

Grafica

4

Direttore

Enrico Cicalò

Università degli Studi di Sassari

Comitato scientifico

Paolo Belardi

Università degli Studi di Perugia

Enrica Bistagnino

Università degli Studi di Genova

Francesco Cervellini

Università degli Studi di Camerino

Enrico Cicalò

Università degli Studi di Sassari

Alessandra Cirafici

Seconda Università degli Studi di Napoli

Maria Linda Falcidieno

Università degli Studi di Genova

Paolo Giandebiaggi

Università degli Studi di Parma

Elena Ippoliti

Sapienza–Università di Roma

La collana adotta un sistema di valutazione dei testi basato sulla revisione paritaria e anonima (peer-review). I criteri di valutazione adottati riguardano: l'originalità e la significatività del tema proposto; la coerenza teorica e la pertinenza dei riferimenti rispetto agli ambiti tematici propri della collana; l'assetto metodologico e il rigore scientifico degli strumenti utilizzati; la chiarezza dell'esposizione e la completezza d'analisi.



Grafica

Linguaggi e comunicazione

Il linguaggio della visione, la comunicazione ottica
è uno dei mezzi potenzialmente più validi
sia per riconciliare l'uomo con la sua conoscenza
che per riplasmarlo in un essere integrato.

Il linguaggio delle immagini
è in grado di diffondere il sapere
più efficacemente
di quasi ogni altro mezzo di comunicazione.

GYORGY KEPES

Grafica è uno spazio di esplorazione, sperimentazione e divulgazione delle teorie, delle applicazioni e delle prospettive dei linguaggi grafici e della comunicazione visiva nelle loro molteplici declinazioni.

La collana raccoglie volumi che indagano i diversi campi delle *visual sciences* e delle *graphic sciences* contribuendo alla costruzione della conoscenza in tutti gli ambiti della grafica.

Percezione, visualizzazione, disegno, progetto, rappresentazione, illustrazione e comunicazione sono i campi di ricerca che i volumi ospitati nella collana approfondiscono ed espandono attraverso uno sguardo capace di definire nuove prospettive per la ricerca.



Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVIII
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3102-2

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: maggio 2020

Michele Valentino

Territori del disegno



Indice

Prefazione. La città, la rappresentazione, il progetto <i>di Giovanni Maciocco</i>	9
Introduzione	17
Capitolo 1. Mappe geografiche come progetto della Terra	19
Capitolo 2. Disegnare la città e le sue trasformazioni	31
Capitolo 3. Disegno come strumento di prefigurazione	53
Capitolo 4. Potenzialità nel campo dell'informazione	67
Capitolo 5. Rappresentazione e processi di lettura iconografica	83
Capitolo 6. Rappresentare lo spazio: strumenti e soggetti del disegno	95
Capitolo 7. Dalle proprietà dell'oggetto allo spazio delle relazioni	115
Note	161
Bibliografia	171
Registro delle immagini	177

Prefazione

La città, la rappresentazione, il progetto

di Giovanni Maciocco*

Questo volume affronta questioni rilevanti che investono le relazioni tra disegno e progetto e in particolare le inquietudini teoriche che popolano il campo dei rapporti tra la città e la sua rappresentazione. In un'epoca nella quale siamo chiamati a rivedere non soltanto le forme e le modalità, ma la stessa epistemologia della rappresentazione della realtà, le crisi ambientali e sociali dello spazio abitabile e le loro inedite accelerazioni chiamano infatti il disegno a raccontare attraverso la rappresentazione storie diverse. Ed essendo la crisi soprattutto una crisi culturale, essa non può non riflettersi sui modi della rappresentazione, che è il mezzo attraverso cui le società si mettono in rapporto con la complessità del mondo.

La crisi della rappresentazione geografica l'abbiamo vista magistralmente interpretata a cavallo degli anni Sessanta nei *lavori urbani* dei situazionisti e di alcuni artisti concettuali che spingono lo schematismo, la selettività, la condensazione o l'uniformità fino a privare la *forma* geografica della carta o del piano urbano della sua capacità di riferirsi al suo referente spaziale normale. Nessun territorio saprà essere descritto da questi schemi o frammenti di carte reali, come se il cartografo fosse colpito da cecità riguardo alla relazione che il suo lavoro dovrebbe intrattenere con uno spazio preciso. E questa perdita che investe il linguaggio non è altro, probabilmente, che la perdita del riferimento come tale, la stessa perdita che investe l'abitante quando egli tenta di pensare la città¹.

*Giovanni Maciocco, Professore emerito. Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica dell'Università degli Studi di Sassari.

Dalla sua più antica fondazione, la città è stata sempre rappresentata sotto forma di una rappresentazione cosmica, disegnata, incisa, dipinta o scolpita², una figura, come ci ricorda Lewis Mumford, simile a un oggetto di culto³. Il predominio del documento visuale si protrarrà fino alla rivoluzione industriale, quando la città inizia il progressivo distacco dalla campagna che porterà alla sua consacrazione definitiva come territorio *naturale* del romanzo. Lo spazio urbano e lo spazio narrativo sono ormai in comunione e sarebbero incomprensibili uno senza l'altro, la città senza chi la racconta⁴. Ma la città, che alla fine del diciannovesimo secolo sta diventando metropoli, esige degli sguardi nuovi: la vitalità, l'accelerazione del tempo, la simultaneità, l'intensificazione della vita nervosa, la base psicologica che Georg Simmel associa al tipo delle individualità metropolitane⁵, prodotta dal rapido e ininterrotto avvicinarsi di impressioni esteriori e interiori, impongono un altro modo di sentire e pensare. La vita urbana si fa coscienza collettiva dell'istante e, come nel monologo interiore dell'*Ulisse* di James Joyce, sancisce la crisi della parola come mezzo dell'unità discorsiva del romanzo, rispecchiando a sua volta la crisi della rappresentazione della città come figura unitaria. La città che diventa metropoli può essere solo rappresentata mediante il cinema e la fotografia. Il montaggio delle immagini in assenza di una unità interna non era solo una tecnica specifica delle recenti arti visuali meccaniche ma, lo intuisce Walter Benjamin, una nuova categoria estetica che sorgeva dall'essenza delle metropoli industriali, dove l'esperienza sensibile del cittadino della grande città industriale era fortemente influenzata dalle nuove modalità macchiniste dei processi produttivi. Modalità che si riflettono nella rappresentazione della città, esemplificata dal montaggio di fotogrammi attraverso cui Felix Nadar riprende Parigi dall'aerostato⁶. Come se la fotografia e il suo montaggio cinematografico avessero trovato la chiave estetica per rappresentare la metropoli.

Ma le nostre post città si negano a una rappresentazione sincera che si spiega con la difficoltà di *vedere* la città, una difficoltà narrata in modo mirabile da Wim Wenders in *Lisbon Story*, celebre film documentario del 1994 nel quale il regista evita accuratamente di riprendere i luoghi comuni del consumo culturale, dove si rende visibile il divorzio dell'*urbs* dalla *civitas*. Nello sguardo del consumo culturale la città è una finzione scenica, l'immagine e la realtà si riflettono in uno specchio che

impedisce l'interpretazione, perché le cose hanno in sé l'immagine che viene loro imposta; e per questo relegate in una biblioteca di *immagini non viste* dal protagonista, il regista Friedrich, in quanto staccate dalla realtà della vita.

Con l'esplosione dell'urbano e l'invisibilità delle reti della metropoli informatica la città è quindi diventata misteriosa e opaca anche al cinema e alla fotografia, rendendosi incomprensibile a una rappresentazione veritiera. La città, nel suo significato classico, non esiste già, ma al suo posto e su di essa - ci avverte Felix de Azua - si sta costruendo un *simulacro* di città classica notevolmente convincente, intendendo per simulacro una costruzione urbana mitica o fittizia, che imita le immagini televisive, fotografiche o filmiche, immagini del *desiderio*, copia di una città che non è mai esistita⁷.

Questa progressiva presa di distanza della città dalla *necessità* come essenza dell'abitare, per adottare il *desiderio* come motore urbano, viene spiegata da Jean Baudrillard in un importante saggio pubblicato nel 1970, *La società dei consumi*⁸, dove mette in relazione questa progressiva perdita propulsiva della *necessità* sull'economia e - possiamo dire - sull'abitare con il passaggio da un'economia industriale a un'economia di consumi e servizi. Ma le pratiche classiche del progetto dello spazio abitativo appaiono in difficoltà nel dar conto di un modello urbano così volatile e astratto, facendo emergere l'esigenza di ritrovare nella necessità un centro della ricerca disciplinare, una bussola per la nostra azione.

Questo distacco dalla necessità ha relazioni assai profonde con l'abitare e le sue emergenze e perciò chiama la ricerca disciplinare all'azione su terreni più promettenti che implicano l'assunzione di un impegno morale del progetto per realizzare l'ambiente in cui viviamo. Un impegno che ci viene sollecitato dalla dimensione ambientale per i rilevanti spostamenti che ha prodotto nella nostra vita organizzata trasformando il concetto stesso di *abitare*: abitare come prendersi cura della realtà, abitare come una nuova attenzione al reale, alla sua costitutiva *necessità*, ai valori ambientali come valori non negoziabili del reale, come nuove centralità delle nostre prospettive urbane. Questo significato profondo dell'abitare ci interpella come uomini e ci spinge come studiosi a trasformare questo imperativo morale, questa *emergenza* dell'abitare, in un motore di innovazione disciplinare del disegno dello spazio.

La rinnovata attenzione al reale riporta il disegno e la rappresentazione nel campo che gli è proprio e che è quello del progetto in quanto conferimento di significato: rappresentazione non come attività di definizione a priori di una immagine del mondo, ma come attività tentativa di costruzione che ci consente di *vedere* di nuovo il mondo e ciò che vuole diventare. Una vera attività di apprendimento attraverso la costruzione del mondo che investe i fondamenti del disegno dello spazio che si trova in tensione nel rapporto critico tra realtà e rappresentazione.

Soltanto le immagini che tentano di interpretare la realtà sono ad essa intrinsecamente legate perché ne rappresentano non solo il contenuto esteriore, ma soprattutto ne comprendono la forma, l'«organizzazione strutturale»⁹ e, in questo senso, i suoi principi evolutivi: è questa la concezione conoscitiva del progetto della città che attraverso il disegno incorpora una dimensione interpretativa, come conferimento di significato ai luoghi. È come se le cose potessero essere rappresentate soltanto con un'intenzione progettuale, con la sensazione di ciò che le cose vogliono diventare, dotando le immagini della possibilità di essere a loro volta interpretate.

Questa dimensione interpretativa del disegno dello spazio come condizione propizia per il progetto la si può cogliere con evidenza nella evoluzione delle rappresentazioni cartografiche del territorio¹⁰. Se si guarda ad un territorio molto caratterizzato, possiamo apprezzare attraverso la sensibilità del cartografo che afferra lo spirito del tempo, il campo di queste variazioni. Nelle carte storiche di fine Ottocento, il mondo è, per il cartografo, una geografia pervasiva, che guarda con uguale attenzione al territorio complessivo, mentre nelle serie del dopoguerra e degli anni Cinquanta, il territorio è rappresentato quasi come un'entità geometrica, poco caratterizzato: il mondo è la città nucleare con i suoi collegamenti ad altre città, rappresenta *il tutto che interessa*, un punto di vista intorno al quale è stata costruita e rafforzata la tradizione disciplinare fino agli anni recenti. Nelle serie più recenti degli anni Novanta vi è invece una ripresa di attenzione ai caratteri differenziali del territorio, un'apertura verso il territorio della città: il mondo è un insieme di luoghi di forte attribuzione di valore, di *luoghi che contano*, di luoghi altamente selettivi¹¹. Come se la cartografia volesse sempre comprendere ciò che il territorio vuole diventare, un concetto, questo, che associamo

al significato stesso di progetto. La nostra difficoltà di progettare con le attuali rappresentazioni cartografiche, a causa della loro apparente *neutralità* interpretativa, è proprio collegata con il fatto che qualcosa si è rotto tra la città e la sua rappresentazione.

La crisi delle teorie tradizionali di rappresentazione della conoscenza¹² è la declinazione epistemologica di questa crisi culturale, che richiede agli occhi dell'uomo contemporaneo, schiacciato dai flussi dei messaggi visivi, la capacità di saper vedere per narrare-interpretare i segni direttori di una forma coerente dello spazio abitabile. Questi occhi non cercano un'immagine *rappresentazionale* della realtà, ma una sua interpretazione progettuale, che vede oltre la realtà le sue possibilità¹³. Lo sguardo privo di progettualità è lo sguardo che manca di lungimiranza, lo *sguardo inteso a garantirsi*, come ci ricorda Walter Benjamin, citando a questo proposito le osservazioni di Baudelaire¹⁴, il quale nel Salon del 1859, passando in esame i quadri di paesaggio, stigmatizza il loro naturalismo, il fatto che «mentono proprio perché trascurano di mentire»¹⁵. *L'impossibilità di non mentire* nel raffigurare la realtà, affermata da Baudelaire, viene analizzata rigorosamente nella critica al naturalismo di Pavel Florenskij, il quale utilizzando la nota dimostrazione di Cantor sulla possibilità di rappresentare un quadrato sul suo lato, mostra come la rappresentazione non sia in grado di trasmettere la forma di ciò che è rappresentato, di un oggetto dalla struttura interiormente definita: «viene trasmesso il contenuto dello spazio, ma non la sua organizzazione»¹⁶.

Abbiamo dunque visto come la strategia dello sguardo possa influenzare la capacità di progettare la città, e come l'uomo contemporaneo, che *vede senza sentire*, ripieghi in qualche modo in una concezione *rappresentazionale* della realtà, in una replica di un mondo ontologicamente dato, che lo allontana da una posizione *costruttiva* di progettazione di un nuovo mondo. In un certo senso una rinuncia estetica ma che ha profondamente a che fare con il modo in cui «le società si mettono in rapporto con la complessità del mondo»¹⁷.

Occorre perciò che il disegno racconti storie diverse perché la crisi delle teorie rappresentazionali della conoscenza è una crisi culturale dei modi di rappresentazione attraverso cui le società si mettono in rapporto col mondo, imprigionate dalla forza della realtà con le sue rappresentazioni convenzionali, incapaci di aprire possibilità di fronte ai mutamenti della domanda sociale; che chiede al progetto e perciò al disegno

dello spazio di sperimentare nuove forme e modalità di narrazione, che alimentino la funzione conoscitiva del progetto, che è eminentemente tentativa in quanto si nega a ogni posizione riduttiva di convalida di ipotesi definite a priori. La necessità di mettersi in rapporto con la complessità del mondo nella sua scala spazio temporale assegna al disegno il ruolo di strumento anticipatore¹⁸, come capacità di *sentire* la storia di nuove visioni del mondo, sottomettendo le mappe allo sguardo panoramico degli individui, per restituire all'immaginario il potere di aprire nuovi orizzonti urbani¹⁹.

Nell'assumere la responsabilità di nuove narrazioni, il disegno dello spazio abitabile apre perciò a nuove forme e modalità disciplinari muovendo dal soliloquio disciplinare a una concezione dialogica multidisciplinare per affrontare alcuni profondi mutamenti della domanda sociale in relazione alla «sfida della complessità»²⁰ del mondo in cui viviamo. La dimensione ambientale ha determinato questi profondi mutamenti rivelando la tensione che viviamo oggi tra il mito della città madre e il mito della terra madre. Il disegno della terra conferisce necessariamente al pianeta significati urbani e si costituisce inevitabilmente come progetto del mondo, che viene richiamato a far parte della *polis*. Sotto il profilo della costruzione disciplinare ciò implica un allargamento dei saperi che entrano a far parte del disegno e che risultano essenziali quando la dilatazione dello spazio abitabile richiama la comunicazione con altri sistemi di conoscenza per aumentare l'informazione sotto forma di nuovi risultati o di nuove ipotesi. Un orizzonte di questo tipo ha come caratteri essenziali: da un lato la rinuncia ad una concezione risolutiva delle tecniche da parte delle discipline *progettuali* per assumere una posizione conoscitiva dell'elaborazione progettuale; dall'altro un superamento da parte delle discipline *analitiche* di una visione orientata sull'analisi di un mondo ontologicamente dato, per indirizzarsi sull'esplorazione delle possibilità evolutive della realtà.

La questione che emerge è su come si innova il disegno, la sua tradizione disciplinare, per far corrispondere le sue parole alle cose, ponendo al centro il problema di raccontare la nuova fase della nostra geostoria²¹; una storia che stiamo già vivendo da quando la dimensione ambientale ha fatto irruzione nella nostra vita organizzata determinando profondi mutamenti e inducendo tutte le culture disciplinari a condividere la

centralità di questo problema per le prospettive del vivere insieme. Che, come scrive Michele Valentino, è l'eterna lotta del disegno dello spazio «con il non rappresentabile per renderlo rappresentabile».

La tensione tra il mito della *città madre* e il mito della *terra madre* riflette questo differenziale tra le due narrazioni, finora sbilanciato per l'attrazione del primo polo, ma che può trarre dalla crisi ambientale il rafforzamento della capacità attrattiva del secondo per muovere verso le prospettive di una innovazione disciplinare. Incorporare questa tensione significa concepire il progetto come *progetto ambientale* dello spazio abitabile, che incorpora il *disegno della terra*, i significati profondi spazio temporali del sistema ambientale in una sintesi inscindibile tra natura e artificio che è «il nostro mondo»²². In questo volume, nell'esplorare i *territori del disegno*, Michele Valentino ha scelto di affrontare un campo arduo e denso di questioni disciplinari, al quale ha dedicato la sua riflessione critica approfondendo significative inquietudini teoriche che lo attraversano, che proprio per questo si possono rivelare fertili per la ricerca orientata alla costruzione disciplinare.

Introduzione

Partendo dalle parole che compongono il titolo di questo libro, si immagina una difficoltà di definire l'ambito entro il quale la riflessione si svolgerà. Va innanzitutto sottolineato la qualità vaga dei termini *Territorio* e *Disegno*.

Da una parte il *Territorio* che rimanda etimologicamente a verbi indicanti attività legate al lavoro della terra (*tauritorium*, terreno lavorato dai tori), ma allo stesso tempo è interessante la possibile derivazione da *terreo*, *terrēre*, così come sostenuto da Massimo Cacciari, nell'articolo *Nomadi in prigione*¹, che lo lega al concetto di superamento di un confine entro il cui abitiamo, che è continuamente valicato e che può incutere timore. La parola *Territorio* è per definizione una parola polisemica che ha assimilato contenuti eterogenei entro diversi discorsi e discipline.

Dall'altra parte anche il *Disegno* è una parola linguisticamente ambigua e polisemica, Francesco Cervellini ci ricorda che il «maggiore elemento di ambiguità sta nel fatto che essa, al singolare è contemporaneamente *nomen actionis*, *nomen acti e obiectum*»², infatti con questo termine è possibile indicare contemporaneamente sia il pensiero artistico e scientifico che ne sta alla base, sia l'azione operativa del disegnare, così come l'esito oggettuale.

È allo stesso tempo progetto e atto, in inglese *design* dal latino *designare*, e oggetto, in inglese *drawing*. Questo significato dubbio della parola è proprio del termine italiano *Disegno*. In altre lingue ci sono vocaboli diversi per coincidere ai differenti significati, in tedesco, ad esempio, la parola *zeichnen* indica l'atto, *entwurf* il progetto e *zeichnung* l'oggetto.

Come ci ricorda Vittorio Gregotti il disegno è:

il principale strumento di indagine, razionale e poetica insieme, per un'organizzazione delle cose e dei problemi in quanto materiali per la costituzione della forma significativa dell'opera in cui quindi coincidano i suoi significati di proposta di modificazione della realtà e del suo modo di essere in un luogo, oltre che delle sue possibilità d'uso³.

Allo stesso modo il disegno ha come:

fine principale della funzione euristica [...] quello di esprimere congetturalmente un'intenzione, dischiudendo, attraverso di essa, la programmatica molteplicità di significati del suo prodotto⁴.

In questo senso il progetto, di conseguenza il disegno come strumento e luogo del progetto, non può che essere considerato come sonda conoscitiva⁵.

In un ambito allargato dei territori dell'abitare, il disegno, sia nella sua dimensione conoscitiva che progettuale, si ritrova a ridefinire il suo ambito disciplinare per affrontare una complessità inedita. Una complessità che mette in crisi inevitabilmente la standardizzazione e la normalizzazione dei processi dei linguaggi tecnici del disegno. Si apre una dimensione estesa del disegno capace di comunicare, leggere e progettare questa dilatazione legata alla dimensione differente che esula dalla descrizione oggettuale.

È proprio in questo spazio che il libro si colloca, la decostruzione della parola disegno, da una parte come elemento conoscitivo e dall'altra come modalità di conferimento di significato, permette di definire i territori entro i quali il testo si muove.