

Ritratto/i di città. Verso un *Bilderatlas* per generare testi figurati compositi inediti

Michela Ceracchi, Elena Ippoliti, Giovanna Spadafora

Abstract

Le immagini di città si devono confrontare con un organismo complesso che muta nel tempo, possono prendere forma sui fogli di carta o nello spazio digitale, ma anche diventare immagini mentali che popolano il nostro pensiero e condizionano la percezione che abbiamo della città stessa. Ogni immagine restituisce lo sguardo del suo Autore ed è accolta dallo sguardo dell'osservatore: così come il linguaggio grafico muta a seconda del contesto cui appartiene l'Autore, allo stesso modo muta la capacità di vedere le immagini. La realizzazione di una piattaforma digitale consente di valorizzare il patrimonio iconografico che appartiene a una città: visualizzando le immagini in una sequenza diacronica e sincronica se ne comprende il registro comunicativo e le si restituisce come parti di un racconto unitario. Si ipotizza che, attraverso la partecipazione degli utenti alla implementazione della piattaforma e alla sua interrogazione, sia possibile generare un inedito testo figurato composito della città che diventi una macchina per pensare alla maniera del Bilderatlas Mnemosyne.

Gli utenti contribuiranno a scrivere un racconto, narrato simultaneamente da diversi punti di vista, che avrà come soggetto le trasformazioni urbane e l'evoluzione dell'immagine ideale che la città restituisce di sé. In questo modo, l'utente diventerà contemporaneamente Lettore e Scrittore della storia, sarà stimolato in nuove e originali associazioni mentali e con esse darà forma a nuovi racconti sulla città.

Parole chiave: immagini di città, mappe, vedute, racconto multiprospettico, rappresentazione condivisa.

Introduzione

Le immagini di città si devono confrontare con un organismo complesso che muta nel tempo, possono prendere forma sui fogli di carta o nello spazio digitale, ma anche diventare immagini mentali che popolano il nostro pensiero e condizionano la percezione che abbiamo della città stessa, percezione anch'essa mutevole nello spazio e nel tempo. Ognuna è caratterizzata da un punto di vista diverso, inteso sia nel senso proiettivo del termine, sia nel senso di punto di vista ideale coincidente con lo sguardo dell'autore che condiziona il modo di vedere, e contemporaneamente di rappresentare, la città. La scelta del punto di vista insieme alla finalità per cui l'autore realizza l'immagine e all'epoca in cui egli opera, contribuiscono a definire il registro comunicativo che dà forma all'immagine stessa [1] (fig. 1).

Le rappresentazioni dello spazio abitato e delle sue estensioni

Tra le diverse famiglie di rappresentazioni quelle che hanno ad oggetto lo spazio abitato presentano la più ampia gamma di tipi e variazioni, ricorrendo a tutta l'estensione delle modalità e convenzioni rappresentative, dalla figura al segno, dal concetto alla verosimiglianza. In questa fattispecie rientrano tutti quei dispositivi figurati – dagli schemi figurati alle piante in alzato, dai disegni tassonomici alle piante zenitali – spesso denominati estensivamente mappe, che svolgono una funzione di mediazione tra l'uomo e il mondo, non solo fisico-geografico, attraverso un sistema organizzato di figure e segni grafico-linguistici apparentati da un contesto. Ogni rappresentazione è, infatti, innanzi-

tutto un dare ordine alle cose attribuendo loro una posizione nello spazio; ed è il livello del rimando contestuale a veicolare la sostanza del messaggio e la pressione contestuale [Eco 2009, p. 116] a conferire coerenza all'intero sistema. Perché un sistema segnico, come tutte le scritture simboliche, per dispiegare la comunicazione necessita di un sistema di riferimento spaziale, di un contesto che sorregga sia la comunicazione e sia la figura della comunicazione.

La messa in "tavola" è perciò disporre in uno spazio in modo che ogni figura e segno grafico-linguistico, in relazione agli altri elementi dell'insieme cui appartiene, assolva una funzione ed assuma un significato pertinente. E dunque ogni raffigurazione, e perciò anche ogni mappa, è prima di tutto un dispositivo topico [Anceschi 1992, p. 103].

Per comprendere l'intera gamma di significati che veicolano le figurazioni che hanno ad oggetto lo spazio abitato è necessario richiamarne le diverse modalità enunciative, sintetizzabili nella descrizione e nel racconto. Nella descrizione lo sguardo è "senza punto di vista" mentre nel racconto è quello "di un viaggiatore in movimento". Nel primo caso la visione è totalizzante e sintetica, l'interpretazione unica; il prototipo è la pianta zenitale. Nel secondo caso la spazialità è la trama degli itinerari possibili; i diversi punti di vista sono esposti a seconda del percorso intrapreso e la dimensione temporale è introdotta dal movimento nello spazio; il prototipo è il ritratto [Marin 2014, pp. 80, 81].

Altrettanto necessario è indicare i diversi linguaggi adottati nella comunicazione. Quello astratto dei segni e simboli che, rendendo discreto ciò che è continuo, consente di distinguere, e perciò di conoscere per differenza: una differenza di quota, di vegetazione, di struttura demografica. Un sapere discontinuo fondato sul ragionamento ipoteti-

co-deduttivo che agisce attraverso l'argomentazione e si basa sull'affidabilità dei dati. Quello visuale dei segni icone e immagini, che agisce in virtù della somiglianza con il soggetto di cui si dà figurazione. Un sapere continuo fondato sulla somiglianza e si realizza con modalità estetiche: le informazioni sono metaforiche, ovvero fondate su asserzioni o ingiunzioni di somiglianza.

È perciò anche indispensabile sostituire al criterio del realismo quello della verosimiglianza perché la "vista" dei luoghi, reali o virtuali, tramite un processo rammemorativo, attiva sempre nell'osservatore particolari emozioni (fig. 2). Tra le immagini dei luoghi, le immagini di città sono certamente tra le più efficaci, perché agiscono grazie a quel rapporto intimo e profondo che i luoghi costruiscono con la sensibilità individuale e collettiva, innescando un ampio ventaglio di emozioni attraverso cui veicolano contenuti significativi. Le immagini di città sono dunque immagini affettive, capaci di attivare un trasporto sentimentale; immagini tenere usate come "veicoli di emozione e come palazzi della memoria e della meditazione" [Mangani 2007, s. n.]. Secondo questa visuale è possibile, perciò, comprendere la funzione delle immagini di città nelle *Cronache universali*, storie illustrate del mondo; come ad esempio in quelle del teologo eremitano Giacomo Foresti [Foresti 1486] o del medico umanista Hartmann Schedel [Schedel 1493]. Si tratta di città della memoria, di immagini per pensare e di un pensare per immagini; congegni per formulare pensieri che supportano il testo costituendone la stessa struttura logica, perciò poco importa che la stessa immagine serva a rappresentare più città (fig. 3).

Ma più in generale, le rappresentazioni di città, anche quando costruite come interfacce descrittive del reale, ne sono sempre una particolare interpretazione che ne consente non solo il controllo fisico, ma simbolico, partecipando alla definizione di una conoscenza condivisa e da condividere.

Le immagini di città, come tutte le figurazioni dello spazio abitato, svolgono sempre un'azione di mediazione culturale [2]: strumenti di propaganda politica, militare e del potere o espressione della comunità e dell'appartenenza cittadina, in esse convivono sempre più punti di vista, almeno quello del disegnatore/committente e del destinatario/spettatore. Ma sono pur sempre interfaccia con valore di iniziazione alla conoscenza dei valori e dei significati più profondi della città, da condursi immergendosi nella raffigurazione che rimane fedele solo a sé stessa, alla ragione che l'ha generata, resistendo immutabile a ogni mutamento imposto dalla storia [De Seta 2011].

Fig. 1. Il tempio di Portuno rappresentato da diversi autori: Giovannoli (1616), Piranesi (1758), Acquaroni (1828) e relativi dettagli.



I diversi punti di vista delle immagini di città

La scelta del punto di vista da cui rappresentare una città non è mai casuale, ma deriva da una precisa intenzione comunicativa dell'autore che svela la volontà di mettere in evidenza alcune sue caratteristiche.

In questo senso, Cesare De Seta ha proposto una classificazione tassonomica delle immagini di città a partire dalla posizione del punto di vista, distinguendo tra il "profilo" con l'osservatore posto al livello del suolo (o del mare) ma ad una distanza pressoché infinita; la "veduta in prospettiva" con l'osservatore posizionato in un punto di stazione reale ma ad una quota maggiore rispetto a quella della città; la "veduta a volo d'uccello" con il punto di vista posto molto in alto in modo da osservare la città nella sua interezza; la "pianta", dove il punto di vista, alzandosi, diventa un punto improprio e la direzione di proiezione è ortogonale rispetto al piano della città [De Seta 2011, pp. 30, 31].

Da questa classificazione emerge la variazione del registro comunicativo, che diventa sempre più astratto mano a mano che il punto di vista si alza, allontanandosi da una posizione concreta che invece è propria delle vedute nelle quali il punto di vista coincide con lo sguardo del viaggiatore che attraversa la città e restituisce la percezione di quel luogo [3] (fig. 4a).

La vista frontale della città restituita nel profilo è, per quanto esatta, quasi astratta (fig. 4b). La veduta in prospettiva abbraccia la città nella sua interezza ma in essa le strade e i dettagli degli edifici si perdono a favore della descrizione generale (fig. 4c). Nelle vedute a volo d'uccello l'inquadratura si estende per riprendere l'intero agglomerato urbano insieme all'ambiente che lo circonda, mentre la dilatazione del sedime stradale consente di mostrare le quinte urbane dalle quali emergono gli edifici monumentali rappresentati in fuori scala rispetto al tessuto edilizio minore (fig. 4d). L'intenzione comunicativa delle piante zenitali è orientata a una pretesa esattezza della rappresentazione, infatti l'osservazione della città dall'alto privilegia una descrizione oggettiva dell'impianto morfologico urbano e delle relazioni che sussistono tra le sue parti, andando a discapito della resa percettiva dei luoghi così come vengono vissuti ad altezza d'uomo (fig. 4e).

Tuttavia, è necessario rimarcare la funzione strumentale di tale classificazione. Spesso gli autori hanno volutamente derogato alle "regole" che definiscono le diverse classi, che dunque non sono da intendersi in modo assoluto, perciò «solo un'indagine analitica su ciascuna immagine urbana

può svelare i meccanismi della sua costruzione e dei suoi "tradimenti"» [De Seta 2011, p. 31]. Ogni classe, inoltre, può subire infinite declinazioni in virtù della corrispondenza con la realtà che l'autore ha inteso determinare nell'immagine, perché ognuna di esse, come ogni rappresentazione grafica, «è sempre un'interpretazione e quindi un tentativo di spiegazione della realtà stessa» [Massironi 1982, p. 55]. Restituire in una rappresentazione grafica la propria interpretazione della realtà, tramite una "messa in codice", implica sempre delle scelte, che comportano una variabilità del grado di verosimiglianza o astrattezza, ovvero di iconicità o di simbolismo dell'immagine.

La stessa variabilità è riscontrabile anche nelle piante zenitali che, seppur accomunate da una medesima posizione del punto di vista e del tipo di proiezione, si differenziano in relazione al modello di figurazione adottato (fig. 5). Ciò che invece accomuna tutte le piante zenitali è l'intento di far vedere, a chi guarda la mappa, ciò che non può essere visto, ma solo immaginato, attraversando la città o guardandola da un punto di osservazione reale, per quanto alto. Per questo motivo, le piante zenitali, pur essendo rappresentazioni dove l'astrattezza del registro comunicativo adoperato pretende di mostrare l'oggettivazione della misura [4], sono da considerare come dei particolari racconti sulla città e quindi sono da includere nella categoria dei "ritratti di città".

Fig. 2. François Chauveau. *La Carte du pays de Tendre*, 1654; la mappa immaginaria dell'itinerario emotivo di Clélie, fatta incidere da Madelaine de Scudery.





Fig. 3. Hartmann Schedel, *Cronache*, 1493; la stessa veduta è utilizzata per raffigurare Verona, Ravenna, Pisa e Tolosa.

“Guardare” il mondo come appare,
 “vedere” il mondo come è

Le rappresentazioni zenitali di città sono visioni astratte non esperibili dall'occhio umano, eppure, la capacità di pensarle, e darne conseguente forma attraverso il disegno, si riscontra fin da epoche molto antiche [5]. Ma anche tale tipo di rappresentazione ha oscillato tra immagini oggettive e “racconti”, figurazioni orientate a esprimere un pensiero mistico derivato da una concezione cosmologica che comportava l'identificazione tra il “Cielo e il Mondo” [6]. In modi diversi le civiltà del passato hanno tracciato segni sulla terra guardando al cielo (attraverso l'erezione di dolmen, la costruzione di templi o la predisposizione di assi lungo i quali strutturare territori e città) e hanno immaginato di vedere la terra dall'alto, innalzando il punto di vista verticalmente, a una distanza siderale, per poterla dominare. Ma se tra la *Forma Urbis* (III sec. a.C.) e la pianta di Imola (1502) di Leonardo da Vinci, si ritrovano pochi altri esempi di raffigurazioni zenitali di città costruite [7] è perché, fino al XVIII secolo, è prevalsa la volontà di produrre immagini che raccontassero il mondo, piuttosto che rappresentarlo attraverso disegni fondati sulla misura.

Il lento processo di affinamento delle tecniche di misurazione topografica che si avvia in risposta alle mutate esigenze di carattere sociale, economico e militare, trova nel Quattrocento un punto di svolta. Maurizio Vitta scrive, a proposito del ruolo delle immagini nel racconto del mondo conosciuto, che «la precisione sottrasse l'immagine cartografica al suo ruolo di specchio della realtà e l'avviò in una

dimensione sempre più astratta, che finì con l'assumere in sé stessa ogni contenuto di verità. Nel 1445 Leon Battista Alberti inaugurò nei *Ludi rerum mathematicarum* la tecnica della triangolazione azimutale per i rilevamenti terrestri che aprì la strada alla cartografia moderna. [...] L'astrazione matematica divenne garanzia di realismo: la corrispondenza assoluta tra lo spazio cartografico e lo spazio fisico fu resa possibile grazie all'annullamento del secondo nel primo» [Vitta 1999, p. 172].

Così, se ci soffermiamo a riflettere sullo sviluppo delle tecnologie legate alla misurazione e rappresentazione della città e del territorio, non possiamo che evidenziare come la variazione della posizione dello sguardo, intesa in senso fisico, vi sia strettamente connessa. L'allontanamento tra chi misura e ciò che deve essere misurato è avanzato in maniera progressiva e ha avuto una dilatazione negli ultimi decenni: la vista ha perso il ruolo di strumento di misura e il disegno la funzione di desumere, con metodo scientifico, la posizione di un punto a partire dall'applicazione di semplici regole geometriche.

L'innalzamento progressivo del punto di vista ha modificato i modi di esplorazione del mondo e allontanato il corpo da ciò che osserva e misura. Parallelamente, lo sguardo non è più esclusivo, non appartiene più solo a chi sceglie di esplorare e descrivere la città, ma è uno sguardo “altro” sul mondo al quale tutti possono accedere: paradossalmente non è più lo sguardo degli aviatori (come presagito da Le Corbusier), dei topografi o dei geografi ma dell'informatica, massivamente accessibile in rete.

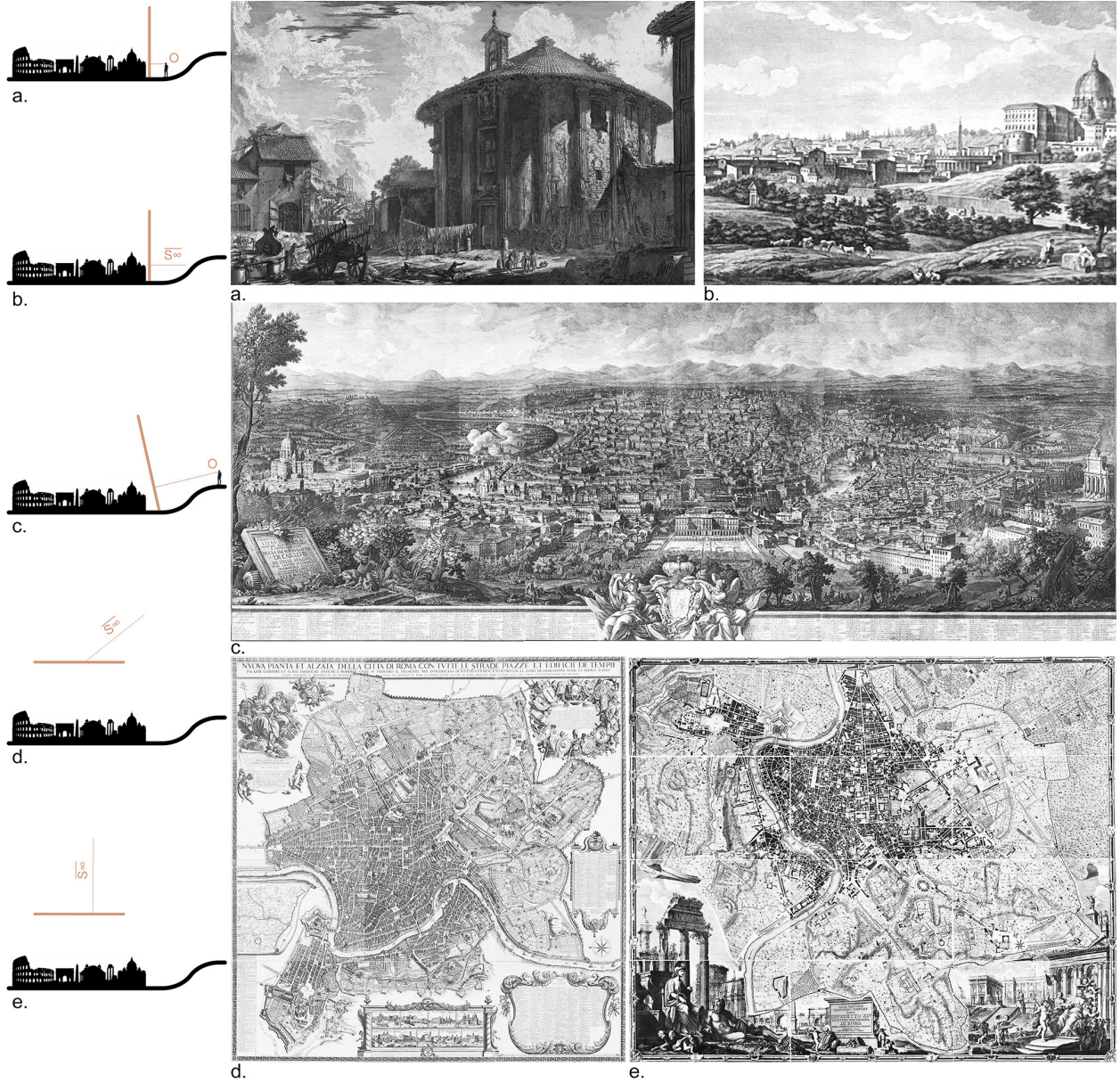


Fig. 4. Confronto tra le diverse categorie iconografiche e relativo schema che indica la posizione del punto di vista (elaborazione grafica delle autrici).



Fig. 5. Diversi gradi di iconicità nelle piante zenitali: Piranesi (1746-1756), Nolli (1748), 3° Genio militare (1900) e relativi dettagli.

La rappresentazione del mondo restituita dalle immagini dei satelliti è oggettiva. Il mondo, visto dallo spazio, è come appare: sembra essersi realizzata l'aspirazione, sempre esistita, alla costruzione di una mappa completa ed esaustiva del mondo, impresa – tipicamente borghese – che presuppone una coincidenza grottesca tra realtà e immagine: inutile, quanto impossibile da realizzare [8].

Il passaggio concettuale “dal mondo del pressappoco all’universo della precisione” [9] registra, nel campo del rilevamento, un enorme salto in avanti che per di più presuppone l’equivalenza tra precisione e quantità. Google Earth non sarà una mappa geografica ma una “applicazione geospaziale”, come la definiscono alcuni, ma senz’altro rappresenta la più vasta fonte di informazioni che ci

permette di «attingere a dieci petabyte di dati geografici nell’arco di secondi» [Brotton 2017, p. 435].

Però, seppure oggi le tecnologie per il rilevamento ci restituiscono l’architettura della città sotto forma di milioni di punti occorre ancora riflettere sul fatto che il dato non sia di per sé informazione e che una nuvola di punti, per quanto densa, non sia una “rappresentazione” o sia, al più, il grado zero di una rappresentazione.

Tra le immagini “oggettive” del mondo e la descrizione delle caratteristiche intrinseche che distinguono un luogo dagli altri corre, infatti, ancora invariata tutta la distanza che c’è tra il “guardare” e il “vedere” (fig. 6).

Siamo quindi chiamati, oggi con maggiore urgenza, a generalizzare e ad astrarre, a interpretare e a sintetizzare, a scegliere, tra i milioni di dati di cui possiamo disporre,



Fig. 6. La pianta di Imola di Leonardo Da Vinci (1502) e l'immagine "oggettiva" estrapolata da Google Earth (elaborazione grafica delle autrici).

cosa effettivamente usare per contribuire, attraverso la rappresentazione, all'avanzamento della conoscenza di una città ma anche alla trasmissione dei suoi valori, ovvero al "racconto" della città.

"Vedere" la città attraverso un racconto multiprospettico partecipato

Il proliferare di rappresentazioni iperrealistiche ci sta illudendo che una rappresentazione del mondo "per come appare" sia in grado di restituircene una conoscenza completa. Per di più, la quantità di immagini a cui siamo continuamente sottoposti ci sta facendo perdere la capacità di "vedere" davvero le immagini e di riconoscerne e comprenderne il valore intrinseco.

In sintesi, l'epoca contemporanea ci sta abituando a guardare il mondo attraverso rappresentazioni "senza sguardo", facendoci dimenticare cosa significhi immedesimarsi nello sguardo dell'autore che ritrae la città per come la

"vede", restituendoci in un particolare disegno, qualunque sia la sua "precisione", la propria interpretazione del mondo.

Da questa riflessione nasce la volontà di proporre uno strumento concepito per valorizzare il patrimonio delle immagini che appartiene a una città e, contemporaneamente, ri-educare lo sguardo a "vedere" le immagini storiche partecipando alla scrittura di un racconto nel quale esse diventino le protagoniste della narrazione.

Il discorso sulla città si comporrà attraverso le immagini realizzate dai diversi punti di vista, considerando il significato di questo termine sia in senso proiettivo sia ideale. Come si è visto, le piante zenitali riescono a mostrare all'osservatore ciò che non è visibile attraversando la città ma, per fare questo, si allontanano dalla visione dei luoghi del vissuto, tipica di quelle vedute che restituiscono invece lo sguardo del viaggiatore che li attraversa. Per cui, solo integrando nel discorso le diverse classi iconografiche è possibile ricostruire uno sguardo simultaneo capace di delineare un "ritratto" della città e di tenere insieme i diversi punti di vista.

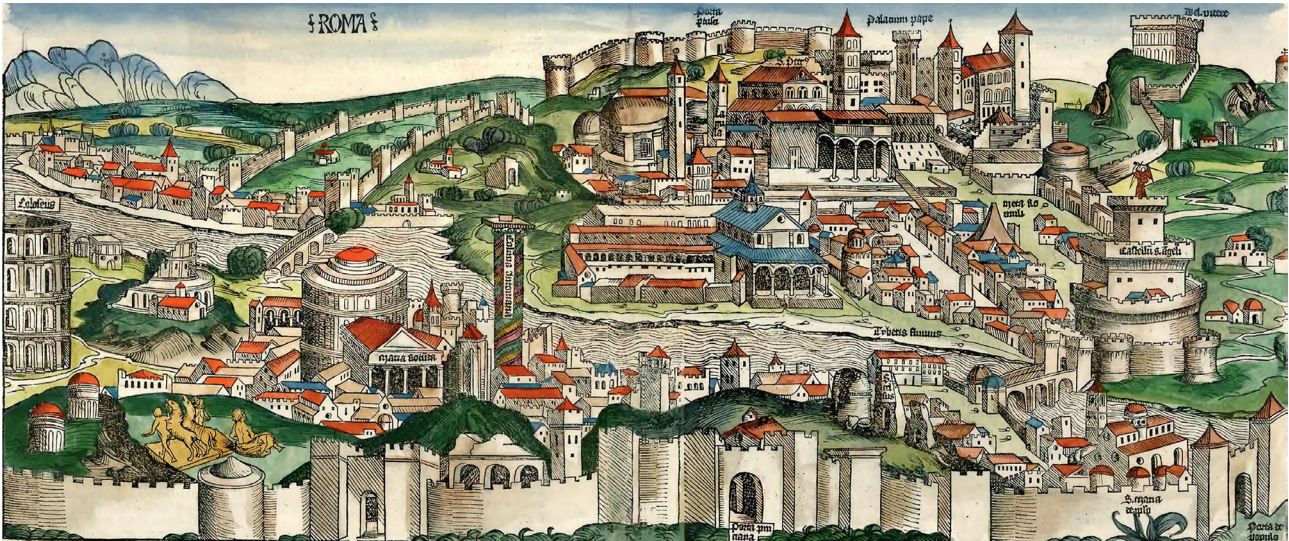


Fig. 7. Roma nella Cronaca di Schedel (1493), Galleria di vedute di Roma antica (1758) e di Roma moderna (1759) di Giovanni Paolo Pannini.

Pur nell'ipotesi di poter scrivere questo racconto su ogni città, la ricerca ha adottato come caso studio la città di Roma, perché emblematico di come il patrimonio di immagini contribuisca a dare forma, nell'immaginario comune, a un'idea di città che permane o muta nel corso del tempo [10] (fig. 7). Basti pensare alla già citata *Cronaca* di Hartmann Schedel nella quale Roma, a differenza di altre città, è rappresentata attraverso elementi identitari che la rendono perfettamente riconoscibile. Oppure alle *Gallerie di vedute* di Giovanni Paolo Pannini dove le idee di "Roma antica" e di "Roma moderna" sono restituite dalla visione simultanea delle tante immagini prodotte nel corso della storia scelte appositamente per comunicare un aspetto della città.

Grazie a un così vasto patrimonio cartografico e iconografico, l'intenzione è di generare un'inedita rappresentazione digitale della città sfruttando il sistema di relazioni che è possibile stabilire tra gli elementi che la compongono, scrivendo ogni volta un diverso racconto, a partire dallo stesso patrimonio di immagini.

Questa rappresentazione sarà costruita dagli utenti accedendo a una piattaforma digitale, strutturata come un piano cartesiano nel quale sull'asse x delle ascisse è rappresentato il tempo oggettivo, la *timeline*, e sull'asse y delle ordinate si andranno disponendo le iconografie classificate secondo il punto di vista e il loro grado di iconicità. La sequenza di inserimento va dalla pianta zenitale alla veduta parziale con angolo di campo ridotto, accompagnando il lettore dalla visione generale allo sguardo particolare (fig. 8).

La piattaforma è concepita per avere una sottostruttura di metadati che consente all'utente scrittore di partecipare alla narrazione aggiungendo di volta in volta nuove mappe o documenti iconografici che si collocheranno nel piano cartesiano a seconda dei metadati che egli avrà associato ad ogni immagine.

La classificazione delle immagini avverrà secondo due modalità. Da una parte, i documenti saranno classificati con una logica descrittiva tramite una scheda che l'utente compilerà, nei suoi campi predefiniti, tramite parole chiave scelte da un *thesaurus*; questo comprenderà sia parole chiave preimpostate (relative alle informazioni necessarie per il corretto posizionamento del documento all'interno del piano cartesiano, ovvero l'inquadratura della rappresentazione, se globale o parziale, il suo grado di iconicità e la posizione del punto di vista) sia liberamente scelte dall'utente (relative all'epoca di realizzazione dell'immagine, all'autore, al committente, all'occasione e alla finalità per cui è stata realizzata l'immagine). Dall'altra parte, l'utente potrà stabilire

delle associazioni tra i documenti, utilizzando un sistema a grafo, che sostanzieranno il sistema di relazioni alla base della struttura del racconto, scaturite da interpretazioni personali non direttamente individuabili tramite associazione di parole chiavi comuni.

Il sistema di metadati garantirà la possibilità di interrogare la piattaforma e, in questa modalità, l'utente scrittore assumerà il ruolo di lettore. Infatti, l'utente inserendo nuovi documenti con i relativi metadati contribuirà a scrivere la storia e, interrogando la piattaforma tramite gli stessi metadati, potrà leggere il racconto via via che si andrà formando con il contributo degli altri utenti, generando ad ogni interrogazione un racconto parallelo, ogni volta diverso.

L'articolazione della narrazione in capitoli è sviluppata nella fascia alta del piano cartesiano, nella quale si distribuiscono le piante zenitali che restituiscono la visione della città nella sua interezza. Tali mappe – più o meno verosimili – se considerate isolate sono un "ritratto" della città ad un determinato tempo t_x . Ordinandole lungo una *timeline* diventano, invece, istantanee rappresentative della successione temporale $t_1, t_2, t_3, \dots, t_n$, restituendo in questo modo una sorta di cronofotografia delle trasformazioni urbane. Dunque, tramite la sequenza delle istantanee si realizza un atlante capace di raccontare una città attraverso una rappresentazione inedita che diventa un testo narrante, in grado di esplicitare la capacità del linguaggio grafico di rendere visibile il tempo [Fatta, Bassetta 2017].

La piattaforma prevede la possibilità di esplorare in parallelo due piante zenitali georeferenziate, come due istantanee diacroniche (fig. 9). La possibilità di visualizzare contestualmente le vedute relative alla porzione urbana inquadrata completa la narrazione riguardo alle trasformazioni urbane avvenute nel periodo intercorso tra la realizzazione delle due piante, restituendo lo sguardo ad altezza d'uomo [11]. La sequenza ordinata di elementi iconografici confrontabili tra loro, oltre a definire una linea temporale, conferisce una struttura allo spazio della rappresentazione digitale nel quale è possibile collocare ulteriori elementi integrandoli nel racconto. Questi elementi, come anticipato, fanno parte di tutte le altre classi iconografiche che insieme contribuiranno a completare il ritratto delineato dalle piante zenitali. I modi di "vedere", le modulazioni dello sguardo, sono fenomeni tecnicamente e storicamente determinati [Pinotti, Somaini 2016, p. 40], la visualizzazione contestuale delle immagini prodotte in una stessa epoca fa sì che se ne possa comprendere il registro comunicativo. Pertanto, solo l'insieme eterogeneo delle diverse classi iconografiche che

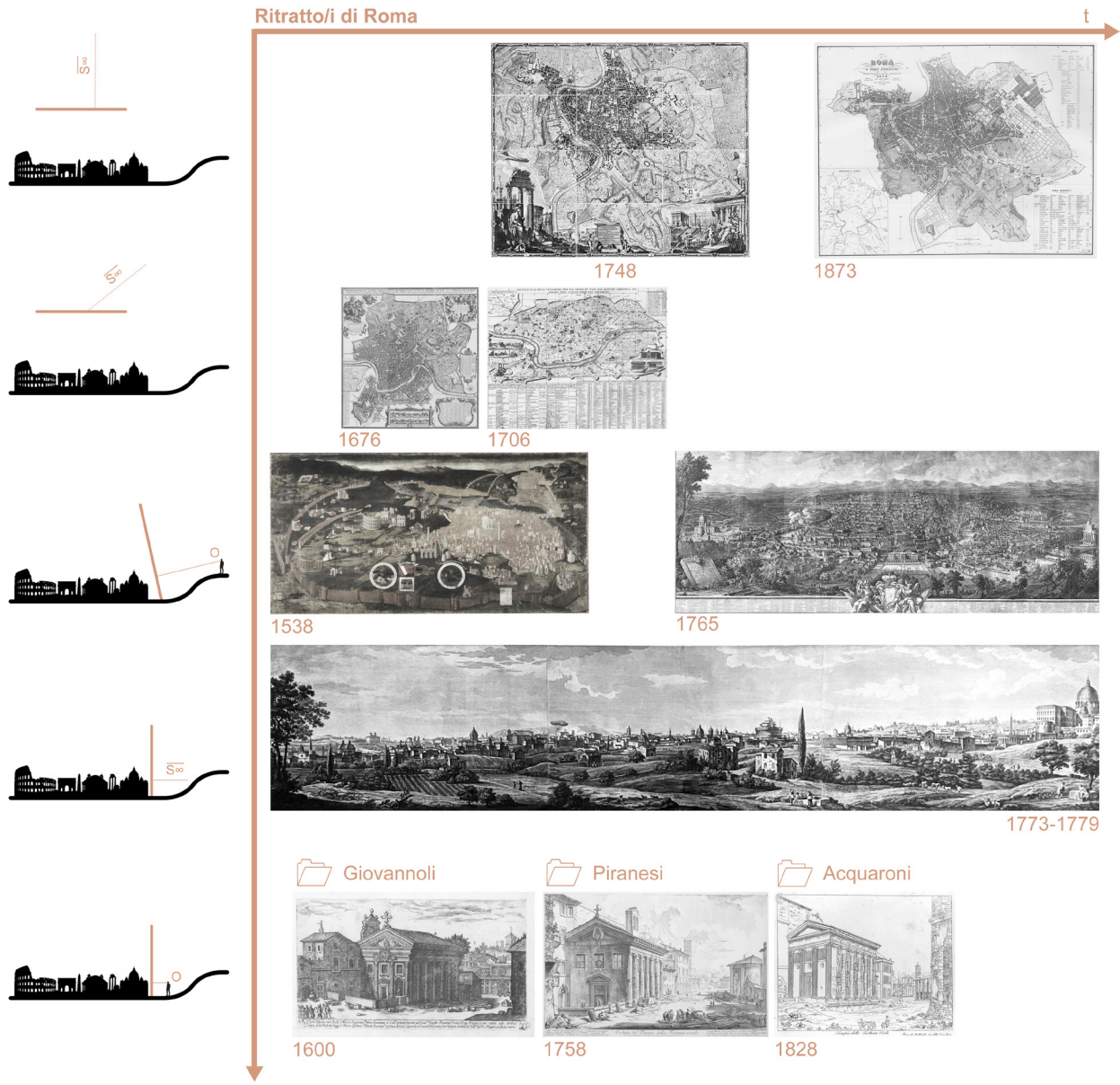


Fig. 8. Visualizzazione di alcuni elementi disposti sul piano cartesiano della piattaforma digitale (elaborazione grafica delle autrici).



Fig. 9. Esplorazione di due piante zenitali e contestuale visualizzazione delle vedute utili per restituire lo sguardo ad altezza d'uomo (elaborazione grafica delle autrici).

compongono il patrimonio di una città, riesce a restituire un ritratto completo, perché ognuna è capace di veicolare contenuti iconografici diversi. Inoltre, le immagini «hanno il potere di comunicare suggestioni diverse, andando dunque oltre al loro compito di raffigurare i contenuti per i quali sono state elaborate [...] possono aprire nuove strade interpretative innescando processi associativi che aprono all'imprevisto» [Quici 2016, p. 93].

Organizzando le mappe e i diversi documenti iconografici su questo piano cartesiano, si dà forma ad un "testo figurato composito" [12] alla maniera di Ignazio Danti che, nella *Galleria delle carte geografiche* nei palazzi Vaticani, conduce il Papa in un viaggio sulla dorsale appenninica tra le regioni italiane, attraverso una narrazione che si dispiega tra mappe ortografiche e vedute di paesaggio, in un continuo rimando agli episodi miracolosi o edificanti, alle battaglie lontane e agli assedi più recenti [Ippoliti, Valenti 2015].

La piattaforma digitale, nel suo implementarsi grazie alla partecipazione degli utenti, assumerà la struttura di un *Bilderatlas* che richiama il *Mnemosyne* di Aby Warburg, diventando una macchina per elaborare pensieri sulla città,

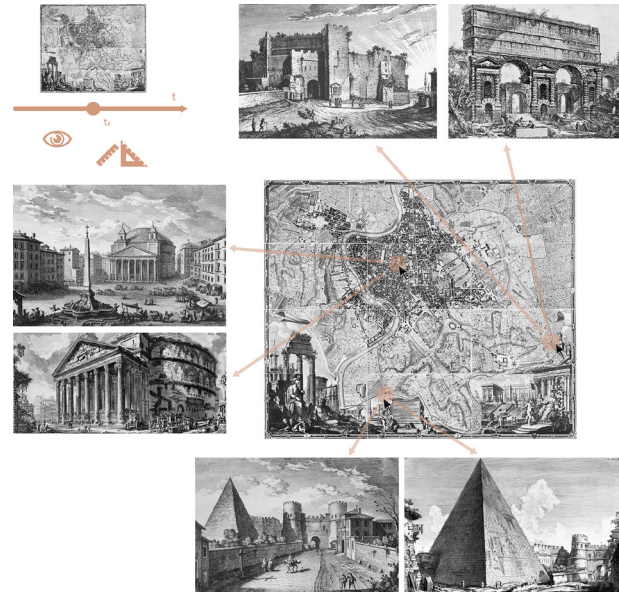


Fig. 10. In un testo figurato composito le vedute di Vasi e di Piranesi restituiscono due sguardi diversi al racconto della città della coeva pianta del Nolli (elaborazione grafica delle autrici).

sulle sue trasformazioni, sulla sua storia. Tramite la struttura di metadati sarà possibile interrogare il *Bilderatlas* e generare diversi tipi di testi figurati compositi, scrivendo ogni volta un diverso discorso sulla città [Marin 2014, p. 89], un testo scritto dai vari documenti iconografici, che soddisfa «la necessità di comprendere in un'immagine la dimensione del tempo insieme a quella dello spazio» [Calvino 1984, s.n.].

Dalla consultazione della piattaforma, infatti, si potrà generare un testo figurato composito associando a un'immagine principale i documenti iconografici che completano il ritratto della città in quel determinato momento storico (fig. 10). Al tempo stesso, si prevede di fornire all'interno della piattaforma gli strumenti necessari per segmentare quei documenti cartografici e iconografici che possono essere considerati testi figurati compositi a sé stanti (fig. 11). L'utente potrà quindi associare alle singole porzioni i relativi metadati utili per il loro riconoscimento [13] e, in questo modo, sarà possibile ricomporre le singole parti con altri documenti iconografici, scegliendoli tramite i medesimi metadati, su una sorta di tavolozza bianca per costruire su

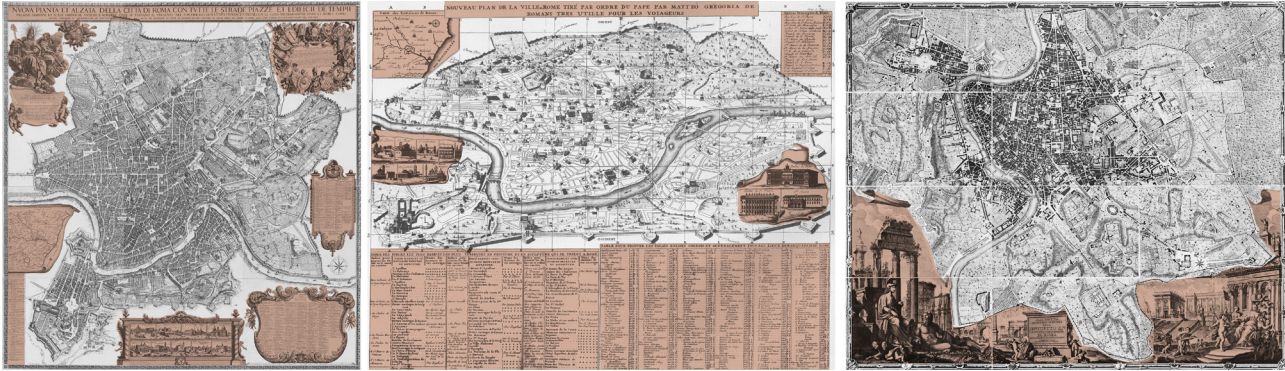


Fig. 11. Segmentazione di diversi testi figurati compositi: Falda (1676), Nodot (1706), Nolli (1748).

di essa un inedito testo figurato composito che sostanzia la narrazione del proprio racconto sulla città (fig. 12).

Il *Bilderatlas* interattivo “accompagnerà” l’utente in un viaggio attraverso le immagini che compongono il patrimonio cartografico e iconografico della città, coinvolgendolo nella narrazione, consentendogli cioè di assumere il ruolo di lettore e di scrittore, ma anche dandogli la possibilità di diventare l’autore di inediti testi figurati compositi che, nel

loro insieme, possono comporre un racconto che si snoda nel tempo e nello spazio dei molteplici sguardi sulla città.

Conclusioni

La società contemporanea è sommersa da una quantità di immagini indefinita, sia per la produzione sempre crescente sia per la quantità ormai accumulata nel tempo, ma « questa ipertrofia iconografica sembra tuttavia corrispondere una crescente incapacità di acquisire le informazioni in senso critico, di comprendere i valori estetici, di riconoscere quelli etici» [Quici 2018, p. 7].

Pur consapevoli delle difficoltà, in termini di risorse e tempo, che richiederebbe la realizzazione effettiva della piattaforma qui proposta, permane la convinzione che la possibilità di interagire con le immagini, partecipando alla scrittura dei possibili racconti sulla città, stimoli la capacità di vederne i valori intrinseci.

Il “testo figurato composito”, che gli utenti scrittori contribuirebbero a comporre, si configurerebbe come un racconto condiviso sulla città, capace di delinearne il “ritratto” attraverso le immagini che la rappresentano da molteplici punti di vista, restituendo loro il potere di suscitare infiniti racconti possibili.



Fig. 12. Un esempio di testo figurato composito che l’utente potrebbe realizzare per raccontare il concetto di Roma città eterna nel XVI secolo (elaborazione grafica delle autrici).

Crediti

Sebbene la ricerca sia stata condotta da tutti gli autori e le *Conclusioni* facciano parte del progetto di ricerca condiviso, il paragrafo *Le rappresentazioni dello spazio abitato e le sue estensioni* è da attribuire a Elena Ippoliti, i paragrafi *I diversi punti di vista delle immagini di città* e *“Vedere” la città attra-*

verso un racconto multiprospettico partecipato sono da attribuire a Michela Ceracchi, il paragrafo *“Guardare” il mondo come appare, “vedere” il mondo come è* è da attribuire a Giovanna Spadafora.

Note

[1] Ad esempio, le scene rappresentate da Alò Giovannoli restituiscono la percezione del luogo, a volte anche attraverso rievocazioni storiche o leggendarie, non curandosi troppo dell'effettiva corrispondenza tra immagine e realtà; nelle sue incisioni Piranesi enfatizza le dimensioni delle rovine dell'architettura classica rispetto alla dimensione dell'essere umano, rappresentando le scene della vita urbana anche nella loro decadenza; il tratto pulito ed evocativo di Acquaroni restituisce l'immagine di una città che si sta affacciando alla modernità.

[2] Anche la scelta di una particolare forma di rappresentazione, ad esempio tra quelle in “alzato” l'assonometrica o la prospettiva, esplicitano una precisa intenzione culturale, ovvero quella di delineare lo spazio urbano innanzitutto nella sua concretezza fisica e materiale. La città non è più semplicemente la giustapposizione di alcuni elementi singolari, seppur notevoli, come nelle figurazioni medievali simboliche, ma è un organismo complesso. Organismo descritto nella sua struttura e articolazione interna, attraverso la messa in evidenza delle relazioni tra emergenze e tessuto e tra pieni e vuoti, e restituito nella sua totalità e interezza attraverso l'esaltazione del perfetto equilibrio instaurato con il territorio immediatamente circostante posto al di là della cinta murata.

[3] Si pensi alle numerose raccolte di incisioni, come quelle di Piranesi, Vasi, Nibby, Acquaroni e molti altri, che restituiscono l'immagine degli stessi scorci urbani, simili a raccolte fotografiche che nelle loro differenze raccontano come la percezione di quei luoghi sia cambiata nel corso del tempo.

[4] Le mappe sono oggetti interpretativi e non un duplicato della realtà troppo complessa per essere raffigurata nella sua interezza [Valentino 2020, p. 21]. Un'estesa e plurale disanima sul linguaggio grafico proprio delle mappe è fornito dal volume *Linguaggi grafici. Mappe* [Cicalò, Menchetelli, Valentino 2021].

[5] Basti pensare alla *Mappa Mundi* babilonese (VI-V sec. a.C.) che raffigura il mondo allora conosciuto, circoscritto all'interno di una corona circolare che rappresentava l'Oceano. Per approfondimenti sul tema, si veda il volume *Storia del rilevamento architettonico e urbano* [Docci, Maestri 1993].

[6] Si veda in proposito il volume *Cartografia e informazione geografica* [Lodovisi, Torresani 2005], Paolo Perulli parla di «Cosmizzazione del territorio» come creazione da parte dell'uomo di «un ordine contrapposto al caos [che] rendeva abitabile il mondo» [Perulli 2009, p. 11].

[7] Ci riferiamo, quindi, ai rilievi di città esistenti e non ai progetti di città ideali «fondati su pure rappresentazioni visive di concetti astratti» [Vitta 1999, p. 174].

[8] «I Collegi dei cartografi eressero una Mappa dell'Impero che uguagliava in grandezza l'Impero e coincideva puntualmente con esso. Meno dedite allo studio della Cartografia le Generazioni Successive compresero che quella Mappa era Inutile e non senza Empietà la abbandonarono alle inclemenze del Sole e degl'Inverni» [Brotton 2017, p. 27], citazione dal capitolo *Del rigore nella scienza* nel testo di Jorge Louis Borges [Borges 1961].

[9] Nella prima edizione del suo celebre scritto, nel 1961, Koyré sosteneva: «è curioso: duemila anni prima Pitagora aveva proclamato che il numero è l'essenza stessa delle cose [...]. Tutti l'hanno ripetuto, nessuno l'ha creduto. Per lo meno nessuno fino a Galileo l'ha preso sul serio. [...] O più esattamente nessuno ha mai cercato di superare l'uso pratico del numero [...] per farne un elemento del sapere preciso» [Koyré 1967, p. 97].

[10] Riguardo all'immagine della città di Roma, reale e ideale, si vedano gli studi di Italo Insolera [Insolera 2002], di Jessica Maier [Maier 2015; Maier 2020], di Cosimo Palagianò e Sandra Leonardi [Palagianò, Leonardi 2009], di Mario Bevilacqua [Bevilacqua 2018], e la descrizione di Roma nel Grand Tour che fa Cesare di Seta [De Seta 2014].

[11] Un esempio di esplorazione in parallelo di due documenti cartografici è fornito, relativamente al caso di Milano, dalla piattaforma: <<http://www.ritrattidicitte.it/>> (consultato il 4 giugno 2023). Mentre, una sperimentazione nell'ambito della visualizzazione contestuale di diversi documenti iconografici è fornita dalla piattaforma <http://vasi.uoregon.edu/>, dell'Università dell'Oregon. La piattaforma qui proposta propone di integrare queste funzionalità.

[12] Il termine è usato da De Seta per descrivere quei documenti iconografici relativi alla città in cui, accanto alla sua immagine, compaiono immagini allegoriche o simboliche, leggende, testi esplicativi e dediche [De Seta 2011, pp. 5, 6]. Un esempio di “testo figurato composito” è fornito da Louis Marin con la rappresentazione di Strasburgo – Argentina versus Septentrion – di Barbier e Striedbeck [Marin 2014, tav. 1, p. 33; pp. 84-90].

[13] Un esempio riguardo la possibilità di utilizzare documenti cartografici segmentati associando informazioni alle singole porzioni, è fornito dalla piattaforma <http://nolli.uoregon.edu/>, dell'Università dell'Oregon.

Autori

Michela Ceracchi, Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma, michela.ceracchi@uniroma1.it
Elena Ippoliti, Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma, elena.ippoliti@uniroma1.it
Giovanna Spadafora, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Roma Tre, giovanna.spadafora@uniroma3.it

Riferimenti bibliografici

- Anceschi, G. (1992). *L'oggetto della raffigurazione*. Milano: Etas Libri.
- Bevilacqua, M. (2018). *L'immagine di Roma moderna da Bufalini a Nolli. Un modello europeo*. Roma: Artemide.
- Borges, J. L. (1961). *Storia universale dell'infamia*. Milano: Il Saggiatore.
- Brotton, J. (2017). *La storia del mondo in dodici mappe*. Milano: Feltrinelli.
- Calvino, I. (2017). *Collezione di sabbia*. Milano: Mondadori. Formato e-book.
- Cicalò, E., Menchetelli, V., Valentino, M. (2021). *Linguaggi Grafici. Mappe*. Alghero: Publica.
- De Seta, C. (2011). *Ritratti di città: dal Rinascimento al secolo XVIII*. Torino: G. Einaudi.
- De Seta, C. (2014). *L'Italia nello specchio del Grand Tour*. Milano: Rizzoli.
- Docci, M., Maestri, D. (1993). *Storia del rilevamento architettonico e urbano*. Bari: Laterza.
- Eco, U. (2009). *Vertigine della lista*. Milano: Bompiani.
- Fatta, F., Bassetta, M. (2017). Disegni, letture e rappresentazioni dello spazio-tempo. Una time-line per la descrizione della città classica. In *diségno*, n. 1, pp. 131-142.
- Foresti, G. F. (1486). *Fratrisciphi philippi Bergomensis [...] supplementum chronicarum appellata*. Venezia: Bernardino Benali, 2 ed. con immagini (1 ed.).
- Insolera, I. (2002). *Roma. Immagini e realtà dal X al XX secolo*. Bari: Laterza.
- Ippoliti, E., Valenti, G. M. (2015). Rappresentazioni 2.0. Roma, il suo cinema e la città partecipata. In P. Belardi, A. Cirafici, A. Di Luggo, E. Dotto, F. Gay, F. Maggio, F. Quici (a cura di). *Visualità. Idee per la rappresentazione* 7. Atti del Seminario di studi. Aversa, 9 maggio 2014, pp. 72-85. Roma: ArteGrafica PLS.
- Koyré, A. (1967). *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*. Torino: Einaudi.
- Lodovisi, A., Torresani, S. (2005). *Cartografia e informazione geografica*. Bologna: Patron Editore.
- Mangani, G., Pasquinelli, B. (2007). Città per pregare. I risultati di una ricerca tra Marche e Umbria. In *Convegno Icone urbane. La rappresentazione della città come forma retorica tra Medioevo e Controriforma*. Macerata, 7-8 giugno 2007: <<https://nuke.giorgiomangani.it/Portals/0/GiorgioMangani/downloads/Citt%C3%A0%20per%20pregare%20MC%202007.pdf>> (consultato il 12 giugno 2023).
- Maier, J. (2015). *Rome measured and imaged, Early Modern Maps of the Eternal City*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Maier, J. (2020). *The Eternal City, a History of Rome in Maps*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Marin, L. (2014). La mappa della città e il suo ritratto. Proposte di ricerca. In L. Corrain (a cura di). *Della rappresentazione*, pp. 75-90. Milano: Mimesis.
- Massironi, M. (1982). *Vedere con il disegno: aspetti tecnici, cognitivi, comunicativi*. Padova: Muzzio.
- Palagianò, C., Leonardi, S. (2009). Tre secoli raccontati nelle piante storiche di Roma. In *Semestrare di studi e ricerche di geografia*. Roma - XXI, n. 1, pp. 31-93.
- Pinotti, A., Somaini, A. (2016). *Cultura visuale. Immagini sguardi media di-spositivi*. Torino: Einaudi.
- Quici, F. (2016). Illustrazioni e logiche associative. Cortocircuiti tra immagini della scienza, dell'arte e dell'architettura. In *XY digitale*, n. 1, pp. 84-97.
- Quici, F. (2018). Editoriale. Immagini per una società senziente. In *XY digitale*, n. 6, pp. 4-7.
- Schedel, H. (1493). *Registrum huius operis libri cronicarum cum figuris et ymaginibus ab initio mundi*. Norimberga: Sebaldi Schreyer & Sebastiani.
- Valentino, M. (2020). *Diségno della Terra. Il mondo come lo immaginiamo*. Alghero: Publica.
- Vitta, M. (1999). *Il sistema delle immagini*. Napoli: Liguori.