

Il senso della misura e la comunicazione grafica. Tre giochi, due studi e una riflessione

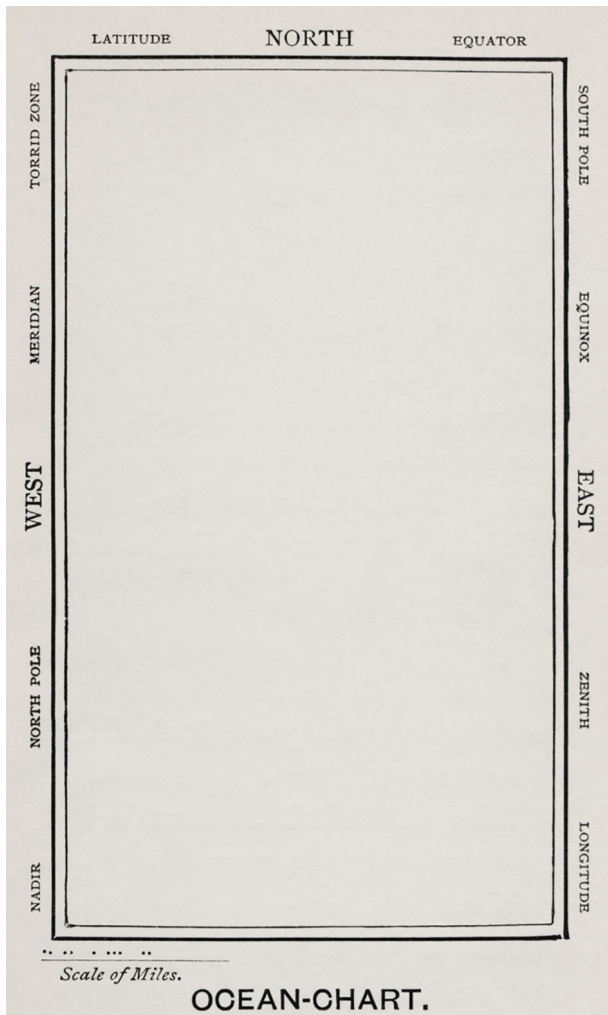
Edoardo Dotto

“A buon intenditor poche parole”; “A word to the wise (is sufficient)”; “À bon entendeur, demi-mot (suffit)”; “mezza parola”: praticamente in ogni lingua (e in molti dialetti) esiste un modo di dire di significato analogo. Il senso è chiaro: per comunicare efficacemente con chi è esperto, con chi è ferrato in qualcosa e ha una precisa competenza, basta davvero poco. Non serve perdersi in lunghi discorsi o descrizioni dettagliate. Al saggio basta “mezza parola”.

Il tema della misura e della comunicazione consente di svolgere una riflessione proprio su questo argomento. La misura non ha – come lucidamente rilevato nella *call* di questo numero – un’esclusiva prerogativa quantitativa. La

sua connotazione qualitativa appare in molti casi infinitamente più rilevante, specie quando si tratta di misurare – si perdoni il bisticcio – la quantità di informazioni necessaria a comunicare con chiarezza, senza sacrificare la complessità. Nel corso di un *Seminario di Primavera* nel 1985, Franca Helg, con sintesi perfetta, notò che la «dimensione è fondamento della forma» [Helg 1988, p. 159], legando in modo saldo e intrinseco ogni espressione grafica alla misura. Non esiste modo di definire una forma in astratto. La sua descrizione percorre l’ambito della misura ed essa stessa si declina sempre nell’alveo della misurabilità. Nonostante questo, il numero di misure necessarie a definirla – che potrebbe

Articolo a invito per inquadramento del tema del focus, non sottoposto a revisione anonima, pubblicato con responsabilità della direzione.

Fig. 1. H. Holiday, *Ocean Chart* [Carroll 1876, tavola 4].

essere elevatissimo – non può che essere rigorosamente limitato. Descrivere attraverso il disegno è questione complessa. Riuscire a garantire che la rappresentazione grafica comunichi efficacemente la forma è l'esito del convergere di procedure, convenzioni, capacità, persino estro. Rischiare di relegare la descrizione della forma alla resa pedissequa delle sue misure e ritenere che maggiore è il loro numero tanto migliore è la descrizione che otteniamo è uno dei pericoli che si corrono in questi anni, in cui è facile essere accecati dal fascino della dimensione tecnica della rappresentazione grafica. Sommergere una forma nella definizione delle sue misure rischia facilmente di farcene smarrire il senso e di renderne inefficace la comunicazione.

In questa nota vorrei riflettere proprio su questo argomento, cioè sulla necessità di comunicare con precisione, senza smarrirci nel mare delle dimensioni, delle quote, dei dettagli, per evitare che la narrazione si frammenti e che la forma – sia essa grafica, spaziale o di altro tipo – finisca per "sbiadirsi" e passare in secondo piano. Di recente, si avverte sempre più la tendenza a porre al centro la precisione mensurale – che è cosa ben diversa dall'esattezza [Calvino 1993] – e probabilmente dovremmo chiederci il perché del dilagare di una modalità che talvolta si rivela ridondante e invadente. In altri termini, si prenderà in considerazione la necessità di ricorrere al senso della misura – per quanto vaga possa essere questa espressione – nell'ambito della comunicazione grafica.

L'ampiezza del tema obbliga a scelte riduttive e le argomentazioni utilizzate saranno prevalentemente di tipo analogico. Nelle pagine che seguono si prenderanno infatti in considerazione alcuni casi emblematici, due esempi di consapevole e nitida gestione del senso della misura e tre sfacciate trasgressioni in questo campo. Se i primi riguardano la pratica, misurata, di due studiosi esperti dell'architettura, gli altri sono esempi tratti dal repertorio, sostanzialmente grafico, di scrittori, disegnatori e umoristi che proprio per la naturale frequentazione con il pensiero ossimorico, riescono a mostrare con evidenza quanto la mancanza di senso della misura determini il crollo, il collasso, il disastro nella comunicazione.

Tre giochi

A proposito dello schema narrativo dei racconti di Arthur Conan Doyle che hanno come protagonisti, l'acutissimo Sherlock Holmes e il medico distratto John Watson, Car-

lo Ginzburg fa notare come nulla permetta di capire bene quanto vedere qualcuno che non capisce [Ginzburg 1986]. Lasciare che il lettore assista a una spiegazione, costellata da dubbi e domande puntuali, riesce a rendere lampante il percorso logico che conduce alla scoperta della verità. In modo analogo può essere utile – restando ben lontani dall'intenzione di perseguire qualsiasi rigida verità – prendere in considerazione tre invenzioni buffe, tre casi descritti da scrittori, illustratori, disegnatori, accomunati dalla loro disinvoltura nei territori dell'umorismo e della sagacia. I nostri tre autori, che ovviamente capiscono benissimo, fingono di non capire quanto sia necessaria un'adeguata relazione tra l'atto del misurare e il suo oggetto, tra la descrizione e la cosa descritta, proprio attraverso la misura, generando tre situazioni paradossali.

L'oceano di Holiday

Nel 1874, a 35 anni, il pittore preraffaellita Henry Holiday, illustrò la *Caccia allo Snark*, un poemetto satirico di gusto surreale scritto da Lewis Carroll [Carroll 1876]. Delle dieci bellissime xilografie che raffigurano figure mostruose e personaggi caricaturali, stupisce in modo particolare la quarta, una sorprendente mappa dell'Oceano (fig. 1). Entro un riquadro costellato di indicazioni di scala e di orientamento tra loro incoerenti e contraddittorie, si trova un campo completamente vuoto. L'illustrazione, che simula una carta geografica, è composta da un campo bianco, libero e perfettamente intonso. Benché la cornice evochi indicazioni di misura e di collocazione, l'immagine risulta del tutto priva di oggetto. La rappresentazione dei luoghi si converte nella rappresentazione del non luogo. La "liturgia" grafica della misura e dell'orientamento che nelle carte geografiche occupa generalmente un posto di primo piano – scale metriche, rose dei venti e quant'altro – sapientemente suggerita nella cornice, coesiste con la mancanza dell'oggetto misurato. Sembra intavolarsi una partita a scacchi senza scacchiera, si giunge al grado zero di quella relazione tra la cosa e la sua descrizione che rende indispensabile e ineludibile ogni teoria della rappresentazione. Mi è già capitato di utilizzare questa illustrazione come stimolo di riflessione su altri argomenti [Dotto 2011] – a riprova di quanto una rappresentazione "al grado zero" possa essere emblematica e stimolante in ambiti differenti – e credo che lo stupore, la vertigine che questa immagine è capace di generare affondi soprattutto nella sua capacità di far perdere punti di riferimento e di scala, di non permettere di decifrare – anche accettando che si tratta dell'immagine di un oceano – alcun

indizio sulla vastità o la limitatezza del campo rappresentato e, assieme, di non consentire all'osservatore di riconoscere la propria misura rispetto a quanto l'autore vuole (o finge di) rappresentare.

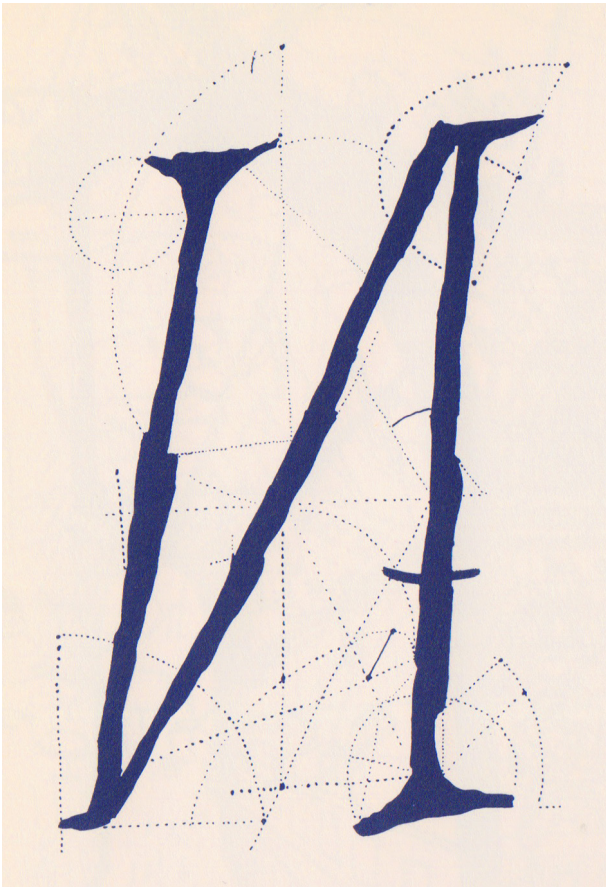
Il silenzio di Allais

L'ultima parte dell'*Album primo-avrilisque* dell'autore comico Alphonse Allais del 1897, riporta la *Marche Funèbre Composée pour les Funérailles d'un grand homme sourd*, due pagine di pentagrammi [Allais 1897, pp. 25, 26] sui quali non campeggia alcuna nota (fig. 2). L'immagine è suggestiva e divertente e si nutre dell'assurda relazione causale che lega la necessità della musica da funerale non tanto alla pompa funebre allestita per i convenuti quanto alla sensibilità uditiva del defunto. Anche se nello spartito manca anche la chiave musicale la cui funzione sarebbe quella di fornire un riferimento per la lettura delle note – inesistenti, appunto – il brano è diviso in 24 battute (che si chiamano anche "misure") e si legge persino una inusuale indicazione di tempo, «lento rigolando». Allais ci fa immaginare la solennità di un funerale sontuoso – non dimentichiamo che si celebra un *grand homme* – nel silenzio dell'esecuzione, scandita e misurata da una durata precisa con un tempo lento. Per inciso, dopo 55 anni, in un mondo del tutto differente, John Cage concepisce un brano simile, *4'33"* del 1952, e ne propone l'esecuzione in sale da concerto, mostrando come la misura del silenzio ipotizzata da Allais

Fig. 2. A. Allais, *Marche Funèbre Composée pour les Funérailles d'un grand homme sourd* [Allais 1897, p. 25].



Fig. 3. S. Steinberg, senza titolo [Steinberg 1949].



e presentata come una raffinata *boutade* possa sostenere ben altre riflessioni e soprattutto come quel silenzio, proprio perché misurato, circostanziato e condiviso, possa configurarsi ogni volta in modo differente. Dal punto di vista musicale l'“invenzione” di Allais e il “brano” di Cage – occorre, comunque, distinguere – rappresentano la misura del tempo, connotano in modo esclusivo un ambito temporale che altrimenti sarebbe stato disciolto nell'oblio delle giornate comuni e che invece paradossalmente lascia nella memoria di quanti lo hanno “ascoltato” una traccia di irripetibile densità. Queste pagine di Allais sono l'immagine precisa della misura in sé, esito dell'atto del misurare in quanto tale, il segno tangibile della misura a prescindere dall'oggetto misurato che, come ogni silenzio, non può che avere una connotazione occasionale e assieme aleatoria, non definibile; proprio ciò che non potrà caratterizzare nessuna sequenza programmata di suoni o nessuna forma musicale strutturata.

La lettera di Steinberg

Tra le centinaia di disegni, fotografie, fotomontaggi che il disegnatore rumeno Saul Steinberg compone nel suo volume *The Passport* del 1949 [Steinberg 1949], verso la metà – le pagine sono prive di numerazione – compare una strana forma, una lettera “N” tracciata al contrario con mano malferma, i bastoni incoerenti, le grazie deformi (fig. 3). Poco più di uno sgorbio, in senso proprio. La forma, però è letteralmente circondata da quadranti punteggiati, segmenti sottili, tratteggi, che descrivono una profonda attenzione alle misure, metriche e angolari, di quella lettera. Circondato da tanta attenzione, lo sgorbio si mostra ancor più indegno, deforme. L'ossimoro costituito dal collasso tra l'attenzione maniacale per le misure e un segno traballante sostiene l'effetto comico e – come sempre accade in Steinberg – apre la porta a una scia di riflessioni. È possibile che la lettera, se circondata da tanto interesse, sia meno brutta di quanto ci appare? Possibile che quell'interesse così puntuale sia meritato e che ogni apparente deviazione sia voluta? Può essere che sia stata tracciata proprio in base a quella fittissima congerie di misure? Naturalmente no, no e no. Decisamente stiamo assistendo a una smisurata attenzione alle dimensioni, a un interesse fuori misura. Il disegno di Steinberg mostra una pedanteria mal riposta, una fatica priva di senso, un'ostinazione vuota finalizzata a descrivere caratteristiche prive di ogni qualità. Uno sforzo mosso da un interesse pregiudiziale, magari, la cui efficacia è nulla e il cui fine è irrintracciabile.

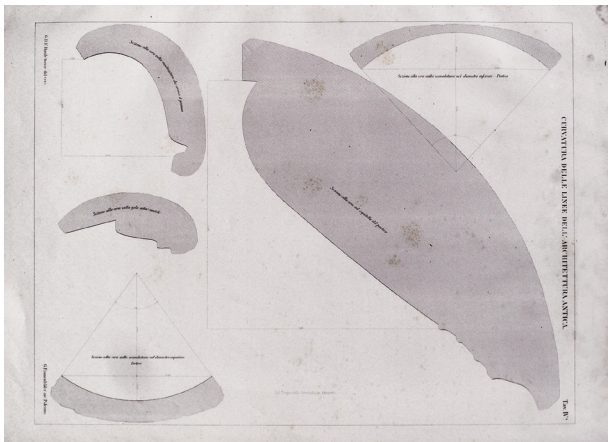
Due studi

In realtà, probabilmente niente permette di capire bene quanto vedere due autentici maestri al lavoro. Nel corso degli anni mi sono più volte imbattuto nel lavoro di due personaggi di straordinaria caratura. L'uno è un grande architetto palermitano dell'Ottocento, Giovanni Battista Filippo Basile, noto anche come studioso dell'architettura greca antica. L'altro è un intellettuale siciliano, appassionato dell'architettura medievale, Domenico Benedetto Gravina, che portò a compimento una straordinaria opera sul Duomo di Monreale. Si tratta di due autentici esperti nel proprio campo, due studiosi che hanno lasciato una traccia indelebile nella storiografia di architettura siciliana. Del loro lavoro prenderemo in considerazione solo due episodi, due dettagli inadatti a descrivere la portata del loro impegno ma che risultano utili all'interno della nostra riflessione sull'uso appropriato della misura nella comunicazione grafica.

Il tratto continuo nei rilievi di Basile

Nel 1884 Giovanni Battista Filippo Basile pubblica *Curvatura delle linee dell'architettura antica con un metodo per lo studio dei monumenti. Epoca dorico-sicula* [Basile 1884; Dotto 2012], un'opera in cui studia tre monumenti di area agrigentina incentrando il proprio lavoro – sulla scia dei

Fig. 4. G. B. F. Basile, rilievo "alla cera" di dettagli del Tempio della Concordia di Agrigento [Basile 1884, tavola VII].



pionieristici lavori di Joseph Hoffer, John Pennethorne e Francis Cranmer Penrose di alcuni decenni prima [1] – sullo studio della curvatura delle linee nell'architettura greca. Basile illustra con dovizia di particolari alcuni ingegnosi metodi per il rilievo delle sezioni di queste curve da lui stesso sperimentate. Propone tra l'altro di realizzare dei calchi in cera delle superfici, di tagliare i calchi secondo un piano che – per i capitelli, ad esempio – passa per l'asse dei fusti delle colonne e di ricalcare su carta queste sezioni, perfettamente coincidenti, dopo un paziente lavoro, con la sagoma delle generatrici dei volumi. L'attenzione posta al rilievo delle misure è tangibile e Basile è interessato a prendere in considerazione le forme «nella loro effettiva grandezza, senza veruna alterazione, cioè le linee esattamente vere, autografe, tracciate dall'artista greco nel tempo della costruzione» [Basile 1884, p. 3]. Molti dettagli sono riportati al vero nelle tavole di grande formato che accompagnano il breve volume di testo e le planimetrie dei templi sono quotate al millimetro. L'oggetto dello studio è il monumento nella sua forma concreta, al riparo da idealizzazioni che possano spingerci a costruire modelli astratti, seducenti quanto fallaci. Su questo Basile è estremamente chiaro: il suo scopo è misurare l'esistente, senza forzare in alcun modo i rilievi al fine di ottenere disegni magari più accattivanti ma che non rappresentano il monumento reale.

Nel periodo in cui Basile scrive, la tecnica del rilievo si giova della diffusione di molti strumenti innovativi. Gli strumenti tradizionali sono rivisti alla luce delle nuove acquisizioni tecnologiche che consentono una precisione di rilievo senza precedenti e sono realizzati sulla scorta di quelli per il rilievo celeste. Basile però – pur esibendo una disinvolta competenza anche sui nuovi strumenti – continua a utilizzare, sostanzialmente, regolo e livella, sfruttandoli con acume e pazienza. Il materiale con cui è costruita la maggior parte dei monumenti dorici siciliani, una bella calcarenite, dorata e porosa, non consente di godere di superfici lisce, specie a distanza di millenni dalla posa in opera. Basile si trova, di conseguenza, a rilevare superfici piene di imperfezioni, lacune, abrasioni, parti dilavate e corrotte. L'attenzione al millimetro, in questa condizione, non può che apparire pleonastica. L'interesse per il monumento nella sua autenticità, per la sua fisicità, nella restituzione dei rilievi, nella costruzione delle tavole, nella comunicazione degli esiti deve lasciare spazio a una visione più complessa, tutt'altro che rigida e pregiudiziale, nei confronti delle forme rilevate. I suoi disegni infatti non mostrano sagome stentate, interrotte dalle naturali fratture della superficie

lapidea ma piuttosto linee continue, fluide ed eleganti (fig. 4). L'ambizione di proporre gli esiti di un rilievo che sia il più possibile impersonale e meccanico si infrange nella necessità di fornire una ricostruzione coerente delle forme, tanto che se non è possibile «rinvenire in una stessa colonna ben conservata l'entasi, il capitello, le scanalature ed altro» [Basile 1884, p. 42] è necessario comporre elementi di parti differenti per ottenere un disegno compiuto. Allo stesso modo nel restituire gli intercolumni può accadere che sia necessario mettere da parte la precisione del rilievo e «correggere qualche lieve difetto di esecuzione, che nelle opere dell'uomo può sempre accadere» [Basile 1884, p. 42]. Basile affronta situazioni analoghe nel ridisegno dell'entasi – «adattando la regola nei pressi del punto si vede che manca solamente un millimetro acciocché l'inflessione svanisca» [Basile 1884, p. 34] – correggendo il rilievo col disegno.

I rilievi di Basile sono falsi o errati? No, assolutamente. L'approccio di Basile mostra una maturità disciplinare tale da permettergli di finalizzare il suo approccio attento – persino pedante – alla presa delle misure. Nel comunicare gli esiti del suo studio fa appello a tutta la sua cultura, al suo acume e alla sua esperienza e propone tavole leggibili e gradevoli, intense e mature, in cui emerge, ancor più del suo ossequio alla precisione, un profondo senso della misura nel sapere equilibrare studio e racconto, chiarezza e precisione, intenzione ed esito.

L'analisi prudente di Gravina

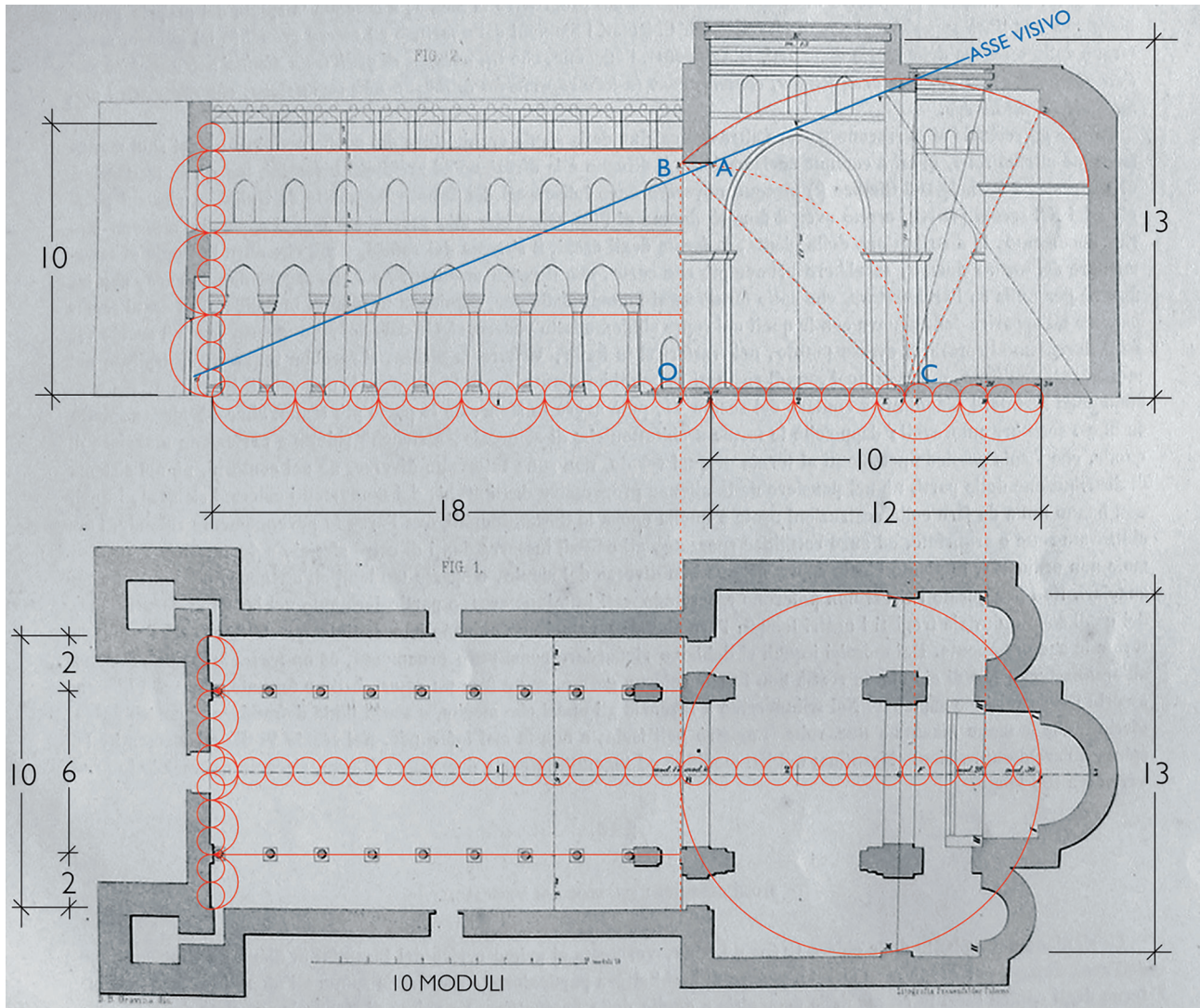
Quando tra il 1859 e il 1870 a Palermo viene pubblicata l'opera di Domenico Benedetto Gravina *Il Duomo di Monreale, Illustrato e riportato in tavole cromolitografiche* [Gravina 1859-1870; Dotto 2009], l'interesse per le architetture medioevali siciliane e in particolare per quelle appartenenti al cosiddetto filone arabo-normanno ha già prodotto decine di studi e di rilievi significativi, tanto da costituire un episodio di grande interesse nella storiografia siciliana. Gravina dedica allo studio del Duomo di Monreale un'opera monumentale ponendosi alla regia di una delle imprese più stupefacenti della storia dell'editoria italiana. Per realizzarla recluta e addestra decine di giovani e talentuosi disegnatori, ottiene che a Palermo venga aperta una sede della cromolitografia napoletana Richter & Co., promuove la realizzazione di un rilievo completo e originale. L'opera di grande formato comprende ben 90 tavole a colori in cui vengono esplorate le più diverse e moderne modalità di comunicazione grafica. Di quest'o-

pera, variegata e generosa, che meriterebbe ben altra considerazione, prenderemo in esame solo un aspetto, piuttosto ridotto. Alla pagina 53 del volume di testo si trova una litografia in nero della pianta e della sezione longitudinale del Duomo (qui riportata con la sovrapposizione di alcune costruzioni geometriche e scansioni metriche) che Gravina utilizza per illustrare un passaggio di grande importanza (fig. 5). Da profondo conoscitore dell'architettura e della metrologia siciliana, Gravina si dedica anche alla lettura modulare della pianta e della sezione del Duomo e ne misura le proporzioni con intelligenza avanzando alcune ipotesi sull'impianto geometrico, efficaci e convincenti, svolgendo quella che oggi chiameremmo una analisi grafico-geometrica. Propone una lettura per l'impianto della sezione che prevede la costruzione di un asse visivo ascendente che attraversa in profondità l'edificio e che determina con precisione l'altezza dell'arco del presbiterio. Ciò che è importante notare è che, benché Gravina possieda un rilievo – per quei tempi – molto preciso e quindi disponga delle misure di ogni parte ed elemento, riesce a resistere alla tentazione di approfondire e declinare l'analisi fino a considerare dettagli minori. Scrive Gravina: «Varie altre indagini meno interessanti, e più sottili osservazioni, abbiamo creduto trascurarle, sia perché di minore interesse, sia per non essere tacciati di minutezza, ovvero anco di idealismo, in cose che potrebbero riputarsi dovute al caso, e non mai alla profondità della scienza. Ciò che fu detto basta a dare il perché del bello architettonico di un monumento, in cui regna una soavità di stile, e un'armonica severità nell'insieme» [Gravina 1859-1870, p. 53]. Gravina riesce dove talvolta molti di noi falliscono: sviluppa un'analisi approfondita e ne condivide solo la parte più convincente, si ferma alle riflessioni sull'impianto generale, evita la «minutezza» e l'«idealismo». In sostanza individua con eleganza il limite oltre il quale le ipotesi si rendono confuse, la chiarezza viene meno e l'ansia di completezza – vera nemica delle buone analisi grafiche – assume il sopravvento e rischia di offuscare i risultati. In altri termini mostra di sapere fare ricorso consapevolmente al suo senso della misura.

Una riflessione

Qual è la differenza tra i tre giochi e i due studi? Cosa fa dei due studi dei casi esemplari e dei giochi tre situazioni paradossali?

Fig. 5. D. B. Gravina, analisi grafica del Duomo Di Monreale, con sovrapposizione (dell'autore) di schemi e misure modulari (disegno originale in Gravina 1859-70, p. 53).



I nostri tre umoristi ostentano, artatamente, un atteggiamento inconsapevole e ottuso. Holiday mostra di non sapere rappresentare l'oggetto del suo disegno e finisce per non avere nemmeno contezza dell'orientamento della sua mappa, sospendendoci in un limbo scalare, lasciandoci privi di riferimenti e facendoci galleggiare in una assoluta indeterminatezza. Allais finge di non avere inteso la relazione tra misura (il tempo) e l'oggetto misurato (la musica) e ci mostra come la misura, l'atto del misurare, possa essere persino indipendente dal suo oggetto, come la misura possa costituire una sorta di tema a sé, autonomo, non dipendente dalla qualità di ciò che è misurato e che nella fattispecie non esiste. Steinberg invece finge di non capire che l'ostinazione nello studiare le dimensioni dello scarabocchio è del tutto superflua e che la distanza tra l'atto del misurare e il suo oggetto, tra lo sgorbio e l'accanimento nel misurarlo mostra – in questo caso per eccesso, mentre in Allais avveniva l'opposto – che la relazione tra forma e misura non si pone naturalmente in maniera armonica ma anzi che essa va meditata e valutata. Ciò è possibile solo facendo appello al proprio senso della misura.

I due studiosi invece mostrano grande competenza nei loro campi e riescono a dosare in modo impeccabile la relazione tra misura e oggetto misurato, portando la comunicazione su un piano di efficacia e di assoluto buon senso. L'uso delle dimensioni – fondamento della rappresentazione delle curve dei templi o delle riflessioni analitiche sulla forma del Duomo – è assolutamente adeguato, proprio, esatto, finalizzato con intelligenza.

Si potrebbe giungere a conclusioni simili anche esplorando ambiti differenti. Le ricette di cucina, fino a qualche decennio fa, erano indistintamente costellate della sigla "q. b.", "quanto basta", solitamente riferito al sale, alle spezie, comunque a ingredienti il cui apporto quantitativo è delicatissimo e può trasformare una squisitezza in un disastro. Era sufficiente richiamare la perizia e il senso della misura del cuoco senza entrare in precise descrizioni quantitative (8 grammi di sale, un cucchiaino da caffè raso). Si faceva diretto appello alla sua esperienza, alle sue conoscenze e alla sua manualità. Le ricette che un mio avo, fornaio, appuntava sui suoi quaderni si risolvevano in poche righe: un elenco di ingredienti, la temperatura del forno e, talvolta, il tempo di cottura. Le ricette scritte per i figli e i nipoti, sostanzialmente profani, erano ampie descrizioni dei gesti da compiere per preparare gli impasti, della loro sequenza, delle fasi intermedie e riportavano persino i rischi che si corrono se si opera diversamente da come raccomandato.

Anni fa ho sentito un maestro d'ascia, un costruttore di barche, sostenere che i progetti costituiti da disegni corredati da misure precise sono fatti per gli ignoranti e che lui era in grado di realizzare una barca, esattamente come desiderata dal committente, solo usando sapientemente un piccolo strumento – il mezzo garbo – che utilizzava per sagomare il fasciame e quindi per dare forma allo scafo. La comunicazione tra il committente e il costruttore avveniva verbalmente, al massimo indicando due o tre misure dell'imbarcazione, e questo bastava. Qualcosa di simile accadeva nella costruzione dell'architettura quando si utilizzava il linguaggio degli ordini architettonici. I progettisti e gli scalpellini spesso facevano riferimento alla conoscenza di un lessico comune, magari desunto da un manuale di architettura o da un trattato, spesso quelli di Vignola o di Palladio. Non serviva comunicare la forma delle modanature, disegnare le volute ioniche, le foglie d'acanto del Corinzio. Ogni scalpellino sapeva perfettamente come operare a partire da indicazioni essenziali. A buon intenditore, poche misure.

Conclusioni

In un paragrafo del II sipario dedicato allo scrittore austriaco dell'Ottocento Adalbert Stifter, Milan Kundera inquadra un aspetto essenziale della modernità che ha a che fare col «significato esistenziale della burocrazia» [Kundera 2005, pp. 143-145]. L'organizzazione burocratica – dice Kundera citando un personaggio di Stifter – è tale in quanto frutto di un sistema che fa «sì che le necessarie operazioni venissero compiute senza che l'eterogenea competenza dei funzionari la snaturasse o la indebolisse». In altre parole, la frammentazione del sapere e delle competenze, la ridondanza delle funzioni e delle procedure è una difesa passiva contro l'eventuale incompetenza di un qualche elemento del complesso meccanismo del funzionamento dello Stato, la cui comprensione può – e forse deve – sfuggire a ciascun singolo individuo.

Col sostegno di rinnovate tecnologie, la comunicazione grafica, in campi che vanno dalla ricerca medica sino al rilievo di architettura, sembra avere imboccato con convinzione una modalità analoga. Procedure parzialmente automatizzate di cattura dei dati mensurali forniscono matrici multidimensionali la cui lettura sfugge alle comuni procedure. In molti casi è indispensabile una scrematura automatizzata dei dati, magari col supporto di moderni

algoritmi. I dati che vengono assunti sono talmente tanti che nella loro apparente omogeneità possono apparirci muti e distanti, incapaci di comunicare una qualche conoscenza del reale. In tal modo la conoscenza che delineiamo, nel fuggire il rischio di un'inadeguata interpretazione, finisce col non suggerirne alcuna. Facendo credere che ci stiamo liberando dai rischi della discrezionalità personale e dall'arbitrio dell'interpretazione soggettiva, finiamo col delegare a procedure schematizzate la responsabilità della comprensione delle cose. In campi differenti – dalle procedure di valutazione, alle pratiche di assicurazione qualità o alla redazione di grafici progettuali – si costruiscono dei protocolli che nel tentativo di evitare i rischi intrinseci nella discrezionalità dell'intelletto promuovono l'applicazione di modalità di assunzione e comunicazione delle misure che riducono il nostro controllo sulle procedure. Questa modalità ha certamente mostrato più volte i suoi punti di forza. Dalla costruzione di strategie legali basate su estesi repertori di dati processuali sino alla ricerca di modalità procedurali per la creazione di vaccini, l'assunzione di quantità formidabili di misure la cui elaborazione viene affidata alla potenza di calcolo di algoritmi generativi ha già prodotto risultati convincenti. Come recita uno slogan della Comscore [2], colosso delle strategie comunicative sul web, «*Making Measurement Make Sense*». Non vi è dubbio che questa modalità costituisca la strada più promettente da percorrere per la costruzione di conoscenze che hanno efficaci ricadute in ambito operativo. Quello che inquieta è l'assoluta impossibilità di gestire consapevolmente e in

modo autonomo *stock* così grandi di misure, almeno senza delegarne la lettura a procedimenti automatizzati.

Se il ricorso al senso della misura determina una comunicazione efficace e permette una comprensione profonda dei fenomeni – in modo specifico quelli descritti attraverso i segni grafici – che si radica nella competenza e nella consapevolezza delle singole persone, procedure standardizzate che prendono le mosse da smisurate acquisizioni di dati costituiscono, di fatto, la rinuncia a comprendere e una sorta di istituzionalizzazione della nostra individuale ignoranza. L'accumularsi di misure oltre ogni apparente necessità – come nel disegno di Steinberg – rischia non soltanto di allontanare ogni relazione di intelligenza con l'oggetto della misura – come nella musica di Allais – ma anche di trasformare il campo delle nostre azioni in un luogo muto, impenetrabile, privo di riferimenti – come la mappa di Holiday. Nel romanzo di Stifter citato da Kundera, il protagonista rinuncia al suo ruolo da alto funzionario e si trasferisce in campagna per frequentare solo luoghi, persone, situazioni di cui ha piena conoscenza e consapevolezza personale. Piuttosto che una fuga di questo tipo – una risposta epica e crepuscolare assieme – la sfida che ci si pone davanti e che riguarda il senso della nostra modernità è quella di trovare una sintesi complessa, un virtuoso equilibrio tra gli abissi della parcellizzazione del sapere e la pienezza della consapevolezza individuale, tra l'applicazione di procedure condivise e l'assunzione della responsabilità di giudizio. E anche in questo caso la soluzione non potrà che giovare del nostro senso della misura.

Note

[1] Sisa, J. (1990). Joseph Hoffer and the Study of Ancient Architecture. In *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 49, n. 4, pp. 430-439; Pennethorne, J. (1844). *The Elements and Mathematical Principles of the Greek Architects and Artists*. London: Pennethorne, J. (1878). *The Geometry and Optics of Ancient Architecture*. London: Williams & Northgate; Penrose, J. C. (1851). *An investigation of the principles of Athenian Architecture, Or The Results Of A Recent Survey Conducted Chiefly With Reference To The Optical Refinements Exhibited In The Construction Of The Ancient Buildings At*

Athens, By Francis Cranmer Penrose, Archt. M.A., Etc. Illustrated By Numerous Engravings. Published By The Society Of Dilettanti. London: Printed By W. Nicol, Shakspeare Press, Pall Mall. Longman and Co., Paternoster Row, And John Murray.

[2] <<http://www.comscore.com>> (consultato il 24 giugno 2020). Sulla questione della raccolta, dell'elaborazione automatica e dell'impenetrabilità dei dati informatici si veda il recente e imprescindibile Zuboff 2019.

Autore

Edoardo Dotto, Struttura Didattica Speciale di Architettura di Siracusa, Università di Catania, edoardo.dotto@unicit.it

Riferimenti bibliografici

Allais, A. (1897). *Album primo-avrilesque*. Paris: Ollendorff Éditeur.

Basile, G. B. F. (1884). *Curvatura delle linee dell'architettura antica con un metodo per lo studio dei monumenti. Epoca dorico-sicula*. Palermo: Tipografia del giornale "Lo Statuto".

Calvino, I. (1993). *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, pp. 63-88. Milano: Mondadori.

Carroll, L. (1876). *The Hunting of the Snark. An Agony in Eight Fits*. London: Macmillan Publishers.

Dotto, E. (2009). Il "Duomo di Monreale illustrato" di Domenico Benedetto Gravina. In AA.VV., *Ikhnos 2009. Analisi grafica e storia della rappresentazione*, pp. 73-104. Siracusa: Lombardi Editori.

Dotto, E. (2011). Disorientarsi. L'atopia del punto di vista. In AA.VV., *Idee per la rappresentazione 4. Trascrizioni*. Atti del seminario. Palermo, 3 marzo 2011, pp. 324-331. Roma: Artigrafica PLS.

Dotto, E. (2012). Il senso della misura. Precisione e conoscenza nel trattato

sulla "Curvatura" di Giovan Battista Filippo Basile. In AA.VV. *Ikhnos 2011. Analisi grafica e storia della rappresentazione*, pp. 169-186. Siracusa: Lombardi Editori.

Ginzburg, C. (1986). Spie. Radici di un paradigma indiziario. In Ginzburg, C. *Miti emblematici spie. Morfologia e Storia*, pp. 158-209. Torino: Einaudi.

Gravina, D. B. (1859-1870). *Il Duomo di Monreale, Illustrato e riportato in tavole cromolitografiche*. Palermo: Stabilimento Tipograf. di F. Lao.

Helg, F. (1988). Tradizione e contemporaneità nel dettaglio. In *Il dettaglio non è un dettaglio. Atti del II Seminario di Primavera*, Palermo, 23-25 maggio 1985, pp. 158-162. Palermo: Flaccovio Editore.

Kundera, M. (2005). *Il sipario*. Milano: Adelphi.

Steinberg, S. (1949). *The Passport*. New York: Harper & Brothers.

Zuboff, S. (2019). *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*. Bologna: Luiss University Press.