



Giovanni Rasetti
Since 2022, he has been a research fellow at G. d'Annunzio University. In 2022, he obtained his PhD in Architecture from the G. D'Annunzio School of Advanced Studies. In 2016, he completed the Master OPEN at Roma Tre University. He graduated from the Politecnico di Milano in 2014 and has since collaborated with the Politecnico di Milano and the Department of Architecture at the G. d'Annunzio University.

Drawing as a tool of thought and construction: architecture through the archive of Paride Pozzi

This study highlights the importance of research on architectural archives and, in particular, on those relating to lesser-known provincial designers. One such archive is that of Paride Pozzi, which testifies to the central role of drawing in the design and construction process. Encompassing an extensive collection of sketches, technical drawings, notes, and correspondence, the as-yet unpublished corpus—declared of historical interest in 2001—remains to be classified and reveals that drawing for this designer served as more than merely a representational medium, functioning instead as a true instrument of thought, analysis, and communication. The proposed research, based on the analysis of archival materials through graphic representation, aims to integrate both a graphic and a historical-critical analysis of the drawings with three-dimensional reconstruction techniques, in order to document the design phases and preserve the cultural iden-

tity. The Architect Paride Pozzi (1895-1981) was born in Rivarolo Mantovano, from 1919 to 1922, he studied at the Regio Istituto di Belle Arti di Parma, where he graduated from the Special Architecture Course and became a professor of Architectural Drawing. In 1937 he settled in Pescara, in the Abruzzo region, where in the post-war period he made a significant contribution to the local architectural scene.

The drawings in the archive range from pencil sketches to detailed ink plates on tracing paper, reflecting a sustained and in-depth practice of drawing as a means of exploring architectural ideas. Pozzi used multiple hypotheses and explored formal possibilities on paper to bring his ideas into focus. This approach embodies a compositional methodology typical of twentieth-century professionals, in which the selective process of multiple variations becomes fundamental in deciding which design hypothesis to develop

INTRODUCTION

The analysis of architectural archives has acquired, in recent decades, an increasing relevance in the field of the study of architecture, thanks to the emergence of an increasingly multidisciplinary and transversal approach of study for which the architectural archive should not be reduced to a place of mere documentary preservation, but can be transformed into a real research laboratory (Bruschi, 2007; Guccione, 2009) that, from being a “static container,” arrives at new forms of communication and “dissemination” of design and documentation (Palestini, 2022), capable of dialoguing with digital technologies and with interdisciplinary investigation methodologies in which historical-critical skills, technical knowledge and even innovative digital methodologies aimed at cataloguing, dissemination and reworking of materials by means of reinterpretation through graphic language converge. This perspective shows itself to be even more fruitful when the object of study does not consist exclusively of the great figures of twentieth-century architecture, but also turns toward those professionals who were active in secondary fields, far from the main centers of architectural debate, and who nevertheless marked with their works the built landscape of the regions in which they worked.

It is in this context that Paride Pozzi (1895-1981), whose professional activity unfolded, starting after World War II, in an area often perceived as “peripheral,” such as the Abruzzo region especially after World War II, and in particular in the city of Pescara, should be placed. The recovery and valorization of his corpus of drawings, site notes, preliminary sketches, technical correspondence and executive tables, far from being an operation of pure documentary antiquarianism, testifies to the centrality of drawing—from freehand to more technical detailing—as a privileged tool for understanding compositional strategies, the relationship with the historical and social context, the philosophy of building and the stylistic evolution of a professional who, although not counted among the “great masters” celebrated by critics, contributed to the configuration of an urban fabric in search of an identity through postwar reconstruction. The theoretical scope of the investigation of archives is closely linked to the issue of digitization, which in the contemporary context has profoundly altered patterns of research and consultation. New technologies, such as unified information systems, online sharing platforms, or three-dimensional reconstruction techniques. These tools make it possible that detecting the original spatial layout and design solutions, through processes of analysis and interpretation of drawings (Farroni,

Faienza, Mancini, 2022) and, at the same time, the online fruition of elaborated models the networking of documents otherwise difficult to access, allowing a more agile consultation also through digital portals and the interdisciplinary intersection of sources and analysis. However, in order for archival collections to truly transform themselves into “centers of support for operational research” (Palestini, 2016) and not remain mere containers of data, it is essential to open them up to research through critical readings and experimentation designed to interpret the preserved materials. Therein lies the peculiar value of Paride Pozzi’s archive, which is still, at least in part, unpublished and not entirely classified: its consultation, com-



Fig. 1 - Sketches for a Mausoleum (1934) – Archivio Paride Pozzi

Fig. 2 - Perspective views of the initial and final designs for the façade of the Church of Maria SS. del Rosario (1952-53) – Archivio Paride Pozzi

bined, in the future, with the most advanced techniques of analysis and reinterpretation, can shed light on the complex relationships between architect and socio-cultural context, as well as on the design strategies that form the backbone of formal and constructive choices.

ARCHITECTURAL ARCHIVES AND THE CENTRALITY OF DRAWING: AN OVERVIEW

In order to fully understand the importance and peculiarity of the archives of an architect like Paride Pozzi, it is necessary to dwell, preliminarily, on the function of drawing in the genesis and realization of an architectural project, as well as on the value that graphic materials hold within twentieth-century archives. Already Bruno Zevi, Carlo Scarpa and Luigi Moretti had pointed out that the act of drawing was not just an exercise in representation, but a true “speculative” tool (cf. Hecker in Lepik, 2012), as well as an approach to the knowledge of space that transcends pure representation (Bini, 2017): the lines drawn on a sheet of paper can trigger design solutions that the mind, deprived of manual action, would not have

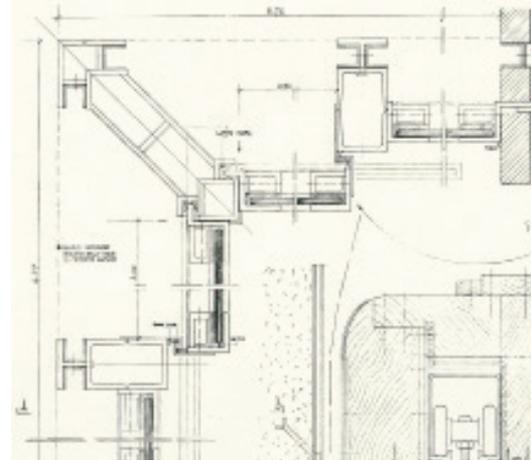
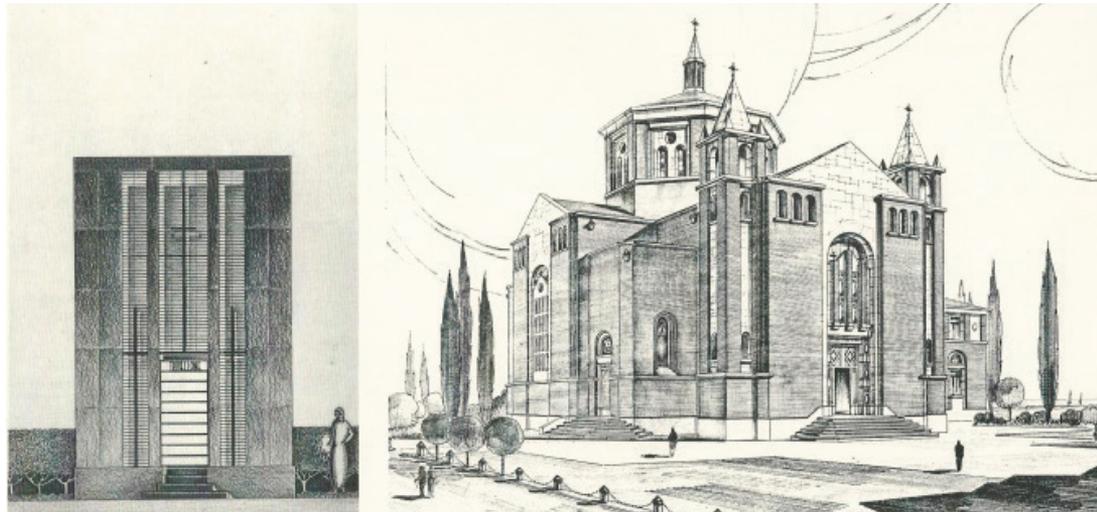


Fig. 3 - Construction detail for a corner window in Villa C. Delfino (1955) – Archivio Paride Pozzi

Fig. 4 - Elevation of the Cappella Trivellone (1937) and Perspective of a Church for Silvi (1932) – Archivio Paride Pozzi



imagined so fully. It is in this dialectic between mind and hand that lies the specificity of drawing, which is capable of giving visual substance to potential intuitions and triggering, thanks to small “imperfections” or unexpected marks, a series of creative deviations and variations (Fig. 1). In the archival sphere, one of the most interesting aspects is precisely the set of formative processes that emerge from the documents: from the first sketches that testify to the generating idea, to the executive tables accompanied by measurements and instructions, passing through the minor sheets, notes jotted in the margins and correspondences in which design changes are discussed. If, in fact, the constructed building offers to the eye the “final” version of compositional choices, the archive returns the “memory of the project” (Bruschi, 2007), that is, that iterative path in which the architect negotiates technical constraints and the client’s desires, experiments with alternatives, corrects errors or arrives at unexpected solutions. It is here that drawing expresses its full critical power: it does not merely “show” a result, but documents the path taken to reach it, making “visible” the reflections and afterthoughts that shaped the work (Fig. 2).

In the contemporary digital landscape, the opportunities for consultation and reinterpretation of these materials have expanded considerably, with the possibility of creating vast online archives of scans and files and “virtual reconstruction” projects. However, this great capacity for archiving and dissemination is far from being extended horizontally to a vast number of secondary authors, still relegating to the difficulty of information retrieval those corpses that need it most. In any case, it seems clear that the “rebirth” of traditional drawing, paradoxically mediated by digital tools, constitutes a signal of great interest for the new generations of researchers and architects, who can find in the archive a very rich ground for study and experimentation.

THE WORK OF PARIDE POZZI: BETWEEN ACADEMIC TRAINING, CRAFT PASSION AND EXPERIMENTATION

It is within this general framework on the importance of architectural archives, and on the cognitive and creative value of drawing, that the figure of Paride Pozzi (1895-1981), born in Rivarolo Mantovano and trained at the Royal Institute of Fine Arts in Parma, is placed. His passage in this institution, between 1919 and 1922, marks his predisposition toward a rigorous drawing, already steeped in academic knowledge of proportions, perspective and representation, but also in a “manual” attention inherited from the nineteenth-century tradition, in which the precision of the stroke and the mastery of mixed techniques (pencil, Indian ink, charcoal, tempera, etc.) constituted indispensable prerogatives for the aspiring architect. The specific bibliography, in particular the monograph written by his son Carlo Pozzi (Paride Pozzi Architetto. La coerenza del mestiere, 1985), highlights how the young Paride already manifested, in the academic period, a passion for attention to detail and for the “artisanal” development of ideas, an almost physical attachment to the drawing table - and, in parallel, an astonishing musical ability, which saw him excel at the piano. After some teaching experiences and a Roman passage, Pozzi decided to settle permanently in Pescara, starting in 1937, conducting in parallel the activity of freelancer and the teaching of Drawing and History of Art in local schools. It was in Abruzzo that his production reached its most important results, especially in the postwar period, when the reconstruction of buildings destroyed or damaged by wartime events and the consequent urban expansion generated considerable building ferment. This historical and geographic context, often considered “peripheral” with respect to the great Italian cultural capitals, actually became a fruitful training ground for the architect, who could experiment with both private building projects (houses, mansions, villas, funerary chapels) and interventions of a public nature (schools, churches, stores).

What distinguishes his *modus operandi* is “craftsmanship” consistency: Pozzi works alone at the drafting table, reviews multiple variations, meticulously notes the construction directions to be

given to the foremen or carpenters, and designs the window and door frames (Fig. 3), roofing details, and furniture details. This method enables him to exercise total control over the work at every stage, minimizing the possibility of leaving unresolved issues at the site. Many archival documents, consisting of pencil sketches on tracing paper or on cardboard cutouts, testify to an iterative process that often took place over several weeks or even months, with corrections, marginal notes, and small variations in formal language meeting and clashing until they converged on a solution deemed “final.” This is how drawing, rather than being reduced to a purely representational fact, is transformed into an extension of thought: a “conventional dialogue with the imagination” (Pozzi, 1985), where each line contains the potential of a form to be constructed, and each erasure recounts a moment of reflection and self-criticism. Unlike other practitioners who favored an established style in those years—for example, the purists of rationalism or the classicists of an academic matrix—Pozzi oscillates stylistically, manifesting remarkable versatility (Fig. 4). According to the reading offered by Carlo Pozzi and also taken up by Uberto Siola in the preface of the aforementioned monograph, several seasons can be grasped: an initial enthusiasm for Art Nouveau and Secessionist motifs, with reference to Joseph Hoffmann and the “integral decoration” typical of the Viennese Secession; the adoption of a more stark and rational language in the 1930s; the neo-realist and artisanal impulse of the postwar period, in tune with the INA-Casa culture and Ridolfi’s construction manuals; and finally certain experiments with a more modernist taste in his villas and some school complexes. However, this multiplicity of expressions never lapses into superficial eclecticism, as “methodological unity” imposes itself as the foundation of his architectural making, in which every formal problematic is inseparably linked to the construction phases and the truth of the materials.

THE ARCHIVAL CORPUS: HISTORICAL, TECHNICAL AND COMMUNICATIVE VALENCES

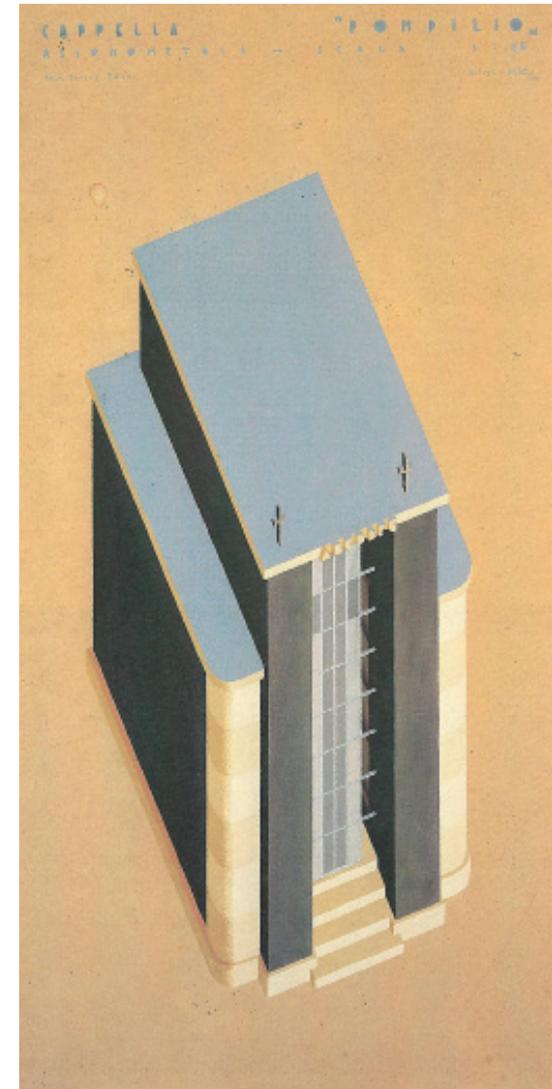


Fig. 5 – Axonometric drawing for the Cappella Pompilio (1935) – Archivio Paride Pozzi

The survey conducted on Paride Pozzi's archive, which was declared of historical interest in 2001 by the Archival Superintendence for Abruzzo, allows us to fully understand the depth of his design work, thanks to the presence of extremely varied documentation. Not only executive plates at canonical scales (1:100, 1:50, 1:20), but also sketches, correspondence, site photographs, study models and notes on construction issues, as well as written instructions intended for clients and workers. Flipping through these papers, the multiple "lives" of drawing emerge: as a means of spatial foreshadowing, as a tool for negotiating with those who are to finance or inhabit the work, as a vehicle for dialogue with those who are to physically construct the building, and as a "memo" that the architect leaves to himself so as not to lose the unity of vision as he faces the complexities of the construction site. In this horizon, the archive becomes a kind of "meeting place" between design culture and material culture, as the detail drawings take on a decisive function: they guide the bricklayer in the exact positioning of the brick to form a design through the weaving of the face wall, the carpenter in the construction of a window with a complex geometry, the iron craftsman in the welding and interlocking of different materials for the completion of a portal. At the same time, in the correspondence with clients, often accompanied by quick sketches, one can grasp the "relational" dimension of the design, which transforms the client's desires into an image and subjects them to verification through the project. This is an aspect also emphasized by Guccione, Pesce and Reale (2002), where they point out that most of the professionals active in the twentieth century maintained a continuous epistolary thread, in which pencil sketches played the role of communicative "bridges" between the architect and the various interlocutors. In Pozzi's case, the copiousness of these exchanges is linked to his innate tendency to control the compositional process, reinterpreting the client's wishes from time to time.

This aspect allows us to witness the development of a parallel world of unrealized or partial-

ly modified solutions in the course of the work: the presence in the archive of different versions shows that Pozzi considered drawing as a tool for divergent thinking, in which to test alternative scenarios. These proposals that remained "on paper" sometimes reveal more daring hypotheses, discarded for economic reasons or due to changed site conditions, yet fundamental to understanding the direction of research undertaken by the architect. Consequently, the archive is configured as a place where it is possible to observe not only the final outcome, but the web of attempts and corrections that gradually leads to it—a path that, if it remained confined to "official" drawings or built works, would inevitably be lost.

"CONSISTENCY OF CRAFT": A COMMON THREAD BETWEEN TRADITION AND MODERNITY

A key concept, evoked several times in Carlo Pozzi's monograph, is that of "consistency of craft." This expression, borrowed from his son's direct experience and from reading documents, encapsulates the idea that architecture, in Paride Pozzi's vision, is a craftsmanship practiced with consistency and a sense of responsibility, far from the ephemeral seductions of fashion or the media cult of the architect-star. This consistency translates, first and foremost, into a willingness not to delegate to third parties the definition of the crucial parts of the project: from the distribution scheme to the composition of the facades, from the sizing of the structures to the design of the window and door frames and decorative elements, everything is prepared and controlled, upstream, through drawing. What emerges, then, is an attitude that we might describe as almost Renaissance, in which the architect is the director of every aspect of construction, including matters of materials and techniques, with an assiduous presence on the building site that allows him to maintain continuity between idea and realization.

The term "craft" is not intended here in a reductive sense, but rather as a noble legacy of the architectural tradition, which has seen in masters such as Carlo Scarpa or Giuseppe Terragni

figures capable of mediating between executive manual skill and the highest formal research. In Pozzi's case, the variety of languages he traversed (from Art Nouveau to Rationalism, from Neorealism to a more self-conscious Modernism) (Fig. 5) never altered his dedication to that approach "by successive attempts and progressive deepening," of which the archive is tangible proof. As Uberto Siola observes (in Pozzi, 1985), the idea of calmly working out, on the drawing, every hypothesis, and not settling until the balance deemed optimal is reached, has nothing anachronistic even for contemporary methodologies dominated by parametric modeling software: even in these contexts, the essence of the project remains a creative act that needs time for reflection and continuous verification.

Paride Pozzi's archive is far from being just a repertoire of "ancient" drawings; it reveals an extremely topical teaching: it prompts questions about the sense of slowness and care in the design process, about the ability to dialogue with the real dimension of the building site, about attention to materials, about the mediations that the architect must know how to conduct in order not to distort the initial idea. And it is precisely this "savoir-faire" that should be preserved and passed on, in an age when digitization runs fast, risking to homogenize in excess the graphic sign and to make people forget that "imperfection" typical of freehand drawing that sometimes opens unexpected horizons.

CASE STUDY: THE DESIGN FOR THE CHURCH OF THE BLESSED VIRGIN MARY OF THE ROSARY

The graphic designs for the new parish Church of Blessed Virgin Mary of the Rosary, intended to be built in the area between Via Cavour (formerly Delfico) and Via Diaz, near today's Piazza Duca degli Abruzzi in Pescara, constitutes a particularly eloquent example of the iterative process by which Paride Pozzi defined and refined his design ideas. The three main phases (first and second "outline" designs in 1953 and the subsequent final design) not only show the formal and structural evolu-

tion of the work, but also highlight a continuous dialogue between the architect, the client-represented by the Pontifical Central Commission for Sacred Art in Italy-and the practical needs that emerged during the course of the work. Documents such as sketches, executive tables, construction site notes and correspondences make it possible to read, in transparency, the progressive reworkings that responded to the requests for simplification, distributive adjustment and greater “constructive straightforwardness,” as suggested by the ecclesiastical body in charge.

The initial phase of the project, prior to 1953, shows a plan layout with a rectangular base (Fig. 6), with a main nave and two side aisles without a transept. The liturgical hall is punctuated by a series of bays in which the most obvious structural element is a trilithic portal with progressively more upwardly shaped pillars, designed to divide the nave into two parts; above the intrados cornice, segmental vaults are inserted that meet at the upper levels, concealing the larger dimensions of the roof truss. The presbytery area provides for alternating portals and vaults, where the positioning of the pillars taper toward the apsidal end causing an effect of perspective acceleration; the spatial scanning, therefore, is based on a “modular” composition of arcades and passages that visually lead from the large nave space to the presbytery (Fig. 7). On the exterior elevation, a monumental characterization prevails: the main façade proposes a front with a concave, quadruple-height geometry in which face brick cladding and stone portions are superimposed, while a projecting roof gives vertical momentum. The front perspective shows us that the façade opens up two symmetrical porticos on the sides, designed to distribute secondary entrances and generate parking spaces or covered pathways (Fig. 8). In the side elevation, we recognize narrow three-mulioned windows on the minor aisles and circular openings to illuminate the main nave, while a second double-height portico runs from the second floor level to the rear, creating more reserved areas, echoing the theme of the main façade. This first scheme also included a rather large rectory

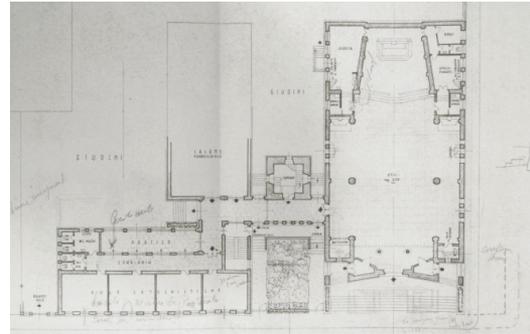
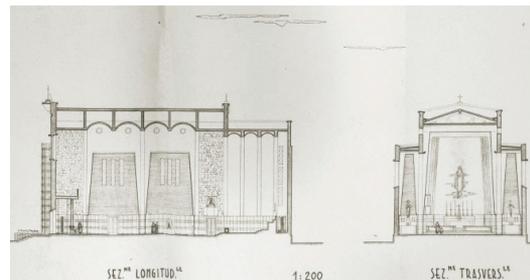


Fig. 6 – Plan, first solution for the Church of Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi

Fig.7 – Longitudinal and cross sections, first solution for the Church of Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi



with catechetical rooms and an auditorium hall, all brought together in a kind of U-shaped layout that left an inner courtyard.

According to the attached technical report, the project was designed for a capacity of 8,000 worshippers: a not insignificant number, which justified the amplitude of the floor plan and the monumentality of the formal solutions, however, the Central Commission for Sacred Art, in July 1953, issued some observations aimed at reducing the monumental emphasis and simplifying the architectural partitions, calling for a more rational arrangement of the pastoral rooms and suggesting increasing the spans of the main nave from two to three. On the basis of the requests made by the Commission, Paride Pozzi quickly reworked the

original design into a second master plan that was approved in September 1953. The plates of this phase show a work that is “recognizable” from the first scheme in which all the main compositional themes are reinterpreted, but more balanced on the volumetric level and with a distributional layout that is more responsive to liturgical instances. The layout of the church, maintaining three naves is lengthened to accommodate a new bay, bringing the longitudinal dimension to slightly larger measurements.

Compositionally, the main façade loses some of its monumental character in favor of a more sober design in which vertical openings and brick or stone facings appear less articulated (Fig.9). The elevated porticoes on the aisles are eliminated, so as to leave space for pastoral or servant rooms and a better connection between the body of the church and the new volume dedicated to auditorium and catechism classrooms; in addition, the body of the church is increased to accommodate the second bay according to the requests of the commission (Fig.10). This reformulation generates a layout closer to an enclosed building with an inner court, where the various rooms (hall, catechetical rooms, rectory) are arranged around a central patio and the main body of the liturgical hall. The sectional development also reveals a reinterpretation of the previous solutions: the roof, maintains the theme of vaults within the bays, where the detail drawing shows a series of notes on the structural elements and materials to be used for the fills of the curvilinear elements (Fig.11). The new elevation composes together several plastic elements, such as the volume of the main nave and with a slightly set back profile that of the side aisles, resting on top of a stone “basement” that defines the height of the second floor. As in the previous project there is an alternation of stone and face brick, and the geometry of the openings remains the purely vertical one used previously.

The final design, drawn up by the end of 1953 and finally approved in the fall, represents a synthesis of the demands expressed by the commission, the pastoral goals of the parish and Pozzi’s architec-



Fig. 8 – Perspective of the entrance, first solution for the Church of Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi

tural intentions. From the plates, three elements can be seen reworked in a more incisive way. The main façade, acquires a more austere tone, reworking the theme of vertical openings in slightly extruded stone bands for the façade of the main nave (Fig.12), while the façades of the side aisles accommodate niches with a particular decorative motif built with face brick. Inside, it can be seen from the section that the architect completely abandons the curvilinear form in favor of a more rigid geometry (Fig.13), for the intrados of the main nave, which replaces the small vaults in favor of a false ceiling with a mixtilinear profile, inside which the trusses give way to precast concrete IPE beams and a flat roof. The chancel also undergoes some changes, such as the introduction of glass cement on the side walls and the shaping of the

beams that taper toward the center of the clear span (Fig.14). These changes are clearly evident in the sections that also have innovative elements: in the longitudinal one Pozzi, reports the structural elements also in their planimetric measurements, superimposing them on the section to show how the splayed elements changed section according to height, in a kind of hybrid drawing; mind in the cross section one can appreciate the variation in the drawing of the sculptural elements of the altar superimposed with a cardboard and pencil drawing that perfectly complements the original ink drawing.

In addition to these more general drawings, more minute drawings on the construction details (Fig.15) also appear in the archive: for example, the profiles of the triangular openings in the up-

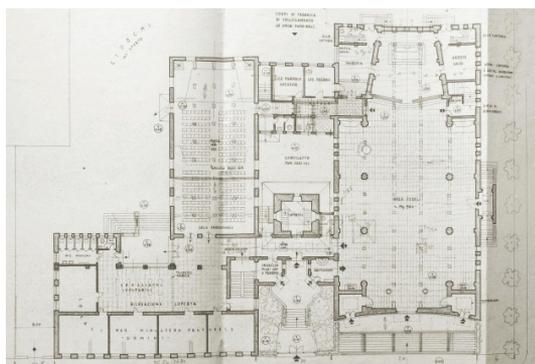
per portion of the nave, the drawings of the bronze entrance portal, and of the brick molding for the blind loggias in the facade. In the margins of these drawings, Pozzi notes dimensions, materials, and directions for the craftsmen. This material testifies not only to the architect's attention to detail, but also to the iterative method by which he responded to the demands of the ecclesiastical body, which urged constructive clarity and a character of essentiality. The archive also contains some sketches of a perspective nature, useful in illustrating the final effect of the interior, with the light filtered through the upper openings and the stone or brick facings giving the nave an austere appearance but not without decorative solutions, thanks to the cuts of light and the shaping of the beams. In some of the manuscript notes, the architect reflects on how "hexagonal" or "trapezoidal profile" vaults could better resolve the issue of intrados than a flat roof, finally advocating a mixed form that harmonizes technical needs (reduction of stresses on the masonry) with the desired plastic effect.

The documentary corpus of this church turns out to be particularly rich and allows us to fully reconstruct not only the formal evolution, but also the reasons for the choices made. The design plans, site notes, detailed drawings and correspondence with the Commission attest to a path of gradual adaptations, which is reflected in the explicit revisions that Pozzi makes in pencil, often accompanied by indications regarding the thicknesses of the walls, the impost heights of the beams and the actual encumbrances of some architectural elements, representing an example of Pozzi's working method. The reconfiguration of the original plans of the church of the Blessed Virgin Mary of the Rosary through three-dimensional redrawing (Fig.16) is configured as a method of study that, starting from the drawings preserved in the archives, makes explicit their structure and spatial relationships, otherwise only suggested by the two-dimensional plates. This procedure makes it possible to study all aspects of construction in



Fig. 9 – Entrance elevation, second solution for the Church of Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi

Fig.10 – General plan, second solution for the Church of Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi



<http://disegnarecon.univaq.it>

a holistic manner, reconstructing a virtual model of the building by providing analytical support both for the critical interpretation of the solutions adopted and for possible dissemination to a wider public interested in understanding the evolution of the ideational and constructive process.

CONCLUSIONS

The study of the project for the Church of Mary Most Holy of the Rosary highlights, in a particularly clear way, the design chain and the experimental dimension of architectural design. If the first scheme reflects an inclination toward a monumental setting, with porticoes and a spatial organization that accentuates monumentality, the subsequent projects show how the intervention of the Commission and the need for technical and liturgical adjustments guided Pozzi toward a more balanced solution, technically less complex and structurally more immediate. It is a path in which the graphic correction, the substitution of individual elements (beams, vaults, portals), and the variation of heights and dimensions of the bell tower testify to the elasticity of the process and, at the same time, to the effectiveness of the design as a mediating tool between formal conception, construction constraints and the demands of the ecclesiastical body. Such a series of variations and transitions harkens back to the “consistency of the craft” that Pozzi himself often claimed: a willingness not to delegate to others the definition of fundamental aspects, from the choice of materials to the final configuration of the interior, and to follow carefully, drawing after drawing, the resolution of every detail. From the longitudinal and transversal sections, which also become support for hand-written notes on the measurements to be verified on site, to the perspective sketches dedicated to the altars and the shaping of the roof, the entire archive material illustrates how the design process is not a single and definitive act, but rather a path marked by small achievements, corrections, moments of listening and comparison, and by a profound unity between creative thought and construction technique.

DOI: <https://doi.org/10.20365/disegnarecon.34.2025.22>

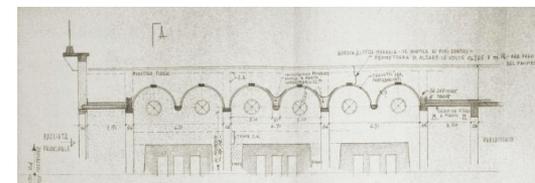


Fig. 11 – Detail of the intrados, second solution for the Church of Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi

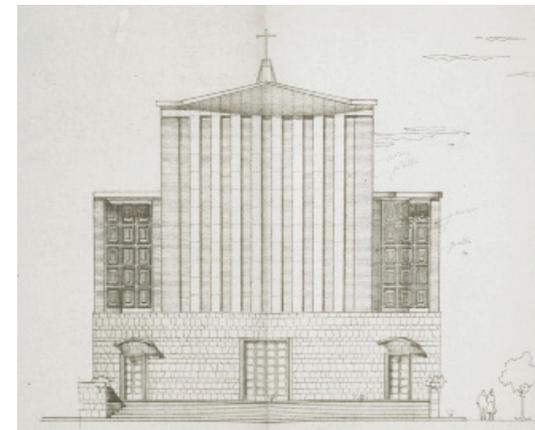
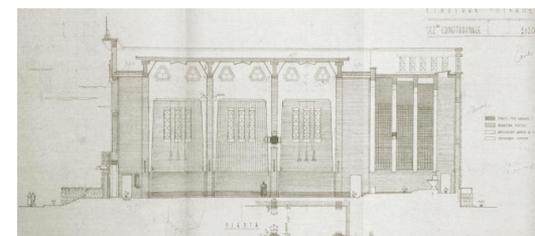


Fig. 12 – Entrance elevation, final project for the Church of Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi

Fig. 13 – Longitudinal section, final project for the Church of Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi



In this perspective, the Church of Maria SS. del Rosario represents a paradigmatic case study: the liturgical dimension of a sacred building, the relationships between architect and Commission (not

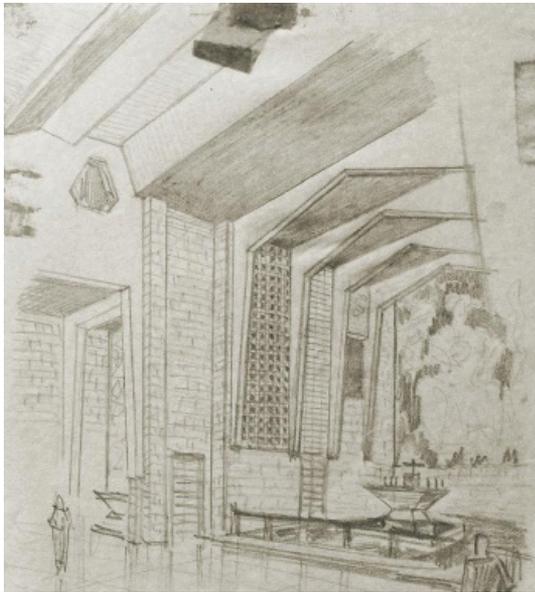
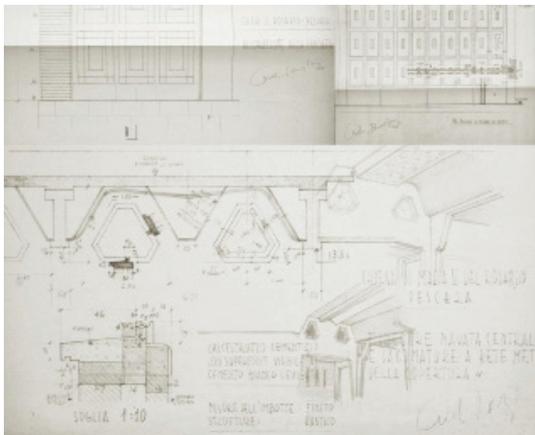


Fig. 14 – Interior perspective, final project for the Church of Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi

Fig. 15 – Construction details, final project for the Church of Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi



always linear), the technical solutions to manage large lights and vertical openings, and the crucial role of an archival documentation that allows us to “read” each step, with a level of detail not often found in other projects, converge there. In this sense, the archives once again proves to be a generative place of knowledge, where the drawing, in its many versions, constitutes the living trace of an architecture that is not limited to the albeit significant built work, but is revealed in its genesis, in the afterthoughts and construction choices that defined its final form.

The rediscovery of Paride Pozzi’s work through his appears as a vector for broadening the understanding of the design processes, stylistic evolutions and building dynamics that characterized the last century, and in particular represents a transversal author working in the two postwar periods, at a juncture of great stylistic and theoretical renewal for architecture. The archival survey that not only highlights the process leading from the first sketch to the built building, but also shows the interweaving of relationships and mediations, of unrealized solutions and reinterpretations of context that accompany the birth of architecture is enriched through the study of “peripheral” figures such as Paride Pozzi an author more linked to practice than to the theoretical scene, with which, however, he remains in a constant relationship from his formative years to his stylistic maturity and enriches with varied voices the narrative of the history of Italian architecture, often focused on a few famous names or on large urban centers. With regard to Paride Pozzi, the parallel reading of his drawings, technical notes and correspondences with clients or municipal administrations brings out a multifaceted personality, who knew how to be at once a teacher of Drawing, a pianist, an inventor of daring design solutions and a defender of a “constructive simplicity” rooted in the local artisan context. The research carried out by his son Carlo and the preface by Uberto Siola, charged with affection but also with historiographical rigor, underscore how getting his hands back on these materials has meant rediscovering an approach to making architecture for which there

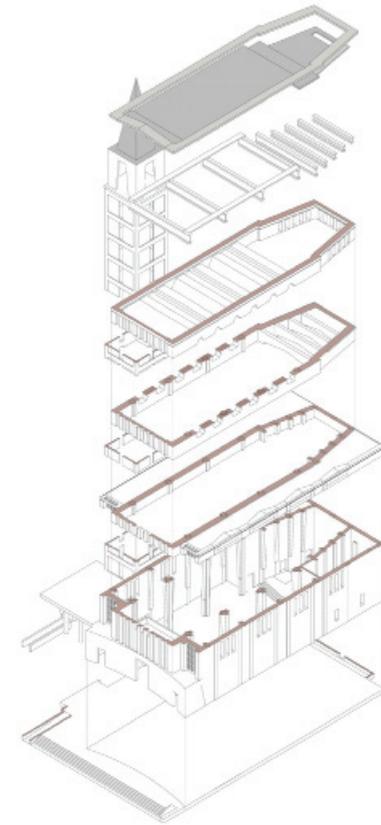


Fig. 16 – Three-dimensional reconstruction of the exploded axonometric view of the Church of Maria SS. del Rosario – Image by the Author

is, today, a renewed need: the patient elaboration of a project down to the smallest details, the willingness not to be overwhelmed by the urgencies of rapid execution, the conviction that architecture is built in the continuous tension between idea and reality, between perspective lines and material volumetries.

Looking to the future, it is hoped that careful cataloging and digitization of this documentary heritage can restore the complexity of Paride Pozzi’s

work to a wider audience, making it possible to consult it and, why not, opening the door to further specialized research. The comparison with the architectures actually built, the comparison with other coeval figures active in Abruzzo, and the critical reading of the compositional phases preserved in the folders and glossy boards could form the basis for a more inclusive historiography, one that does not let the contributions of architects who worked in local settings but were able to implement truly paradigmatic forms of experimentation and methodological rigor fall into oblivion. Beyond an albeit legitimate academic interest, the testimony offered by this archive—"consistency of craft" and drawing as a "tool of thought"—appears extraordinarily relevant for anyone today who questions the profound meaning of designing and the need to reconnect new digital tools to the manual legacy that has characterized, for centuries, the work of generations of architects.

REFERENCES

Bini, M. (2017). Considerations on Drawing as a Representation of Space and an Approach to Knowledge. In *Disegno*, n. 1, pp. 23-29.

Bruschi, A. (a cura di). (2007). *La memoria del progetto. Per un archivio dell'architettura moderna a Roma*. Roma: Gangemi Editore.

Guccione, M. (a cura di). (2009). *Documentare il contemporaneo. Archivi e Musei di Architettura*. Roma: Gangemi.

Guccione, M., Pesce, D., Reale, E. (a cura di). (2002). *Soprintendenza Archivistica per il Lazio. Guida agli archivi privati di architettura, a Roma e nel Lazio: da Roma capitale al secondo dopoguerra. Primi risultati*. Roma: Gangemi Editore.

Farroni, L., Faienza, M., Mancini, M. F. (2022). Nuove prospettive per i disegni degli archivi italiani di architettura: riflessioni e sperimentazioni. In *Disegno*, n. 10, pp. 39-48.

Lepik, A. (Ed.). (2012). *Zvi Hecker. Sketches*. Ostfildern: Hatje Cantz.

Palestini, C. (2016). Le ragioni del disegno come strumento di analisi e comunicazione per gli archivi di architettura del Novecento. In S. Bertocci, M. Bini (a cura di). *Le ragioni del disegno. Atti del 38° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione - XIII Congresso UID*. Roma: Gangemi Editore, pp. 925-932.

Palestini, C. (2022). Ricerca e Archivi di Architettura. I ruoli e le disseminazioni del disegno. In *Disegno*, n. 10, pp. 7-13.

Pozzi, C. (1985). *Paride Pozzi Architetto. La coerenza del mestiere (1921-1970)*. Bari: Dedalo. (Con prefazione di Uberto Siola)



Giovanni Rasetti
Dal 2022 è assegnista di ricerca presso l'Università G. d'Annunzio. Nel 2022 ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Architettura presso la Scuola Superiore G. D'Annunzio. Nel 2016 ha completato il Master OPEN presso l'Università Roma Tre. Si è laureato al Politecnico di Milano nel 2014 e da allora collabora con il Politecnico di Milano e il Dipartimento di Architettura dell'Università G. d'Annunzio.

Il disegno come strumento di pensiero e costruzione: l'architettura attraverso l'archivio di Paride Pozzi

Il contributo pone l'attenzione sull'importanza degli studi sugli archivi di architettura e in particolare modo quelli riguardanti i meno conosciuti progettisti di provincia, in particolare, il fondo relativo a Paride Pozzi che rappresenta una testimonianza significativa del ruolo centrale del disegno nel processo progettuale e costruttivo. Attraverso una vasta collezione di schizzi, disegni tecnici, appunti e corrispondenza, il corpus grafico, ancora inedito – dichiarato d'interesse storico nel 2001 – risulta ancora da classificare ed evidenzia come il disegno sia stato per il progettista più che un mezzo di rappresentazione, un vero e proprio strumento di pensiero, analisi e comunicazione. La ricerca che si propone basa sull'analisi dei materiali d'archivio attraverso la rappresentazione, si propone di integrare l'analisi grafica e storico/critica dei disegni con tecniche di ricostruzione tridimensionale, documentando le fasi elaborative e preservando l'identità cul-

turale dell'opera. L'architetto Paride Pozzi (1895-1981) nasce a Rivarolo Mantovano; dal 1919 al 1922 studia nel Regio Istituto di Belle Arti di Parma, si diploma al Corso Speciale di Architettura e diventa professore di Disegno Architettonico. Nel 1937 si stabilisce a Pescara, in Abruzzo, dove contribuisce significativamente al panorama architettonico locale nel dopoguerra.

I disegni dell'archivio spaziano da schizzi a matita a dettagliate tavole a china su carta da lucido, riflettendo una pratica costante e approfondita del disegno come mezzo per esplorare idee architettoniche con cui il progettista mette a fuoco le sue idee attraverso ipotesi multiple, esplorando possibilità progettuali e formali. Questo approccio evidenzia una metodologia compositiva tipica dei professionisti del Novecento, in cui il vaglio sulla carta delle possibili variazioni diventa fondamentale per la scelta consapevole dell'ipotesi da sviluppare.

Keywords:

Paride Pozzi; Drawing of Architecture; Architecture Archives; Project Analysis; Reconstruction

INTRODUZIONE

L'analisi degli archivi di architettura ha acquisito, negli ultimi decenni, una rilevanza crescente nell'ambito dello studio dell'architettura, grazie all'affermarsi di un approccio di studio sempre più multidisciplinare e trasversale per la quale l'archivio di architettura non debba ridursi a un luogo di mera conservazione documentale, bensì possa trasformarsi in un vero e proprio laboratorio di ricerca (Bruschi, 2007; Guccione, 2009) che, da "contenitore statico", approdi a nuove forme di comunicazione e di "disseminazione" del disegno e della documentazione (Palestini, 2022), in grado di dialogare con le tecnologie digitali e con metodologie di indagine interdisciplinare in cui convergono competenze storico-critiche, conoscenze tecniche e perfino metodologie digitali innovative finalizzate alla catalogazione, alla divulgazione e alla rielaborazione dei materiali mediante la rilettura attraverso il linguaggio grafico. Questa prospettiva si mostra ancor più feconda quando l'oggetto di studio non è costituito esclusivamente dalle grandi figure dell'architettura del novecento, ma si rivolge altresì verso quei professionisti attivi in ambiti secondari, lontani dai principali centri del dibattito architettonico, e che pure hanno segnato con le loro opere il paesaggio costruito delle regioni in cui operarono.

È in questo contesto che va collocato Paride Pozzi (1895-1981), la cui attività professionale si dispiega, a partire dal secondo dopoguerra, in un territorio spesso percepito come "periferico", qual è quello abruzzese specialmente nel secondo dopoguerra, e in particolare nella città di Pescara. Il recupero e la valorizzazione del suo corpus di disegni, appunti di cantiere, schizzi preliminari, corrispondenza tecnica e tavole esecutive, lungi dall'essere un'operazione di puro antiquariato documentario, testimonia la centralità del disegno – da quello a mano libera a quello più tecnico di dettaglio – come strumento privilegiato per comprendere le strategie compositive, il rapporto con il contesto storico e sociale, la filosofia del costruire e l'evoluzione stilistica di un professionista che, sebbene non annoverato fra i "grandi maestri" celebrati dalla critica, ha contribuito alla configurazione di un tessuto urbano in cerca di un'identità attraverso la ricostruzione post-bellica. La portata teorica dell'indagine sugli archivi si lega strettamente al tema della digitalizzazione, che nel contesto contemporaneo ha modificato in profondità i modelli di ricerca e di consultazione. Le nuove tecnologie, quali i sistemi informativi unificati, le piattaforme di condivisione online o le tecniche di ricostruzione tridimensionale. Questi strumenti rendono possibile che rilevare l'impianto spaziale e le soluzioni progettuali originarie, at-

traverso processi di analisi e interpretazione dei disegni (Farroni, Faienza, Mancini, 2022) e, nel contempo, la fruizione online dei modelli elaborati la messa in rete di documenti altrimenti difficilmente accessibili, consentendo una più agile consultazione anche attraverso i portali digitali e l'intersezione interdisciplinare di fonti e di analisi. Tuttavia, affinché i fondi archivistici possano davvero trasformarsi in "centri di supporto alla ricerca operativa" (Palestini, 2016) e non restare meri contenitori di dati, è indispensabile aprirli alla ricerca attraverso letture critiche e a sperimentazioni atte a interpretare i materiali conservati. In ciò risiede il valore peculiare dell'archivio di Paride Pozzi, ancora oggi, almeno in parte, inedito



Fig. 1 - Schizzi per un Mausoleo (1934) – Archivio Paride Pozzi

Fig. 2 - Prospettive del progetto iniziale e del progetto definitivo della facciata per la Chiesa di Maria SS. del Rosario (1952-53) – Archivio Paride Pozzi

e non interamente classificato: la sua consultazione, unita, in futuro, alle tecniche più avanzate di analisi e reinterpretazione, può gettare luce sui complessi rapporti tra architetto e contesto socio-culturale, nonché sulle strategie di disegno che costituiscono l'ossatura delle scelte formali e costruttive.

ARCHIVI DI ARCHITETTURA E CENTRALITÀ DEL DISEGNO: UN QUADRO GENERALE

Per comprendere pienamente l'importanza e la peculiarità dell'archivio di un architetto come Paride Pozzi, occorre soffermarsi, in via preliminare, sulla funzione del disegno nella genesi e nella realizzazione di un progetto architettonico, nonché sul valore che i materiali grafici rivestono all'interno degli archivi del Novecento. Già Bruno Zevi, Carlo Scarpa e Luigi Moretti avevano evidenziato come l'atto del disegnare non fosse soltanto un esercizio di rappresentazione, bensì un vero e proprio strumento "speculativo" (cfr. Hecker in Lepik, 2012), nonché un approccio alla conoscenza dello spazio che trascende la pura rappresentazione (Bini, 2017): le linee tracciate su un

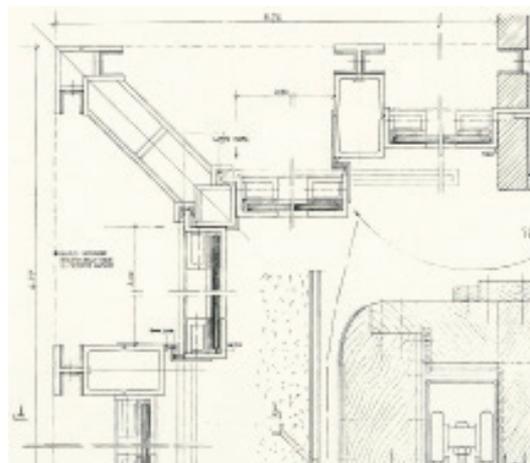
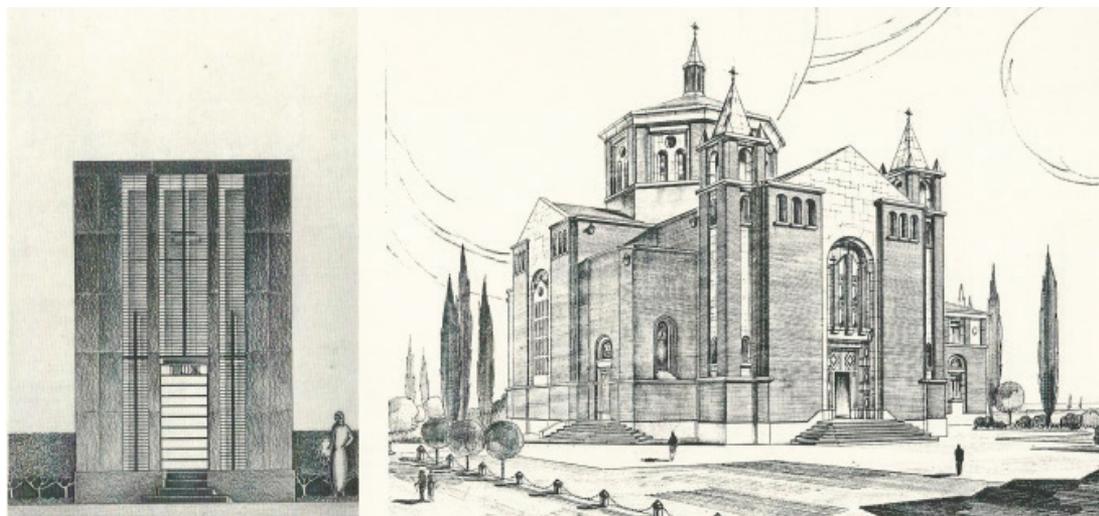


Fig. 3 - Dettaglio costruttivo per infisso ad angolo per la Villa C. Delfino (1955) - Archivio Paride Pozzi

Fig. 4 - Prospetto della Cappella Trivellone (1937) e Prospettiva di una chiesa per Silvi (1932) - Archivio Paride Pozzi



foglio possono innescare soluzioni progettuali che la mente, priva dell'azione manuale, non avrebbe immaginato così compiutamente. È in questa dialettica tra mente e mano che si colloca la specificità del disegno, capace di dare sostanza visiva a intuizioni potenziali e di innescare, grazie a piccole "imperfezioni" o segni imprevisi, una serie di scarti e variazioni creative (Fig.01).

Nell'ambito archivistico, uno degli aspetti di maggior interesse è proprio l'insieme dei processi formativi che emergono dai documenti: dai primi schizzi che testimoniano l'idea generatrice, alle tavole esecutive corredate di misure e istruzioni, passando per i fogli minori, gli appunti annotati ai margini e le corrispondenze in cui si discutono modifiche progettuali. Se, infatti, l'edificio costruito offre allo sguardo la versione "finale" delle scelte compositive, l'archivio restituisce la "memoria del progetto" (Bruschi, 2007), ovvero quel percorso iterativo in cui l'architetto negozia i vincoli tecnici e i desideri della committenza, sperimenta alternative, corregge errori o approda a soluzioni inattese. È qui che il disegno esplica tutta la sua potenza critica: non si limita a "mostrare" un risultato, ma documenta il cammino percorso per raggiungerlo, rendendo "visibili" le riflessioni e i ripensamenti che hanno plasmato l'opera (Fig.02).

Nel panorama digitale contemporaneo, le opportunità di consultazione e reinterpretazione di questi materiali si sono ampliate notevolmente, con la possibilità di creazione di vasti archivi online di scansioni e file e progetti di "ricostruzione virtuale". Tuttavia questa grande capacità di archiviazione e diffusione è lungi dall'essere estesa orizzontalmente ad un numero vasto di autori secondari, relegando ancora nella difficoltà di reperimento dell'informazione quei corpus che ne necessitano maggiormente. In ogni caso, appare evidente che la "rinascita" del disegno tradizionale, paradossalmente mediata dagli strumenti digitali, costituisca un segnale di grande interesse per le nuove generazioni di ricercatori e architetti, che possono ritrovare nell'archivio un terreno di studio e di sperimentazione assai ricco di spunti.

L'OPERA DI PARIDE POZZI: TRA FORMAZIONE ACCADEMICA, PASSIONE ARTIGIANALE E SPERIMENTAZIONI

È all'interno di questo quadro generale sull'importanza degli archivi di architettura, e sul valore cognitivo e creativo del disegno, che si colloca la figura di Paride Pozzi (1895-1981), nato a Rivarolo Mantovano e formatosi presso il Regio Istituto di Belle Arti di Parma. Il passaggio in questa istituzione, tra il 1919 e il 1922, segna la sua predisposizione verso un disegno rigoroso, già intriso di conoscenze accademiche in materia di proporzioni, prospettiva e rappresentazione, ma anche di un'attenzione "manuale" ereditata dalla tradizione ottocentesca, in cui la precisione del tratto e la padronanza delle tecniche miste (matita, china, carboncino, tempera, etc.) costituivano prerogative imprescindibili per l'aspirante architetto. La bibliografia specifica, in particolare la monografia redatta dal figlio Carlo Pozzi (Paride Pozzi Architetto.

La coerenza del mestiere, 1985), evidenzia come il giovane Paride manifestasse già, nel periodo accademico, una passione per la cura del dettaglio e per lo sviluppo "artigianale" delle idee, un attaccamento quasi fisico al tavolo da disegno – e, parallelamente, una sorprendente abilità musicale, che lo vedeva eccellere al pianoforte. Dopo alcune esperienze d'insegnamento e un passaggio romano, Pozzi decide di stabilirsi definitivamente a Pescara, a partire dal 1937, conducendo in parallelo l'attività di libero professionista e l'insegnamento del Disegno e della Storia dell'Arte negli istituti scolastici locali. È in Abruzzo che la sua produzione raggiunge i risultati più importanti, soprattutto nel dopoguerra, quando la ricostruzione degli edifici distrutti o danneggiati dalle vicende belliche e la conseguente espansione urbana generano un notevole fermento edilizio. Questo contesto storico e geografico, spesso considerato "periferico" rispetto alle grandi capitali culturali italiane, diviene in realtà una palestra feconda per l'architetto, che può sperimentare sia progetti di edilizia privata (case, palazzine, ville, cappelle funerarie) sia interventi di carattere pubblico (scu-

ole, chiese, negozi).

Ciò che contraddistingue il suo *modus operandi* è la coerenza "artigianale": Pozzi lavora solitamente al tecnigrafo, passa in rassegna molteplici varianti, annota meticolosamente le indicazioni costruttive da fornire ai capomastri o ai falegnami, disegna i serramenti (Fig.03), i particolari di coperture e i dettagli di arredo. Questo metodo gli consente di esercitare un controllo totale sull'opera in ogni sua fase, minimizzando la possibilità di lasciare questioni irrisolte al cantiere. Molti documenti d'archivio, costituiti da schizzi a matita su carta da lucido o su ritagli di cartoncino, testimoniano un processo iterativo che sovente si svolge nel corso di più settimane o addirittura mesi, con correzioni, appunti marginali, piccole variazioni di linguaggio formale che si incontrano e si scontrano, fino a convergere in una soluzione ritenuta "definitiva". È così che il disegno, anziché ridursi a puro fatto rappresentativo, si trasforma in un prolungamento del pensiero: un "dialogo convenzionale con la fantasia" (Pozzi, 1985), laddove ogni linea contiene la potenzialità di una forma da costruire, e ogni cancellatura racconta un momento di riflessione e di auto-critica. A differenza di altri professionisti che in quegli anni prediligevano uno stile consolidato – ad esempio i puristi del razionalismo o i classicisti di matrice accademica – Pozzi oscilla stilisticamente, manifestando una notevole versatilità (Fig.04). Secondo la lettura offerta da Carlo Pozzi e ripresa anche da Uberto Siola nella prefazione della citata monografia, si possono cogliere diverse stagioni: un iniziale entusiasmo per motivi liberty e secessionisti, con riferimento a Joseph Hoffmann e alla "decorazione integrale" tipica della Secessione viennese; l'adozione di un linguaggio più spoglio e razionale negli anni Trenta; l'impulso neorealista e artigianale del dopoguerra, in sintonia con la cultura INA-Casa e con i manuali costruttivi di Ridolfi, e infine certe sperimentazioni di gusto più modernista nelle sue ville e in alcuni complessi scolastici. Tuttavia, questa molteplicità di espressioni non scade mai nell'eclittismo superficiale, poiché "l'unità metodologica" si impone come fondamento del suo fare architettonico, in cui ogni

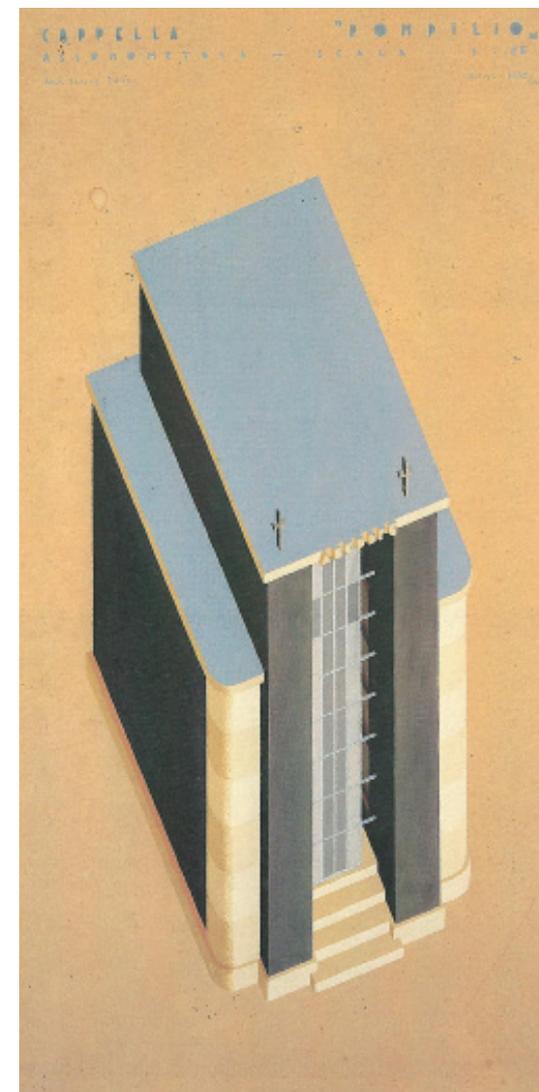


Fig. 5 – Assonometria per la Cappella Pompilio (1935) – Archivio Paride Pozzi

problematica formale è inscindibilmente legata alle fasi costruttive e alla verità dei materiali.

IL CORPUS ARCHIVISTICO: VALENZE STORICHE, TECNICHE E COMUNICATIVE

La ricognizione condotta sull'archivio di Paride Pozzi, dichiarato di interesse storico nel 2001 dalla Soprintendenza Archivistica per l'Abruzzo, permette di comprendere pienamente la profondità del lavoro progettuale, grazie alla presenza di una documentazione estremamente variegata. Non soltanto tavole esecutive in scala canonica (1:100, 1:50, 1:20), ma anche schizzi, corrispondenza, fotografie di cantiere, modelli di studio e appunti su questioni costruttive, nonché indicazioni scritte destinate ai committenti e alle maestranze. Sfogliando queste carte, emergono le molteplici "vite" del disegno: come mezzo di prefigurazione spaziale, come strumento di negoziazione con chi dovrà finanziare o abitare l'opera, come veicolo di dialogo con chi dovrà realizzare fisicamente l'edificio e come "memo" che l'architetto lascia a se stesso per non perdere l'unità di visione mentre affronta la complessità del cantiere. In tale orizzonte, l'archivio diventa una sorta di "luogo di incontro" tra cultura progettuale e cultura materiale, poiché i disegni di dettaglio assumono una funzione risolutiva: essi guidano il muratore nell'esatto posizionamento del mattone a formare un disegno tramite la tessitura della parete faccia a vista, il falegname nella costruzione di una finestra dalla geometria complessa, l'artigiano del ferro nella saldatura e incastro di materiali differenti per il completamento di un portale. Al contempo, nella corrispondenza con i committenti, spesso corredata di schizzi rapidi, si può cogliere la dimensione "relazionale" del disegno, che trasforma in immagine i desideri del cliente e li sottopone a verifica attraverso il progetto. È un aspetto sottolineato anche da Guccione, Pesce e Reale (2002), laddove si evidenzia come la gran parte dei professionisti attivi nel Novecento mantenesse un filo epistolare continuo, in cui i bozzetti a matita svolgevano il ruolo di "ponti" comunicativi tra l'architetto e i vari interlocutori. Nel caso di Pozzi, la copiosità di questi scambi si lega alla sua innata

tendenza a controllare il processo compositivo, reinterpretando il desiderio della committenza di volta in volta.

Questo aspetto ci permette di assistere allo svilupparsi di un mondo parallelo di soluzioni non realizzate o parzialmente modificate nel corso dei lavori: la presenza nell'archivio di differenti versioni dimostra che Pozzi considerava il disegno come uno strumento di pensiero divergente, in cui testare scenari alternativi. Queste proposte rimaste "sulla carta" svelano talvolta ipotesi più ardite, scartate per ragioni economiche o per mutate condizioni del cantiere, eppure fondamentali per capire la direzione di ricerca intrapresa dall'architetto. Di conseguenza, l'archivio si configura come un luogo in cui è possibile osservare non solo l'esito finale, ma la trama di tentativi e correzioni che porta gradualmente a esso: un percorso che, se restasse confinato negli elaborati "ufficiali" o nelle opere costruite, andrebbe inevitabilmente perduto.

"COERENZA DEL MESTIERE": UN FILO CONDUTTORE TRA TRADIZIONE E MODERNITÀ

Un concetto chiave, più volte evocato nella monografia di Carlo Pozzi, è quello di "coerenza del mestiere". Tale espressione, mutuata dall'esperienza diretta del figlio e dalla lettura dei documenti, racchiude l'idea che l'architettura, nella visione di Paride Pozzi, sia un lavoro artigianale praticato con costanza e con senso di responsabilità, lontano dalle effimere seduzioni della moda o dal culto mediatico dell'architetto-star. Questa coerenza si traduce, innanzitutto, nella volontà di non delegare a terzi la definizione delle parti cruciali del progetto: dallo schema distributivo alla composizione delle facciate, dal dimensionamento delle strutture al disegno dei serramenti e degli elementi decorativi, tutto viene predisposto e controllato, a monte, attraverso il disegno. Emerge quindi un'attitudine che potremmo definire quasi rinascimentale, in cui l'architetto è regista di ogni aspetto costruttivo, comprese le questioni relative ai materiali e alle tecniche, con una presenza assidua in cantiere che gli consente di mantenere

una continuità tra idea e realizzazione.

Il termine "mestiere" non è qui inteso in senso riduttivo, bensì come un nobile retaggio della tradizione architettonica, che ha visto in maestri come Carlo Scarpa o Giuseppe Terragni figure capaci di mediare tra la manualità esecutiva e la ricerca formale più elevata. Nel caso di Pozzi, la varietà di linguaggi attraversati (dal Liberty al Razionalismo, dal Neorealismo a un Modernismo più consapevole) (Fig.05) non ha mai alterato la sua dedizione a quell'approccio "per tentativi successivi e approfondimenti progressivi", di cui l'archivio è la prova tangibile. Come osserva Uberto Siola (in Pozzi, 1985), l'idea di elaborare con calma, sul disegno, ogni ipotesi, e di non accontentarsi finché non si raggiunge l'equilibrio ritenuto ottimale, non ha nulla di anacronistico neppure per le metodologie contemporanee, dominate dal software di modellazione parametriche: anche in questi contesti, l'essenza del progetto rimane un atto creativo che necessita di tempi di riflessione e di verifica continua.

L'archivio di Paride Pozzi è lungi dall'essere soltanto un repertorio di disegni "antichi", rivela un insegnamento estremamente attuale: spinge a interrogarsi sul senso della lentezza e della cura nel processo progettuale, sulla capacità di dialogare con la dimensione reale del cantiere, sull'attenzione ai materiali, sulle mediazioni che l'architetto deve saper condurre per non snaturare l'idea iniziale. Ed è proprio questo "saper fare" che andrebbe preservato e trasmesso, in un'epoca in cui la digitalizzazione corre veloce, rischiando di omologare in eccesso il segno grafico e di far dimenticare quella "imperfezione" tipica del disegno a mano libera che talvolta apre orizzonti inattesi.

CASO STUDIO: IL PROGETTO PER LA CHIESA DELLA BEATA VERGINE MARIA DEL ROSARIO

Gli elaborati grafici relativi alla nuova Chiesa parrocchiale di Maria SS. del Rosario, destinata a sorgere nell'area compresa tra via Cavour (ex Delfico) e via Diaz, nei pressi dell'odierna piazza Duca degli Abruzzi a Pescara (Fig.07), costitu-

isce un esempio particolarmente eloquente del processo iterativo con cui Paride Pozzi definiva e affinava le proprie idee progettuali. Le tre fasi principali (primo e secondo progetto "di massima" del 1953 e il successivo progetto definitivo) non soltanto mostrano l'evoluzione formale e strutturale dell'opera, ma evidenziano anche un continuo dialogo tra l'architetto, la committenza - rappresentata dalla Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia - e le esigenze pratiche che emergono in corso d'opera. Documenti quali schizzi, tavole esecutive, appunti di cantiere e corrispondenze consentono di leggere, in trasparenza, le progressive rielaborazioni che rispondono alle richieste di semplificazione, di adeguamento distributivo e di maggiore "schiettezza costruttiva", così come suggerito dall'ente ecclesiastico preposto.

La fase iniziale del progetto, precedente al 1953, mostra un impianto planimetrico a base rettangolare (Fig.06), con una navata principale e due navate laterali prive di transetto. L'aula liturgica è scandita da una serie di campate in cui l'elemento strutturale più evidente è un portale trilitico con pilastri progressivamente più sagomati verso l'alto, concepito per ripartire in due parti la navata centrale; sopra la cornice d'intradosso, si inseriscono volte a sesto ribassato che s'incontrano alle quote superiori, celando le dimensioni maggiori della capriata di copertura. L'area presbiteriale prevede l'alternanza di portali e voltine, dove il posizionamento dei pilastri si rastrema verso il fondo absidale provocando un effetto di accelerazione prospettica; la scansione spaziale, dunque, si basa su una composizione "modulare" di arcate e passaggi che conducono visivamente dal grande vano della navata al presbiterio (Fig.07). Sul prospetto esterno prevale una caratterizzazione monumentale: la facciata principale propone un fronte dalla geometria concava, a quadrupla altezza in cui si sovrappongono rivestimenti in mattone faccia a vista e porzioni in pietra, mentre una copertura aggettante conferisce slancio verticale. La prospettiva frontale ci mostra che la facciata apre due portici simmetrici sui lati, ideati per distribuire gli ingressi secondari e generare spazi di sosta o

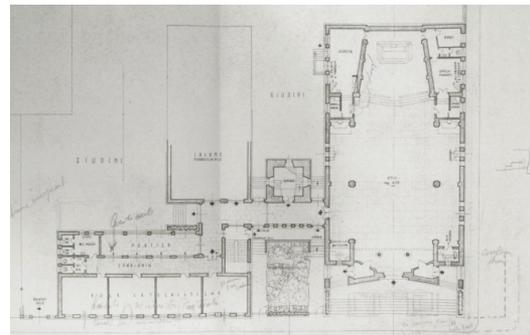
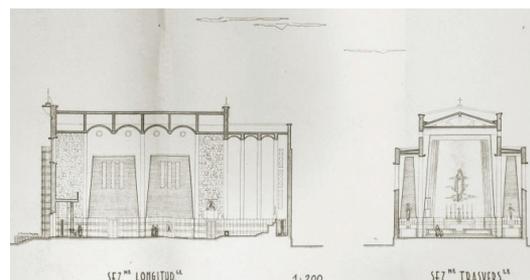


Fig. 6 – Planimetria, prima soluzione per la Chiesa di Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi

Fig.7 – Sezioni longitudinale e trasversale, prima soluzione per la Chiesa di Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi



percorsi coperti (Fig.8). Nel prospetto laterale, si riconoscono trifore strette sulle navate minori e aperture circolari per illuminare la navata principale, mentre un secondo porticato a doppia altezza corre dalla quota del primo piano verso il retro, creando aree più riservate, che richiama il tema della facciata principale. Questo primo schema includeva inoltre una canonica piuttosto estesa, con aule catechistiche e un salone-auditorium, il tutto riunito in una sorta di impianto a U che lasciava un cortile interno.

Secondo la relazione tecnica allegata, il progetto era pensato per una capienza di 8000 fedeli: un numero non indifferente, che motivava l'ampiezza della pianta e la monumentalità delle soluzioni formali, tuttavia la Commissione Centrale

per l'Arte Sacra, nel luglio 1953, emette alcune osservazioni volte a ridurre l'enfasi monumentale e semplificare le partizioni architettoniche, auspicando una disposizione più razionale degli ambienti pastorali e suggerendo di incrementare le campate della navata principale da due a tre. Sulla scorta delle richieste avanzate dalla Commissione, Paride Pozzi rielabora celermente il disegno originale in un secondo progetto di massima che viene approvato nel settembre 1953. Le tavole di questa fase mostrano un'opera "riconoscibile" rispetto al primo schema in cui vengono reinterpretati tutti i temi compositivi principali, ma più bilanciata sul piano volumetrico e con un'impostazione distributiva maggiormente rispondente alle istanze liturgiche. L'impianto della chiesa, mantenendo tre navate si allunga per accogliere una nuova campata, portando la dimensione longitudinale a misure leggermente più estese.

Sul piano compositivo, la facciata principale perde parte del carattere monumentale a vantaggio di un disegno più sobrio, in cui le aperture verticali e i paramenti in mattone o pietra appaiono meno articolati (Fig.9). I portici in quota sulle navate laterali vengono eliminati, così da lasciare spazio a locali pastorali o serventi e a un miglior collegamento tra il corpo della chiesa e il nuovo volume dedicato ad auditorium e aule per il catechismo, inoltre il corpo di fabbrica della chiesa viene aumentato per accogliere la seconda campata secondo le richieste della committenza (Fig.10). Questa riformulazione genera un impianto più vicino a un edificio chiuso con corte interna, dove i vari ambienti (salone, sale catechistiche, canonica) si dispongono attorno ad un patio centrale e al corpo principale dell'aula liturgica. Lo sviluppo in sezione rivela inoltre una reinterpretazione delle soluzioni precedente: la copertura, mantiene il tema delle voltine all'interno delle campate, in cui il disegno di dettaglio riporta una serie di appunti sugli elementi strutturali e sui materiali da utilizzare per i riempimenti degli elementi curvilinei (Fig.11). Il nuovo prospetto compone insieme più elementi plastici, come il volume della navata principale e con un profilo leggermente arretrato quello delle navate laterali, appoggiati sopra un



Fig. 8 – Prospettiva dell'ingresso, prima soluzione per la Chiesa di Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi

“basamento” in pietra che definisce l'altezza del primo piano. Come nel progetto precedente c'è un alternarsi di pietra e mattone faccia a vista e la geometria delle aperture rimane quella prettamente verticale usata precedentemente.

Il progetto definitivo, elaborato entro la fine del 1953 e approvato definitivamente in autunno, rappresenta la sintesi tra le istanze espresse dalla Commissione, gli obiettivi pastorali della parrocchia e le intenzioni architettoniche di Pozzi. Dalle tavole, si notano tre elementi rielaborati in modo più incisivo. La facciata principale, acquisisce un tono più austero, rielaborando il tema delle aperture verticali in fasce di pietra leggermente estradossate per la facciata della navata principale (Fig.12), mentre le facciate delle navate laterali accolgono delle nicchie con un particolare

motivo decorativo costruito con mattoni faccia a vista. All'interno, dalla sezione si può notare che l'architetto abbandona completamente la forma curvilinea a favore di una geometria più rigida (Fig.13), per l'intradosso della navata principale, che sostituisce le voltine a favore di un controsoffitto dal profilo mistilineo, all'interno del quale le capriate lasciano spazio ad delle travi IPE prefabbricate in cemento armato e un tetto piano. Anche il presbiterio subisce alcune modifiche, come l'introduzione del vetrocemento sulle pareti laterali e la sagomatura delle travi che si rastremano verso il centro della luce libera (Fig.14). Queste modifiche sono ben evidenti nella sezioni che presentano anche elementi innovativi: in quella longitudinale Pozzi, riporta gli elementi strutturali anche nelle loro misure planimetriche, sovrappo-

ponendoli alla sezione per mostrare come gli elementi strombati cambiassero sezione in base all'altezza, in una sorta di disegno ibrido; mente nella sezione trasversale si può apprezzare la variante nel disegno degli elementi scultorei dell'altare sovrapposto con un cartoncino e il disegno a matita che si integra perfettamente con il disegno originale a china.

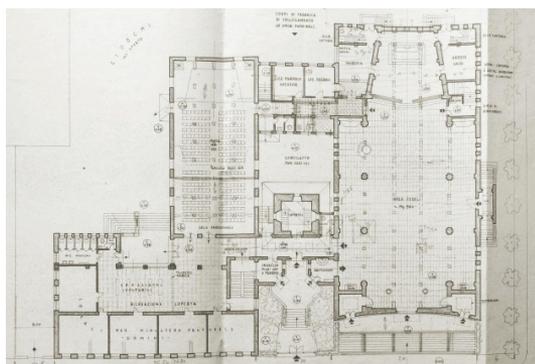
Oltre a questi disegni più generali, nell'archivio appaiono anche dei disegni più minuti sui dettagli costruttivi (Fig.15): ad esempio, i profili delle aperture triangolari nella porzione alta della navata, i disegni del portale d'ingresso in bronzo, e della modanatura in mattone per le logge cieche in facciata. A margine di tali elaborati, Pozzi annota dimensioni, materiali, indicazioni per gli artigiani. Questo materiale testimonia non solo l'attenzione dell'architetto ai particolari, ma anche il metodo iterativo con cui risponde alle richieste dell'ente ecclesiastico, che sollecitava una chiarezza costruttiva e un carattere di essenzialità. L'archivio contiene anche alcuni schizzi di carattere prospettico, utili a illustrare l'effetto conclusivo degli interni, con la luce filtrata dalle aperture superiori e i paramenti in pietra o mattone a conferire alla navata un aspetto austero ma non privo di soluzioni decorative, grazie ai tagli di luce e alle sagomature delle travi. In alcune note manoscritte, l'architetto riflette su come le voltine “a esagono” o “a profilo trapezoidale” possano meglio risolvere la questione dell'intradosso rispetto a una copertura piana, propendendo infine per una forma mista che armonizzi le necessità tecniche (riduzione degli sforzi sulle murature) con l'effetto plastico desiderato.

Il corpus documentale di questa chiesa risulta particolarmente ricco e permette di ricostruire integralmente non solo l'evoluzione formale, ma anche le ragioni delle scelte operate. Le tavole di progetto, le note di cantiere, i disegni di dettaglio e le corrispondenze con la Commissione attestano un percorso di gradualità adattamenti, che trova riscontro nelle revisioni esplicite che Pozzi apporta a matita, spesso corredate di indicazioni relative



Fig. 9 – Prospetto dell'ingresso, seconda soluzione per la Chiesa di Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi

Fig.10 – Planimetria generale, seconda soluzione per la Chiesa di Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi



agli spessori dei muri, alle quote di imposta delle travi e agli ingombri effettivi di alcuni elementi architettonici, rappresentando un esempio del metodo di lavoro di Pozzi. La riconfigurazione dei progetti originali della chiesa della Beata Vergine Maria del Rosario attraverso il ridisegno tridimensionale (Fig.16) si configura come un metodo di studio che, partendo dai disegni conservati nell'archivio, ne rende esplicite la struttura e le relazioni spaziali, altrimenti solo suggerite dalle tavole bidimensionali. Tale procedura permette di studiare tutti gli aspetti costruttivi in una maniera olistica, ricostruendo un modello virtuale dell'edificio fornendo un supporto analitico sia per l'interpretazione critica delle soluzioni adottate, sia per l'eventuale divulgazione a un pubblico più ampio, interessato a comprendere l'evoluzione del processo ideativo e costruttivo.

Conclusioni

Lo studio del progetto per la Chiesa di Maria SS. del Rosario mette in luce, in modo particolarmente chiaro, la filiera progettuale e la dimensione sperimentale del disegno di architettura. Se il primo schema riflette una propensione verso un'impostazione monumentale, con portici e un'organizzazione spaziale che accentua la monumentalità, i progetti successivi dimostrano come l'intervento della Commissione e la necessità di adeguamenti tecnici e liturgici abbiano guidato Pozzi verso una soluzione più equilibrata, tecnicamente meno complessa e strutturalmente più immediata. È un percorso in cui la correzione grafica, la sostituzione di singoli elementi (travi, voltine, portali), la variazione di quote e dimensioni del campanile testimoniano l'elasticità del processo e, insieme, l'efficacia del disegno come strumento di mediazione tra concezione formale, vincoli costruttivi e richieste dell'ente ecclesiastico. Tale serie di varianti e passaggi rimanda alla "coerenza del mestiere" che Pozzi stesso ha spesso rivendicato: la volontà di non delegare ad altri la definizione di aspetti fondamentali, dalla scelta dei materiali alla configurazione finale dell'interno, e di seguire attentamente, disegno dopo disegno, la risoluzione di ogni dettaglio. Dalle sezioni longitudinali e trasversali, che diventano anche

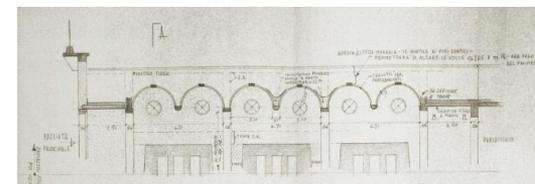


Fig. 11 – Dettaglio dell'intradosso, seconda soluzione per la Chiesa di Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi

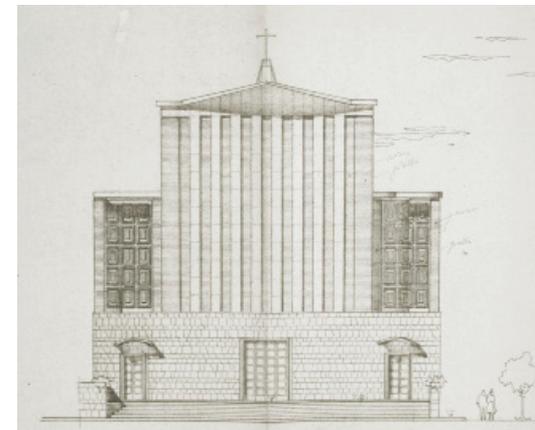
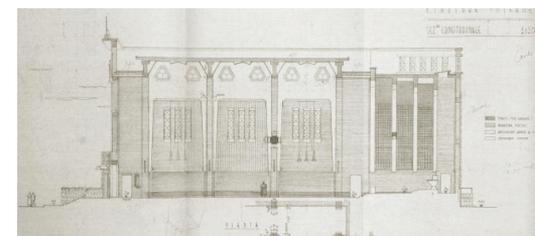


Fig. 12 – Prospetto dell'ingresso, progetto definitivo per la Chiesa di Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi

Fig. 13 – Sezione longitudinale, progetto definitivo per la Chiesa di Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi



supporto per annotazioni a mano sulle misure da verificare in cantiere, sino ai bozzetti prospettici dedicati agli altari e alle sagomature della copertura, l'intero materiale d'archivio illustra come

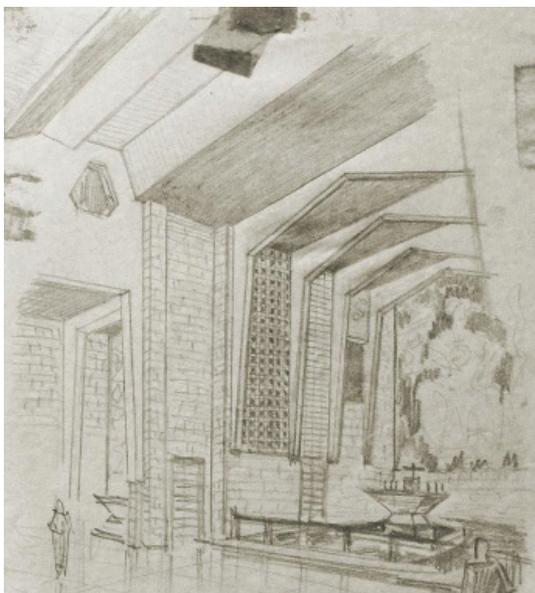
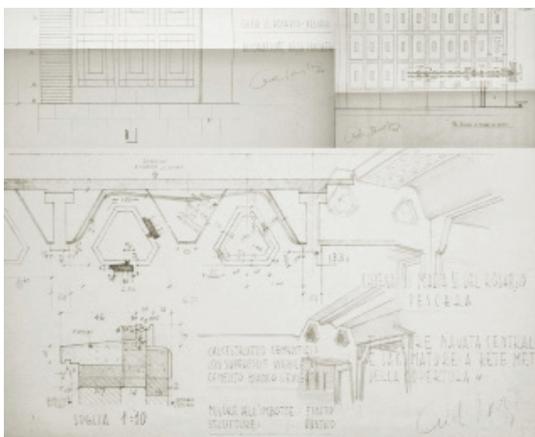


Fig. 14 – Prospettiva dell'interno, progetto definitivo per la Chiesa di Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi

Fig. 15 – Dettagli Costruttivi, progetto definitivo per la Chiesa di Maria SS. del Rosario (1953) – Archivio Paride Pozzi



l'iter progettuale non sia un atto unico e definitivo, bensì un percorso scandito da piccole conquiste, correzioni, momenti di ascolto e confronto, e da una profonda unità fra pensiero creativo e tecnica costruttiva.

In quest'ottica, la Chiesa di Maria SS. del Rosario rappresenta lo studio di un caso paradigmatico: vi convergono la dimensione liturgica di un edificio sacro, i rapporti tra architetto e Commissione (non sempre lineari), le soluzioni tecniche per gestire grandi luci e aperture verticali, e il ruolo cruciale di una documentazione archivistica che permette di "leggere" ogni passaggio, con un livello di dettaglio non frequente in altri progetti. In tal senso, l'archivio si rivela ancora una volta un luogo generativo di conoscenza, dove il disegno, nelle sue molteplici versioni, costituisce la traccia viva di un'architettura che non si limita alla pur significativa opera costruita, ma si rivela nella sua genesi, nei ripensamenti e nelle scelte costruttive che ne hanno definito la forma definitiva.

La riscoperta dell'opera di Paride Pozzi attraverso il suo appare come un vettore per ampliare la comprensione dei processi progettuali, delle evoluzioni stilistiche e delle dinamiche costruttive che hanno caratterizzato il secolo scorso e in particolare rappresenta un autore trasversale che opera nei due dopoguerra, in un frangente di grande rinnovamento stilistico e teorico per l'architettura. L'indagine archivistica che non si limita a evidenziare l'iter che conduce dal primo schizzo all'edificio costruito, ma mostra l'intreccio di relazioni e di mediazioni, di soluzioni non realizzate e di reinterpretazioni del contesto che accompagnano la nascita dell'architettura si arricchisce attraverso lo studio di figure "periferiche" come Paride Pozzi, un autore più legato alla pratica che alla scena teorica, con la quale però rimane in una relazione costante dagli anni di formazione fino alla maturità stilistica e arricchisce di voci variegata la narrazione della storia dell'architettura italiana, spesso concentrata su pochi nomi celebri o su grandi centri urbani.

Per quanto concerne Paride Pozzi, la lettura parallela dei suoi disegni, degli appunti tecnici e delle corrispondenze con i clienti o le amministrazioni

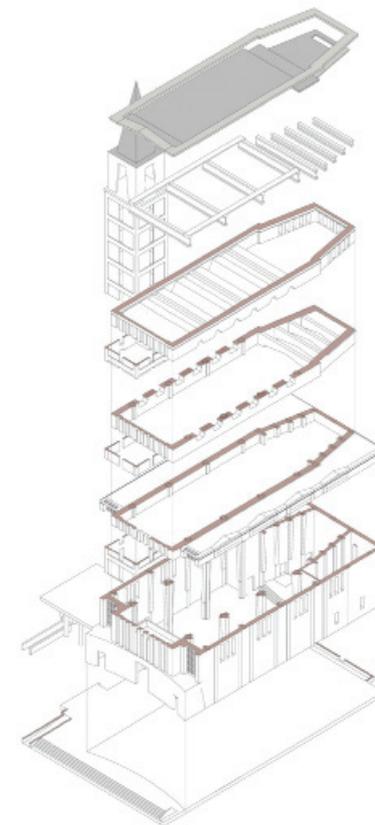


Fig. 16 – Riconfigurazione dell'esploso assonometrico della Chiesa di Maria SS. del Rosario – Immagine dell'autore

comunali fa emergere una personalità poliedrica, che sapeva essere insieme insegnante di Disegno, pianista, inventore di soluzioni progettuali audaci e difensore di una "semplicità costruttiva" radicata nel contesto artigianale locale. La ricerca condotta dal figlio Carlo e la prefazione di Uberto Siola, cariche di affetto ma anche di rigore storiografico, sottolineano come il rimettere mano a questi materiali abbia significato riscoprire un approccio al fare architettura di cui si avverte, oggi, un bisogno rinnovato: la paziente elaborazione di un progetto

fino ai minimi dettagli, la volontà di non lasciarsi travolgere dalle urgenze dell'esecuzione rapida, la convinzione che l'architettura si costruisca nella tensione continua tra idea e realtà, tra segno su carta e cantiere, tra linee prospettiche e volumetrie materiche.

Guardando al futuro, ci si augura che un'attenta catalogazione e digitalizzazione di questo patrimonio documentario possano restituire la complessità dell'opera di Paride Pozzi a una platea più vasta, rendendone possibile la consultazione e, perché no, aprendo le porte a ulteriori ricerche specialistiche. Il confronto con le architetture effettivamente realizzate, la comparazione con altre figure coeve attive in Abruzzo e la lettura critica delle fasi compositive conservate nei faldoni e nelle tavole a lucido potranno costituire le basi per una storiografia più inclusiva, che non lasci cadere nell'oblio i contributi di architetti che hanno operato in ambiti locali, ma che hanno saputo mettere in atto forme di sperimentazione e di rigore metodologico davvero paradigmatiche. Al di là di un pur legittimo interesse accademico, la testimonianza offerta da questo archivio – “coerenza del mestiere” e disegno come “strumento di pensiero” – appare straordinariamente rilevante per chiunque, oggi, si interroghi sul significato profondo del progettare e sulla necessità di riconnettere i nuovi strumenti digitali all'eredità manuale che ha caratterizzato, per secoli, il lavoro di generazioni di architetti.

BIBLIOGRAFIA

Bini, M. (2017). Considerations on Drawing as a Representation of Space and an Approach to Knowledge. In *Disegno*, n. 1, pp. 23-29.

Bruschi, A. (a cura di). (2007). *La memoria del progetto. Per un archivio dell'architettura moderna a Roma*. Roma: Gangemi Editore.

Guccione, M. (a cura di). (2009). *Documentare il contemporaneo. Archivi e Musei di Architettura*. Roma: Gangemi.

Guccione, M., Pesce, D., Reale, E. (a cura di). (2002). *Soprintendenza Archivistica per il Lazio. Guida agli archivi privati di architettura, a Roma e nel Lazio: da Roma capitale al secondo dopoguerra. Primi risultati*. Roma: Gangemi Editore.

Farroni, L., Faienza, M., Mancini, M. F. (2022). Nuove prospettive per i disegni degli archivi italiani di architettura: riflessioni e sperimentazioni. In *Disegno*, n. 10, pp. 39-48.

Lepik, A. (Ed.). (2012). *Zvi Hecker. Sketches*. Ostfildern: Hatje Cantz.

Palestini, C. (2016). Le ragioni del disegno come strumento di analisi e comunicazione per gli archivi di architettura del Novecento. In S. Bertocci, M. Bini (a cura di). *Le ragioni del disegno. Atti del 38° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione - XIII Congresso UID*. Roma: Gangemi Editore, pp. 925-932.

Palestini, C. (2022). Ricerca e Archivi di Architettura. I ruoli e le disseminazioni del disegno. In *Disegno*, n. 10, pp. 7-13.

Pozzi, C. (1985). *Paride Pozzi Architetto. La coerenza del mestiere (1921-1970)*. Bari: Dedalo. (Con prefazione di Uberto Siola)