

Engravings of Italian architects of the late twentieth century. A heritage to identify, safeguard and value



Sandra Suatoni

This article provides an opportunity to explore some important cases of a study, started but open to further contributions, on the engraving architects of the twentieth century, whose products deserve to be catalogued and read, because they are neglected pieces of a cultural moment which in other aspects is significantly debated. The engraving production of the Italian architects of the late twentieth century is in fact a little-investigated area, but is of considerable interest for contemporary architectural culture, for the meaning given to the application of that particular artistic practice, and for the importance of the personalities who have dedicated themselves to it: Alessandro Anselmi, Carlo Aymonino, Mario Botta, Arduino Cantàfora, Giangi D’Ardia, Paola D’Ercole, Costantino Dardi, Vittorio De Feo, Vittorio Introini, Paolo Martellotti, Massimo Martini, Alessandro Mendini, Giovanni Michelucci, Bruno Minardi, Dario Passi, Franco Pierluisi, Paolo Portoghesi, Franz Prati, Franco Purini, Aldo Rossi, Massimo Scolari. The article examines the experimentations of architects such as Aldo Rossi, Arduino Cantàfora, Giovanni Michelucci and Franco Purini, but above all the focus is on the existence of the original matrices, at risk of degradation and dispersion, in the face of a lack of identification and underestimation of this particular strand of architecture drawing culture.

Keywords: architecture drawing, artwork, mould, plate, reproduction.

“Invention, fixed and diffused through engraving, makes the role of utopia concrete, precisely by presenting an alternative that disregards the real historical conditions, which purports to be in a metahistorical dimension: only to project into the future the breaking of the contradictions present”¹.

This article is an opportunity to illustrate some prominent cases of a study, which is likely to have further contributions, on the engraving architects of the twentieth century, whose products deserve to be catalogued and interpreted as neglected manifestations of a cultural moment in other aspects significantly debated².

Until the nineteenth century, the history of architectural engravings, like the artistic one, has well-known protagonists and orientations: the evident didactic purpose, of translation, celebratory papal and aristocratic patronage; the prevailing repertoire of architectural and urban views; the illustration of treatises, the propaganda of projects carried out or never implemented, or otherwise disseminated³. From this tradition comes, not for the themes but for the subjectivity of the interpretation, the eighteenth-cen-

tury production of Giovanni Battista Piranesi (1720–1778). His prints mark the pinnacle of a century of maximum splendor of chalcographic engraving: milestones for posterity, with stylistic-cultural repercussions far beyond technique and Italian geographical borders.

With the advent of photography and the twentieth century, the technique of engraving takes on exclusively artistic value. While the critics have followed and historicalized the dynamics of art engraving, with the contribution of specialists of the discipline and institutions that have facilitated its production and, in some cases, the timely museumization⁴, different events are connected to the manifestations of architecture engraving, both in Italy and in its orbit of influence. For this reason, information and attention has been minor, sporadic and not able to clearly outline the phenomenon. Moreover, the graphic production of architects, while accessing galleries and international exhibitions of architecture, maintains a niche position in the collector market, aimed mainly at experts, whose narrative is absolved by architectural criticism, not catalyzed by the specific graphics techniques⁵.

Incisioni di architetti italiani del secondo Novecento. Un patrimonio da individuare, tutelare, valorizzare

Sandra Suatoni

L’articolo costituisce l’occasione per esporre alcuni casi eclatanti di uno studio, avviato ma suscettibile di ulteriori contributi, sugli architetti incisori del Novecento, i cui prodotti meritano di essere catalogati e letti in quanto brani negletti di un momento culturale per altri aspetti significativamente dibattuto. La produzione incisoria degli architetti italiani del secondo Novecento è infatti un ambito poco indagato, ma che si rivela di notevole interesse per il significato rivestito dall’esercizio di quella particolare pratica artistica per la cultura architettonica coeva e per il rilievo delle personalità che vi si dedicarono: Alessandro Anselmi, Carlo Aymonino, Mario Botta, Arduino Cantàfora, Giangi D’Ardia, Paola D’Ercole, Costantino Dardi, Vittorio De Feo, Vittorio Introini, Paolo Martellotti, Massimo Martini, Alessandro Mendini, Giovanni Michelucci, Bruno Minardi, Dario Passi, Franco Pierluisi, Paolo Portoghesi, Franz Prati, Franco Purini, Aldo Rossi, Massimo Scolari. Nell’articolo vengono illustrate le prove di architetti come Aldo Rossi, Arduino Cantàfora, Giovanni Michelucci e Franco Purini, ma soprattutto viene focalizzata l’attenzione sulla sussistenza delle matrici originali, a rischio di degrado e dispersione, a fronte della mancata individuazione e della sottovalutazione di questo particolare filone della cultura del disegno di architettura.

Parole chiave: disegno di architettura, matrice, opera d’arte, riproduzione, stampa.

«L’invenzione, fissata e diffusa tramite l’incisione, rende concreto il ruolo dell’utopia, che è proprio nel presentare un’alternativa che prescindendo dalle condizioni storiche reali, che si finga in una dimensione metastorica: ma solo per proiettare nel futuro l’irrompere delle contraddizioni presenti»¹.

Questo articolo costituisce l’occasione per illustrare alcuni casi di spicco di uno studio, suscettibile di ulteriori contributi, sugli architetti incisori del Novecento, i cui prodotti meritano di essere catalogati e interpretati quali manifestazioni neglette di un momento culturale per altri aspetti significativamente dibattuto².

Fino all’Ottocento la storia dell’incisione d’architettura, al pari di quella artistica, ha protagonisti e orientamenti noti: la spiccata finalità didattica, di traduzione, celebrativa del mecenatismo papale e gentilizio; il repertorio prevalente di vedute architettoniche e urbane; l’illustrazione trattatistica, la propaganda di progetti realizzati o mai attuati, oppure diversamente divulgati³. Da questa consuetudine sfugge, non per i temi ma per la soggettività dell’interpretazione, la produzione settecente-

sca di Giovanni Battista Piranesi (1720–1778). Le sue stampe segnano i vertici del secolo di massimo fulgore dell’incisione calcografica: pietre miliari per i posteri, con ripercussioni stilistico-culturali ben oltre la tecnica e i confini geografici italiani.

Con l’avvento della fotografia e il Novecento la tecnica dell’incisione assume valenza esclusivamente artistica. Se la critica ha seguito e storicizzato le dinamiche dell’incisione d’arte, con il contributo di specialisti della disciplina e delle istituzioni che ne hanno favorito la produzione e, in alcuni casi, la tempestiva musealizzazione⁴, diverse sono state le vicende connesse alle manifestazioni dell’incisione di architettura, sia in Italia sia nella sua orbita di influenza. Per tale ambito le notizie e l’attenzione sono state minori, sporadiche e non adeguate a delineare con chiarezza il fenomeno. Del resto la produzione grafica degli architetti, pur accedendo alle gallerie e alle mostre internazionali di architettura, mantiene una posizione di nicchia nel mercato del collezionismo, rivolto soprattutto agli addetti ai lavori, la cui narrazione è assolta dalla critica architettonica, non catalizzata dallo specifico delle

The reasons are due to marginality but also to the conflicting and critical framework that surrounds the phenomenon. Just think of the decline of the artistic–humanistic development of the figure of the architect in favour of technical professionalism; of the legacy of the modern movement, with the pragmatism that subordinates the artistry of architecture to social functions. In contrast with these aspects, aggravated by the failure of urban policies and the impossibility of a dialogue with the governing power, Italian architecture takes a militant critical position, moving it into the heated intellectual debate, into the theory, into metalinguistic reflection, into drawing⁶.

The realities on which the so-called ‘drawn or paper architecture’ of the Italian late twentieth century is based were the subject of the exhibition *La Tendenza. Architecture Italiennes (The Trend. Italian architecture) 1965–1985*, organized at the Centre Pompidou in 2012, which attempted a difficult reconstruction of the dynamics of historical formation and development, within a wide perspective, from the post-war premises to the consequent international repercussions. On display were many works from the museum’s collections, acquired (for a fee or by donation) mostly in the last twenty years. A scientific project, that of Migayrou⁷, moreover blamed by some protagonists of that time, for having gathered under a single interpretive key the culturally complex universe of the phenomena of Italian architecture between 1965 and 1975 (from Aldo Rossi, actual inventor of the *Tendenza*, to the different research studies of the GRAU, Metamorph or the Labirinto studio, to the Postmodernism of Portoghesi)⁸.

That said, a review of the engraving production of the Italian architects of those years, many of which are represented in the Paris exhibition, reveals material of undoubted interest, both for the history of engraving and for that of architecture. By engraving, the architects, like the contemporary artists, recovered an obsolete reproduction technique, no longer with educational purposes, but renewing the expressive and communicative potential. In addition, engraving triggered the dialectical exchange with history, at the centre of the architectural

debate of the period, predisposing the cooperation between memory and the present, history and reality, both in executive technique and in expressive forms.

Significant, in this sense, is the awareness of the communicative, theoretical and ideological role of architectural engraving, in those years strongly influenced by the study, re-reading and updating of Piranesi, of which the exhibition *Piranesi nei luoghi di Piranesi (Piranesi in the places of Piranesi)*, with an appendix on the *Architettura disegnata (Drawn architecture)*⁹, were memorable milestones, as well as the re-reading of the Piranesian work in a positive utopia by Manfredo Tafuri: “the only suitable outlet for an intellectual work that does not want to sacrifice the fulfillment of a foreshadowing commitment”; “Piranesi exalts the ability of the imagination to create models, valid in the future as new values, and in the present as an immediate challenge”¹⁰.

Nor can we forget the episode of *Roma interrotta. Dodici interventi sulla pianta di Roma del Nolli (Rome interrupted. Twelve interventions on the map of Rome of Nolli)* in 1978. In the exhibition, conceived by Piero Sartogo, the great map of Nolli (1748) is elected as a platform for urban reflection by twelve internationally renowned architects, demonstrating the halting of all design impulses for Rome caused by political inertia and land speculation¹¹.

Also significant are the initiatives of the Istituto Nazionale per la Grafica (National Institute for Graphics, now Central) that, with director Carlo Bertelli, worked with the Labirinto studio to prepare the Chalcography rooms and various exhibitions¹²; finally those on architecture drawing and engraving promoted by Francesco Moschini, architect and art critic, with the foundation in 1978 of the Roman gallery A.A.M. Architettura Arte Moderna (Modern Art Architecture), which enshrine architectural drawing as an autonomous practice.

In the production process the printer, compared to the architect, comes to assume a role of consultant, well beyond the print run of the matrices at the printing press, complying with the aesthetic intentions of the author through the intuitions, suggestions, joint decision-making, assistance in matrix execution techniques,

tecniche grafiche⁵.

Le ragioni sono dovute alla marginalità ma anche alla cornice conflittuale e critica che avvolge il fenomeno. Basti pensare al tramonto della formazione artistico–umanistica della figura dell’architetto a vantaggio del professionismo tecnico; all’eredità del movimento moderno, con il pragmatismo che subordina l’artisticità dell’architettura alle funzioni sociali. In polemica con questi aspetti, aggravati dal fallimento delle politiche urbane e dall’impossibilità di un dialogo con il potere governativo, l’architettura italiana assume una posizione critica militante, veicolandola nell’acceso dibattito intellettuale, nella teoria, nella riflessione metalinguistica, nel disegno⁶.

Le realtà su cui si incardina la cosiddetta “architettura disegnata o di carta” del secondo Novecento italiano sono state l’argomento della mostra *La Tendenza. Architecture Italiennes 1965–1985*, organizzata al Centre Pompidou nel 2012, che ne tentava una non facile ricostruzione delle dinamiche di formazione e sviluppo storico, in una prospettiva ampia, che andava dalle premesse del dopoguerra alle conseguenti ripercussioni internazionali. In esposizione molte opere delle collezioni del museo, acquisite (a titolo oneroso o per donativo) perlopiù nell’ultimo ventennio. Un progetto scientifico, quello di Migayrou⁷, peraltro biasimato da alcuni protagonisti di quella stagione, per aver radunato sotto un’unica chiave interpretativa l’universo culturalmente complesso dei fenomeni dell’architettura italiana tra il 1965 e 1975 (da Aldo Rossi, inventore effettivo della *Tendenza*, alle ricerche diverse del GRAU, di Metamorph o dello studio Labirinto, al Postmodernismo di Portoghesi)⁸.

Ciò premesso, una ricognizione sulla produzione incisa degli architetti italiani di quegli anni, molti dei quali rappresentati nella mostra di Parigi, rivela un materiale di indubbio interesse, tanto per la storia dell’incisione che per quella dell’architettura. Incidendo gli architetti, al pari degli artisti coevi, recuperavano una tecnica di riproduzione desueta, con finalità non più didattiche, ma rinnovandone le potenzialità espressive e comunicative. Inoltre l’incisione innescava lo scambio dialettico con la storia, al centro del dibattito architettonico

del periodo, predisponendo alla concertazione tra memoria e presente, storia e realtà, sia nella tecnica esecutiva sia nelle forme espressive.

Pregnante, in tal senso, la consapevolezza del ruolo comunicativo, teorico e ideologico dell’incisione d’architettura, in quegli anni fortemente influenzato dallo studio, la rilettura e l’attualizzazione di Piranesi, di cui furono tappe memorabili la mostra *Piranesi nei luoghi di Piranesi*, con un’appendice sull’*Architettura Disegnata*⁹, nonché la rilettura dell’opera piranesiana in chiave di utopia positiva fatta da Manfredo Tafuri: «unico sbocco adeguato per un lavoro intellettuale che non voglia rinunciare ad assolvere a un impegno di prefigurazione»; «Piranesi esalta la capacità dell’immaginazione a creare modelli, validi nel futuro come valori nuovi, e nel presente come contestazione immediata»¹⁰.

Né si può dimenticare l’episodio di *Roma interrotta. Dodici interventi sulla pianta di Roma del Nolli* del 1978. Nella mostra, ideata da Piero Sartogo, la grande pianta di Nolli (1748) è eletta a piattaforma di riflessione urbana da parte di dodici architetti di fama internazionale, a dimostrare l’arresto di ogni impulso alla progettazione per Roma causato dall’inerzia politica e dalla speculazione fondiaria¹¹.

Significative anche le iniziative dell’allora Istituto Nazionale per la Grafica (oggi Centrale) che, con Carlo Bertelli direttore, vede attivo lo studio Labirinto nell’allestimento delle sale della Calcografia e di varie mostre¹²; infine quelle sul disegno e l’incisione di architettura promosse da Francesco Moschini, architetto e critico d’arte, con la fondazione nel 1978 della romana galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna, che sanciscono il disegno architettonico come pratica autonoma.

Nella prassi produttiva lo stampatore, rispetto all’architetto, viene ad assumere un ruolo da comprimario, ben oltre la tiratura delle matrici al torchio, assecondando le intenzioni estetiche dell’autore attraverso le intuizioni, i suggerimenti, la condivisione delle decisioni, l’assistenza nelle tecniche di esecuzione della matrice, l’alchimia delle morsure, le diverse modalità di stampa. L’abilità tecnica e l’ingegno creativo di autore e stampatore convergono dando origine ai passaggi di stato dell’opera verso la meta fi-

the alchemy of acid etchings, the different printing methods. The technical skill and creative ingenuity of author and printer converge, giving rise to the transitions of the work towards the end goal, the so-called ‘final print’. It is essentially a specific line of study from the point of view of both the artisanal and theoretical dimension, with its own autonomy also with respect to architecture drawing.

Along these lines the initiative (2015) of the Bonnefanten Museum in Maastricht should be noted which, with the exhibition and book dedicated to the graphic work of Aldo Rossi¹³, marked a milestone in the study and dissemination of the production of engravings and prints of one of the most acclaimed architects and theorists of Italian architecture of the late twentieth century. A pioneering study that enriched the author’s biography, projecting a new light on the cultural context that saw the birth of his graphic products. The work focused on a previously absorbed and confused expressive technical aspect in the context of ‘drawn architecture’, of which Aldo Rossi was the protagonist and model¹⁴.

Together with other contemporary Italian architects, of contiguous generations and partly linked by elective and professional affinities, the figure of Aldo Rossi (1931–1997) fits at the center of that web of relationships imbued with the passion for drawing that, especially in the 1970s and 1980s (to a lesser extent in the 1990s), connected architects, critics and gallerists, but also important private art printers. An interest in drawing that goes beyond utopian foreshadowings and the polemical push towards the sociopolitical and speculative dimension of architecture, to become an arena of proactive theoretical and design reflections, which are looked at with interest and emulation by exponents of international architectural culture, American in particular¹⁵. Important promoters of that time are Antonia Jannone’s galleries in Milan, with the Disegni d’architettura (Drawings of architecture) gallery (since 1979, with an exhibition of works by Italian and foreign architects), and the aforementioned A.A.M. in Rome, directed by Moschini¹⁶.

It is the critical/gallerist promoters of the drawing of architecture that foster the relation-

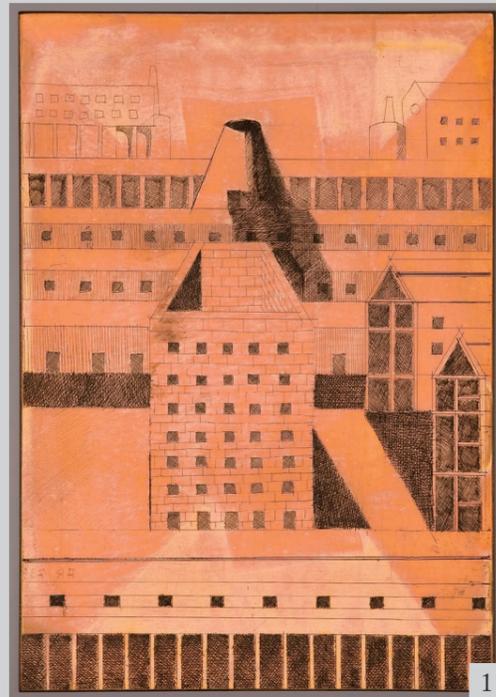


Figure 1
Aldo Rossi, *Modena great cemetery*, etching, copper mould, 25,2x18 cm.
© Modern Archive, Mendrisio.

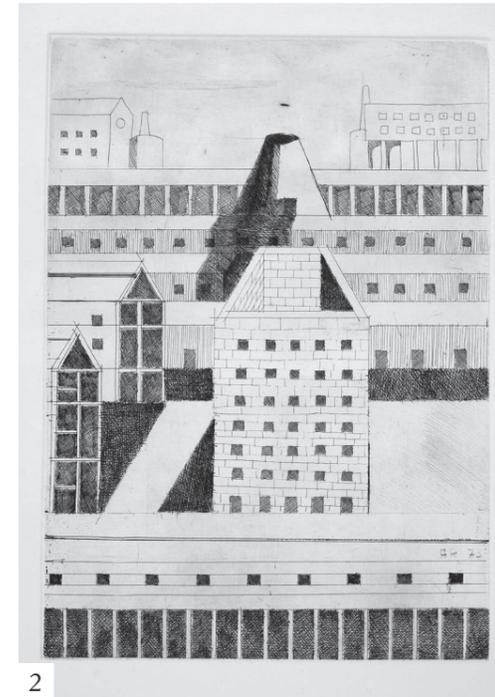
Figure 2
Aldo Rossi, *Modena great cemetery*, etching, 24,8x17,8 cm.
© Bonnefantenmuseum Maastricht.

ships of Rossi and others with artistic printing houses such as Giorgio Upiglio’s Grafica Uno in Milan, Grafica Romero in Rome, Il Bisonte in Firenze, Stamperia del Bostrico in Liguria. In an effort to repeat and endlessly combine the images of his architecture, both real and ephemeral, Aldo Rossi in the course of his career relies on screen printing, chalcography, woodcutting¹⁷. Rossi’s own personal work, being the design property of the Rossian print *corpus*, can be seen in the core of etchings (figs. 1, 2)¹⁸.

The origins of the Rossian graphic and iconographic style go back to some milestones of twentieth century Italian art, such as Morandi, Sironi, De Chirico (while in contemporary Italian art print the informal line predominated); the engraving technique faithfully reproduces the personal hand style that, combining the simplicity of the character with the complexity of the compositions, corresponds to the poetic and theoretical needs of the author, amplified and made superfluous by the combinatorial and multiplicative possibilities of the medium. Rossi’s prints with their titles tend towards the conceptual manifesto, in sought-after unstable and disjointed correspondences: *Dieses ist lange her / Ora questo è perduto, L’architettura*

Figura 1
Aldo Rossi, *Il grande cimitero di Modena*, acquaforte, matrice in rame, cm 25,2x18.
© Archivio del Moderno, Mendrisio.

Figura 2
Aldo Rossi, *Il grande cimitero di Modena*, acquaforte, cm 24,8x17,8.
© Bonnefantenmuseum Maastricht.



nale, il cosiddetto “buono di stampa”. Si tratta in sostanza di una linea di ricerca specifica sia sul versante della dimensione artigianale sia in quello teorico, con una propria autonomia anche rispetto al disegno di architettura.

In tale direzione va segnalata l’iniziativa (2015) del museo Bonnefanten di Maastricht che, con la mostra e il volume dedicati all’opera grafica di Aldo Rossi¹³, ha segnato una tappa fondamentale nello studio e divulgazione della produzione di incisioni e stampe di uno dei più acclamati architetti e teorici dell’architettura italiana del secondo Novecento. Una ricerca pionieristica che ha arricchito la biografia dell’autore, proiettando una nuova luce sul contesto culturale che vide nascere i suoi prodotti grafici. L’operazione ha focalizzato un aspetto tecnico espressivo precedentemente assorbito e confuso nell’alveo della “architettura disegnata”, della quale Aldo Rossi è stato protagonista e modello¹⁴.

Assieme ad altri architetti italiani contemporanei, di generazioni contigue e in parte legati da affinità elettive e professionali, la figura di Aldo Rossi (1931–1997) si inserisce al centro di quella trama di rapporti intrisi dalla passione per il disegno che, soprattutto negli anni

Settanta–Ottanta (in misura minore negli anni Novanta), ha collegato architetti, critici e galleristi, ma anche importanti stamperie artistiche private. Un interesse per il disegno che va oltre le prefigurazioni utopiche e la spinta polemica nei confronti della dimensione sociopolitica e speculativa dell’architettura, per farsi arena di propositive riflessioni teoriche e progettuali, alle quali guardano con interesse ed emulazione esponenti della cultura architettonica internazionale, statunitense in particolare¹⁵. Importanti promotori di quella stagione sono le gallerie di Antonia Jannone a Milano, con la galleria Disegni d’architettura (dal 1979, con una mostra di opere di architetti italiani e stranieri), e la già citata A.A.M. di Roma, diretta da Moschini¹⁶.

Sono i critici/galleristi promotori del disegno di architettura a favorire le relazioni di Rossi e di altri con le stamperie artistiche quali Grafica Uno di Giorgio Upiglio a Milano, Grafica Romero a Roma, Il Bisonte a Firenze, Stamperia del Bostrico in Liguria.

Nell’intento di reiterare e combinare all’infinito le immagini della sua architettura, tanto reale che effimera, Aldo Rossi nel corso della sua carriera si affida alla stampa serigrafica, calcografica, xilografica¹⁷. Ferma restando la proprietà progettuale del *corpus* di stampe rossiano, l’autografia manuale è riscontrabile nel nucleo di acqueforti (figg. 1, 2)¹⁸.

Le ascendenze del linguaggio grafico e iconografico rossiano riconducono ad alcune pietre miliari del Novecento artistico italiano, quali Morandi, Sironi, De Chirico (mentre nella coeva stampa d’arte italiana predominava la linea dell’informale); la tecnica incisoria ne riproduce fedelmente la personale grafia che, unendo la semplicità del carattere alla complessità delle composizioni, corrisponde alle esigenze poetiche e teoriche dell’autore, amplificate e rese ridondanti dalle possibilità combinatorie e moltiplicative del mezzo.

Al manifesto concettuale tendono le stampe di Rossi con i loro titoli, in ricercate corrispondenze instabili e spaesanti (*Dieses ist lange her / Ora questo è perduto, L’architettura assassinata, Città verticale, L’architettura domestica*; figg. 3, 4, 5, 6). Né si tace il rapporto non ortodosso instaurato con la disciplina, la cui tradizione

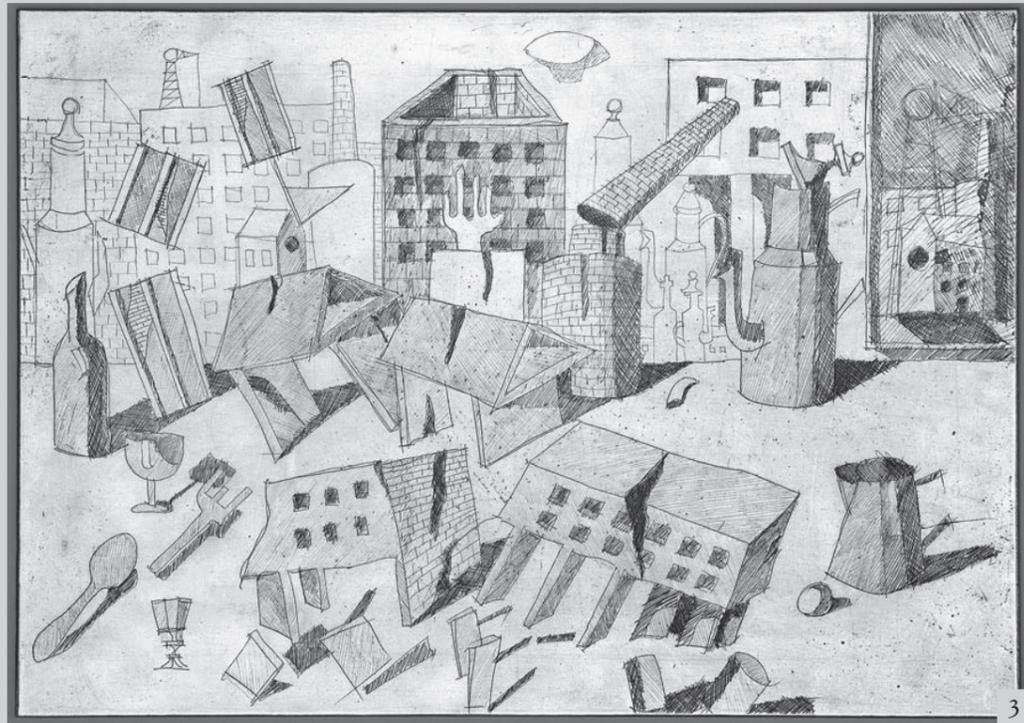


Figure 3
Aldo Rossi, *Now this is lost*, etching, zinc mould, 17,9x25,3 cm. © Modern Archive, Mendrisio.

Figure 4
Aldo Rossi, *Architecture assassinated*, etching, zinc mould, 18,1x13 cm. © Modern Archive, Mendrisio.

Figure 5
Aldo Rossi, *Domestic architecture*, 1974, etching, zinc mould, 18,1x13 cm. © Modern Archive, Mendrisio.

Figure 6
Aldo Rossi, *Domestic architecture*, 1974, artist proof, etching, 36x26 cm. © Bonnefantenmuseum Maastricht.

Figure 7
Aldo Rossi, *Theatre of the world*, 1987, etching, aquatint, electro-tip, zinc mould, 32,6x25 cm. © Private collection.

Figure 8
Aldo Rossi, *Theatre of the world*, 1987, artist proof, etching, aquatint, electro-tip, 32,4x24,5 cm. © Bonnefantenmuseum Maastricht.

Figure 9
Aldo Rossi, *Lagoon buildings*, 1987, artist proof, silk-screen print, etching, aquatint, electro-tip, 32,4x24,5 cm. © Bonnefantenmuseum Maastricht.

assassinata, *Città verticale*, *L'architettura domestica* (*Now this is lost*, *Architecture assassinated*, *Vertical city*, *Domestic architecture*; figs. 3, 4, 5, 6). Nor should we omit the unorthodox relationship established with the discipline, whose technical and ritual tradition is gradually transcended in favour of a casual syncretism made of insertions and contaminations (irregular numbering of prints, use of xerography, photocopying, faxing as references for photo-en-

gravings), as well illustrated by Ton Quik in his essay in the Maastricht catalogue¹⁹. Compared to the bright colours of the prints produced in the 1980s, with the collaboration of the Ligurian printer Alfredo Meconi (Stamperia del Bostrico, now in Albissola Marina, at the time of the work with Rossi in Via Santa Lucia in Savona; figs. 7, 8, 9)²⁰, in the first group of etchings the dialectic of the flowing lights (modulated by the aquatints and open acid etchings) and

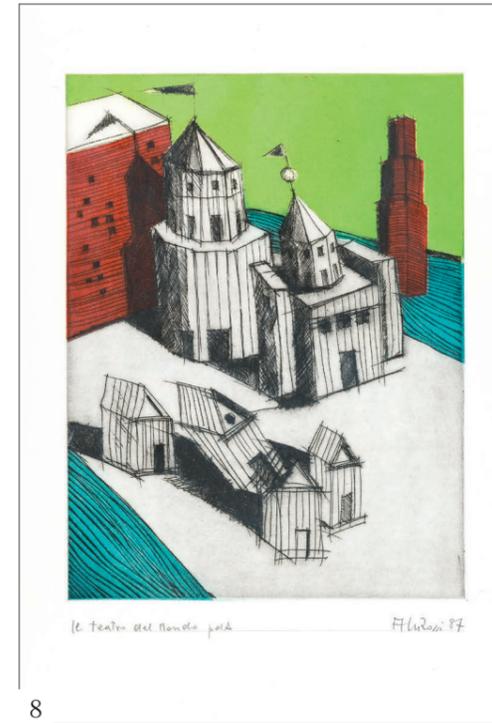
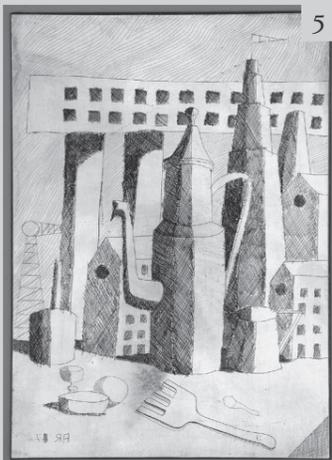
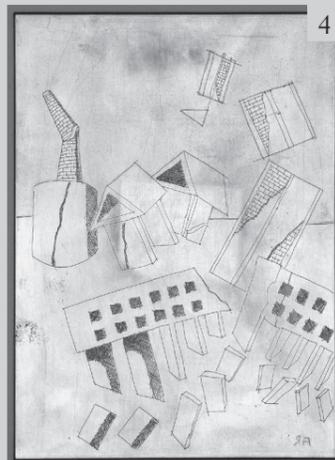


Figure 3
Aldo Rossi, *Ora tutto questo è perduto*, acquaforte, matrice in zinco, cm 17,9x25,3. © Archivio del Moderno, Mendrisio.

Figure 4
Aldo Rossi, *L'architettura assassinata*, acquaforte, matrice in zinco, cm 18,1x13. © Archivio del Moderno, Mendrisio.

Figure 5
Aldo Rossi, *Architettura domestica*, 1974, acquaforte, matrice in zinco, cm 18,1x13. © Archivio del Moderno, Mendrisio.

Figure 6
Aldo Rossi, *Architettura domestica*, 1974, prova d'artista, acquaforte, cm 36x26. © Bonnefantenmuseum Maastricht.

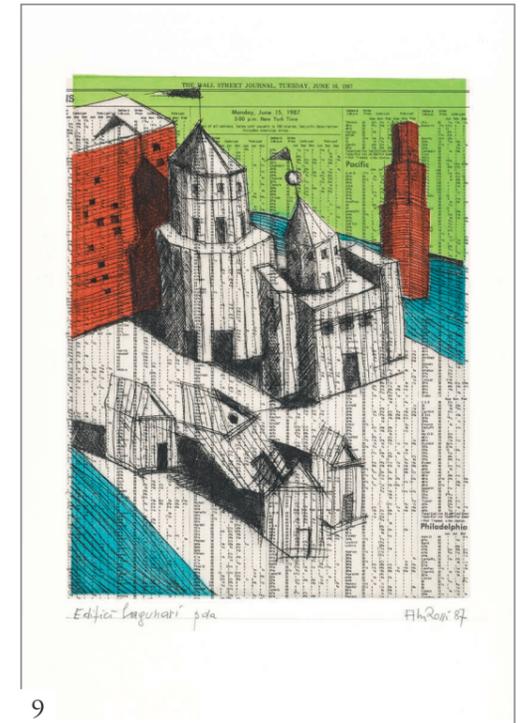
Figure 7
Aldo Rossi, *Teatro del mondo*, 1987, acquaforte, acquatinta, elettropunta, matrice in zinco, cm 32,6x25. © Collezione privata.

Figure 8
Aldo Rossi, *Il teatro del mondo*, 1987, prova d'artista, acquaforte, acquatinta, elettropunta, cm 32,4x24,5. © Bonnefantenmuseum Maastricht.

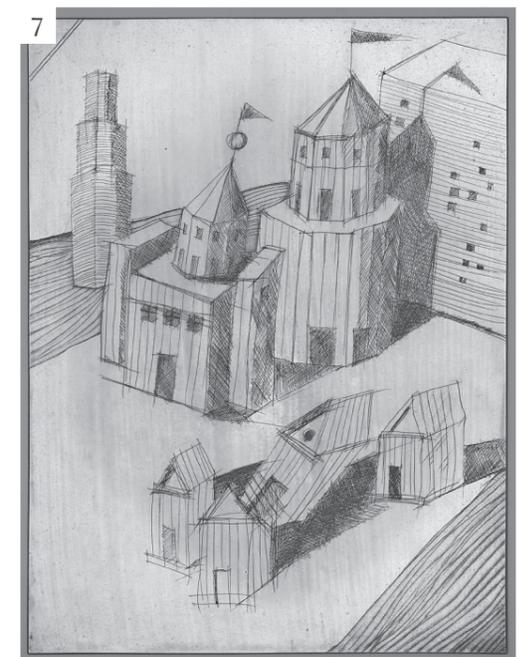
Figure 9
Aldo Rossi, *Edifici lagunari*, 1987, prova d'artista, serigrafia, acquaforte, acquatinta, elettropunta, cm 32,4x24,5. © Bonnefantenmuseum Maastricht.

tecnica e rituale viene via via trascesa a favore di un sincretismo disinvolto fatto di innesti e contaminazioni (irrituale numerazione delle stampe, uso della xerografia, fotocopia, fax come riferimenti per le fotoincisioni), come adeguatamente illustrato da Ton Quik nel suo saggio nel catalogo di Maastricht¹⁹. Rispetto alle cromie accese delle stampe prodotte negli anni Ottanta con la collaborazione dello stampatore ligure Alfredo Meconi (Stamperia del Bostrico, oggi ad Albissola Marina, all'epoca del lavoro con Rossi in via Santa Lucia a Savona; figg. 7, 8, 9)²⁰, nel primo gruppo di acquaforti predomina la dialettica delle luci scorrenti (modulate dalle acquetinte e dalle morsure aperte) e delle ombre, talora profonde, ottenute con la sola ritmica dei segni paralleli e incrociati: metafore atmosferiche di passaggi, dal transeunte all'immanente, espressive del sentimento formale di Rossi.

Responsabile della morsura di queste opere (poi ristampate anche dal maestro Giorgio Upiglio) era il più giovane collaboratore di Aldo Rossi, Arduino Cantàfora, pittore, disegnatore, architetto, scenografo e scrittore, a sua volta autore di un nucleo di acquaforti di



pregio (circa ottanta matrici in parte disperse) espressive di una perizia e di una passione autonomamente coltivate²¹. È Cantàfora stesso a sintetizzare il suo rap-



of the sometimes deep shadows obtained with the rhythm of parallel and crossed signs alone, predominates: atmospheric metaphors of transitions, from the temporary to the immanent, expressive of Rossi's formal feeling.

Responsible for the acid etching of these works (later also reprinted by the master Giorgio Ungli) was the youngest collaborator of Aldo Rossi, Arduino Cantàfora, painter, designer, architect, set designer and writer, himself author of a core of quality etchings (about eighty matrices partly dispersed) expressive of an expertise and a passion independently cultivated²¹.

It is Cantàfora himself who sums up his relationship with engraving, from the very beginning: "I believe that the greater and first debt I have is with the *Encyclopédie* of Diderot, which I was fortunate to have in my hands when I was fifteen and sixteen years old and that opened up a real world of curiosity and, above all, it stimulated in me a great desire for emulation. The rest followed with a self-taught, stubborn will and the purchase, after much pain and effort, of a chalcographic press as a real instrument of desire. Piranesi, of course, joined almost immediately, but all this before officially meeting the world of architecture. The technique, the technical know-how, have always intrigued me and have become over time an essential component of my life and the wonder of those first years is still with me today. I must add that the meeting with Aldo Rossi and the Rossian spirit and the attention that was given to the representation have provided new reasons for reflection on the meaning of that curiosity in our interest in a historical investigation on the one hand but contemporary on the other. Of course, I could add more, but I think that's enough for this confession"²².

In 1973 Cantàfora created the engraved version of his famous painting *La città analoga* (*The analogous city*; figs. 10, 11, 12) on display at the Milan Triennale in 1973²³: a monumental scenic backdrop with a montage of architectural fragments that proposed a reflection on the Rossian themes of the city²⁴. In it, as in all Rossi's images, "buildings that might never reach completion (as intended) or that were destined to be dismantled, remained clinging

to their intrinsic life as images, and were re-drawn, engraved and frequently cited in lectures and manuscripts, as if the survival of their idea depended on memory alone"²⁵.

Arduino Cantàfora (Milan 1945), still dedicated to the production of silent architecture paintings, urban landscapes and domestic interiors with a metaphysical atmosphere, participates in monographic and collective exhibitions of drawing, engraving and painting, both in Milan (see Antonia Jannone 1981, monographic exhibition *Architettura d'attesa e treni. Oli, incisioni, disegni e modelli / Architecture of waiting and trains. Oils, engravings, drawings and models*) and in Rome. In the many explorations carried out in extensive urban environments since 1973 we find his architectures of affection in glimpses of Canaletto's inspiration: underlying each similar city with countless figures that are recomposed (figs. 13, 14). An expert in ancient techniques, Cantàfora prefers the fifteenth-century technique of oil on canvas when painting, and etching when engraving. In 1980 the portfolio *Uomini e case* (*Men and houses*), with nine etchings-aquatints was displayed at the A.A.M. Modern Art Architecture gallery²⁶. For the occasion the book/catalogue *Le stagioni delle case. La casa del sole nascente e l'annesso Ospedale di St. James* (*Seasons of the houses. The house of the rising sun and the adjoining St. James' Hospital*) was published²⁷, with a fascinating description-account of the images, between history and imagination. In the relationship between text and image, in the illustrative character, the engravings evoke the spirit of the *Encyclopédie*. The simplicity of presentation, without virtuosity, the obvious craftsmanship of the reference design, the pseudo-sixteenth-century handwriting of the captions, the use of frontal and zenith views, reveal the passion for the past on which Cantàfora grafts the linear description of the present and elements of everyday life: rationalist interiors, windows, railings, lamps, ceilings, stairs, emphasized by perspective escapes, light cuts and deep shadows. As in the narrative, it is an alternation of cross-references between times past and real time; observations filtered by sensations, seemingly melancholic, that restore the unmis-

Figure 10
Arduino Cantàfora,
The analogous city, 1973,
etching, 35x85 cm folio.
© The author's property.

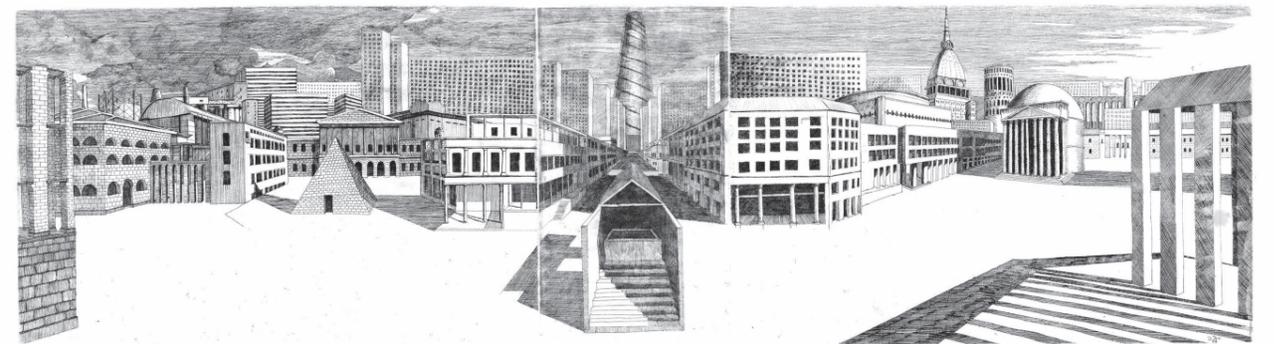
Figura 10
Arduino Cantàfora,
La città analoga, 1973,
acquaforte, cm 35x85 foglio.
© Proprietà dell'autore.

porto con l'incisione, fin dagli esordi: «credo che il debito maggiore e primo lo abbia con l'*Encyclopédie* di Diderot, che ebbi la fortuna di avere tra le mani tra i miei quindici e sedici anni e che mi aprì un vero mondo di curiosità e soprattutto mi stimolò un grande desiderio di emulazione. Il resto è andato da solo con una caparbia volontà autodidattica e l'acquisto, dopo non poche pene, di un torchio calcografico come vero strumento di desiderio. Piranesi, certo, si affiancò quasi immediatamente, ma tutto ciò prima di incontrare ufficialmente il mondo dell'architettura. La tecnica, il sapere fare tecnico, mi hanno sempre incuriosito e sono diventati nel tempo una componente essenziale della mia vita e lo stupore di quei primi anni nel fare mi accompagna ancora intatto attualmente. Devo poi aggiungere che l'incontro con Aldo Rossi e con lo spirito rossiano e l'attenzione che veniva attribuita alla rappresentazione hanno fornito nuove ragioni di riflessione sul senso di quelle curiosità nel nostro gusto di una indagine storicizzante da una parte ma anche contemporanea dall'altra. Certo, potrei aggiungere altro ancora, ma credo che per questa confessione basti così»²². Nel 1973 Cantàfora aveva realizzato la versione incisa del suo celebre dipinto *La città analoga* (figg. 10, 11, 12) esposto alla Triennale di Milano del 1973²³: monumentale fondale scenico con un montaggio di frammenti architettonici che proponeva una riflessione sui temi rossiani della città²⁴. In esso, come in tutte le immagini di Rossi, «edifici che avrebbero potuto non raggiungere mai un compimento

(come da intenzione) o che erano destinati ad essere smantellati, restavano aggrappati a una loro intrinseca vita in quanto immagini, e furono ridisegnati, incisi e frequentemente citati in conferenze e manoscritti, come se la sopravvivenza della loro idea dipendesse dalla sola memoria»²⁵.

Arduino Cantàfora (Milano 1945), tuttora dedito alla produzione di dipinti di architetture silenziose, paesaggi urbani e interni domestici dall'atmosfera metafisica, partecipa a mostre monografiche e collettive di disegno, incisione e pittura, sia a Milano (cfr. Antonia Jannone 1981, mostra monografica *Architettura d'attesa e treni. Oli, incisioni, disegni e modelli*) che a Roma. Nelle molte esplorazioni compiute negli universi urbani a partire dal 1973 ritroviamo le sue architetture di affezione in scorci d'ispirazione canalettoiana: gioco alla base di ogni città analoga con innumerevoli figure che si ricompongono (figg. 13, 14). Esperto di tecniche antiche, Cantàfora nella pittura predilige la tecnica quattrocentesca dell'olio su tavola e, nell'incisione, l'acquaforte. Al 1980 data la cartella *Uomini e case*, con nove acquaforti-acquetinte esposte in mostra alla galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna²⁶. Per l'occasione viene pubblicato il volume/catalogo *Le stagioni delle case. La casa del sole nascente e l'annesso Ospedale di St. James*²⁷ con un'affascinante descrizione-racconto delle immagini, tra storia e immaginazione. Nel rapporto tra testo e immagine, nel carattere illustrativo, le incisioni rievocano lo spirito dell'*Encyclopédie*. La semplicità di

10



takable style of the author (from figs. 15 to 22). The list of architects who practiced engraving in those years is unexpectedly copious and includes leading personalities: Alessandro Anselmi, Carlo Aymonino, Mario Botta, Arduino Cantàfora, Giangi D’Archia, Constantino Dardi, Paola D’Ercole, Vittorio De Feo, Vittorio Introini, Paolo Martellotti, Massimo Martini, Alessandro Mendini, Giovanni Michelucci, Bruno Minardi, Dario Passi (fig. 23)²⁸, Franco Pierluisi, Paolo Portoghesi, Franz Prati, Franco Purini, Massimo Scolari.

Franco Pierluisi (1936–1992), co-founder of the Studio GRAU (Roman Group of Architects and Urbanists, 1964), was a talented and prolific designer, both on the small and large scale, at “all levels of the complex hierarchy of the Architectural creativity”²⁹. This is evidenced by the articulated *corpus* of urban revision projects in Rome and its countryside, the material, historical and poetic focus of the personal aspiration to an architecture that was not just the production of objects and presentation of functions, but also ‘representation of the world’, ‘image’, ‘manifesto’, according to the Piranesian sense, which through drawing intends to express the dimension of the possible in spite of the contingent ‘disciplinary and operating confusion’. In a 1983 paper, Pierluisi declares his relationship with engraving, practised, according to the chronology of prints owned by the heirs, over a decade: “Engraving, the ancient mastery of the plates and acid etchings, of reproducing and spreading the spatial image, the vibrant lights and shadows of sign, the cross sections and the figures living in those spaces, have always fascinated me. Since the Renaissance, a natural extension of the architect’s activity has been engraving, a means of diffusion and a vehicle of signs: I make very different engravings from those, and not only because those are inimitable: 150 years of art history have not passed in vain. But, as then, the magic of obtaining spaces with a process similar to construction and sculpture, making large, small figures in them, possessed by their gestures, stopped in their supplications: mixing spaces, different times, projecting millennia on that one, wet paper

sheet; all this still seems necessary, it almost responds to a moral need: was it not so even for Piranesi, who unheard in his homeland, lived on the plate, ‘throwing a light into the past’, his revolution? The drama of his time?”³⁰. The engravings (those seen are etched Stage Die Proofs with localized dry-point and aquatint interventions) reveal a confidential relationship with the expressive instrument and with its own style, giving life to images in which architecture and figure, historical–archaeological stratification and inventions of the present, natural and urban landscape, merge both in the engraved sign and in the plastic and symbolic form. Such are the engravings with the project for the headquarters of the Archivio di Stato di Firenze (State Archive of Florence; prints are dated to 1986; figs. 24, 25) but also those related to private interventions, in which figures and familiar memories, merged into the equally familiar artistic and archaeological imaginary, emerge. The reference to history and disciplinary tradition is also constant in the ‘graphic’ reflections on design and architectural representation, as in the engraving of the design of a private dwelling building in Cori (LT) in Via Roma (fig. 26)³¹.

Giovanni Michelucci (1891–1990), protagonist of organic architecture in Italy, belongs to the generation of architects prior to that in controversy with the system and, in some ways, considered by the latter aesthetical and individualistic. In 1974 in Florence, through the public printing press Il Bisonte, he exhibited and allowed the sale of two graphic folders: one of lithographs, *Elementi di città* (*City elements*; title page and six lithographs), the other of etchings, *Paesaggio e architettura* (*Landscape and architecture*; title page and five engravings), both with a presentation text by Bruno Zevi. The *bon à tirer* of the prints, signed by Michelucci, are kept at the Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Office of Drawings and Prints, Uffizi), except for the title page of the *Landscape and Architecture* folder. The beautiful chalcographic matrices with etching on zinc are still preserved at the Foundation ‘Il Bisonte per lo studio dell’arte grafica’ (‘Il Bisonte for the study of graphic art’), established in 2005³².

Figure 11
Arduino Cantàfora,
variante per *The analogous city*,
1973, etching, zinc mould,
20x30 cm.
© The author’s property.

Figure 12
Arduino Cantàfora,
studio per *The analogous city*,
1973, etching, zinc mould,
20x30 cm.
© Property of the author.

Figure 13
Arduino Cantàfora, *Urban image*,
1975, etching, zinc
mould, 20x30 cm.
© Property of the author.

Figure 14
Arduino Cantàfora, *Window*,
1975, etching, zinc mould,
25x11 cm.
© Property of the author.

Figure 15
Arduino Cantàfora, *The House of the Rising Sun*,
1980, copper mould, 50x31
cm. © Collection FFMAAM
Francesco Moschini and
Gabriel Vaduva.

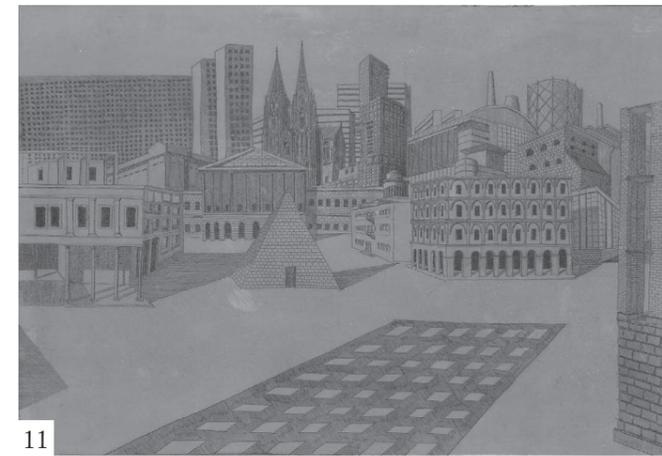
Figura 11
Arduino Cantàfora,
variante per *La città analoga*,
1973, acquaforte, matrice in
zinco, cm 20x30.
© Proprietà dell’autore.

Figura 12
Arduino Cantàfora,
studio per *La città analoga*,
1973, acquaforte, matrice in
zinco, cm 20x30.
© Proprietà dell’autore.

Figura 13
Arduino Cantàfora, *Immagine urbana*,
1975, acquaforte, matrice in zinco, cm 20x30.
© Proprietà dell’autore.

Figura 14
Arduino Cantàfora, *Finestra*,
1975, acquaforte, matrice in zinco, cm 25x11.
© Proprietà dell’autore.

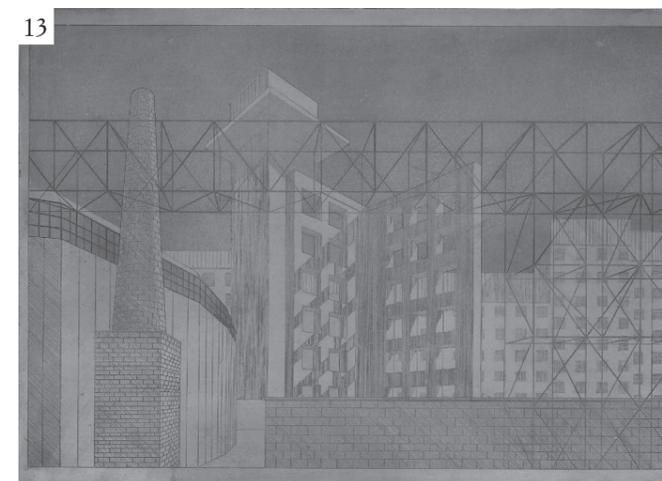
Figura 15
Arduino Cantàfora, *La casa del sole nascente*,
1980, matrice in rame, cm 50x31.
© FFMAAM Collezione
Francesco Moschini e
Gabriel Vaduva.



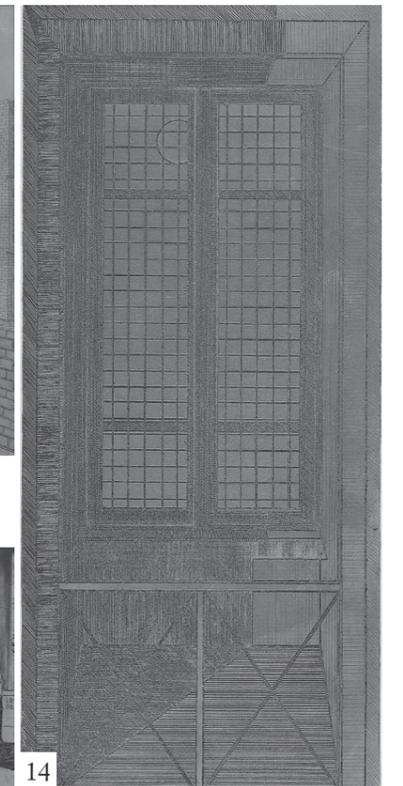
11



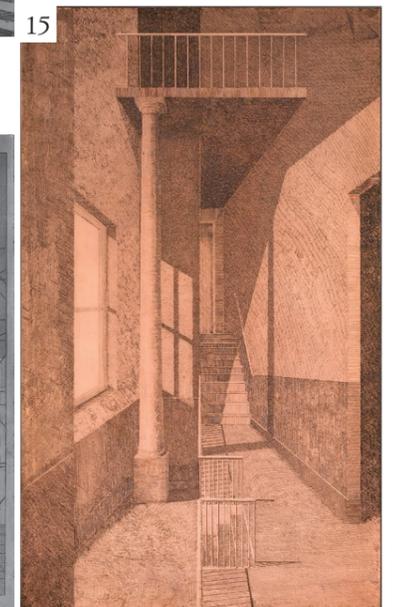
12



13



14



15

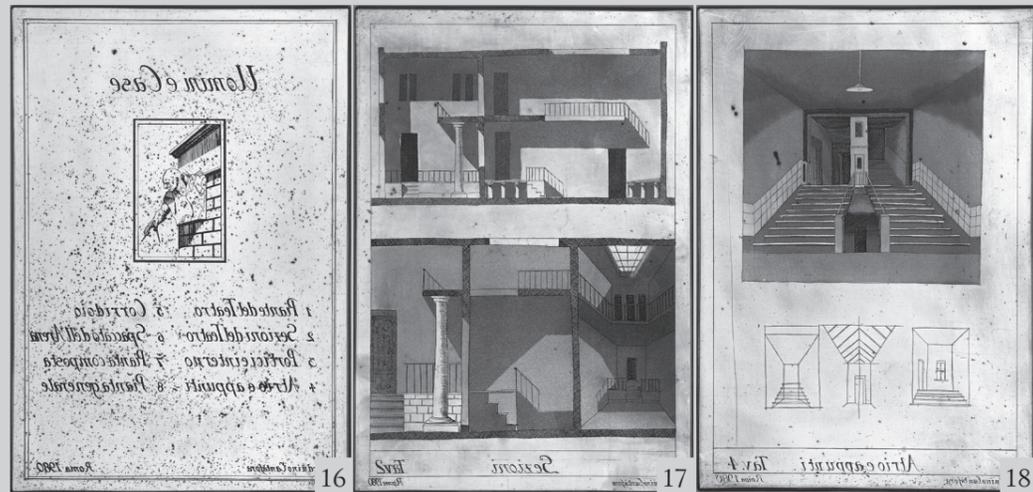


Figure 16
Arduino Cantàfora, *Men and houses, Front page*, Rome, 1980, zinc mould with signs of decay, 29,8x20,9 cm. © Collection FFMAAM Francesco Moschini and Gabriel Vaduva.

Figure 17
Arduino Cantàfora, *Men and houses, Sections*, pl. 2, Rome, 1980, zinc mould with signs of decay, 29,8x20,9 cm. © Collection FFMAAM Francesco Moschini and Gabriel Vaduva.

Figure 18
Arduino Cantàfora, *Men and houses, Atrium and notes*, pl. 4, Rome, 1980. © Collection FFMAAM Francesco Moschini and Gabriel Vaduva.

Figure 19
Arduino Cantàfora, *Men and houses, Corridor*, pl. 5, Rome, 1980, zinc mould with signs of decay, 29,8x20,9 cm. © Collection FFMAAM Francesco Moschini and Gabriel Vaduva.

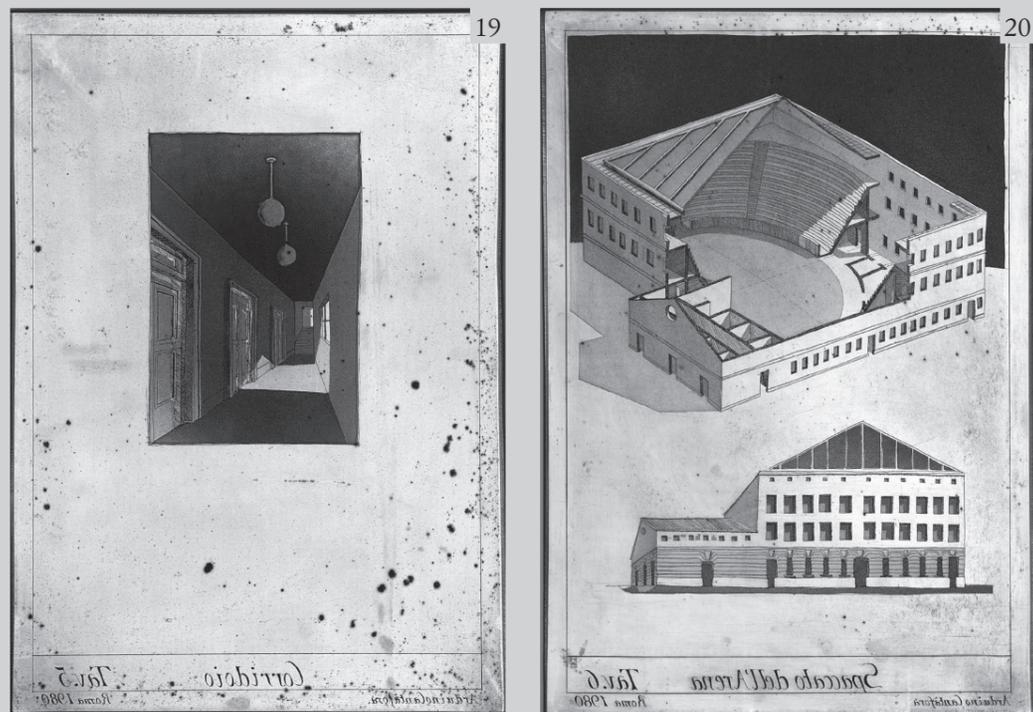
Figure 20
Arduino Cantàfora, *Men and houses, Arena cross-section*, pl. 6, Rome, 1980, zinc mould with signs of decay, 29,8x20,9 cm. © Collection FFMAAM Francesco Moschini and Gabriel Vaduva.

Figure 21
Arduino Cantàfora, *Men and houses, Composite plan*, pl. 7, Rome, 1980, zinc mould with signs of decay, 29,8x20,9 cm. © Collection FFMAAM Francesco Moschini and Gabriel Vaduva.

Figure 22
Arduino Cantàfora, *Men and houses, General plan*, pl. 8, Rome, 1980, zinc mould with signs of decay, 29,8x20,9 cm. © Collection FFMAAM Francesco Moschini and Gabriel Vaduva.

Michelucci's biography attests to a youthful woodcut production, yet to be investigated (some woodcuts appear in the magnificent magazine *L'Eroica*)³³. The series of lithograph and chalcographic prints produced by Il Bionte shows the ease of the well-known architect in the expressive use of those graphic means. The subjects are juxtaposed with the rich design production. The lithographs of *Elementi*

di città (*City elements*; fig. 27) have precise comparisons with the series of drawings called *Natura e paesaggio* (*Nature and landscape*) and *City elements*; Michelangelo's beautiful and tormented project for a memorial in the Apuane Alps (1972–75), never realized, is instead based on the five etchings of the *Landscape and architecture*³⁴ folder. Here the graphic image of the territory is translated into habitat and the



presentazione, senza virtuosismi, l'evidente manualità del disegno di riferimento, la grafia pseudo secentesca delle didascalie, l'uso di vedute frontali e zenitali, rivelano la passione per il passato sulla quale Cantàfora innesta la descrizione piana del presente e degli elementi della quotidianità: interni razionalisti, finestre, ringhiere, lampade, soffitti, scale, enfatizzati da fughe prospettiche, tagli di luce e ombre profonde. Come nella narrazione, è un'alternanza di rimandi tra tempi lontani e tempo reale; osservazioni filtrate da sensazioni, apparentemente malinconiche, che restituiscono la cifra inconfondibile dell'autore (figg. da 15 a 22).

L'elenco degli architetti che in quegli anni praticarono l'incisione è inaspettatamente copioso e annovera personalità di primo piano: Alessandro Anselmi, Carlo Aymonino, Mario Botta, Arduino Cantàfora, Giangi D'Ardua, Costantino Dardi, Paola D'Ercole, Vittorio De Feo, Vittorio Introini, Paolo Martellotti, Massimo Martini, Alessandro Mendini, Giovanni Michelucci, Bruno Minardi, Dario Passi (fig. 23)²⁸, Franco Pierluisi, Paolo Portoghesi, Franz Prati, Franco Purini, Massimo Scolari.

Franco Pierluisi (1936–1992), cofondatore dello studio GRAU (Gruppo Romano di Architetti e Urbanisti, 1964), è stato un talentuoso e prolifico progettista e disegnatore, tanto nella piccola che nella grande scala, a «tutti i livelli della complessa gerarchia della creatività architettonica»²⁹. Ne è testimonianza l'articolato corpus di progetti di revisione urbana di Roma e della sua campagna, fulcro materiale, storico e poetico della personale aspirazione a un'architettura che non fosse solo produzione di oggetti e presentazione di funzioni, ma anche «rappresentazione del mondo», «immagine», «manifesto», secondo l'accezione piranesiana, che attraverso il disegno intende esprimere la dimensione del possibile a dispetto della contingente «confusione disciplinare e operativa». In uno scritto del 1983 Pierluisi dichiara il suo rapporto con l'incisione, praticata, stando alla cronologia delle stampe in proprietà degli eredi, nell'arco di circa un decennio: «L'incisione, l'antico magistero della lastra e delle morsure, del riprodurre e diffondere l'immagine spaziale, le luci e le ombre vibranti di segno, gli spaccati e le figurette viventi in quegli spazi, mi hanno sempre affascinato. Fin dal Rinasci-

Figura 16
Arduino Cantàfora, *Uomini e case, Frontespizio*, Roma, 1980, matrice in zinco con segni di degrado, cm 29,8x20,9. © FFMAAM Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva.

Figura 17
Arduino Cantàfora, *Uomini e case, Sezioni*, tav. 2, Roma, 1980, matrice in zinco con segni di degrado, cm 29,8x20,9. © FFMAAM Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva.

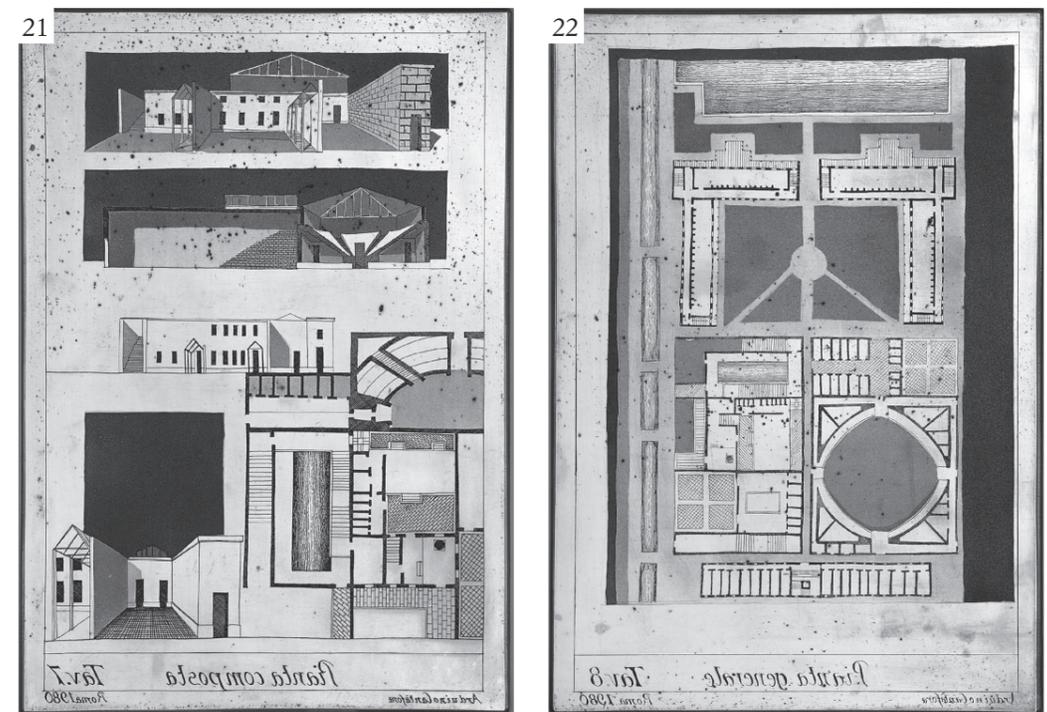
Figura 18
Arduino Cantàfora, *Uomini e case, Atrio e appunti*, tav. 4, Roma, 1980. © FFMAAM Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva.

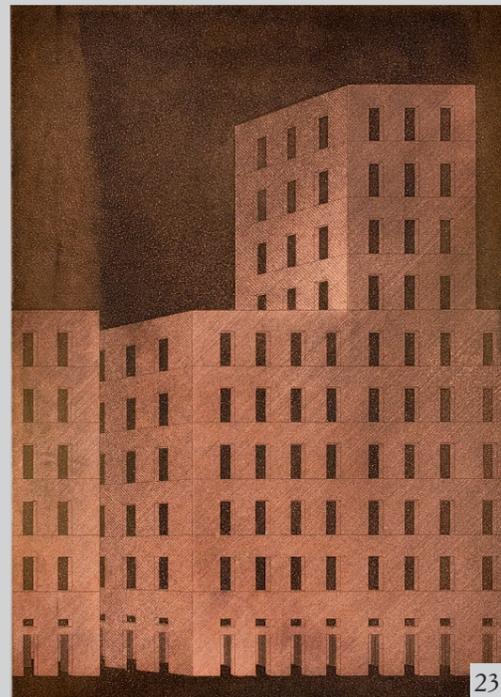
Figura 19
Arduino Cantàfora, *Uomini e case, Corridoio*, tav. 5, Roma, 1980, matrice in zinco con segni di degrado, cm 29,8x20,9. © FFMAAM Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva.

Figura 20
Arduino Cantàfora, *Uomini e case, Spaccato dell'arena*, tav. 6, Roma, 1980, matrice in zinco con segni di degrado, cm 29,8x20,9. © FFMAAM Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva.

Figura 21
Arduino Cantàfora, *Uomini e case, Pianta composta*, tav. 7, Roma 1980, matrice in zinco con segni di degrado, cm 29,8x20,9. © FFMAAM Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva.

Figura 22
Arduino Cantàfora, *Uomini e case, Pianta generale*, tav. 8, Roma, 1980, matrice in zinco con segni di degrado, cm 29,8x20,9. © FFMAAM Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva.



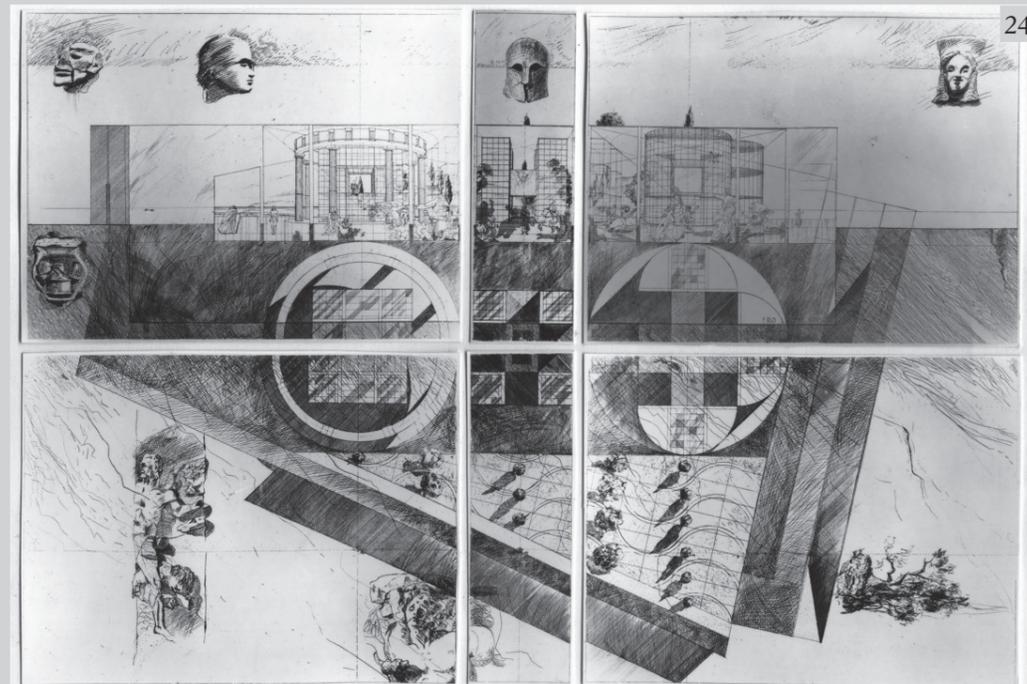


23

factories “break due to stratifications, adapting technology to the biosphere, mechanical systems to living ones” (from figs. 28 to 33). These are works that, noted Bruno Zevi in the text

of the presentation of lithographs, “would be naive to interpret as autonomous artistic products, unanchored by the troubled research of their author, compensation of the fantasy in the field of the craft; or on the other hand, read them as displayed transcripts of thoughts on the city expressed by Michelucci in books, essays, articles, lectures. The meaning is captured by hovering halfway between the two poles, within the context of a double refusal, in a layer of the soul free from both utopian escape and doctrinal commitment. We are in the most frank modern communication environment: the architect expresses the intention, the user completes it according to his own context. A random city in which everyone finds their many selves, that is, they experiment by overturning the future on the past”³⁵.

The Florentine printing house Il Bisonte like the one already mentioned by Upiglio in Milan, the Roman ones of Renzo Romero, 2RC by Valter and Eleonora Rossi, Romolo Bulla, the Cigno (Swan), played a fundamental role in the emergence of the contemporary art press³⁶. In 1977 Renzo Romero produced, printed and exhibited the chalcographic matrices for the *Pa-*



24

Figure 23
Dario Passi, *Berlin Lutzowplatz* 198, etching, aquatint, copper mould, 50x35 cm. © Collection FFMAAM Francesco Moschini and Gabriel Vaduva.

Figure 24
Franco Pierluisi, *State Archive of Florence*, 1986, engraving with 6 matrices, etching, 120x164 cm. © Property of the heirs.

Figure 25
Franco Pierluisi, *State Archive of Florence*, etching, mould of the upper register on the left (print is dated to 1986), 50x65 cm. © Property of the heirs.

Figure 26
Franco Pierluisi, *Without title* (private dwelling buildings in Via Roma, Cori, LT), 1968–69, etching, copper mould, 32,5x45 cm. © Property of the heirs.



25



26

Figura 23
Dario Passi, *Berlin Lutzowplatz* 198, acquaforte, acquatinta, matrice in rame, cm 50x35. © FFMAAM Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva.

Figura 24
Franco Pierluisi, *Archivio di Stato di Firenze*, 1986, incisione con 6 matrici, acquaforte, cm 120x164. © Proprietà degli eredi.

Figura 25
Franco Pierluisi, *Archivio di Stato di Firenze*, acquaforte, matrice del registro superiore a sinistra (stampa datata al 1986), cm 50x65. © Proprietà degli eredi.

Figura 26
Franco Pierluisi, *Senza titolo* (edifici di abitazione privata in via Roma a Cori, LT), 1968–69, acquaforte, matrice in rame, cm 32,5x45. © Proprietà degli eredi.

mento, prolungamento naturale dell’attività dell’architetto è stata l’incisione, mezzo di diffusione e veicolo di segni: faccio incisioni molto diverse da quelle, e non solo perché quelle sono inimitabili: 150 anni di storia dell’arte non sono trascorsi invano. Ma, come allora, la magia di ricavare spazi con un procedimento simile alla costruzione e alla scultura, far agire in essi figure grandi, piccole, possedute dai loro gesti, fermate nei loro supplizi: mescolare spazi, tempi diversi, proiettare millenni su quell’unico, umido foglio; tutto ciò mi sembra ancora necessario, risponde quasi ad una esigenza morale: non fu così infatti anche per Piranesi, che inascoltato in patria, viveva sulla lastra, “gettando una luce nel passato”, la sua rivoluzione? Il dramma del suo tempo?»³⁰.

Le incisioni (quelle visionate sono prove di stato ad acquaforte con localizzati interventi di puntasecca e acquatinta) rivelano un rapporto confidenziale con lo strumento espressivo e con il linguaggio che gli è proprio, dando vita ad immagini in cui architettura e figura, stratificazione storico–archeologica e invenzioni del presente, paesaggio naturale e urbano, si fondono sia nel segno inciso sia nella forma plastica e simbolica. Tali sono le incisioni con il progetto per la sede dell’Archivio di Stato di Firenze (le stampe sono datate al 1986; figg. 24, 25) ma anche quelle legate ad interventi privati, in cui affiorano figure e memorie familiari, fuse nell’altrettanto familiare immaginario artistico e archeologico. Il richiamo alla storia e alla tradizione disciplinare è

costante anche nelle riflessioni “grafiche” sulla progettazione e sulla rappresentazione architettonica, come nell’incisione del progetto di un edificio di abitazione privata a Cori (LT) in via Roma (fig. 26)³¹.

Giovanni Michelucci (1891–1990), protagonista dell’architettura organica in Italia, appartiene alla generazione di architetti precedente a quella in polemica con il sistema e, per certi versi, da quest’ultima considerata estetizzante e individualista. Nel 1974 a Firenze, tramite la stamperia Il Bisonte pubblica, espone e consente la vendita di due cartelle grafiche: una di litografie, *Elementi di città* (frontespizio e sei litografie), l’altra di acqueforti, *Paesaggio e architettura* (frontespizio e cinque incisioni), ambedue con un testo di presentazione di Bruno Zevi.

I *bon à tirer* delle stampe, firmati da Michelucci, sono conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, ad eccezione del frontespizio della cartella *Paesaggio e architettura*. Le bellissime matrici calcografiche ad acquaforte su zinco sono ancora conservate presso la Fondazione “Il Bisonte per lo studio dell’arte grafica”, costituita nel 2005³². La biografia di Michelucci attesta una giovanile produzione xilografica, ancora da indagare (alcune xilo compaiono nella magnifica rivista *L’Eroica*)³³. La serie di stampe litografiche e calcografiche prodotta da Il Bisonte esibisce la facilità dell’affermato architetto nell’utilizzo espressivo di quei mezzi grafici. I soggetti sono acco-



27



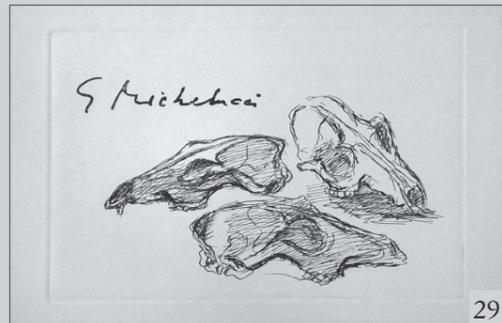
30

reti 1977: sette incisioni di Franco Purini folder (*Walls 1977: seven engravings by Franco Purini*; from figs. 34 to 39). The initiative was curated by Francesco Moschini who will later follow with, again with Romero, the realization of four photo-engravings by Aldo Rossi (1980/81)³⁷. Franco Purini, who has returned to engraving with renewed momentum and assiduity in recent years³⁸, exalts the value of the matrix in his catalogue essay: “Among the many differences that identify drawing with respect to engraving two have interested me more than the others [...]. One is the indirect relationship with the result of the print, the other is the physical ac-

tion of the engraving. I was also intrigued by the autonomy of the final results, the plate and the press. This duplicity confirms that engraving is not so much a reproduction system as a complex means of expression to the point of ‘doubling’ in an object and in a series of objects. The plate is in fact ‘unique’ while the prints are in turn each different from the others for the quality of the inking, the pressure exerted on the hand press, the type of paper used, etc.”. He also explains: “The seven engravings follow a unitary design, the ‘frontal’ description of a wall. They try to confront the tradition of architecture engraving with the



28



29



31



32

Figure 27
Giovanni Michelucci, *City elements, The city*, 1974, lithography, two colours, *bon à tirer*, 28,4x44 cm on sheet 46x65 cm. © Florence, Office of Drawings and Prints, Uffizi.

Figure 28
Giovanni Michelucci, *Landscape and architecture*, chalcographic front page, etching, mould, 24x36,5 cm signed on the cliché. © Florence, Il Bisonte Foundation.

Figure 29
Giovanni Michelucci, *Landscape and architecture*, chalcographic front page, etching, 46x64 cm signed on the cliché. © Florence, Il Bisonte Foundation.

Figure 30
Giovanni Michelucci, *Landscape and architecture, Homage to Michelangelo*, 1974, etching, *bon à tirer*, 25x35 cm on Japon paper, sheet 46x64 cm. © Florence, Office of Drawings and Prints, Uffizi.

Figure 31
Giovanni Michelucci, *Landscape and architecture, Solar observatory 2*, 1974, etching, mould, 26,5x36,5 cm. © Florence, Il Bisonte Foundation.

Figure 32
Giovanni Michelucci, *Landscape and architecture, Solar observatory 2*, 1974, etching, *bon à tirer*, 26,5x36,5 cm on Japon paper, sheet 46x64 cm. © Florence, Office of Drawings and Prints, Uffizi.

Figure 33
Giovanni Michelucci, *Landscape and architecture, The cover of two quarries and artist's studios*, 1974, etching on Japon paper, 25x36 cm, sheet 46x64 cm. © Rome, MAXXI Architecture Archives.

Figure 27
Giovanni Michelucci, *Elementi di città, La città*, 1974, litografia, due colori, *bon à tirer*, cm 28,4x44 su foglio cm 46x65. © Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Figure 28
Giovanni Michelucci, *Paesaggio e architettura*, frontespizio calcografico, acquaforte, matrice, cm 24x36,5 firmato sulla lastra. © Firenze, Fondazione Il Bisonte.

Figure 29
Giovanni Michelucci, *Paesaggio e architettura*, frontespizio calcografico, acquaforte, cm 46x64 firmato sulla lastra. © Firenze, Fondazione Il Bisonte.

Figure 30
Giovanni Michelucci, *Paesaggio e architettura, Omaggio a Michelangelo*, 1974, acquaforte, *bon à tirer*, cm 25x35 su carta Japon, foglio cm 46x64. © Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Figure 31
Giovanni Michelucci, *Paesaggio e architettura, Osservatorio solare 2*, 1974, acquaforte, matrice, cm 26,5x36,5. © Firenze, Fondazione Il Bisonte.

Figure 32
Giovanni Michelucci, *Paesaggio e architettura, Osservatorio solare 2*, 1974, acquaforte, *bon à tirer*, cm 26,5x36,5 su carta Japon, foglio cm 46x64. © Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Figure 33
Giovanni Michelucci, *Paesaggio e architettura, La copertura di due cave e studi di artista*, 1974, acquaforte su carta Japon, cm 25x36, foglio 46x64 cm. © Roma, Archivi di Architettura MAXXI.

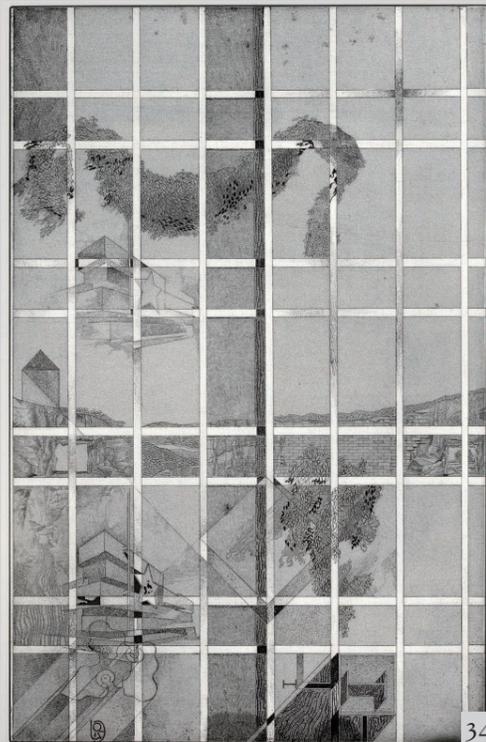


33

stabilì alla ricchissima produzione disegnativa. Le litografie di *Elementi di città* (fig. 27) hanno precisi riscontri con la serie di disegni denominata *Natura e paesaggio* ed *Elementi di città*; al bellissimo e tormentato progetto per un memoriale di Michelangelo sulle Alpi Apuane (1972-75), mai realizzato, si rifanno invece le cinque acquaforti della cartella *Paesaggio e architettura*³⁴. Qui l'immagine grafica del territorio si trasfigura in *habitat* e le fabbriche «erompono per stratificazioni, adeguando la tecno alla biosfera, i sistemi meccanici a quelli viventi» (da fig. 28 a fig. 33). Si tratta di opere che, notava Bruno Zevi nel testo di presentazione delle litografie, «sarebbe ingenuo interpretare come prodotti artistici autonomi, disancorati dalla travagliata ricerca del loro autore, compensi della fantasia ai vincoli del mestiere; oppure all'inverso, leggerli come trascrizioni visualizzate dei pensieri sulla città espressi da Michelucci in libri, saggi, articoli, lezioni. Se ne cattura il significato librandosi a metà tra i due poli, nell'orizzonte di un duplice rifiuto, in uno strato dell'animo libero sia dalla fuga utopica che dall'impegno dottrinario. Siamo nell'ambito della più schietta comunicazione moderna: l'architetto dice l'intenzionalità, il fruitore la completa secondo la propria temperie. Città aleatoria in cui ciascuno ritrova i molti se stessi, cioè sperimenta rovesciando il futuro sul passato»³⁵.

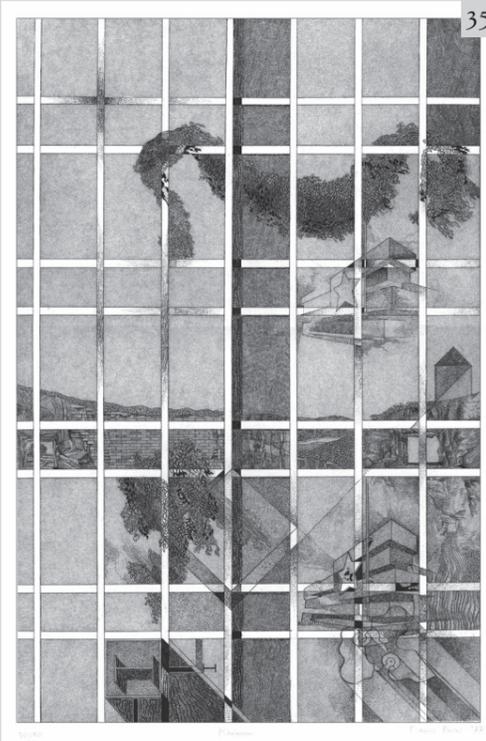
La fiorentina stamperia Il Bisonte come quella già citata di Upiglio a Milano, quelle romane di Renzo Romero, 2RC di Valter ed Eleonora Rossi, Romolo Bulla, il Cigno, svolgevano un ruolo fondamentale nell'affermarsi della stam-

pa d'arte contemporanea³⁶. Nel 1977 Renzo Romero produce, stampa ed espone le matrici calcografiche per la cartella *Pareti 1977: sette incisioni di Franco Purini* (da fig. 34 a fig. 39). L'iniziativa è curata da Francesco Moschini il quale più tardi seguirà, sempre con Romero, la realizzazione di quattro fotoincisioni di Aldo Rossi (1980/81)³⁷. Franco Purini, che all'incisione è tornato a dedicarsi con rinnovato slancio e assiduità in questi ultimi anni³⁸, nel suo intervento in catalogo esalta il valore della matrice: «Tra le moltissime differenze che identificano il disegno rispetto all'incisione due mi hanno sollecitato più delle altre [...]. Una è il rapporto indiretto con il risultato della stampa, l'altra è l'azione fisica dell'incidere. Inoltre mi ha incuriosito l'autonomia dei risultati finali, la lastra e la stampa. Questa duplicità conferma che l'incisione non è tanto un sistema di riproduzione quanto un mezzo espressivo complesso al punto di “sdoppiarsi” in un oggetto e in una serie di oggetti. La lastra costituisce infatti un “unico” mentre le stampe sono a loro volta ciascuna diversa dalle altre per la qualità dell'inchiostro, la pressione esercitata sul torchio a mano, il tipo di carta adoperato ecc.». Spiega, inoltre, «Le sette incisioni seguono un progetto unitario, la descrizione “frontale” di una parete. Cercano di confrontarsi con la tradizione dell'incisione di architettura e con la tradizione dell'architettura disegnata. La parete è intesa come un luogo concettuale in cui la profondità prospettica viene esaltata dalla preminenza della bidimensionalità e cioè dalla lettura per coordinate verticali e orizzontali complicata dalle inclinate prospettiche. Le sette acquaforti possono essere sette illustrazioni per un libro di architettura che probabilmente non scriverò mai o come sette libri riassunti in altrettante immagini»³⁹. Incisioni e pensieri che si inseriscono con piena coerenza all'interno di un infaticabile e ancora oggi vitale percorso di riflessione teorico-grafica sul linguaggio dell'architettura come codice di appartenenza, in grado di aggiornarsi conservando la “misura” dei propri fondamenti estetici e culturali⁴⁰. Di lì a poco Moschini fondava il suo centro di produzione e promozione di iniziative cul-

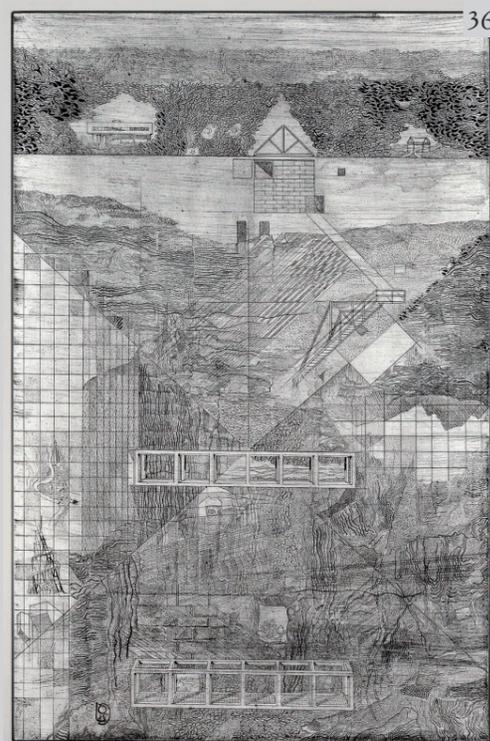


34

tradition of drawn architecture. The wall is understood as a conceptual place where perspective depth is enhanced by the pre-eminence of two-dimensionality, that is, by reading for vertical and horizontal coordinates complicated by perspective inclinations. The seven etchings could be seven illustrations for an architecture book that I will probably never write or like seven books summarized in as many images³⁹. Incisions and thoughts that fit with full coherence within an indefatigable and still vital path of theoretical-design reflection on architectural style like a membership code, able to update itself preserving the 'measurement' of its aesthetic and cultural foundations⁴⁰. Soon Moschini founded his centre for the production and promotion of cultural initiatives engaged in the investigation of the culture of design, but also in that of the relationships that exist within the system of the arts. This entity is credited with promoting initiatives and exhibitions, including engraving, aggregating and comparing some generations of artists and architects. Many of the architects listed in the text



35



36

Figure 34
Franco Purini, *Walls, Miesiana*, 1977, etching, aquatint, mould, 50x32,5 cm. © Collection FFMAAM Francesco Moschini and Gabriel Vaduva.

Figure 35
Franco Purini, *Walls, Miesiana*, 1977, etching, aquatint, 70x50 cm. © Rome, Purini Thernes Archive.

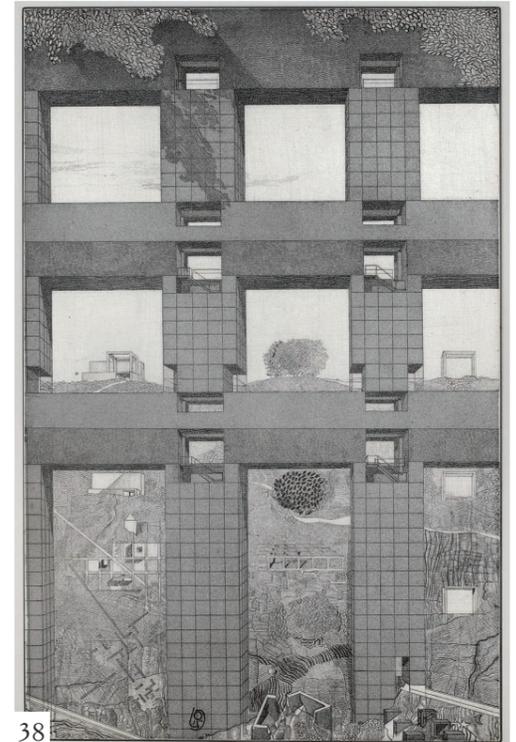
Figure 36
Franco Purini, *Walls, After modern architecture*, 1977, etching, aquatint, mould, 50x32,5 cm. © Collection FFMAAM Francesco Moschini and Gabriel Vaduva.

Figure 37
Franco Purini, *Walls, Dedicated to history*, 1977, etching, aquatint, mould, 50x32,5 cm. © Collection FFMAAM Francesco Moschini and Gabriel Vaduva.

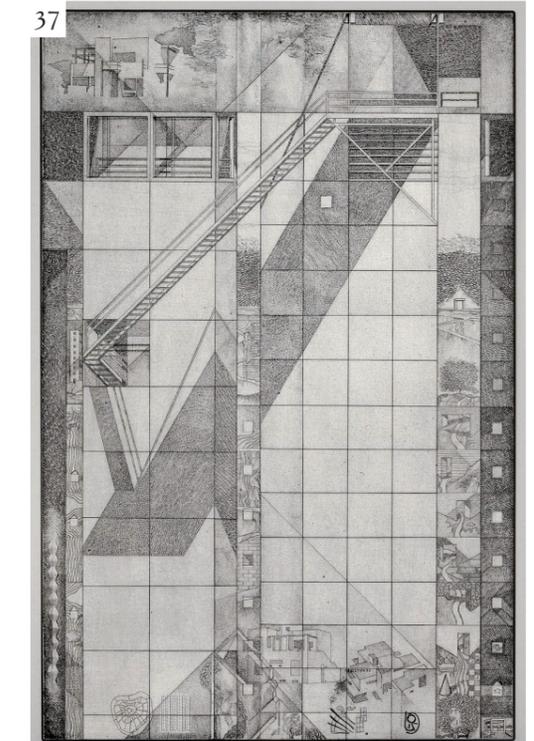
Figure 38
Franco Purini, *Trilitbic system*, 1977, etching, aquatint, mould, 50x32,5 cm. © Collection FFMAAM Francesco Moschini and Gabriel Vaduva.

Figure 39
Franco Purini, *Trilitbic system*, 1977, etching, aquatint, 70x50 cm. © Rome, Purini Thernes Archive.

turali impegnato nell'indagine della cultura del progetto, ma anche in quella dei rapporti che esistono all'interno del sistema delle arti. A questa realtà spetta il merito di aver promosso iniziative e mostre, anche di incisione, aggregando e mettendo a confronto alcune generazioni di artisti e architetti. Molti degli architetti elencati nel testo figurano nei progetti di Moschini il quale, nel corso degli anni, ha costituito una rilevante collezione⁴¹. Le matrici solo in rari casi sono state acquisite da collezioni pubbliche e sono ancora conservate dagli architetti e dai loro eredi (Arduino Cantàfora, eredi Franco Pierluisi, Paola D'Ercole ecc.); dalle stamperie artistiche in qualche modo ancora attive (Alfredo Meconi, Fondazione Il Bisonte), oppure disperse. L'impegno di questo scritto risiede nel rievocare brevemente le vicende, i protagonisti, ma soprattutto nell'indirizzare l'attenzione sui materiali: stampe e matrici a rischio di distruzione materiale e concettuale. Le matrici, soprattutto, sono suscettibili di alterazione e distruzione se non preservate in condizioni ter-



38



37

Figura 34
Franco Purini, *Pareti, Miesiana*, 1977, acquaforte, acquatinta, matrice, cm 50x32,5. © FFMAAM Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva.

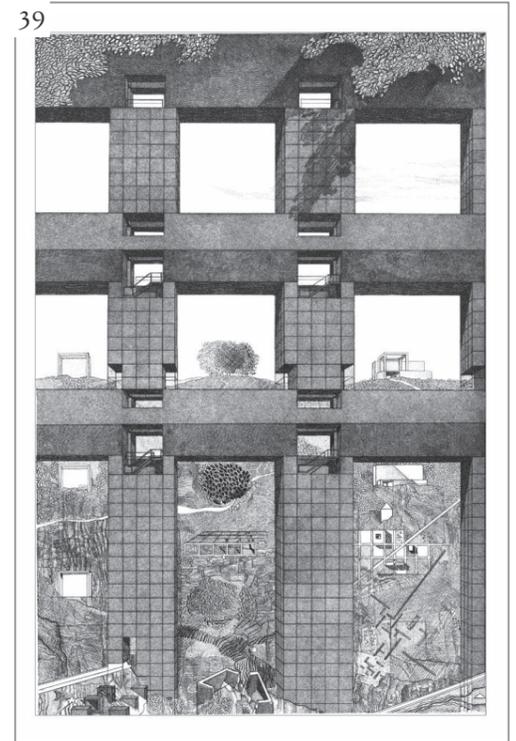
Figura 35
Franco Purini, *Pareti, Miesiana*, 1977, acquaforte, acquatinta, cm 70x50. © Roma, Archivio Purini Thernes.

Figura 36
Franco Purini, *Pareti, Dopo l'architettura moderna*, 1977, acquaforte, acquatinta, matrice, cm 50x32,5. © FFMAAM Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva.

Figura 37
Franco Purini, *Pareti, Dedicata allo storico*, 1977, acquaforte, acquatinta, matrice, cm 50x32,5. © FFMAAM Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva.

Figura 38
Franco Purini, *Sistema trilitibico*, 1977, acquaforte, acquatinta, matrice, cm 50x32,5. © FFMAAM Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva.

Figura 39
Franco Purini, *Sistema trilitibico*, 1977, acquaforte, acquatinta, cm 70x50. © Roma, Archivio Purini Thernes.



39

are included in the projects of Moschini, which, over the years, constituted a major collection⁴¹. The matrices have been acquired from public collections only in rare cases and are still preserved by the architects and their heirs (Arduino Cantàfora, heirs Franco Pierluisi, Paola D'Ercole etc.); by artistic print houses that are somehow still active (Alfredo Meconi, Foundation Il Bisonte), or dispersed. The commitment of this writing lies in briefly recalling the events, the protagonists, but above all in drawing attention to the materials: prints and matrices at risk of material and conceptual destruction. The matrices, above all, are susceptible to alteration and destruction if not preserved in thermo-hygrometric conditions suitable to counteract the processes of degradation⁴². Yet the preservation and philological study of the matrix is fundamental to the un-

derstanding of the creative path and of the history of art graphics. It is the integration of the information drawn from matrix and print that allows us to better grasp the nature of the procedures, techniques, relationships between artist and printer, but also the relationship between them and their cultural context, lending itself to different historical-critical interpretations. In this regard, we can only hope that the matrices as they are gradually identified as excerpts of this story can receive the conservative care provided by the regulatory parameters for similar cultural assets. With their respective prints, the matrices participate in a cultural season of Italian architecture of recognized importance, but do not enjoy the enhancement and protection that should be theirs⁴³.

English translation by Sonia Ortu.

1. TAFURI 1980, p. 40.

2. First mentioned in SUATONI 2016.

3. In this regard it is intended the publication of Bernini's unrealized project for the Santa Maria Maggiore Tribune and Borromini's four projects for the higher altar of the Laterano in the third volume of the *Studio di architettura civile (Civil Architecture Studio)* published by Domenico de Rossi in the years 1702, 1711 and 1721 respectively; technical text specially made for architects with hundreds of boards carefully copied from modern buildings. On this subject and for the proven process of distortion and idealization of Borrominian factories and plans in the drawings for the engravings provided by Borromini himself to the engraver Domenico Barrière, later reused in the tables of the *Opera del Caval. Francesco Borromini Cavata dai suoi originali... (Work of Caval. Francesco Borromini Cavata from his originals...)* edited in three volumes in 1720/25 by Sebastiano Giannini (who, with the *Studio*, appeared in the libraries of architects of the mid-18th century; to those of Nicola Giobbe who likely had access to Piranesi), see CONNORS 1991, CIOFETTA 1991.

4. The entire historical production of the Florentine Print House Il Bisonte was acquired by the Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Office of Drawings and Prints, Uffizi) after

the closure of the printing press in 1982 thanks to the donation of the founder, Maria Luigia Guaita (see DILLON 1987, pp. 21, 25, 30, 66; GENSINI 1999, pp. 36, 118). In 1987, the then Istituto Nazionale per la Grafica (National Institute for Graphics, now Central) acquired the 713 matrices from the Romero print house-gallery, which was a meeting place for many Italian artists in Rome. There are works by Accardi, Afro, Cagli, Capogrossi, Castellani, Ceccobelli, Consagra, Corpora, D'Orazio, Franchina, Leonardi, Mastroianni, Melotti, Novak, Novelli, Perilli, Radice, Santomaso, Santoro, Scialoja, Turcato, Vedova and others that define themes and trends of the abstract line of the Italian engraving of those years. The collection was completed in 1999 by a bequest of 19 plates (Afro, Corpora, Dova, Vespignani and others) by Francesco Flores D'Arcais for the magazine *Civiltà delle macchine (Civilization of machines)* founded in 1953: on the subject see DI CASTRO 1989. The collection of matrices and prints of Giorgio Upiglio's Stamperia Grafica Uno was acquired by the Mendrisio Modern Archive following the donation received in 1996 of the entire archive of the Milanese printer: see PAPALDO, TEDESCHI 2007. There were many artists who attended the Stamperia of Upiglio: Enrico Baj, Siegfried Bartolini, Hsiao Chin, Enrico Della Torre, Claire

Falkestein, Lucio Fontana, Alberto Giacometti, Karl Kasten, Giovanni Korompay, Wilfredo Lam, Carlo Mattioli, Mimmo Paladino, Mario Rossello, Sergio Saroni, Emilio Scanavino and many others.

5. See MORANDI 1981.

6. It is impossible to account for the endless bibliography on the subject which, moreover, is the background to the subject matter of this article. It is therefore limited to mentioning MICHELI 2012, MIGAYROU 2012, VIGANO 2012, accompanied by the fundamental bibliographic references, in addition to the previous AA.VV. 2010.

7. MIGAYROU 2012a.

8. PURINI 2013; MONESTIROLI 2013.

9. The exhibition was divided into five sections: National Chalcography, Institute of Roman Studies, Castel Sant'Angelo, Farnesian Gardens, Municipality of Choirs/Temple of Hercules. The section *Architettura disegnata (Drawn architecture)* includes Alessandro Anselmi, Arduino Cantàfora, Massimo Carlieri, Franco Corossacs, Paola d'Ercole, Giovanna De Sanctis, Pierluigi Erolì, Alfredo Galbani, G.R.A.U., Ugo La Pietra, Giuseppe Marinelli, Roberto Mariotti, Paolo Martellotti, Bruno Minardi, Patrizia Nicolosi, Pia Pascalino, Franco Pierluisi, Maurizio Ranzi,

moigrometriche idonee a contrastare i processi di degrado⁴². Eppure la conservazione e lo studio filologico della matrice è fondamentale per la comprensione del percorso creativo e per la storia della grafica d'arte. È l'integrazione delle informazioni desumibili da matrice e stampa che consente di cogliere al meglio la natura dei procedimenti, delle tecniche, dei rapporti tra artista e stampatore, ma anche il rapporto tra essi e il rispettivo contesto culturale, prestan-

dosi a diverse interpretazioni storico-critiche. Al riguardo non resta che auspicare che le matrici via via individuate come brani di questa storia possano ricevere le cure conservative previste dai parametri normativi per simili beni culturali. Con le relative stampe, le matrici partecipano di una stagione culturale dell'architettura italiana di riconosciuta importanza, non godendo tuttavia della valorizzazione e tutela che spetterebbe anche a loro⁴³.

1. TAFURI 1980, p. 40.

2. Un primo accenno si trova in SUATONI 2016.

3. Si pensi in proposito alla pubblicazione del progetto non realizzato di Bernini per la tribuna di Santa Maria Maggiore e dei quattro progetti di Borromini per l'altare maggiore del Laterano nel terzo volume dello *Studio di architettura civile* edito da Domenico de Rossi rispettivamente negli anni 1702, 1711 e 1721: testo tecnico appositamente realizzato per gli architetti con centinaia di tavole copiate con grande cura dalle costruzioni moderne. Su questo argomento e per il comprovato processo di distorsione e idealizzazione delle fabbriche e delle piante borrominiane nei disegni per le incisioni forniti da Borromini stesso all'incisore Domenico Barrière, più tardi riutilizzati nelle tavole dell'*Opera del Caval. Francesco Borromini Cavata dai suoi originali...* edita in tre volumi nel 1720/25 da Sebastiano Giannini (che, con lo *Studio*, compariva nelle biblioteche degli architetti della metà del Settecento; a quelli di Nicola Giobbe ebbe probabile accesso lo stesso Piranesi), si veda CONNORS 1991, CIOFETTA 1991.

4. L'intera produzione storica della fiorentina Stamperia Il Bisonte è stata acquisita dal Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi dopo la chiusura della stamperia nel 1982 grazie al donativo della fondatrice, Maria Luigia

Guaita (cfr. DILLON 1987, pp. 21, 25, 30, 66; GENSINI 1999, pp. 36, 118). Nel 1987 l'allora Istituto Nazionale per la Grafica (oggi Centrale) acquisisce le 713 matrici provenienti dalla stamperia-galleria Romero che ha rappresentato a Roma un luogo di incontro per molti artisti italiani. Sono presenti opere di Accardi, Afro, Cagli, Capogrossi, Castellani, Ceccobelli, Consagra, Corpora, D'Orazio, Franchina, Leonardi, Mastroianni, Melotti, Novak, Novelli, Perilli, Radice, Santomaso, Santoro, Scialoja, Turcato, Vedova e altri che definiscono temi e tendenze della linea astratta dell'incisione italiana di quegli anni. La raccolta è stata integrata nel 1999 da un lascito di 19 lastre (Afro, Corpora, Dova, Vespignani e altri) di Francesco Flores D'Arcais per la rivista *Civiltà delle macchine* fondata nel 1953: sull'argomento cfr. DI CASTRO 1989. La collezione di matrici e stampe della Stamperia Grafica Uno di Giorgio Upiglio è stata acquisita dall'Archivio del Moderno di Mendrisio a seguito della donazione ricevuta nel 1996 dell'intero archivio dello stampatore milanese: cfr. in proposito PAPALDO, TEDESCHI 2007. Tanti gli artisti che frequentarono la Stamperia di Upiglio: Enrico Baj, Sigfrido Bartolini, Hsiao Chin, Enrico Della Torre, Claire Falkestein, Lucio Fontana, Alberto Giacometti, Karl Kasten, Giovanni Korompay, Wilfredo Lam, Carlo

Mattioli, Mimmo Paladino, Mario Rossello, Sergio Saroni, Emilio Scanavino e molti altri.

5. Cfr. MORANDI 1981.

6. Impossibile rendere conto della sconfinata bibliografia sull'argomento che, peraltro, fa da sfondo alla materia oggetto di questo articolo. Ci si limita pertanto a citare MICHELI 2012, MIGAYROU 2012, VIGANO 2012, corredati dei fondamentali riferimenti bibliografici, cui si aggiunge il precedente AA.VV. 2010.

7. MIGAYROU 2012a.

8. PURINI 2013; MONESTIROLI 2013.

9. La mostra fu articolata in cinque sezioni: Calcografia Nazionale, Istituto di studi romani, Castel Sant'Angelo, Orti Farnesiani, Comune di Cori/tempio di Ercole. Nella sezione dell'Architettura disegnata figurano Alessandro Anselmi, Arduino Cantàfora, Massimo Carlieri, Franco Corossacs, Paola d'Ercole, Giovanna De Sanctis, Pierluigi Erolì, Alfredo Galbani, G.R.A.U., Ugo La Pietra, Giuseppe Marinelli, Roberto Mariotti, Paolo Martellotti, Bruno Minardi, Patrizia Nicolosi, Pia Pascalino, Franco Pierluisi, Maurizio Ranzi, Paolo Portoghesi, Domenico Pranterà, Franco Purini, Aldo Rossi, Sergio Sbarigia, Luigi Serafini, Pasquale Santoro.

10. TAFURI 1980, p. 40.

11. Roma interrotta è diventata nel tempo una

Paolo Portoghesi, Domenico Prantera, Franco Purini, Aldo Rossi, Sergio Sbarigia, Luigi Serafini, Pasquale Santoro.

10. TAFURI 1980, p. 40.

11. *Roma interrotta* has become a true icon of urban design over time, on display in prestigious venues such as the Cooper Hewitt Museum in New York, the Architectural Association in London, the Centre George Pompidou in Paris, the 11th International Architecture Exhibition in Venice in 2008 and at MAXXI, in whose permanent collection the projects entered in 2014 (see AA.VV. 1978; ARGAN 1978; FAGIOLO 2004; BETSKY 2008; AA.VV. 2014).

12. Studio Labirinto was formed in 1969 with architects Paola d'Ercole, Paolo Martellotti, Pia Pascalino, Antonio Pernici. Giuseppe Marinelli was also part of it in 1973 and, since 1975, Carlo Iacononi and Claudio Presta; see SACRIPANTI 1976, AA.VV. 1977; see also STUDIO LABIRINTO 1978 (with presentation by Carlo Bertelli), MARTELLOTTI 1976, AA.VV. 2005. Of the Studio Labirinto only Paola d'Ercole has devoted herself assiduously to engraving as well as painting; see MOSCHINI 1978, STUDIO LABIRINTO 1977.

13. CELANT, HIJTS 2015: the book was published to celebrate the 20th anniversary of the opening of the Bonnefantenmuseum building designed by Rossi and to accompany the exhibition *Aldo Rossi. La finestra del poeta. Opera grafica (Aldo Rossi. The poet's window. Graphic work) 1973–1997* organized for the occasion (Maastricht, 26 June – 15 November 2015) and also presented at the Archizoom in Lausanne (29 February 2012 – 23 March 2016) and GAMEc in Bergamo (5 April – 24 July 2016). In this initiative, the result of the collaboration between the Bonnefantenmuseum and the Aldo Rossi Foundation in Milan, the writer participated as a representative of the Istituto Centrale per la Grafica (Central Institute for Graphics), collaborating on scientific research, the study of matrices (at Matrix Diagnostic Laboratory, ICG) and the drafting of the catalogue essay.

14. The writer has made her scientific contribution both in the investigation phase and in the writing of an essay: SUATONI 2015.

15. On this subject please refer to the extensive bibliography of authors such as G. Contessi, R. de Rubertis, F. Moschini, F. Purini, L. Sacchi, M. Scolari and, from 1986, to their participations in the magazine *XY dimensioni del disegno (XY dimensions of drawing)*, in particular in the monographic issue *1968–1988 Vent'anni di architettura disegnata (Twenty years of drawn architecture)*, 10, 1989; see also MEZZETTI 2003.

16. For an idea of the historical activity of the galleries of Antonia Jannone in Milan and A.A.M. Modern Art Architecture, please refer to the respective websites; the second (fmaam.it), in

particular, is full of documents, videos, images.

17. The chronology of Aldo Rossi's engraving production, articulated in the years 1973–1975, 1980–1981, 1987–1989, 1993–1995, seems to depend on both professional and commercial factors. For an in-depth look at Aldo Rossi's relationship with the engraving and the history of the core of prints collected at the Maastricht museum see CELANT, HIJTS 2015, in particular Ton Quik's comprehensive essay.

18. For the technical-executive aspects of the chalcographic matrices, see SUATONI 2015. On the occasion of the preparatory work for the essay I had the opportunity to study 19 out of 47 matrices, which make up the known *corpus* of Aldo Rossi, at the Diagnostic Laboratory of the Central Institute for Graphics and at the Stamperia directed by me. Later, in 2015, I also had the opportunity to view the 14 plates produced by Renzo Romero in 1980/81 for the four photo-engraved compositions belonging to the Francesco Moschini – Gabriel Vaduva collection. For technical data on the matrices examined, see Note 19 of the above essay. A matrix of Cantàfora, two from the Archivio del Moderno (Modern Archive), twenty-one zinc matrices and ten wood carvings, owned by the architect Giovanni Bertolotto, were not seen.

19. QUIK 2015.

20. Rossi's prints made with Alfredo Meconi show a more experimental approach, with the use of different techniques (etching, aquatint, photo-engraving, carving on mdf) and ways to obtain black-and-white and colour chalcographic prints. This coincides with what is known of the activity of the printing press in those years (which deserves further investigation) in the fervent international artistic *milieu* of the Ligurian Riviera of Ponente. Aldo Rossi's relationship with Alfredo Meconi began in 1986. The latter put into practice a series of solutions already used for other authors: first of all Emanuele Luzzati, with whom the collaboration dated back to 1981. Among the recurring practices what stands out is a kind of *découpage* of the plate, with matrices and inlays in cropped brass, to print the colour (*Il cortile di Broni, Città verticale, Edifici in collina / The courtyard of Broni, Vertical city, Buildings on the hill*). In this way, etching and aquatint, typical of multiples, were used for the processing of monotypes. Thus the use of baker's paper as an alternative to white paper for chalcographic printing, the insertion in print of yellow paper bases (*papier Oxford*) or screen-printed between sheet and matrix or, even more, the watering of the sheets by the author. On the productive technical-creative dialogue between Luzzati and Meconi see GIRONIMI 2003.

21. Cantàfora, author of the manifesto of the 15th Triennale in Milan, also participated in the 1980 and 1984 editions as well as the international Bauausstellung (IBA) in

Berlin where he set up a large panel for the reconstruction of the contemporary city. In 1992 he designed the sets for *Perseus and Andromeda* by Salvatore Sciarrino at La Scala in Milan (see CANTÀFORA 1980; CONTESSI 1979; MOSCHINI 1980; ROSSI, CONTESSI 1984; GALLERIA PHILIPPE DAVERIO 1988; CANTÀFORA 1988; TRENTIN 2004; COUNTESSI 2005; CANTÀFORA 2009; as well as the exhibition *Arduino Cantàfora. Éloge de l'ombre*, Lausanne, Galerie de l'Univers, until 18 July 2015). Arduino Cantàfora still retains 22 matrices of his production, the images of which he politely provided me; 10 others are in the collection of A.A.M. Francesco Moschini – Gabriel Vaduva.

22. From an Email from Arduino Cantàfora on November 16, 2015.

23. The engraved version consists of three matrices: side matrices 20x30 cm, central matrix 20x10 cm. Cantàfora carried out two studies and a variant matrix of the third print on the right. The matrices are with the author.

24. BONFANTI et al. 1973; *Controspazio* 1973; FERLENGA 1994.

25. FOSTER 2015, p. 32.

26. *Uomini e case sommario 2, La casa del sole nascente, Sezioni, Portici e interno, Atrio e appunti, Corridoio, Spaccato dell'arena, Pianta composta, Pianta generale (Men and houses abstract 2, The house of the rising sun, Sections, Porticos and interior, Atrium and notes, Corridor, Arena cross-section, Composite plan, General plan)*; engraved on zinc plates printed with hand-held press by Mauro Salvi on Pescia paper, size 25x35 cm, in fifty specimens in Arabic numerals and five specimens with coloured bases. The case was carried out by Sergio Bertoni.

27. Inside the series 'PROJECT / DETAIL' directed by Francesco Moschini, Kappa Editions / Editions A.A.M. Modern Art Architecture, 1980.

28. *Dario Passi – Forma Urbis* was the title of the exhibition (curated by M. Guccione and L. Felci) dedicated by MAXXI to this author (21 September 2012 – 21 October 2018), a few months after his death, in February 2018. It was part of the investigation into the theme of architectural design and the relationship between representation and design initiated by MAXXI Architecture, in connection with its own collection, in which there are works by Dario Passi (paintings, projects, graphic design) architect and artist who has made this relationship a central aspect of his work. See https://www.maxxi.art/wp-content/uploads/2018/07/DarioPassi_FormaUrbis_booklet.pdf.

29. ANSELMINI 2000; re-issued in COLUCCI, PALMIA, TARASCO 2017, pp. 19–25.

30. COLUCCI, PALMIA, TARASCO 2017, pp. 108–109. On the project of the State Archive of Florence, dating back to 1973 and carried out with A. Anselmi and P. Erolì, see ANSELMINI,

vera icona del progetto urbano, esposta in sedi prestigiose come il Cooper Hewitt Museum di New York, l'Architectural Association di Londra, il Centre George Pompidou di Parigi, l'XI Mostra internazionale di Architettura di Venezia del 2008 e al MAXXI, nella cui collezione permanente i progetti sono entrati nel 2014 (cfr. AA.VV. 1978; ARGAN 1978; FAGIOLO 2004; BETSKY 2008; AA.VV. 2014).

12. Lo Studio Labirinto si era costituito nel 1969 con gli architetti Paola d'Ercole, Paolo Martellotti, Pia Pascalino, Antonio Pernici. Dal 1973 ne fece parte anche Giuseppe Marinelli e, dal 1975, Carlo Iacononi e Claudio Presta; cfr. SACRIPANTI 1976, AA.VV. 1977; cfr. inoltre STUDIO LABIRINTO 1978 (con presentazione di Carlo Bertelli), MARTELLOTTI 1976, AA.VV. 2005. Dello Studio Labirinto solo Paola d'Ercole si è dedicata con assiduità all'incisione oltre che alla pittura; cfr. in proposito MOSCHINI 1978, STUDIO LABIRINTO 1977.

13. CELANT, HIJTS 2015: il volume è stato pubblicato per celebrare il ventesimo anniversario dell'apertura dell'edificio del Bonnefantenmuseum progettato da Rossi e per accompagnare la mostra *Aldo Rossi. La finestra del poeta. Opera grafica 1973–1997* organizzata per l'occasione (Maastricht, 26 giugno – 15 novembre 2015) e destinata ad itinerare all'Archizoom di Losanna (29 febbraio – 23 marzo 2016) e al GAMEc di Bergamo (5 aprile – 24 luglio 2016). All'iniziativa, frutto della collaborazione tra il Bonnefantenmuseum e la Fondazione Aldo Rossi di Milano, la scrivente ha partecipato quale referente dell'Istituto Centrale per la Grafica, collaborando alle ricerche scientifiche, allo studio delle matrici (sottoposte ad indagini presso il Laboratorio diagnostico delle matrici dell'ICG) e alla redazione del saggio in catalogo.

14. Chi scrive ha fornito il proprio contributo scientifico sia nella fase di indagine che nella redazione di un saggio: cfr. SUATONI 2015.

15. Sull'argomento si rimanda alla nutrita bibliografia di autori come G. Contessi, R. de Rubertis, F. Moschini, F. Purini, L. Sacchi, M. Scolari e, a partire dal 1986, ai loro interventi nella rivista *XY dimensioni del disegno*, in particolare nel numero monografico *1968–1988 Vent'anni di architettura disegnata*, 10, 1989; cfr. inoltre MEZZETTI 2003.

16. Per un'idea dell'attività storica delle gallerie di Antonia Jannone a Milano e A.A.M. Architettura Arte Moderna, si rimanda ai rispettivi siti web; il secondo (fmaam.it), in particolare, è ricchissimo di documenti, video, immagini.

17. La periodizzazione della produzione incisoria di Aldo Rossi, articolata negli anni 1973–1975, 1980–1981, 1987–1989, 1993–1995, pare dipendere da fattori tanto professionali quanto commerciali. Per un approfondimento relativo al rapporto di Aldo Rossi con l'incisione e alla storia del nucleo di stampe raccolto presso il

museo di Maastricht cfr. CELANT, HIJTS 2015, in particolare l'esauriente saggio di Ton Quik.

18. Per gli aspetti tecnico-esecutivi delle matrici calcografiche cfr. SUATONI 2015. In occasione del lavoro propedeutico al saggio ho avuto modo di studiare 19 su 47 matrici, che costituiscono il *corpus* noto di Aldo Rossi, presso il Laboratorio diagnostico dell'Istituto Centrale per la Grafica e presso la Stamperia da me diretta. In un secondo momento, nel 2015, ho avuto modo di visionare anche le 14 lastre prodotte da Renzo Romero nel 1980/81 per le quattro composizioni fotoincise appartenenti alla collezione Francesco Moschini – Gabriel Vaduva. Per i dati tecnici riguardanti le matrici esaminate si veda la Nota 19 del saggio citato. Non sono state visionate una matrice di Cantàfora, due dell'Archivio del Moderno, ventuno matrici in zinco e dieci intagli su legno, in possesso dell'architetto Giovanni Bertolotto.

19. QUIK 2015.

20. Le stampe di Rossi realizzate con Alfredo Meconi mostrano un approccio più sperimentale, con l'impiego di diverse tecniche (acquaforte, acquatinta, fotoincisione, intaglio su mdf) e modalità per l'ottenimento di stampe calcografiche in bianco e nero e a colori. Ciò combacia con quanto noto dell'attività della stamperia in quegli anni (che meriterebbe ulteriori approfondimenti) nel fervente *milieu* artistico internazionale della Riviera Ligure di Ponente. Il rapporto di Aldo Rossi con Alfredo Meconi era iniziato nel 1986. Quest'ultimo mise in pratica una serie di soluzioni impiegate già per altri autori: primo tra tutti Emanuele Luzzati, con il quale la collaborazione risaliva al 1981. Tra le pratiche ricorrenti spicca una sorta di *découpage* della lastra, con matrici e tarsie in ottone ritagliate, per stampare il colore (*Il cortile di Broni, Città verticale, Edifici in collina*). In tal modo l'acquaforte e l'acquatinta, tecniche tipiche dei multipli, venivano impiegate per l'elaborazione di monotipi. Così l'utilizzo di carta da panettiere in alternativa a quella bianca da stampa calcografica, l'inserimento in stampa di fondini di carta gialla (*papier Oxford*) o serigrafata tra foglio e matrice o, ancor più, l'acquerellatura dei fogli da parte dell'autore. Sul fecondo dialogo tecnico-creativo tra Luzzati e Meconi cfr. GIRONIMI 2003.

21. Cantàfora, autore del manifesto della XV Triennale di Milano, partecipò anche alle edizioni del 1980 e del 1984 nonché all'internazionale Bauausstellung (IBA) di Berlino dove allestì un grande pannello per la ricostruzione della città contemporanea. Nel 1992 disegna le scenografie per *Perseo e Andromeda* di Salvatore Sciarrino alla Scala di Milano (cfr. CANTÀFORA 1980; CONTESSI 1979; MOSCHINI 1980; ROSSI, CONTESSI 1984; GALLERIA PHILIPPE DAVERIO 1988; CANTÀFORA 1988; TRENTIN 2004; CONTESSI 2005; CANTÀFORA 2009; nonché la mostra *Arduino Cantàfora. Éloge de l'ombre*, Lausanne, Galerie de l'Univers, fino al 18 luglio 2015). Arduino

Cantàfora conserva ancora 22 matrici della sua produzione, le cui immagini mi ha cortesemente fornito; altre 10 sono nella collezione di A.A.M. Francesco Moschini–Gabriel Vaduva.

22. Da una Email di Arduino Cantàfora del 16 novembre 2015.

23. La versione incisa è composta da tre matrici: formato cm 20x30 le laterali, cm 20x10 la centrale. Cantàfora eseguì due studi e una matrice variante della terza stampa a destra. Le matrici sono presso l'autore.

24. BONFANTI et al. 1973; BONICALZI, NICOLINI, SIOLA 1973; FERLENGA 1994.

25. FOSTER 2015, p. 32.

26. *Uomini e case sommario 2, La casa del sole nascente, Sezioni, Portici e interno, Atrio e appunti, Corridoio, Spaccato dell'arena, Pianta composta, Pianta generale*; incise su lastre di zinco stampate con torchio a mano da Mauro Salvi su carta pescia, formato cm 25x35, in cinquanta esemplari in numeri arabi e cinque esemplari con fondino colorato. La custodia è stata curata da Sergio Bertoni.

27. All'interno della collana "PROGETTO / DETTAGLIO" diretta da Francesco Moschini, Edizioni Kappa / Edizioni A.A.M. Architettura Arte Moderna, 1980.

28. *Dario Passi – Forma Urbis* era il titolo della mostra (a cura di M. Guccione e L. Felci) dedicata dal MAXXI a quest'autore (21 settembre – 21 ottobre 2018), a pochi mesi dalla sua scomparsa, nel febbraio del 2018. Essa si collocava nell'ambito dell'indagine sul tema del disegno di architettura e sul rapporto tra rappresentazione e progetto avviata dal MAXXI Architettura, in connessione con la propria collezione, in cui sono presenti opere di Dario Passi (dipinti, progetti, grafiche), architetto e artista che ha fatto di questo rapporto un aspetto centrale del suo lavoro. Cfr. in proposito https://www.maxxi.art/wp-content/uploads/2018/07/DarioPassi_FormaUrbis_booklet.pdf.

29. ANSELMINI 2000; riedito in COLUCCI, PALMIA, TARASCO 2017, pp. 19–25.

30. COLUCCI, PALMIA, TARASCO 2017, pp. 108–109. Sul progetto dell'Archivio di Stato di Firenze, risalente al 1973 e realizzato con A. Anselmi e P. Erolì, cfr. ANSELMINI, EROLI, PIERLUISI 1974, nonché G.R.A.U. 1981, p. 220. Ringrazio Gabriella Colucci per la cortese accoglienza e la disponibilità nel mostrarmi il materiale in suo possesso: 15 matrici e un gruppo di stampe relative a tre soggetti, *L'Archivio di Stato di Firenze* (1986), *La Casa dell'infanzia* (1977), *Stratificazioni* (1982). La composizione de *L'Archivio di Stato di Firenze* comprende 4 matrici di zinco di cm 50x65 e due matrici di zinco più piccole di cm 50x15. Un'altra matrice, di cm 46x69, ripropone il totale della composizione in formato minore. Ringrazio la Galleria Bruno Lisi di Roma per avermi fornito l'immagine del totale dell'incisione *L'Archivio di*

EROLI, PIERLUISI 1974, as well as G.R.A.U. 1981, p. 220. I thank Gabriella Colucci for the kind welcome and the willingness to show me the material in her possession: 15 matrices and a group of prints relating to three subjects, *L'Archivio di Stato di Firenze (The State Archive of Florence, 1986)*, *La Casa dell'infanzia (The House of childhood, 1977)*, *Stratificazioni (Stratifications, 1982)*. The composition of *The State Archive of Florence* includes 4 zinc matrices of 50x65 cm and two zinc matrices smaller than 50x15 cm. Another matrix, 46x69 cm, reproduces the total composition in smaller format. I thank the Bruno Lisi Gallery in Rome for providing me with the image of the total engraving *The State Archive of Florence*, already displayed in the exhibition *Franco Pierluisi. Architettura e incisione (Franco Pierluisi. Architecture and engraving, 14 – 27 October 2017)*. I also thank Giuliano Parente for the photographic shots of the moulds.

31. For the project, carried out with M. Martini and F. Montuori, see G.R.A.U. 1981, p. 146.

32. While the loose sheets of the *bon à tirer* were donated to the Uffizi in 1982 (except for the title page of the *Landscape and architecture* folder), the etching matrices are still kept at the Foundation Il Bisonte where I was able to see them and photograph them thanks to the kind availability of director Rodolfo Ceccotti. Neither Il Bisonte nor the Uffizi keep the complete folders with the presentation of Bruno Zevi. For this purpose I suggested the purchase by MAXXI of Rome of two complete folders, signaling their presence on the market; they are now available at the MAXXI Architecture Archives. The *Landscape and Architecture* folder (printed in 65 numbered specimens) contains the prints *Omaggio a Michelangelo (Homage to Michelangelo: 25x35 cm on Japanese paper on numbered and signed 46x64 cm sheets)*; *Osservatorio solare 1 (Solar observatory 1: 25x35 cm on 46x64 cm sheet)* and *Osservatorio solare 2 (Solar observatory 2: 26.5x36.5 cm on 46x64 cm sheet)* on signed and numbered Japanese paper; *La copertura di due cave (The cover of two quarries: 26.5x36 cm on 46x64 cm sheet)* and *La copertura di due cave e studi di artista (The cover of two quarries and artist's studios: 25x36 cm on 46x64 cm sheet)* on signed and numbered Japanese paper; chalcographic title page 24x36.5 cm signed on the plate. The *Elementi di città (City elements)* folder (99 signed and numbered copies) contains *Uomo, natura, architettura (Man, nature, architecture: black/white on Japanese paper 31x44.5 cm)*; *Il ponte (The bridge: three colours 28.4x39.2 cm on 46x65 cm sheet)*; *La galleria nel centro di città (The gallery in the city centre: four colours 26x37 cm on 46x65 cm sheet)*; *Spaccato della galleria (Cross-section of the gallery: two colours 34.5x51 cm on 46x65 cm sheet)*; *Chiesa-teatro (Church-theatre: four colours 31.7x45.5 cm on 46x65 cm sheet)*; *La città (The city: two colours 28.4x44 cm on 46x65 cm sheet)*; lithographic title page (two full-page

colours, signed on stone).

33. For research on youth woodcut production, I was informed of an ongoing study by Gianluca Chelucci. Personally I have identified two woodcuts in the magazine *L'Eroica, Italian Review by Ettore Cozzani*: woodcut *Il Fioretto* (year 12, 1924, notebook 81, pl. 11) and woodcut *Da Paolo Uccello* (year 13, 1925, notebooks 87/90, pl. 7).

34. For comparisons with the drawings it is possible to consult the online archive on the website of the Michelucci Foundation of Fiesole (www.michelucci.it). See also BORSI 1976; NALDI 1976; FABBRIZI 2005; FABBRIZI 2011; CONFORTI, DULIO, MARANDOLA 2006 (table of M. Marandola, p. 344); FONDAZIONE GIOVANNI MICHELUCCI 2011; PRIVITERA 2012; PURINI 2012.

35. From the presentation text in the folder *City elements*.

36. On the subject, which is likely to involve further historical investigations, also compared to other artistic printing presses active in the 1970s and 80s, see DI CASTRO 1989; RENZITTI 2006; APPELLA 2001; BELARDI 1982; BONITO OLIVA 2007; KURI 2012; PAPALDO, TEDESCHI 2007.

37. *Il trattato perduto, Costruzioni marine, La scuola di Broni, The Lighthouse (The lost treatise, Marine constructions, The Broni school, The Lighthouse)*. For each composition, the following matrices were made: *The lost treatise*, two photo-engraved matrices on zinc and five aquatint matrices on zinc; *Marine constructions*, a photo-engraved matrix on zinc and two aquatint matrices on steel; *The Broni school*, a matrix photo-engraved on zinc and an aquatint on steel; *The Lighthouse*, a photo-engraved matrix and an aquatint matrix on steel.

38. Franco Purini played a leading role in the two editions of the *Architettura incisa (Engraved architecture)* project (2009–2012), curated by the writer at the then National Institute for Graphics, with workshops for drawing, engraving, printing and final exhibitions that saw the participation of internationally renowned architects such as Carlo Aymonino, Alessandro Anselmi, Paolo Portoghesi, Santiago Calatrava, Massimiliano Fuksas: see SUATONI 2009, pp. 8–15, as well as SUATONI 2012.

39. From the unnumbered pages (1–4) of the short catalogue published in 1977 by the Romero Editions with texts by F. Purini and F. Moschini (5–8). The *Pareti (Walls)* folder contains seven etchings (*Riflessione, Dedicato allo storico, Sistema trilitico, Dopo l'architettura moderna, Finestra come casa, Insieme, Miesiana (Reflection, Dedicated to history, Trilitic system, After modern architecture, Window as home, Together, Miesiana)*) on zinc plates printed with hand-held press by Renzo Romero, on Fabriano Rosaspina paper, in fifty specimens in Arabic numerals and ten specimens in Roman numerals. The matrices

of Purini and those photos of Rossi made by Romero are still in the FFMAAM Francesco Moschini and Gabriel Vaduva collection.

40. PURINI 1979; 1984; 1989; 1992; 1996; 2002; 2006; 2008; 2008a; 2009; 2011; 2012; 2012a; 2012b; 2013; 2013a; 2014; AA.VV. 2012; CALIARI, GENTILINI 2014; VISCONTI, CAPOZZI 2015.

41. Exhibitions organized by Francesco Moschini include *Architettura incisive, Incisioni di architettura, (Engraved architecture, Architectural engravings)*, A.A.M. Modern Art Architecture, Rome, Via del Vantaggio 12 (April 26, 1982), curated by Moschini and coordinated by Antonio Amara (the poster of the exhibition reproduces the title page of the Campo Marzio by Piranesi); *Lo Studio Romero 1960/80. Sperimentazione Ricerca e Realizzazione nella Grafica d'Autore (Experimentation Research and Realization in Author Graphics)*, edited by Moschini, Gabriella D'Aleo Coordination, Rome, Via del Vantaggio 12 (June 28, 1982); *Immagine di Architettura. 80 gravures d'architectes italiens contemporains, Galerie Diagonal in Nice (15 December 1983 – 30 January 1984)*, with engravings by Carlo Aymonino, Arduino Cantàfora, Constantino Dardi, Paola d'Ercole, Vittorio De Feo, Paolo Martellotti, Bruno Minardi, Dario Passi, Franco Pierluisi, Paolo Portoghesi, Franco Purini, Francesco Moschini, Aldo Rossi; finally *Incisioni di architettura. Indirizzi dell'architettura italiana contemporanea (Architecture engravings. Addresses of contemporary Italian architecture)*, French Cultural Centre, Catania (January 18, 1986). See also AA.VV. 1986; MOSCHINI 1989; MOSCHINI 1995; MOSCHINI 2009; SINIBALDI 2005; TANCREDI 2002; AA.VV. 2002; LABALESTRA 2003.

42. Thanks to the studies and the commitment of the National Institute for Graphics, at least since the 1960s and 70s (under the direction of Maurizio Calvesi and Carlo Bertelli), the matrices have obtained regulatory recognition of the *status* of works of cultural heritage subject to protection. The more than 23,400 matrices in the Institute's collections were printed for purely documentary purposes (as was done for the matrices of Aldo Rossi, Cantàfora and others). The matrices of Aldo Rossi show, unfortunately, traces of processes of degradation, such as *pitting* and uniform stratifications of corrosion salts that, erasing or filling the lighter furrows, alter the original engraving and appearance of the print. On the subject, see GRELLE IUSCO 1998; GRELLE IUSCO, TRASSARS FILIPPETTO 2004; GRELLE IUSCO 2004.

43. For pictures: © Bonnefantenmuseum Maastricht; © Aldo Rossi's heirs; © Collection FFMAAM Francesco Moschini and Gabriel Vaduva A.A.M. Modern Art Architecture; © Purini Thermes Archive; © Arduino Cantàfora; © Office of Drawings and Prints, Uffizi; © Heirs Pierluisi; © Il Bisonte Foundation; © MAXXI Architecture Archives; © Modern Archive, Mendrisio.

Stato di Firenze, già esposta nella mostra *Franco Pierluisi. Architettura e incisione (14–27 ottobre 2017)*. Ringrazio inoltre Giuliano Parente per le riprese fotografiche delle matrici.

31. Sul progetto, realizzato con M. Martini e F. Montuori, cfr. G.R.A.U. 1981, p. 146.

32. Mentre i fogli sciolti dei *bon à tirer* furono donati agli Uffizi nel 1982 (ad eccezione del frontespizio della cartella *Paesaggio e architettura*), le matrici ad acquaforte sono conservate tuttora presso la Fondazione Il Bisonte dove ho avuto modo di vederle e fotografarle grazie alla cortese disponibilità del direttore Rodolfo Ceccotti. Né presso Il Bisonte né presso gli Uffizi si conservano le cartelle complete con la presentazione di Bruno Zevi. A tal fine ho suggerito l'acquisto da parte del MAXXI di Roma di due cartelle complete, segnalandone la presenza sul mercato; adesso sono consultabili presso gli Archivi di Architettura del MAXXI. La cartella *Paesaggio e architettura* (tiratura in 65 esemplari numerati) contiene le stampe *Omaggio a Michelangelo* (cm 25x35 su carta giapponese su fogli cm 46x64 numerati e firmati); *Osservatorio solare 1* (cm 25X35 su foglio cm 46x64) e *Osservatorio solare 2* (cm 26,5x36,5 su foglio cm 46x64) su carta giapponese firmati e numerati; *La copertura di due cave* (cm 26,5x36 su foglio cm 46x64) e *La copertura di due cave e studi di artista* (cm 25x36 su foglio cm 46x64) su carta giapponese firmati e numrati; frontespizio calcografico cm 24x36,5 firmato sulla lastra. La cartella *Elementi di città* (tiratura in 99 esemplari firmati e numerati) contiene *Uomo, natura, architettura* (bianco/nero su carta giapponese cm 31x44,5); *Il ponte* (tre colori cm 28,4x39,2 su foglio cm 46x65); *La galleria nel centro di città* (quattro colori cm 26x37 su foglio cm 46x65); *Spaccato della galleria* (due colori cm 34,5x51 su foglio cm 46x65); *Chiesa-teatro* (quattro colori cm 31,7x45,5 su foglio cm 46x65); *La città* (due colori cm 28,4x44 su foglio cm 46x65); frontespizio litografico (due colori a piena pagina, firmato su pietra).

33. Per la ricerca sulla produzione xilografica giovanile ero stata informata di uno studio in corso da parte di Gianluca Chelucci. Personalmente ho individuato due xilografie nella rivista *L'Eroica, Rassegna Italiana di Ettore Cozzani*: xilografia *Il Fioretto* (anno XII, 1924, quaderno 81, tav. 11) e xilografia *Da Paolo Uccello* (anno XIII, 1925, quaderni 87/90, tav. 7).

34. Per i riscontri con i disegni è possibile consultare l'archivio online sul sito della Fondazione Michelucci di Fiesole (www.michelucci.it). Cfr. inoltre BORSI 1976; NALDI 1976; FABBRIZI 2005; FABBRIZI 2011; CONFORTI, DULIO, MARANDOLA 2006 (scheda di M. Marandola, p. 344); FONDAZIONE GIOVANNI MICHELUCCI 2011; PRIVITERA 2012; PURINI 2012.

35. Dal testo di presentazione nella cartella *Elementi di città*.

36. Sull'argomento, suscettibile di ulteriori indagini storiche, anche rispetto ad altre stamperie artistiche attive negli anni Settanta–Ottanta, cfr. DI CASTRO 1989; RENZITTI 2006; APPELLA 2001; BELARDI 1982; BONITO OLIVA 2007; KURI 2012; PAPALDO, TEDESCHI 2007.

37. *Il trattato perduto, Costruzioni marine, La scuola di Broni, The lighthouse*. Per ogni composizione furono realizzate le seguenti matrici: *Il trattato perduto*, due matrici fotoincise su zinco e cinque matrici ad acquatinta su zinco; *Costruzioni marine*, una matrice fotoincisa su zinco e due matrici ad acquatinta su acciaio; *La scuola di Broni*, una matrice fotoincisa su zinco e una ad acquatinta su acciaio; *The lighthouse*, una matrice fotoincisa e una ad acquatinta su acciaio.

38. Franco Purini ha avuto un ruolo di primo piano nelle due edizioni del progetto *Architettura incisa* (2009–2012), curato dalla scrivente all'allora Istituto Nazionale per la Grafica, con laboratori di disegno, incisione, stampa e mostre finali che hanno visto la partecipazione di architetti di fama internazionale quali Carlo Aymonino, Alessandro Anselmi, Paolo Portoghesi, Santiago Calatrava, Massimiliano Fuksas: cfr. SUATONI 2009, pp. 8–15, nonché SUATONI 2012.

39. Dalle pagine non numerate (1–4) del breve catalogo pubblicato nel 1977 dalle Edizioni Romero con testi di F. Purini e F. Moschini (5–8). La cartella *Pareti* contiene sette acquaforti-acquetinte (*Riflessione, Dedicato allo storico, Sistema trilitico, Dopo l'architettura moderna, Finestra come casa, Insieme, Miesiana*) su lastre di zinco stampate con torchio a mano da Renzo Romero, su carta Rosaspina di Fabriano, in cinquanta esemplari in numeri arabi e dieci esemplari in numeri romani. Le matrici di Purini e quelle fotoincise di Rossi realizzate da Romero sono tutt'oggi nella collezione FFMAAM Francesco Moschini e Gabriel Vaduva.

40. PURINI 1979; 1984; 1989; 1992; 1996; 2002; 2006; 2008; 2008a; 2009; 2011; 2012; 2012a; 2012b; 2013; 2013a; 2014; AA.VV. 2012; CALIARI, GENTILINI 2014; VISCONTI, CAPOZZI 2015.

41. Delle mostre organizzate da Francesco Moschini si ricordano, in particolare, *Architettura incisive, Incisioni di architettura*, A.A.M. Architettura Arte Moderna, Roma, Via del Vantaggio 12 (26 aprile 1982), curata da Moschini e coordinata da Antonio Amara (il manifesto della mostra riproduce il frontespizio del Campo Marzio di Piranesi); *Lo Studio Romero 1960/80. Sperimentazione Ricerca e Realizzazione nella Grafica d'Autore*, a cura di Moschini, coordinamento Gabriella D'Aleo, Roma, Via del Vantaggio 12 (28 giugno 1982); *Immagine di Architettura. 80 gravures d'architectes italiens contemporains, Galerie Diagonal di Nizza (15 dicembre 1983 – 30 gennaio 1984)*, con incisioni di Carlo Aymonino, Arduino Cantàfora, Costantino Dardi, Paola d'Ercole, Vittorio De

Feo, Paolo Martellotti, Bruno Minardi, Dario Passi, Franco Pierluisi, Paolo Portoghesi, Franco Purini, Francesco Moschini, Aldo Rossi; infine *Incisioni di architettura. Indirizzi dell'architettura italiana contemporanea*, Centro culturale francese, Catania (18 gennaio 1986). Si vedano inoltre AA.VV. 1986; MOSCHINI 1989; MOSCHINI 1995; MOSCHINI 2009; SINIBALDI 2005; TANCREDI 2002; AA.VV. 2002; LABALESTRA 2003.

42. Grazie agli studi e all'impegno dell'Istituto Nazionale per la Grafica, perlomeno dagli anni Sessanta–Settanta del Novecento (sotto le direzioni di Maurizio Calvesi e Carlo Bertelli), le matrici hanno ottenuto il riconoscimento normativo dello *status* di opere del patrimonio culturale soggetto a tutela. Le oltre 23.400 matrici nelle collezioni dell'Istituto vengono stampate per finalità esclusivamente documentative (come si è fatto per le matrici di Aldo Rossi, Cantàfora ed altri). Le matrici di Aldo Rossi esibiscono, purtroppo, tracce di processi di degrado, come *pitting* e stratificazioni uniformi di sali di corrosione che, cancellando o riempiendo i solchi più leggeri, alterano l'inciso e l'aspetto originario della stampa. Sull'argomento cfr. GRELLE IUSCO 1998; GRELLE IUSCO, TRASSARI FILIPPETTO 2004; GRELLE IUSCO 2004.

43. Per le immagini: © Bonnefantenmuseum Maastricht; © Eredi Aldo Rossi; © FFMAAM Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna; © Archivio Purini Thermes; © Arduino Cantàfora; © Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi; © Eredi Pierluisi; © Fondazione Il Bisonte; © Archivi di Architettura MAXXI; © Archivio del Moderno, Mendrisio.

References / Bibliografia

- AA.VV., 1977. Tre anni di mostre alla Calcografia. *Grafica Grafica. Istituto Nazionale per la Grafica*. 1–4, 1977, pp. 72–75.
- AA.VV., 1978. *Roma interrotta*. Catalogo della mostra, Roma (Mercati di Traiano), maggio–giugno 1978. Roma: Officina Edizioni, pp. 208.
- AA.VV., 1979. *Piranesi nei luoghi di Piranesi*. Cataloghi delle mostre contemporanee sul bicentenario di Piranesi 1778–1978, 5 sezioni (I rami, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia – Le Antichità del Lazio, Palazzotto Lucani/Architettura Disegnata – I Camini, Istituto di Studi Romani, S. Maria del Priorato – Carceri, Mole Adriana – Vedute di Roma, Castel Sant’Angelo). Roma: Multigrafica Editrice / F.lli Palombi, 5 volumi.
- AA.VV., 1986. *Il progetto del disegno, dodici esperienze*. Catalogo della mostra, Galleria Il Punto, 29 novembre – 18 dicembre 1986. Velletri: Edizioni Galleria Il Punto, pp. 16.
- AA.VV., 2002. *Segno, disegno e progetto nell’architettura italiana del Novecento attraverso le incisioni e i disegni della collezione Francesco Moschini, A.A.M. Architettura Arte Moderna*. Catalogo della mostra, Seul (Seounyudo Park, Hangang Gallery), 1 ottobre – 2 novembre 2002. Seul: Istituto Italiano di Cultura, pp. 128.
- AA.VV., 2005. *Architetti di Roma del XX secolo. Il Labirinto 1969–1979 / Il Laboratorio 1980–2004*. Mosca: Ed. MUAR, pp. 168.
- AA.VV., 2010. *Italia 60/70. Una stagione dell’architettura*. Padova: Il Poligrafo, pp. 424.
- AA.VV., 2012. *Tra norma e forma. Disegni di Franco Purini*. Catalogo della mostra, Torino (Biblioteca Arturo Graf). Torino: Accademia University Press, pp. 25.
- AA.VV., 2014. *Roma interrotta. Dodici interventi sulla pianta di Roma del Nolli nelle collezioni MAXXI Architettura*. Monza: Johan & Levi, pp. 236.
- ANSELMINI, A., 2000. L’arte necessaria. Alcune riflessioni sui progetti e sui disegni di Franco Pierluisi. *Disegnare, idee e immagini*. 20–21, 2000, pp. 57–69.
- ANSELMINI, A., EROLI, P., PIERLUISI, F., 1974. “Isti mirant stella”. Un progetto per il concorso nazionale dell’Archivio di Stato di Firenze. *Controspazio*. Anno VI, ottobre, 1974, pp. 52–61.
- APPELLA, G., 2001. *I Bulla. Editori stampatori d’arte tra XIX e XXI secolo*. Roma: De Luca Editori d’Arte, pp. 189.
- ARGAN, G.C., 1978. Le mappe del desiderio: proposte di architettura per un Roma diversa. *Modo*. 13, 1978, pp. 39–42.
- BELARDI, M. (cura), 1982. *Creatività e tecnica nell’incisione. Tradizione e ricerca a Roma: 1960–1982*. Catalogo della mostra, Roma (Palazzo Venezia, Sala Barbo), 26 ottobre – 14 novembre 1982. Roma: Associazione Incisori per la Grafica d’Arte, pp. 48.
- BETSKY, A., 2008. Roma re–interrotta: verso un’archeologia critica, “Roma interrotta”. In CAMIZ, A. (cura). *Out there: Architecture Beyond Building*. Catalogo XI Mostra internazionale di architettura, Venezia, 14 settembre – 23 novembre 2008. Venezia: Marsilio, pp. 732.
- BONFANTI, E. et al., 1973. *Architettura razionale: XV Triennale di Milano. Sezione internazionale di architettura*. Milano: Franco Angeli, pp. 268.
- BONICALZI, R., NICOLINI, R., SIOLA, U. (cura), 1973. *Controspazio*. Monografico sulla XV Triennale di Milano. 6, 1973, pp. 96.
- BONITO OLIVA, A. (cura), 2007. *Doppio sogno nell’arte. 2RC – tra artista e artefice. Opere grafiche 1962–2007*. Catalogo della mostra, Milano (Fondazione Arnaldo Pomodoro), 18 aprile – 27 luglio 2007. Bari: Dedalo, pp. 348.
- BORSI, F., 1976. Elementi di città o del realismo utopico. In GODOLI, E., NALDI, F. (cura). *La città di Michelucci*. Catalogo della mostra, Fiesole, 30 marzo – 30 maggio 1976. Fiesole: Comune di Fiesole, pp. 3–48.
- CALIARI, P.F., GENTILINI, C. (cura), 2014. *La serie e il paradigma. Franco Purini e l’arte del disegno presso i moderni*. Firenze: Forma Ed., pp. 112.
- CANTÀFORA, A., 1980. *Le stagioni delle case: la casa del sole nascente e l’annesso Ospedale di St. James*. Roma:

Kappa, pp. 14.

CANTÀFORA, A., 1988. *Quindici stanze per una casa*. Torino: Einaudi, pp. 255.

CANTÀFORA, A., 2009. *Passaporto per la vita*. Milano: Christian Marinotti Edizioni, pp. 348.

CELANT, G., HIJTS, S., 2015. *Aldo Rossi opera grafica. Incisioni, litografie, serigrafie*. Milano: Silvana editoriale, pp. 255.

CIOFETTA, S., 1991. Lo Studio D’Architettura Civile edito da Domenico De Rossi (1702, 1711, 1721). In CONTARDI, B., CURCIO, G. (cura). *In Urbe Architectus, modelli, disegni, misure. La professione dell’architetto a Roma 1680–1750*. Catalogo della mostra, Roma (Museo Nazionale di Castel Sant’Angelo), 12 dicembre 1991 – 29 febbraio 1992. Roma: Argos edizioni, pp. 214–219.

COLUCCI, G., PALMIA, F., TARASCO, G. (cura), 2017. *Franco Pierluisi. Visione di Roma*. Prefazione di P. Portoghesi. Roma: Grau.2, pp. 209.

CONFORTI, C., DULIO, R., MARANDOLA, M., 2006. *Giovanni Michelucci 1891–1990*. Milano: Electa, pp. 402.

CONNORS, J., 1991. Sebastiano Giannini: opus architectonicum. In CONTARDI, B., CURCIO, G. (cura). *In Urbe Architectus, modelli, disegni, misure. La professione dell’architetto a Roma 1680–1750*. Catalogo della mostra, Roma (Museo Nazionale di Castel Sant’Angelo), 12 dicembre 1991 – 29 febbraio 1992. Roma: Argos edizioni, pp. 204–210.

CONTESSI, G., 1979. *Arduino Cantàfora: Quadri di un’esposizione*. Roma: Architettura Arte Moderna, pp. 12.

CONTESSI, G., 2005. Le architetture dipinte di Arduino Cantàfora. *Il disegno di architettura*. 30, 2005, pp. 48–52.

DI CASTRO, F. (cura), 1989. *La linea astratta dell’incisione italiana. Stamperia Romero 1960–1986*. Catalogo della mostra, Roma (Istituto Nazionale per la Grafica), 19 ottobre – 30 novembre 1989. Milano: Electa, pp. 209.

DILLON, G. (cura), 1987. *“Il Bisonte”, una stamperia d’arte a Firenze (1959–1982)*. Firenze: Olschki, pp. 81.

FABBRIZI, F., 2005. Trovare nella terra le ragioni di un fatto poetico 1972–1975: Giovanni Michelucci e il Memoriale-Michelangiolo. *Firenze architettura*. 9, 2005, pp. 146–153.

FABBRIZI, F., 2011. Giovanni Michelucci, Ernesto Balducci: frammenti di un dialogo sull’uomo e la città. *Firenze architettura*. 15, 2011, pp. 126–131.

FAGIOLO, M., 2004. “Roma interrotta”: i cavalieri dell’utopia eccellente contro i cavalieri della restaurazione. In BEVILACQUA, M. (cura). *Nolli, Vasi, Piranesi: immagine di Roma antica e moderna: rappresentare e conoscere la metropoli dei lumi*. Roma: Artemide, pp. 72–73.

FERLENGA, A., 1994. Aldo Rossi, Arduino Cantàfora: la città analoga. In DETHIER, J. (cura). *La ville, art et architecture en Europe, 1870–1993*. Catalogo della mostra, Parigi (Centre Georges Pompidou), 10 febbraio – 9 maggio 1994. Paris: Ed. du Centre Pompidou, pp. 440–441.

FONDAZIONE GIOVANNI MICHELUCCI (cura), 2011. *Giovanni Michelucci: disegni inediti*. Catalogo della mostra, Fiesole, 1–30 ottobre 2011. Firenze: Centro Di, pp. 61.

FOSTER, K.W., 2015. Le stampe di Aldo Rossi in un’epoca di immagini architettoniche. In CELANT, G., HIJTS, S. *Aldo Rossi opera grafica. Incisioni, litografie, serigrafie*. Milano: Silvana editoriale, p. 32.

GALLERIA PHILIPPE DAVERIO, 1988. *Arduino Cantàfora: un anno a Berlino*. Milano, pp. 24.

GENSINI, L., 1999. *Il segno impresso: Il Bisonte, storia di una stamperia d’arte*. Firenze: Giunti, pp. 159.

GIROMINI, F., 2003. Il gioco del mondo. In TAVERNA, C. (cura). *Emanuele Luzzati*. Milano: Nuages, pp. 1–4.

G.R.A.U. Gruppo Romano Architetti Urbanisti (A. Anselmi, P. Chiatante, G. Colucci, A. Di Noto, P. Erolì, F. Genovese, R. Mariotti, M. Martini, G. Milani, F. Montuori, P. Nicolosi, G. Patrizi, F. Pierluisi, C. Placidi), 1981. *G.r.a.u. – Isti mirant stella. Architetture 1964–1980*. Roma: Edizioni Kappa, pp. 398.

GRELLE IUSCO, A., 1998. *Matrici metalliche incise. Il problema della conservazione e restauro dalla Calcografia romana all’Istituto Nazionale per la Grafica*. Roma: Artemide, pp. 45.

GRELLE IUSCO, A., TRASSARI FILIPPETTO, G. (cura), 2004. *Matrici incise dal '500 al '900. Da strumento di produzione a bene storico artistico*. Catalogo della mostra, Roma (Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo Poli), 25 maggio – 27 giugno 2004. Roma: Artemide, pp. 64.

GRELLE IUSCO, A. (cura), 2004. *La Calcoteca dell'Istituto Nazionale per la Grafica*. Roma: Artemide, pp. 159.

KURI, N.G. (cura), 2012. *Le stamperie artistiche di Roma. Incisioni e litografie dal dopoguerra ad oggi*. Catalogo della mostra, Roma (Musei di San Salvatore in Lauro), 25 luglio – 28 settembre. Roma: Il Cigno GG Edizioni, pp. 119.

LABALESTRA, A., 2003. Segno disegno e progetto nell'architettura italiana del dopoguerra attraverso le incisioni e i disegni della collezione Francesco Moschini, A.A.M. Architettura Arte Moderna. *Paesaggio urbano*. 12, 2003, pp. 56–61.

MARTELLOTTI, P., 1976. Il disegno come rito. *Casabella*. 420, 1976, pp. 34–39.

MEZZETTI, C. (cura), 2003. *Il Disegno dell'architettura italiana nel XX secolo*. Roma: Edizioni Kappa, pp. 364.

MICHELI, S., 2012. Architecture italienne: année 1960–70. In MIGAYROU, F. (cura). *La Tendenza. Italian architectures, 1965–1985*. Catalogo della mostra, Parigi (Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Galerie du Musée and Galerie d'Art Graphique), 19 giugno – 10 settembre 2012. Parigi: Centre Pompidou, pp. 80–89.

MIGAYROU, F., 2012. La Tendenza: l'histoire en retour. In MIGAYROU, F. (cura). *La Tendenza. Italian architectures, 1965–1985*. Catalogo della mostra, Parigi (Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Galerie du Musée and Galerie d'Art Graphique), 19 giugno – 10 settembre 2012. Parigi: Centre Pompidou, pp. 10–27.

MIGAYROU, F. (cura), 2012a. *La Tendenza. Italian architectures, 1965–1985*. Catalogo della mostra, Parigi (Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Galerie du Musée and Galerie d'Art Graphique), 19 giugno – 10 settembre 2012. Parigi: Centre Pompidou, pp. 159.

MONESTIROLI, A., 2013. Aldo Rossi e la Tendenza. *Casabella*. 831, 2013, pp. 138–143.

MORANDI, M., 1981. Progetto venduto. Il disegno di architettura si mostra, si vede e ogni tanto si vende; fenomeno parrocchiale o vero mercato? *Modo*. 37, marzo 1981, pp. 57–61.

MOSCHINI, F., 1978. *Paola D'Ercole, Trascrizione e descrizione*. Presentazione di otto incisioni d'architettura. Roma: A.A.M. Architettura Arte Moderna, pp. 12.

MOSCHINI, F., 1980. Racconto in forma di progetto. *Controspazio*. Gennaio–dicembre, 1980, pp. 170–173.

MOSCHINI, F., 1989. Il disegno tra utopia e teoria: le linee portanti della ricerca. *XY*. 10, 1989, pp. 27–34.

MOSCHINI, F., 1995. Le due vie del disegno di architettura: tra utopia e teoria, tra progetto e costruzione. In MOLTEDO, A., LA FRANCA, P. (cura). *Disegni di architettura. Schizzi e studi di opere romane dal dopoguerra agli anni Ottanta*. Catalogo della mostra, Roma (Istituto Nazionale per la Grafica), 12 dicembre 1995 – 4 febbraio 1996. Roma: Gangemi, pp. 13–21.

MOSCHINI, F., 2009. Il multiversum del mondo: segno, grafia, scrittura e architettura. In SUATONI, S. (cura). *"Architettura incisa". Mostra e laboratori di disegno e incisione*. Catalogo della mostra, Roma (Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo Poli), 10 dicembre 2009 – 20 febbraio 2010. Roma: Gangemi Editore, pp. 24–29.

NALDI, F., 1976. Centro sperimentale del marmo dedicato a Michelangelo 1972–75. In GODOLI, E., NALDI, F. (cura). *La città di Michelucci*. Catalogo della mostra, Fiesole, 30 marzo – 30 maggio 1976. Fiesole: editore, pp. 183–190, tavv. 268–294.

PAPALDO, S., TEDESCHI, L. (cura), 2007. *Incidere ad arte. Giorgio Upiglio e il suo atelier 1958–2007*. Catalogo della mostra, Roma (Istituto Nazionale per la Grafica), 20 aprile – 17 giugno 2007. Mendrisio: Mendrisio Academy Press, pagine non numerate.

PRIVITERA, F. (cura), 2012. *Michelucci dopo Michelucci*. Atti del convegno, Firenze (Palazzo Medici Riccardi), 14–15 ottobre 2010. Firenze: Olschki, pp. 121.

PURINI, F., 1979. *Alcune forme della casa*. Roma: Kappa, pp. 56.

PURINI, F., 1984. *Around the shadow line: beyond urban architecture*. London: Architectural Association, pp. 15.

PURINI, F., 1989. *Sette paesaggi/seven landscapes*. Milano: Electa, pp. 135.

PURINI, F., 1992. *Dal progetto: scritti teorici di Franco Purini 1966–1991*. Roma: Ed. Kappa, pp. 469.

PURINI, F., 1996. *Una lezione sul disegno*. Roma: Gangemi, pp. 111.

PURINI, F., 2002. *Franco Purini. Le opere, gli scritti, la critica*. Milano: Electa, pp. 287.

PURINI, F., 2006. *La città nuova: Italia-y-26 invito a VEMA. Il Padiglione italiano alla 10° Mostra Internazionale di Architettura*. Bologna: Editrice Compositori, pp. 511.

PURINI, F., 2008. *La misura italiana dell'architettura*. Roma: Laterza, pp. 200.

PURINI, F., 2008a. *Attualità di Giovanni Battista Piranesi*. Melfi: Libria, pp. 78.

PURINI, F., 2009. *Una scrittura misteriosa. Brevi note su un laboratorio di incisione*. In SUATONI, S. (cura). *"Architettura incisa". Mostra e laboratori di disegno e incisione*. Catalogo della mostra, Roma (Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo Poli), 10 dicembre 2009 – 20 febbraio 2010. Roma: Gangemi Editore, pp. 18–23.

PURINI, F., 2011. *Gli spazi del tempo. Il disegno come memoria e misura delle cose*. Roma: Gangemi, pp. 32.

PURINI, F., 2012. *Scrivere architettura. Alcuni temi sui quali abbiamo dovuto cambiare idea*. Roma: Prospettive Ed., pp. 79.

PURINI, F., 2012a. Il sasso, l'albero e la montagna: brevi note sull'architettura di Giovanni Michelucci. In PRIVITERA, F. (cura). *Michelucci dopo Michelucci*. Atti del convegno, Firenze (Palazzo Medici Riccardi), 14–15 ottobre 2010. Firenze: Olschki, pp.95–101.

PURINI, F., 2012b. Scene dal disegno italiano. In SUATONI, S. (cura). *Architettura incisa 2*. Catalogo della mostra di disegni e incisioni d'architettura, Roma (Istituto Nazionale per la Grafica), 19 maggio – 1 luglio 2012. Roma: Gangemi editore, pp. 44–48.

PURINI, F., 2013. La Tendenza e l'arcipelago dell'architettura italiana degli anni Settanta e Ottanta del Novecento. *Casabella*. 831, 2013, pp. 144–146.

PURINI, F., 2013a. Storia e composizione nel Campo Marzio piranesiano: indizi di un fertile conflitto. *Casabella*. 823, 2013, pp. 109–113.

PURINI, F., 2014. Conversazione pavese sul disegno d'architettura. In BERIZZI, C., VALERIANI, E. (cura). *A colloquio con Franco Purini*. Roma: Gangemi, pp. 9–123.

QUIK, T., 2015. La finestra del poeta. In CELANT, G., HIJTS, S. *Aldo Rossi opera grafica. Incisioni, litografie, serigrafie*. Milano: Silvana editoriale, pp. 39–53.

RENZITTI, A., 2006. Stamperie d'arte nell'Italia degli anni Sessanta. In MARIANI, G. (cura). *Litografia serigrafia. Le tecniche in piano*. Roma: De Luca Editori d'Arte, pp. 148–158.

ROSSI, A., CONTESSI, G., 1984. *Arduino Cantàfora. Architetture*. Milano: Electa, pp. 155.

SACRIPANTI, M., 1976. Presentazione del restauro, museo e sala mostre, nella Calcografia Nazionale di Roma. *L'architettura. Cronache e storia*. 247, 1976, pp. 24–30.

SINIBALDI, L., 2005. La cultura delle esperienze architettoniche a Roma negli anni Sessanta–Settanta e la collezione Francesco Moschini/A.A.M. Architettura Arte Moderna. *XY*. 47, 2005, pp. 118–132.

STUDIO LABIRINTO, 1977. Catalogo della mostra, Roma (In–arch Istituto Nazionale di Architettura, Palazzo Taverna), 21–28 febbraio 1977. Firenze: Centro Di, pp. 16.

STUDIO LABIRINTO, 1978. *La città di carta*. Roma: Magma editrice, pp. 275.

SUATONI, S. (cura), 2009. *"Architettura incisa". Mostra e laboratori di disegno e incisione*. Catalogo della mostra, Roma (Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo Poli), 10 dicembre 2009 – 20 febbraio 2010. Roma: Gangemi Editore, pp. 126.

SUATONI, S. (cura), 2012. *Architettura incisa 2*. Catalogo della mostra, Roma (Istituto Nazionale per la Grafica), 19 maggio – 1 luglio 2012. Roma: Gangemi editore, pp. 175.

SUATONI, S., 2015. L'incisione come "teatro della memoria": paradigma del pensiero analogico, combinatorio, riproduttivo. In CELANT, G., HIJTS, S. *Aldo Rossi opera grafica. Incisioni, litografie, serigrafie*. Milano: Silvana editoriale, pp. 55–65.

SUATONI, S., 2016. Appunti sull'incisione di architettura del secondo Novecento. *Grafica d'arte, rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno*. 106, anno XXVII, aprile–giugno 2016, pp. 23–27.

TAFURI, M., 1980. *La sfera e il labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Einaudi, pp. 386.

TANCREDI, R. (cura), 2002. *Disegni di architettura italiana dal dopoguerra ad oggi dalla Collezione Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna*. Firenze: Centro Di, pp. 251.

TRENTIN, A. (cura), 2004. *Arduino Cantàfora. Le stanze della vita*. Cesena: Il Vicolo, pp. 111.

VIGANO, M., 2012. *Architecture: entre engagement politique et autonomie de la discipline*. In MIGAYROU, F. (cura). *La Tendenza. Italian architectures, 1965–1985*. Catalogo della mostra, Parigi (Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Galerie du Musée and Galerie d'Art Graphique), 19 giugno – 10 settembre 2012. Parigi: Centre Pompidou, pp. 90–101.

VISCONTI, F., CAPOZZI, R. (cura), 2015. *Franco Purini TAUNS 2015*. Catalogo della mostra, Napoli (Palazzo Gravina), 16–30 ottobre 2015. Napoli: Clean, pp. 57.

XY dimensioni del disegno, numero monografico 1968–1988 *Venti'anni di architettura disegnata*. 10, 1989, pp. 141.