio è conservazione di un patrimonio di memorie, dall'altra è fonte di ripensamenti, di rivisitazioni, di conoscenza per una cultura del progetto.
L'archivio diventa inoltre una sorta di "presenza dinamica" secondo nuovi sistemi di fruizione e divulgazione grazie ai quali il disegno ne rimette in campo l'attualità documentativa.
La rilettura dei disegni che illustrano le fasi di progetto, rilievo e restauro dei complessi architettonici in modo naturale sfocia spesso in costruzioni di modelli digitali che si costituiscono non come esito finale, ma come un nuovo punto di partenza per l'analisi grafica dell'architettura.
In conclusione, si sa quanto siano carenti le azioni e gli strumenti nel campo della conservazione della memoria collettiva; per questo motivo è importante che si racconti degli archivi, dei documenti che custodiscono e del potenziale che questi ancora oggi possono offrire. Vengono così alla luce oggetti fragili che richiedono attenzione nella speranza che, come raccomandava Margherita De Simone nell'incipit dei suoi Seminari di Primavera, questi possano farci guardare alla nostra storia, come "un grande presente", per indurci a riflettere e diffondere il ricco patrimonio culturale e scientifico che rappresentano.
I disegni d'archivio presentati in questo volume sono necessari per consolidare la memoria di un territorio e fondamentali per ragionare sul presente, essi rappresentano la trama sottesa delle attività di

progetto, di ricerca, di tutela, conservazione e valorizzazione del patrimonio storico-culturale, e oggi molte ricerche traggono ottima ispirazione dalla trattazione degli archivi come strumenti di innovazione strategica e culturale[1].

Note

1 Genovese, C. (2020). Architetture per gli archivi, spunti critici tra uso e conservazione. In Grimoldi A., Zampilli M. (a cura di). Restauro: Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione. Roma: Edizioni Quasar.

Introduzione

Il modo stesso con cui un disegno è condotto rivela, ad un occhio esperto, lo stato d'animo di chi lo ha compiuto, ed i caratteri salienti della personalità di costui, sia che si tratti di un rapido appunto sommario o di uno schizzo veloce, sia che si tratti di una accurata immagine, nella esecuzione della quale le ricerche sono state spinte in profondità. Il modo con cui è accennata la forma, la organizzazione degli spazi sul foglio di carta, l'impostazione chiaroscurale, il maggiore o minore nervosismo nel tratteggio, il punto in cui il disegno è stato lasciato, il grado di armonia raggiunto e mille altri caratteri secondari sono di per se stessi ampiamente rivelatori non solo delle intrinseche capacità di chi ha realizzato l'opera, ma anche dei suoi intendimenti, delle sue emozioni, della sua forza analitica, delle sue possibilità di sintesi[1].

La citazione che precede fa riferimento ai contenuti di questo volume che avrà come oggetto la lettura analitica dei disegni prodotti dall'architetto-ingegnere Francesco Valenti in un arco temporale che va dall'ultimo decennio del XIX secolo agli anni '40 del XX.
Tale approccio che, evidentemente, ha tra i suoi obiettivi la valorizzazione di questo importante *corpus* iconografico attualmente conservato presso istituzioni diverse, non si prefigge la finalità di una sua sistematica catalogazione, benché se ne riconosca l'utilità, piuttosto l'interpretazione dei suoi contenuti.

Questo lavoro, che si pone in continuità con le attività culturali promosse dal laboratorio DocMe 1908 del Dipartimento di Ingegneria di Messina[2], si può considerare una sorta di prosecuzione di un percorso di studi dell'autrice sugli apparati iconografici prodotti principalmente a Messina, o comunque da professionisti operanti in questa città, tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo per comprenderne la trasformazione dei significati in relazione al periodo storico e all'ambito culturale di riferimento. Il riconoscimento delle tecniche e dei metodi di rappresentazione utilizzati ha consentito, così come dimostrano studi condotti in tempi recenti[3], la loro rivalutazione sia sotto il profilo estetico ma anche, come sostiene il succitato Luigi Vagnetti, come strumento rivelatore di informazioni relative sia agli autori che al contesto storico in cui sono stati prodotti. Lo stile di rappresentazione, la composizione delle tavole,

> il segno grafico […] tutto illustra l'intenzione intellettuale dell'autore. I disegni di architettura divengono perciò altrettanto precise quanto convincenti professioni di fede culturale che, acquistando un loro proprio valore artistico, possono a buon diritto proporsi come opere autonome[4].

Lo studio dei metodi di figurazione diventa quindi premessa imprescindibile per comprendere "il complesso sistema di rapporti tra il progettista e la cultura visuale del suo tempo"[5].
A tutto ciò va aggiunto il contributo fondamentale che il disegno ha dato allo studio dell'architettura tenendo conto che "la maggioranza degli architetti si sia educata attraverso lo studio grafico di opere che non potevano essere sperimentate direttamente"[6]. Questi sono da considerarsi i motivi determinanti per cui un approccio di tipo ermeneutico può risultare di particolare interesse assumendo anche un carattere multidisciplinare poiché i risultati conseguibili abbracciano temi direttamente collegabili, oltre che all'ambito della rappresentazione, anche al disegno e rilievo e alla storia dell'architettura. Nello specifico dell'autore in questione, trattandosi per lo più di disegni finalizzati a progetti di restauro, essi assumono anche un valore determinante per lo studio e l'analisi dei monumenti oggetto di intervento poiché, per ciò che riguarda i rilievi, contribuiscono a fissare l'immagine e quindi lo stato di fatto all'epoca in cui essi vengono eseguiti mentre, per ciò che riguarda gli esecutivi di progetto, gli stessi forniscono significative informazioni sui metodi e sulle teorie del restauro maggiormente diffusi in quel determinato periodo storico.
Dalla disamina degli elaborati grafici disponibili, che meriterebbero sicuramente ulteriori approfondimenti da cui potrebbero scaturire, come accennato, importanti considerazioni sui temi della storia del disegno e, in particolare,

sul rilievo e sulla ricostruzione grafica degli edifici, l'opera del Valenti si configura decisamente innovativa o comunque in linea con interventi con finalità simili che si andavano realizzando in quel preciso periodo storico. La netta distinzione, dal punto di vista grafico, che si evidenzia nei suoi rilievi tra lo stato di fatto e le congetture sulle possibili forme originarie, metodologia che contraddistingue "l'apporto creativo dell'architetto indagatore"[7], è difficilmente riscontrabile in molti dei lavori realizzati dai suoi contemporanei a cavallo tra la fine XIX e l'inizio del XX secolo. Anche lo studio sulle anomalie della fabbrica, che nei disegni di Valenti vengono restituite puntualmente, contribuisce a illuminarci sulle metodologie costruttive del passato. In materia di rappresentazione architettonica gli elaborati analizzati esemplificano la nuova linea di tendenza che si andava diffondendo sul finire del XIX secolo: la sua progressiva affermazione contribuirà "a gettare discredito nei confronti di tutte quelle produzioni grafiche che, puntando alla massima veridicità possibile nell'opera di restituzione, sono state tacciate di infondatezza scientifica e di leziosità pittorica"[8]. I disegni di Valenti, pur risentendo, in parte, di una persistente tendenza al graficismo di stampo ottocentesco, contengono le premesse del rinnovamento che si andava attuando a partire dai primi decenni del XX secolo: chiarezza e comprensibilità sono le caratteristiche principali che li contraddistinguono e che confermano il ruolo del disegno quale insostituibile strumento di dominio e controllo della realtà progettata. Trattandosi, come si è visto nella maggior parte dei casi esaminati, di interventi di restauro o di ricostruzione di fabbriche esistenti, parzialmente o totalmente stravolte nella loro *facies* originaria, il tipo di rappresentazione utilizzato risulta fortemente collegato "al prodotto architettonico pur aderendo appieno alle diverse variazioni dettate da nuove istanze poetiche e tecnologiche"[9]. L'analisi dei disegni di Valenti non può prescindere inoltre dalla sua impostazione teorica, criticata da molti suoi contemporanei, in materia di restauro: fortemente orientato nella riproposizione del monumento "com'era, dov'era", appare evidente che, anche sotto il profilo grafico, benché gli elaborati dimostrino, anche con intuizioni anticipatrici, interesse e grande fiducia nelle tecniche e nei materiali innovativi, i contenuti risentano della necessità di adeguarsi a convenzioni grafiche condizionate ancora dalla tradizione ottocentesca. Convenzioni e modalità di rappresentazione che, tuttavia sotto il profilo concettuale, si ritrovano ancora nei decenni successivi in maestri dell'architettura moderna come Mario Ridolfi, le cui tavole ricche di disegni e notazioni prevalentemente indirizzate alle maestranze di cantiere poiché ricche di informazioni tecnico-costruttive ma, nel contempo di grande valenza espressiva, rimandano inevitabilmente a quelle di Francesco Valenti. Palesemente in distonia con buona parte della produzione

coeva che faceva riferimento sia ai dettami dell'architettura razionalista che alle utopie grafiche dei futuristi, uno dei tratti dominanti nella sua produzione grafica è indubbiamente una costante pratica del disegno, quale momento pregnante del progetto, che viene ripresa nell'immediato secondo dopoguerra da personalità del calibro di Giuseppe Samonà e Ludovico Quaroni, per citarne solo alcuni, riferimenti anch'essi imprescindibili nel panorama dell'architettura italiana e, nello stesso tempo, docenti e quindi coinvolti a tutto campo nella formazione delle generazioni future di architetti.
Lo studio qui condotto conferma inoltre gli evidenti legami tra l'espressione grafica nella rappresentazione dell'architettura e il progetto, un dialogo che da sempre ha contraddistinto questa professione alimentando un intenso dibattito, soprattutto a partire dalla seconda metà del XX secolo, tra i sostenitori della teoria del disegno come mero strumento finalizzato alla realizzazione dell'architettura e chi invece, come Franco Purini, ne ha rivalutato il ruolo elevandolo alla "forma pensiero fondamentale dell'architetto, il luogo elettivo nel quale la forma appare, e nella sua essenza più dura e durevole [...]"[10]. Come sottolinea ancora Agostino De Rosa

> Per un architetto disegno e rappresentazione sono termini legati, indissolubilmente, da uno stretto vincolo, sia nella speculazione teorica che nella pratica operativa. L'immagine disegnata infatti costituisce un documento di ciò che deve ancora realizzarsi, assumendo così un valore prefigurativo, oppure di registrazione dell'esistente, declinandosi allora come azione documentativa. In entrambi i casi, ovviamente, l'oggetto – l'edificio costruendo o costruito – sarà o è altrove: ai nostri occhi è reso presente proprio per mezzo del disegno[11].

Disegno che, come nel caso di questo studio, viene quindi considerato come "qualcosa di diverso da un semplice strumento al servizio della produzione edilizia"[12] ma anche per i suoi valori estetici e formali in coerenza con le nuove linee di pensiero finalizzate alla valorizzazione e tutela degli apparati iconografici moderni.
Per ciò che riguarda i disegni di Francesco Valenti, naturalmente sarebbe auspicabile il ricongiungimento in un unico fondo che consentirebbe una lettura organica e omogenea, parallelamente alla consultazione dei documenti scritti, dell'attività professionale dell'architetto-ingegnere palermitano. Peraltro, ciò sarebbe anche in linea con i principi più moderni della scienza archivistica che prescrive "una conservazione oggettiva e autentica dei complessi documentari che ne consenta una fruizione multifunzionale, storicamente scientifica, assolutamente non dogmatica, non ideologica […]"[13]; tali indicazioni condurrebbero a considerare non più

solo il disegno quale fonte principale per lo studio della storia piuttosto quale testo complementare a quell'insieme di documenti scritti, fotografie, plastici, ecc. che testimoniano la produzione architettonica di un determinato periodo o di uno specifico architetto.
Il lavoro qui presentato si articola in due capitoli all'interno dei quali viene proposta una lettura critica dei disegni di Valenti contestualizzandoli nel periodo storico di riferimento e con rimandi alla produzione architettonica coeva. Trattandosi per lo più di elaborati grafici riferibili a interventi di restauro vengono presi in considerazione, laddove disponibili, sia i disegni di rilievo che quelli di progetto. Di entrambe le tipologie vengono analizzati i metodi e le tecniche di rappresentazione cercando di cogliere le trasformazioni che coinvolgono le forme del linguaggio del disegno in un particolare periodo di transizione tra la cultura di stampo accademico e le nuove correnti moderniste. I progetti riguardano per lo più monumenti delle città di Palermo e di Messina, luoghi in cui si svolgerà prevalentemente l'attività istituzionale di Valenti in qualità di sovrintendente ai monumenti. Edifici, soprattutto nel caso di Messina, che a causa di eventi disastrosi, sismici o bellici, si presentano sotto forma di rovine e pongono quindi il problema della loro ricostruzione nelle forme originarie o secondo nuove interpretazioni. Qualunque sia stata la soluzione adottata, non sta a chi scrive giudicare, quello che sicuramente in questa sede va sottolineato è la ricchezza dei contenuti che viene fuori dall'osservazione della documentazione grafica, dai rilievi che, così come nell'attuale concezione, assolvono la funzione sia di "fornire notizie scientificamente esatte, misurazioni oggettive e grafici imparziali [che di] selezionare informazioni tagliate in vista di obiettivi particolari [...]"[14]. Unico progetto ex novo analizzato è quello per il nuovo Museo di Messina, dai cui disegni è possibile individuare interessanti elementi di congiunzione con la scuola austriaca di Otto Wagner in materia di rappresentazione.
Chiude il volume un catalogo in cui sono raccolti e brevemente commentati ulteriori disegni selezionati dal fondo Valenti della Biblioteca Comunale di Palermo a completamento di una trattazione che vorrebbe configurarsi come un ulteriore tassello da aggiungere agli studi ben più ampi e alle attuali riflessioni sui temi della storia dei metodi della rappresentazione nell'ambito dei quali gli apparati iconografici rappresentano un formidabile strumento di decodifica del linguaggio del disegno.
Per concludere, una molteplicità di immagini è stata in questa sede analizzata, documenti tratti dai fondi d'archivio che, in ricerche di questo tipo, confermano

il loro insostituibile ruolo non solo di custodi di memoria ma anche quali luoghi propulsori di stimoli culturali che, soprattutto per tale ragione, andrebbero resi più agevolmente fruibili perché si configurino per gli studiosi quali

ponti e non recinti, ambiti di connessione e non fossati, luoghi dove la ricerca dell'identità dell'architettura siciliana trova la massima spinta centrifuga. Fogli di carta che si trasformano in microscopi e binocoli al contempo consentendo di vedere quello che nelle architetture realizzate può divenire invisibile ma costruendo anche delle relazioni con altre architetture invisibili, perché non realizzate o costruite in luoghi così distanti da potersi considerare invisibili[15].

Note

1 Vagnetti, 1955, pp. 125-126.
2 Il laboratorio ha, tra le sue finalità, quella di gestire e valorizzare i fondi d'archivio relativi al periodo storico successivo al sisma del 1908.
3 Lanfranchi, 2007. Mezzetti, 2003.
4 Magnago Lampugnani, 1982, p. 6.
5 Miodini, 2019.
6 Sainz, 1989, p. 37.
7 Fancelli, 1986, p. 54.
8 Quici, 1996, p. 199.
9 Lanfranchi, 2007, p. 139.
10 Purini, 1996, pp. 31-35.
11 De Rosa, 2011, p. 95.
12 Sainz, 1986, p. 28.
13 Guccione, 2010, p. 4.
14 De Rubertis, 1992, p. 196.
15 Sciascia, 2006, p. 205.

1
Elementi espressivi e caratteristiche tecniche

Il *corpus* iconografico indagato è attualmente custodito presso gli archivi della Curia, della Sovrintendenza e del Museo Regionale di Messina ma la parte più consistente, e soprattutto i disegni originali, sono stati consultati presso il Fondo Valenti della Biblioteca Comunale di Palermo. Tra le opere analizzate ne risultano alcune firmate da altri collaboratori, così come era prassi anche in passato negli studi di progettazione, ma ciò non altera in maniera determinante la valutazione degli elaborati poiché come sottolinea Vittorio Magnago Lampugnani

che un disegno sia stato eseguito proprio personalmente dal maestro oppure, secondo le sue istruzioni, da un collaboratore (usanza comune anche nei piccoli studi) è di interesse meramente filologico. D'altronde anche nelle botteghe del Cinquecento era consuetudine che i discepoli collaborassero ad opere che poi, firmate dal maestro, a lui venivano attribuite in tutto e per tutto. È dunque a maggior ragione che per

i disegni d'architettura, nei quali la componente strumentale supera quella autonoma, l'aspetto della firma possa e debba essere considerato con indulgenza[1].

Sempre a questo proposito Michela Rossi osserva ancora che

Non sempre il disegno tecnico è un frutto autografo del progettista [ma è il risultato dell'attività di] collaboratori comunque partecipi del disegno, come gli allievi dei grandi artisti del passato e il disegno può diventare l'espressione collettiva di uno studio che resta riconducibile al suo riferimento principale. La mano, infatti, può essere addestrata all'imitazione perfetta[2].

Tra i disegni analizzati si ritrovano sia i cosiddetti appunti di studio, preparatori quindi per la fase successiva spesso portata a termine da collaboratori, che elaborati tecnici realizzati in varie scale. Nel primo gruppo il dato emergente è costituito dalle notevoli capacità disegnative di Valenti che, anche in questa fase preliminare, indugia in una sorta di "autocompiacimento del segno virtuoso" che "entra in conflitto con la natura sintetica del disegno e la sua conseguente capacità di sottolineare gli aspetti essenziali"[3] dell'oggetto. Anche nei disegni tecnici permane questa caratteristica decisamente anacronistica rispetto alla produzione nazionale e internazionale coeva (tra gli anni Quaranta e Cinquanta) (fig. 1) che risulta già fortemente orientata verso un disegno più austero, libero dai condizionamenti ereditati dalla grafica ottocentesca quali le ombre o le campiture nelle sezioni murarie. Si può supporre in merito, trattandosi, in molti dei casi analizzati, di edifici realizzati originariamente in epoca medievale, che lo "stile grafico" e quindi le tecniche per rappresentare i relativi rilievi siano stati influenzati dallo "stile architettonico" della fabbrica[4] o, ipotesi più plausibile, che le caratteristiche grafiche

1 Magnago Lampugnani, 1982, p. 6.
2 Rossi, 2012, p. 20.
3 *Ivi*, p. 22.
4 Sainz, 1989.

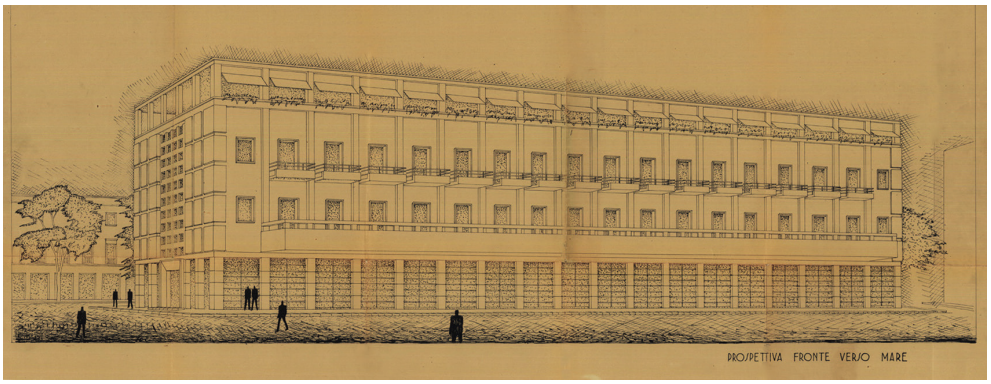


Fig. 1/ G. Samonà. Progetto edificio INPS a Messina (Archivio Progetti IUAV).

che emergono dall'analisi dei disegni di Valenti siano direttamente collegabili al contesto culturale che fa da sfondo alla formazione del progettista. Pur formandosi a Palermo, Valenti, presumibilmente, non rimane estraneo alle caratteristiche e ai contenuti dei corsi tenuti presso la Regia Scuola di Applicazione per Ingegneri di Roma all'interno dei quali, oltre a una solida preparazione scientifica, agli allievi, al fine di migliorare la conoscenza delle fabbriche antiche, veniva richiesta la riproduzione degli edifici storici e lo sviluppo dei particolari sia costruttivi che decorativi per favorire, attraverso il disegno, la "capacità di analisi e comprensione degli organismi architettonici"[5].

Si potrebbe ancora aggiungere che lo "stile grafico" di Valenti sia una diretta conseguenza di alcune delle categorie architettoniche di cui si occupa nei progetti che sono stati presi in considerazione e, cioè, dei particolari architettonici e degli apparati decorativi che, evidentemente, richiedevano una raffigurazione maggiormente concentrata sui caratteri espressivi[6] (fig. 2).

Altro elemento rilevante nel gruppo degli schizzi è sicuramente la meticolosità nell'apposizione delle quote e la descrizione grafica dettagliata dei particolari decorativi; le legende associate riportano scrupolosamente,

5 Currà, Di Marco, 2019, pp. 103-112.
6 Sainz, 1989.

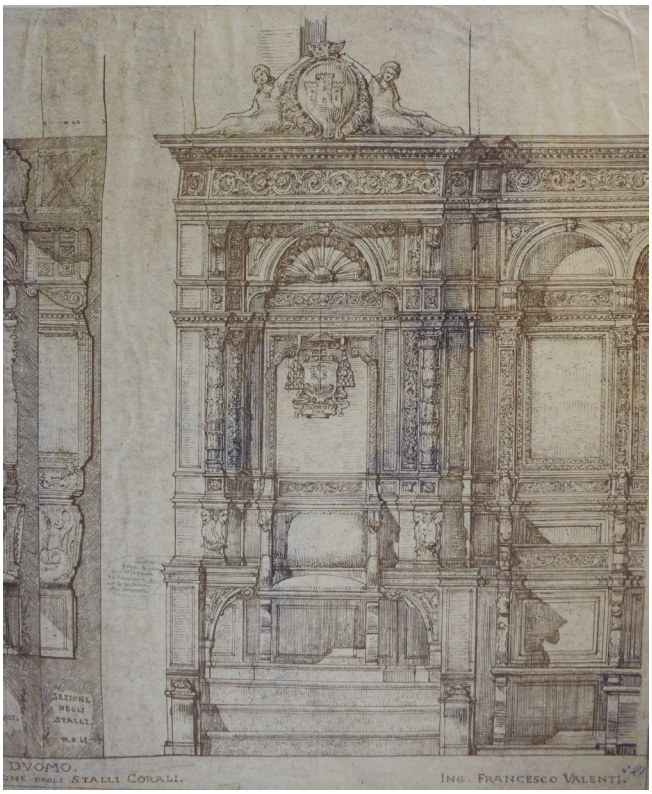
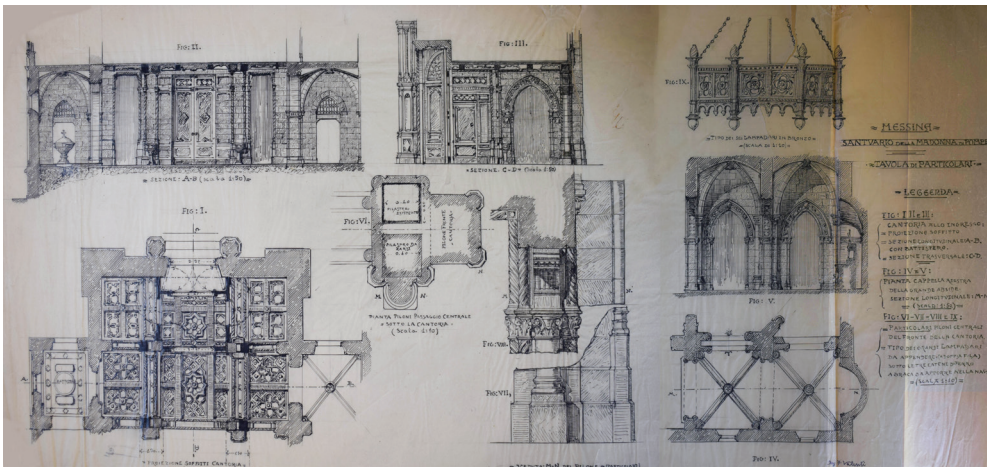


Fig. 2/ F. Valenti. Progetto di ricostruzione degli stalli corali del Duomo di Messina (BCP).

oltre alla descrizione dei grafici cui si riferiscono anche, in alcuni casi e per sommi capi, la tipologia degli interventi messi in atto e dei materiali utilizzati (figg. 3, 4). Gli schizzi possono considerarsi veri e propri appunti corredati da numerose annotazioni e, a volte, inseriti a completamento di corrispondenze scritte (figg. 5-9). Si tratta per lo più di disegni realizzati a matita o con inchiostro nero; per segnalare gli elementi di degrado o da reintegrare viene adoperato il colore rosso.

La rappresentazione del progetto architettonico tra Ottocento e Novecento

Si registra un interesse particolare per l'opera grafica di Francesco Valenti soprattutto perché essa viene prodotta, come sottolineato in precedenza,



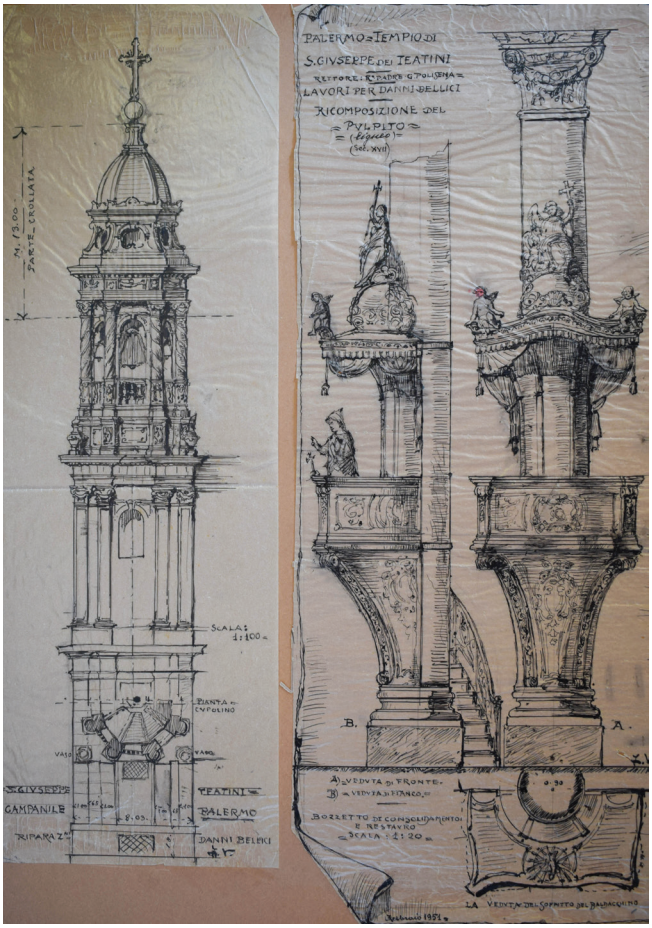
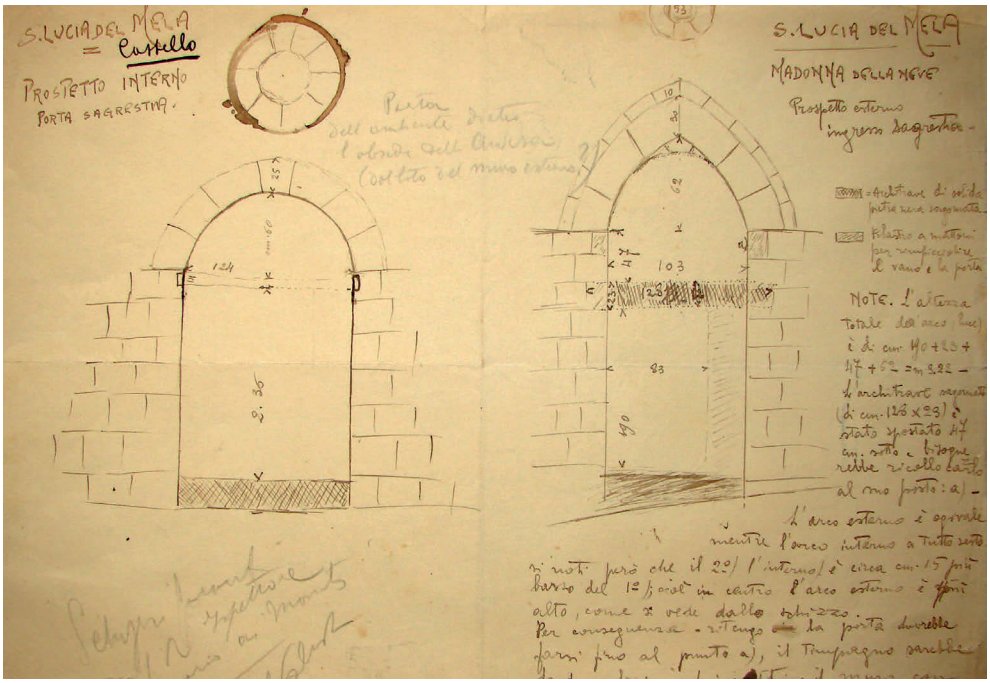
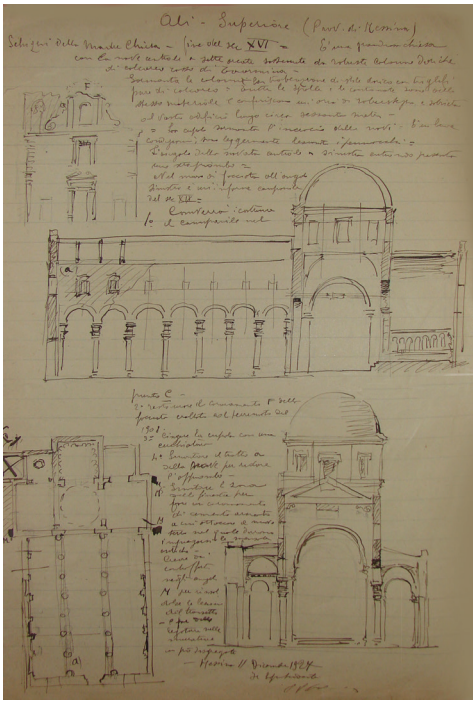


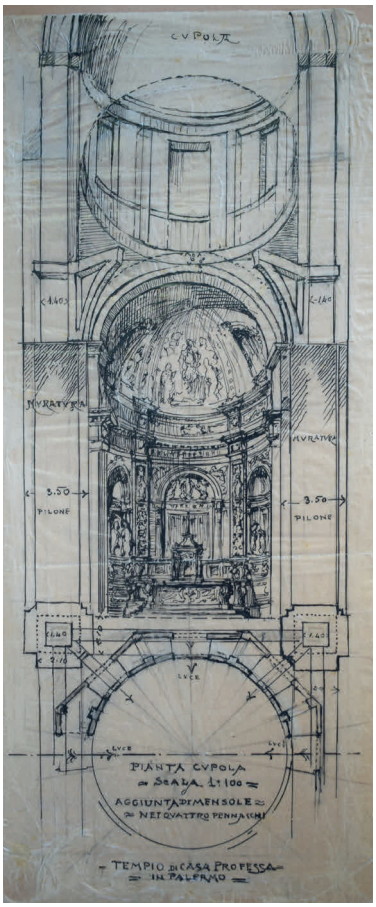
Fig. 3/ F. Valenti. Schizzi di progetto per il campanile e il pulpito della chiesa di S. Giuseppe dei Teatini a Palermo (BCP).

Fig. 4/ F. Valenti. Progetto di ricostruzione del Santuario della Madonna di Pompei a Messina. Tavola dei particolari (BCP).

I disegni di Francesco Valenti. Elementi espressivi e caratteristiche tecniche







in un arco temporale abbastanza esteso all'interno del quale si assiste a una inevitabile trasformazione/evoluzione dei codici grafici della rappresentazione architettonica con una conseguente modifica anche nelle modalità di trasmissione e quindi di ricezione dei suoi significati. Nello specifico, il periodo preso in considerazione si caratterizza per il passaggio da una forte prevalenza della componente soggettiva presente nei disegni realizzati a un'immagine decisamente oggettiva più aderente e vicina ai canoni e alle istanze dell'architettura razionalista che, proprio nei primi decenni del Novecento, comincia ad affermarsi in tutta Europa.

Nella pagina a fianco:
Fig. 5/ F. Valenti. Schizzi per il progetto di restauro della chiesa della Madonna della Neve all'interno del castello di S. Lucia del Mela (ME) (ASM).

Fig. 6/ F. Valenti. Schizzi per il progetto di restauro della Chiesa Madre di Alì Superiore (ME) (ASM).

Fig. 7/ F.Valenti. Schizzo prospettico per il progetto dell'antiporta di Casa Professa a Palermo (BCP).

In questa pagina:
Fig. 8/ F. Valenti. Schizzi di progetto per l'abside di Casa Professa a Palermo (BCP).

Fig. 9/ F. Valenti. Schizzi di progetto per il pulpito della chiesa di S. Giuseppe dei Teatini a Palermo (BCP).

Si avverte quindi una leggera ma significativa transizione, rispetto alla prima metà del XIX secolo, caratterizzato, in maniera più netta, dal dibattito tra i sostenitori del disegno accademico direttamente collegato all'Ecole des Beaux Arts e i fautori del disegno geometrico diffuso soprattutto grazie ai corsi impartiti presso le scuole politecniche. La rappresentazione dell'architettura, sul finire dell'Ottocento, risentirà, da una parte dell'influenza determinata dalla scuola ispirata alle teorie di Ruskin e Viollet-le-Duc esplicitate in un disegno lineare "che tralascia gli effetti artistici per diventare un'espressione quasi tecnica"[7] e, dall'altra, dalla scuola austriaca, rappresentata da Otto Wagner e dai suoi allievi, che invece fa ancora ricorso a "un'espressività classica" caratterizzata prevalentemente dal trattamento degli apparati decorativi con la tecnica dello sfumato. In Italia non si avverte in modo significativo tale dicotomia nella pratica di questa attività che rimane piuttosto ancorata alla tradizione accademica con il risultato di una produzione "virtuosa e diligente, ma mai carica di originalità espressiva"[8]. Con il fiorire delle nuove avanguardie artistiche, nei primi decenni del Novecento, si assiste a una diversificazione dello stile disegnativo con risultati variamente orientati verso un'originalità di espressione che si configura anche come il risultato delle fitte relazioni che intercorrono tra i movimenti architettonici e quelli pittorici[9].

Il *modus operandi* da parte degli esecutori materiali degli elaborati grafici passa da una particolare preferenza nei confronti di una rappresentazione bidimensionale e di ricorrenti vedute prospettiche a disegni sempre più orientati a sottolineare gli aspetti tecnologici in un percorso di oggettivazione per la rappresentazione grafica perseguito attraverso l'adozione di codici universalmente riconoscibili e che verranno definitivamente messi a sistema

7 Vanini, 2010, p. 42.
8 *Ivi*, p. 32.
9 Tra i più significativi esponenti dei movimenti pittorici vedremo ad esempio Mario Sironi affrontare il tema delle periferie introducendo nelle sue opere volumi netti che si stagliano in contesti urbani indefiniti e, contestualmente, lavorare al fianco di professionisti come Giovanni Muzio, Marcello Piacentini e Giuseppe Terragni.

nell'ambito della normativa UNI a partire dal 1921. Normativa che, fino a quel momento, pur percependone a livello intuitivo la necessità, viene comunque praticata come prassi ormai consolidata e legittimata da consuetudini in uso già a partire dal XVI secolo[10]. In tema di disegno tecnico le nuove convenzioni grafiche saranno, in linea di massima, orientate alla razionalizzazione e ottimizzazione dei livelli di comunicabilità del progetto. Si rinuncia gradatamente alle rappresentazioni in prospettiva a favore dell'assonometria che consentiva una visione più oggettiva dell'architettura percepibile nei suoi rapporti esatti e senza punti di fuga prestabiliti[11]. Gli elaborati di base aumentano in quantità e in ricchezza di contenuti, soprattutto per ciò che riguarda gli aspetti tecnologici della costruzione che vengono descritti fin nel minimo dettaglio al fine di documentare ciascun elemento necessario all'esatta realizzazione di quanto previsto.

Eppure, e sotto certi aspetti per fortuna, nonostante questa progressione verso la spersonalizzazione del segno, perdura, anche nei disegni di progetto realizzati dopo la sistematizzazione delle norme grafiche per la rappresentazione e, si potrebbe affermare, anche nelle realizzazioni contemporanee, quel "margine di libertà che permette una reinterpretazione personale del linguaggio senza comprometterne la lettura"[12]. Tale peculiarità, insita da sempre nel disegno di progetto, ha fatto sì che esso sia stato oggetto di una duplice valutazione da parte degli studiosi sia per i suoi aspetti più convenzionali legati alla trasmissibilità dei contenuti sia alle maestranze di cantiere o agli organi burocratici di controllo che per le sue caratteristiche formali frutto "dell'espressione personale degli autori, ricca di licenze poetiche individuali"[13]. Ciò ha consentito, nel corso dei secoli, la riconoscibilità dei singoli autori e quindi l'attribuzione dei disegni sia in base alla

10 "Per tutto il Rinascimento fino all'Illuminismo i trattati hanno proposto una concezione sia teorica che pratica dell'architettura, assumendo in parte la funzione di veri e propri manuali. Essi, facendosi portavoce sia di modi e prassi largamente consolidati che di profonde innovazioni, hanno trasformato forme di consenso in veri e propri linguaggi codificati, saldando teoria e pratica". Bonanno, D'Alessandro, Scaletta, 1994, p. 208.

11 In realtà già agli inizi dell'Ottocento l'assonometria viene "annoverata da Monge come tipo particolare di prospettiva ottenuta come proiezione da un centro improprio e descritta da Tramontini in Italia nel 1811 come prospettiva parallela e da Farish in Inghilterra come prospettiva isometrica". Vanini, 2010, p. 29.

12 Wagner, 1895, p. 1.

13 *Ivi*, p. 19.

Fig. 10/ F. Valenti. Progetto di ricostruzione del Duomo di Messina. Prospetto principale (BCP).

tecnica del segno che per la composizione della tavola, per gli artifici grafici, per la presenza di elementi estetici non funzionali alla costruzione o alla leggibilità del disegno che sottolineano l'esistenza di una ricerca espressiva che non si esaurisce nel progetto ma si prolunga nella sua rappresentazione[14].

Dalla disamina dei disegni di Valenti vengono fuori alcuni degli elementi accennati aggiungendo ulteriori spunti di interesse in materia di rappresentazione dell'architettura oltre a quelli direttamente collegabili alla cultura del restauro architettonico in Sicilia che rappresenta, come si accennava in precedenza, la motivazione principale per la quale essi vengono redatti (figg. 10, 11). Tra gli elaborati consultati infatti solo quelli riferibili al nuovo Museo di Messina consentono di formulare alcune riflessioni sulle modalità di restituzione grafica in un progetto *ex* novo.

14 *Ibidem.*

Fig. 11/ F. Valenti. Progetto di restauro della chiesa della Madonna di Pompei a Messina. Sezione longitudinale (BCP).

Gli elaborati esecutivi

Il valore documentario di questo consistente *corpus* iconografico non consiste soltanto nella grande quantità di disegni in esso contenuti e nelle caratteristiche che li contraddistinguono sia sotto il profilo formale che tecnico, ma sta anche nella loro funzione di dominio e di controllo dei processi sia progettuali che produttivi nell'ambito delle attività dei cantieri cui si riferiscono. A tal riguardo possono costituire oggetto di riflessione le tavole che potremmo definire tecniche o esecutive che si compongono di numerose porzioni di edificio con elaborati realizzati in scale di rappresentazione che variano dall'1:50 fino a particolari in scala 1:10: generalmente vengono posti in relazione, secondo il metodo della doppia proiezione ortogonale, piante e alzati riproponendo le impostazioni desunte dai trattati o dai manuali architettonici del passato (figg. 12, 13)[15].

La lettura combinata delle diverse proiezioni viene probabilmente proposta dall'autore "nell'ottica di una percezione globale dell'opera in termini tridimensionali"[16].

15 Vernizzi, 2005, pp. 371-380.
16 Bonanno, D'Alessandro, Scaletta, 1994, p. 210.

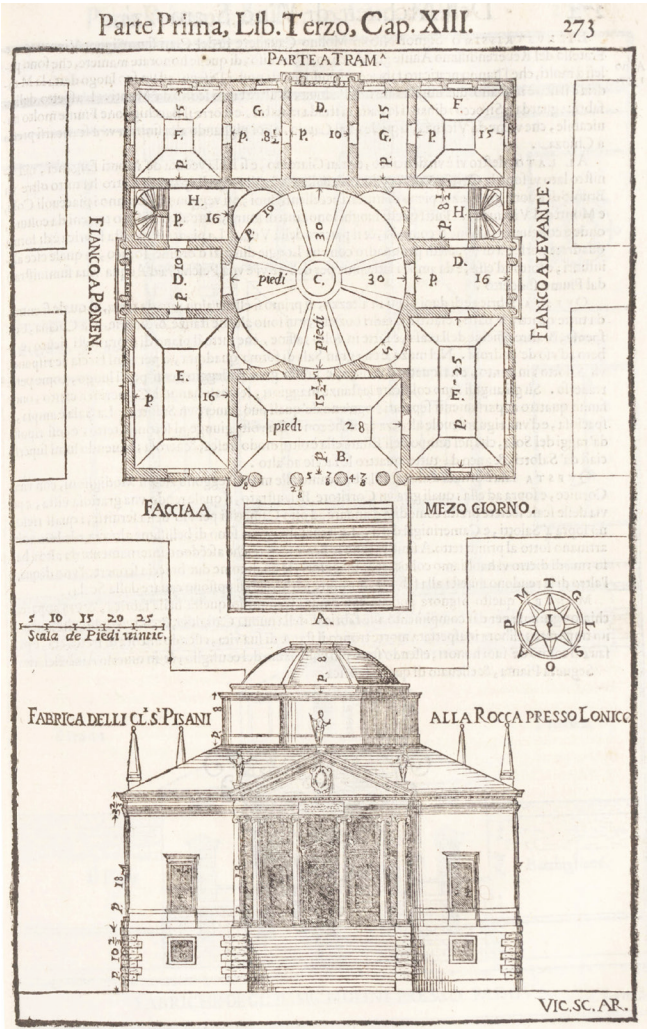


Fig. 12/ V. Scamozzi. *Dell'idea dell'architettura universale. Libro terzo* (1615).

Probabilmente per sintetizzare in un unico elaborato il maggior numero di informazioni, in alcune piante di organismi simmetrici, viene riportata da una parte la descrizione del pavimento e dall'altra degli apparati decorativi delle volte (fig. 14). Tutti gli elementi, dalle murature ai dettagli costruttivi alle decorazioni, vengono graficizzati con estrema precisione e raffinatissima cura in linea, considerata anche l'epoca di produzione di buona parte dei disegni analizzati, con la metodologia perseguita

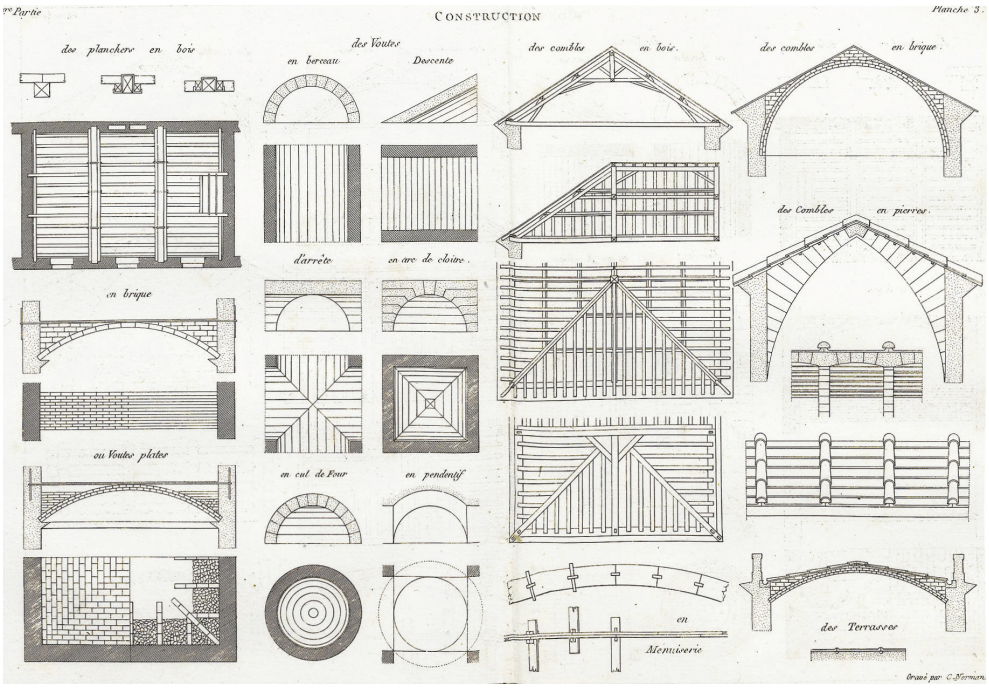


Fig. 13/ J. N. L. Durand. *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique, prima parte, tav. 4* (1809).

da Mario Ridolfi insieme a Cino Calcaprina, Aldo Cardelli e Mario Fiorentino nel *Manuale dell'Architetto*, pubblicato nel 1946, in cui l'efficacia grafica sottendeva significati strettamente collegati a una pratica progettuale e costruttiva condizionata dalla temperie socio-culturale del dopoguerra. Così come nei disegni di Ridolfi "il dettaglio, esasperato allora sia dimensionalmente che nella sua stratigrafia segnica, diventa il tutto, sino ad assumere in sé una connotazione simbolica" (fig. 15)[17], la produzione grafica di Valenti, pur manifestando ancora una marcata accentuazione dei caratteri espressivi si propone nella sua modernità attraverso un codice grafico che difficilmente avrebbe potuto creare fraintendimenti alle maestranze esecutrici grazie a un significativo corredo di informazioni costituito sia dai disegni che dalle annotazioni allegate. Proprio per la precisione conseguita nell'esecuzione dei disegni il progettista risulta non "direttamente coinvolto nei

17 Moschini, Ridolfi, 2002, pp. 188-191.

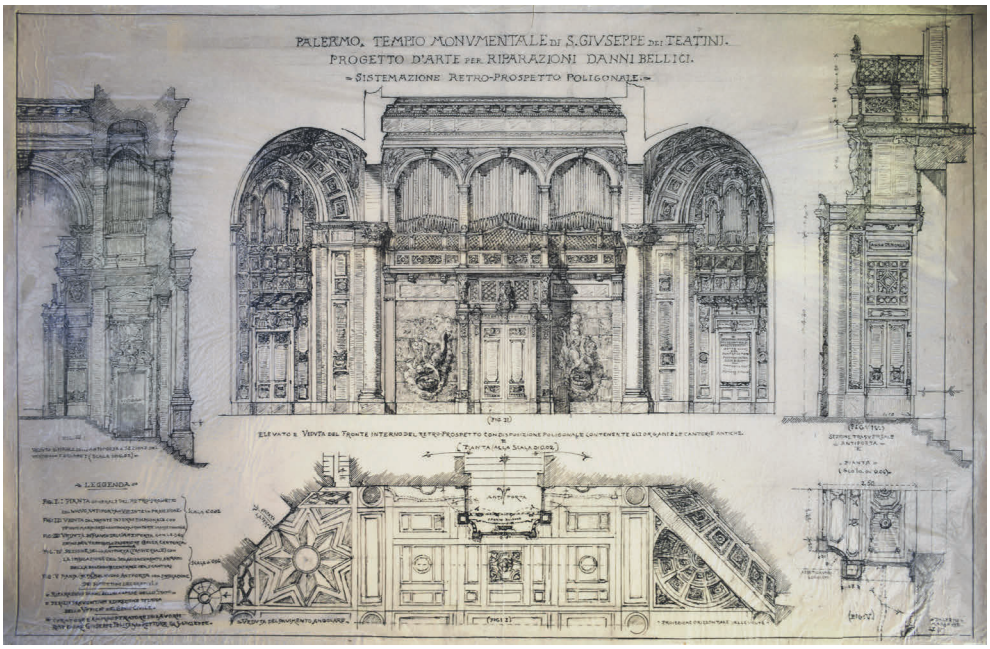


Fig. 14/ F. Valenti. Progetto di restauro del retroprospetto della chiesa di S. Giuseppe dei Teatini a Palermo (BCP).

processi fattivi che, fino ad allora, avevano sempre condizionato l'arte del costruire"[18] (fig. 16).

Un altro valore aggiunto ascrivibile al *corpus* dei disegni di Valenti è sicuramente quello della narrazione, di un pensare in evoluzione in merito alle sue proposte progettuali: da alcune delle opere analizzate emerge infatti la successione delle fasi che hanno caratterizzato la progressione dei cantieri e le modifiche in corso d'opera che ne hanno contraddistinto l'iter. A titolo esemplificativo si cita il caso della cattedrale di Messina i cui progetti di restauro abbracciano un arco temporale che va dal 1897[19] e si protraggono, così come documentano i disegni, fino al 1947.

Osservando gli elaborati in successione si notano, ad esempio, i ripensamenti o, forse, gli adattamenti del progettista in merito all'apparato decorativo esterno soprattutto del fronte posteriore e dei due laterali: in una veduta prospettica viene proposta una soluzione intermedia che, in parte, si rifaceva

18 Monteleone, 2012, p. 36.

19 Risale al 1897 il primo progetto di Valenti per l'edificio avente come finalità il consolidamento dei mosaici dell'abside principale.