

Le forme dall'alto

Corrado Di Domenico

Disegno e forma, un'antica premessa

Disegno è forma, e questa forma è sempre una nuova creazione, un nuovo mondo rappresentato, un primo passo verso una geometria astratta. Una descrizione della volta celeste, una visione dall'alto di un sito interpretato nelle sue linee generali, in modo che la geometria possa parlare la lingua delle forme intelligibili e delle loro relazioni. Fin dai primordi il "disegno" si insinua nella rappresentazione del mondo affiancando l'interpretazione artistica con la geometria e l'astrazione. È già un disegno architettonico, fin dall'inizio.

A Lascaux, nella grotta preistorica, una figura quadrata fa la sua comparsa ed è chiaramente un'ipotesi planimetrica. È una geometria senza plasticità, resa bidimensionale come in una vista zenitale: la geometria appare non

come teoria della figura, come tecnica di rappresentazione, bensì come "astrattizzazione" di una "vista dall'alto", come diagramma proiettivo. Insieme agli animali, allora, vengono incisi una coppia di reticoli, di scacchiere, riuniti in due quadrati distinti con campi colorati in ocra e vermiglione. Una prima distinzione sostanziale, tra la Natura e l'artificio, che separa e definisce il disegno come "arte" e la geometria come interpretazione e rappresentazione concettuale. Figura mentale, "non reale". Questo è il disegno, strumento e forma allo stesso tempo.

Secondo alcuni linguisti, il passaggio alla parola (e alla scrittura) deriva "dal segno", dalla graficizzazione simbolica del diagramma che diventa, in un secondo momento, espressione fonetica. Il "segno" viene prima del

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

Fig. 1. Mark Pierce, Map of Laxton, 1635. La struttura dei campi è finemente rappresentata. Si tratta di un vero rilievo del comportamento formale del territorio agricolo, curato meticolosamente dal punto di vista della rappresentazione e del messaggio formale che viene riprodotto. Un esempio raro che esprime quello che oggi siamo in grado di recepire dal satellite e che difficilmente siamo in grado di riconoscere dal punto di vista formale.



“suono” della parola. Così, allora, Olzhas Suleimenov scrivendo *Dal segno al suono* [Suleimenov 2015], ribalta concettualmente la nascita del linguaggio, facendo diventare preponderante, nello sviluppo culturale delle civiltà primitive, la rappresentazione simbolica del mondo come sorgente del linguaggio parlato.

Penso anche ad un film eccezionale, *The cave of forgotten dreams*, costruito sulle prime riprese all'interno della grotta Chauvet, fatte da Werner Herzog (con cineprese tridimensionali che esaltano la spazialità delle raffigurazioni sulle superfici della roccia) svelando la cinematicità intrinseca in quelle figure rupestri di trentamila anni fa. In questo film si scopre la “funzione spaziale” dei primi dipinti e si capisce come i disegni fossero in relazione plastica con i movimenti della roccia e dunque costituissero un sistema volumetrico con il contenitore, come se la grotta fosse interpretata spazialmente.

Per Roberto Calasso, «per cacciare, occorre disegnare», e «un giorno che durò non meno di venticinquemila anni, gli uomini del Paleolitico superiore cominciarono a disegnare. [...] L'animale e chi lo disegnava appartenevano allo stesso continuo delle forme. Fu quello il momento in cui la pressione delle potenze impose la più severa disciplina estetica: la linea, per essere efficace, doveva essere giusta. [...] Se la linea non era giusta, la potenza non veniva evocata». Così, «insieme agli animali era apparsa la geometria. Innumerevoli figure che si accompagnavano agli animali o spiccavano isolate sulle pareti rocciose. Tutte hanno mantenuto il loro segreto. Ma tutte erano accomunate da un carattere: essere la negazione del mondo quale si manifestava, così come lo fu il primo muro perfettamente perpendicolare al terreno» [Calasso 2016, p. 28].

Inoltre, la relazione tra la geometria, “differente” dalle “figure naturali”, e l'astratto, il “divenire diagramma” della forma, passava anche per una serie di risonanze tra le figure celesti e le impronte schematiche sul terreno. Forse proprio nelle rocce era nascosta la natura geometrica della forma, qualcosa che, come delle sinopie, affiorava di tanto in tanto nella visione delle cose. Visione concettuale e creativa, visione che si faceva insieme con il disegno, somma astrazione del pensiero naturalmente spaziale che appartiene all'uomo.

Molto tempo dopo, alcune non trascurabili relazioni tra forma e figura vengono poste alla base dell'arte stessa come processo di scoperta artistica, diremmo anche come processo di “formazione”, nella prodigiosa *Teoria della forma e della figurazione* che Paul Klee (1879-1940)

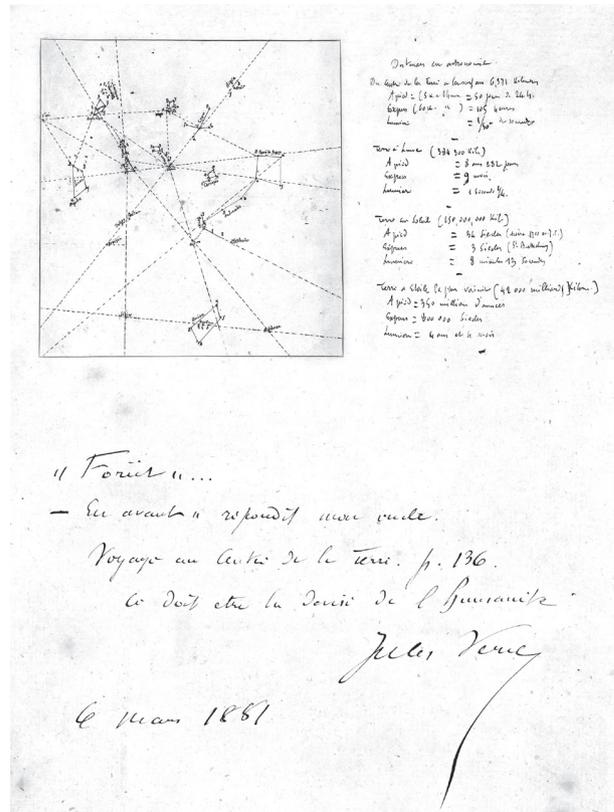
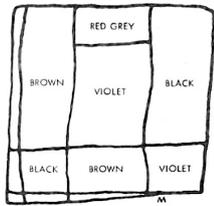


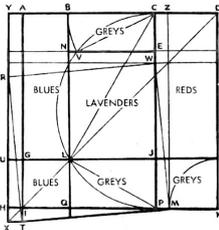
Fig. 2. Jules Verne, diagramma, 1881. Contenuto in un manoscritto di appunti circa le distanze tra alcuni corpi celesti. Un rilievo utile alle narrazioni fantasiose di una letteratura che si basava sulle conoscenze scientifiche. Rapporto tra costellazioni e scrittura, tra geometria e narrazione, tra mappa e forma.



A 15,000-YEAR-OLD
CAVE PAINTING AT LASCAUX
From "Prehistoric Europe"
by Philip Van Doren Stern
Norton, 1969

A MODERN PAINTING:
"DIVISION OF A SQUARE BY
CONIC RECTANGLES"

ABXAI is a Parabola to NEXNL
as an Ellipse and a Hyperbole
to CDXCJ as a Parabola



- 1.00000 AD, AI, (AB+CD)÷(BD+1)
- .24512 AB, ZD, GI, CH, MX, JP, FK
- .24512 AB÷AI
- .24512 NE÷NL
- .24512 CD×CJ
- .24512 YB×YU, AD×CM, GP×GI
- .24512 LP²
- .24512 VC÷JPS
- .32472 CD, UL, UX, JP, YB, YR
- .32472 NL², (CD/AB)-1, (BC/CD)-1
- .43016 BC, VC, NE, LJ
- .43016 (AB+CD)÷BD
- .43016 1-(AB+CD)
- .43016 AB÷BN, AB/CD, CD/BC
- .75488 BD, BL, IM, AZ, NP, WP
- .75488 (1/AB+CD)-1
- .18504 BN, CE, AB×AG, UJ×UH
- .18504 VC², BC², NE²
- .18504 (BC+BN)×(LJ+LQ)
- .18504 1-(AB+CD×GI)
- .10544 L²÷LQ
- .10544 YB², CD², UL×UX
- .07960 BC÷BN
- .07960 YA×YB
- .07960 YA, PM, IT
- 1.07960 YD, YX, AT
- .06008 SW
- .06008 AB², GL×GI, JP², MK×FK
- .35056 NE×NO, CD²÷LP²
- .35056 YB×YX



Fig. 3. Grotta di Lascaux, 15000 a.C. Rilievo del quadrato rappresentato ai piedi dell'animale con le considerazioni geometriche dell'artista C. Johnson. A fianco immagine delle figure della grotta [Venezia 2009]. Immagine rielaborata dai curatori del libro.

raccoglie nei due volumi di note e ragionamenti prodotti durante la sua attività di insegnante al Bauhaus. Il disegno, concettualmente, prende il volo poiché appartiene – per Klee – al campo metamorfico della forma, scienza assoluta della creazione. Tutto è *in fieri*, si tratta di studiare i comportamenti formali e Klee è forse il primo che costruisce su questo una teoria scientifica. Un assunto fondamentale è che se la scienza è progressiva, l'arte è conservativa. Possiamo indagare il passato come il futuro con la stessa energia creativa e con le stesse convinzioni essenziali, in un "eterno presente" che custodisce ogni nuova esperienza. Così, Le Corbusier (1897-1965), in *Vers une Architecture* ravvisa che: «non esiste l'uomo primitivo; ci sono soltanto mezzi primitivi. L'idea è costante, virtuale fin dai primordi» [Le Corbusier 1923, p. 53]. Tornando al quadrato, un altro esempio famoso, almeno quanto la rappresentazione *ante litteram* di Lascaux, riesce a mettere insieme due concetti fondamentali racchiusi del disegno geometrico, le cui proprietà epistemologiche vengono prima delle regole di costruzione, poiché sono sostanzialmente racchiusi nell'idea che il disegno

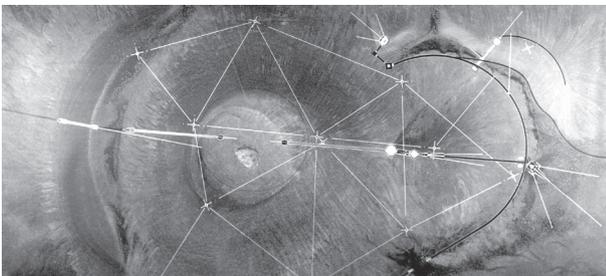
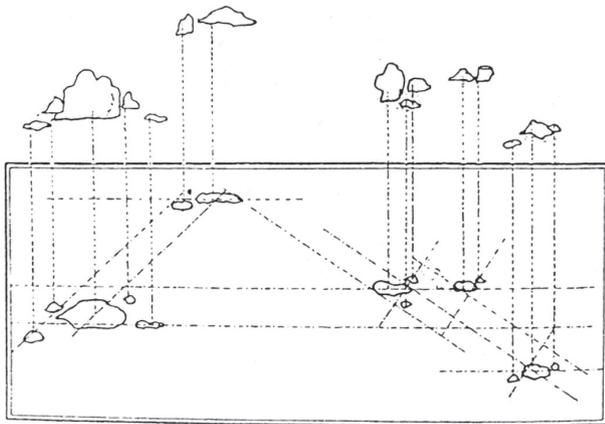
sia "strumento" e "diagramma" che filtra la conoscenza, allo scopo di interpretarne la realtà. Si tratta della "griglia egizia", della «*mise aux carreaux*», che – secondo Sigfried Giedion – non è paragonabile al diaframma prospettico del pittore o allo schema che soggiace al quadro [Giedion 1969, p. 501], né come voleva Leon Battista Alberti (1404-1472), al «velo ottico», ma era sistema di "proporzionamento compositivo". Tramite questo, si dava scientificità all'atto di armonizzare attraverso il numero, il nucleo di controllo (il cubito e il palmo chiuso), la matrice quadrata con cui disporre e misurare, interpretare e controllare, componendo lo spazio. Era il *modulor* degli egizi. Interpretazione e formazione. Abbiamo, dunque, svariate migliaia di anni di disegno. I disegni erano messi in relazione epistemologica tra di loro: una mappa vista dall'alto e una triangolazione celeste, il rapporto figurale di uno schema insediativo con il suo contesto, la decorazione di un *menhir*. Il piccolo e il grande interagivano in una visione generale del mondo che era sostanzialmente descritta attraverso il linguaggio della geometria.

Fig. 4. Werner Herzog, Immagine dal film *The cave of forgotten dreams*, 2010. Le forme si muovono in sintonia con le superfici. Il movimento della luce della fiaccola contribuisce alla dinamicità delle figure. Le figure appartengono ad una narrazione plastica, quasi come fosse una sequenza cinematografica: vengono infatti ripetute in serie e si sovrappongono come muovendosi, come camminassero.



Fig. 5. Ryoanji, schema del 1800. Interpretazione grafica del giardino di Ryoanji a Kyoto, dove dalla pianta si sviluppa un alzato che non corrisponde alla normale sezione o al prospetto dell'insieme delle rocce, bensì, essendo riportate con altezze diverse, le rocce stesse costruiscono un diagramma concettuale fatto di altezze e posizioni. Quasi come se si trattasse di uno schema sonoro, musicale.

Fig. 6. James Turrell, Roden Crater, disegno. Planimetria complessa del progetto della geografia del sito. Si presenta come un diagramma astratto fatto di allineamenti, traguardi visivi, triangolazioni, assialità arbitrarie e costruzione geometrica che rinserra i significati del luogo.



Il disegno era lo strumento, anzi, diremmo, il "linguaggio primo" della cultura. Diremmo di più: la rappresentazione non era una forma di restituzione della realtà o del pensiero, della conoscenza, ma tutto sommato, era direttamente *forma del pensiero*, "bildung", letteralmente "formazione", in senso pedagogico, ovvero "forma formante". Eppure, anche rappresentazione del mondo. Era immaginazione e poesia, rilievo e osservazione.

Non possiamo dire che i riti aruspici non avessero una loro disciplina di rappresentazione delle figure rilevate direttamente dal comportamento animale e dalla materia organica?

Stefano Zecchi, nell'introduzione del volume *La metamorfosi delle piante* di Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), sottolinea, appunto, la particolare caratteristica del termine "formazione" nella lingua tedesca, certo, da intendere nella sua accezione educativa, di "formarsi", ma anche come rafforzativo dell'idea stessa che nella forma sia insito il processo stesso di formazione, di «divenire della forma» – dice Zecchi – che «è la forza della metamorfosi» [Zecchi 1983, p. 17].

Ogni disegno deve avere, allora, il suo processo auto-formativo, contenere la sua stessa "costruzione", "bildung", la chiave della sua autogenerazione.

Ancora torniamo a Klee, che dimostrò esattamente questa generazione intima della forma, come assunto specifico e teoria dimostrabile. Attraverso l'Arte, attraverso la scienza contenuta nei disegni e nelle parole. Interrogazione formale, studio della bellezza che passa attraverso l'intelligibile e il visionario.

Il punto di vista immaginario

L'interpretazione del paesaggio nelle sue componenti si è sovrapposta, fin dall'epoca neolitica, a una definizione delle forme in gioco e a una descrizione del territorio in termini formali. Alle figure e alle masse naturali, rocce, macchie arboree, fenditure e presenze plastiche d'eccezione, si potevano aggiungere nuove forme che interagissero con i luoghi e conformassero sistemi costruiti, anche a vasta scala. Simbolo e segno partecipavano di un'unica visione geometrica. Esempi incredibili di vere e proprie mappe disegnate a dimensione territoriale, autentici progetti di paesaggio, sono presenti fin dal quinto-sesto millennio a.C., in svariati luoghi d'Europa e Asia.

Sono architetture estese a livello territoriale che mettono in gioco due punti di vista principali, cuore di una spazialità millenaria: l'“orizzontalità della visione”, che ha lo scopo di definire i traguardi prospettici, le presenze in gioco, e il “punto di vista dall'alto”, che include la verticalità della visione nello spazio. Quest'ultima svolge un compito simbolico, legato alla relazione con la verticale del cielo, al rapporto (a volte anche calcolato) con la volta celeste e i suoi allineamenti ideali. Non dimentichiamo che la geometria fa la sua comparsa nelle culture umane proprio come sistema utile a rintracciare relazioni terrestri e calendari, disegnando sia a terra che in cielo.

Tutto è recinto, o un insieme di enclave; il paesaggio può diventare architettura attraverso l'interazione delle geometrie viste dall'alto. Sguardo prodigioso che fa il suo ingresso soprattutto nelle epoche neolitiche.

Viene in mente allora la definizione di William Morris nel *Prospectus of architecture in civilization*, dove, intendendo per “Architettura”, «l'insieme delle modifiche e delle alterazioni operate sulla superficie terrestre, eccettuato il puro deserto» [Morris 1881], quest'arte sembra proprio fondere la sua essenza nel suo rapporto con il suolo, come una sua estensione, una sua interpretazione fisica. Racchiude forse una ricchezza topologica. Radicamento ed estensione hanno la terra come base, come supporto, e i movimenti definiscono una precisa strategia del luogo.

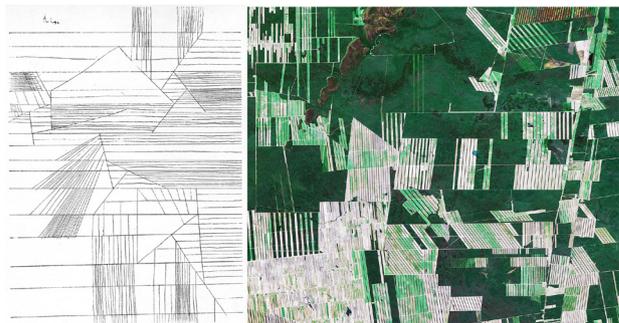
Due visioni originarie e organiche alla cultura della costruzione in tutte le epoche. Orizzontale e verticale. La struttura dello spazio che le due visioni mettono in gioco è fondamentale. Non antropocentrica, bensì cosmologica.

Gli invasi spaziali vengono definiti in termini prospettici, orizzontalmente: con la visione dal basso viene messa in gioco la funzione essenziale dello spazio architettonico che consiste nel partecipare a un dominio, a un percepire la propria posizione in un interno, quale esso sia, fatto di un sistema di relazioni. Da lì parte la plasticità dello spazio e il progettare in base alle prospettive.

I riferimenti di triangolazione e il posizionamento topografico vengono, invece, controllati con il punto di vista zenitale. Ma non solo, la mappa proiettiva è già una planimetria, ed è presente – sempre nel Neolitico – esattamente “come progetto”. Anzi, diremmo che in queste esperienze insuperate (come vuole Leonardo Benevolo) il progetto e il diagramma coincidono in una sola visione teorica calata “nella geografia” [Benevolo, Albrecht 2002]. Così «l'architettura prende in carico (rappresenta e riabora) l'intero paesaggio naturale, con una confidenza non

Fig. 7. Fossa (L'Aquila), Valle dell'Aterno, immagine da un'altura. L'incredibile paesaggio italiano custodisce forme e figure che sembrano costruire un paesaggio parlante. La collina al centro della valle – come si vede dall'alto, al di sopra del paese di Fossa – sembra un dorso di un gigantesco dinosauro. Si tratta di una presenza che gioca con tutto il territorio, mettendo in moto un sito e una geografia culturale.

Fig. 8. Paul Klee, Capanne, disegno a penna, 1929. A fianco: Google Earth. Prodigiose associazioni formali distanti nel tempo e nello spazio. Klee immaginava a volo d'uccello e prefigurava comportamenti formali.



più superata. [...] La disponibilità a far convivere forme naturali ed artificiali, in sistemazioni anche molto elaborate: qualità che si atrofizzano nelle epoche successive, quando il campo dell'architettura si restringe negli spazi limitati dei recinti urbani» [Benevolo, Albrecht 2002, p. 42; si veda anche Benevolo, Albrecht 1994].

Si tratta evidentemente di un punto di vista inusitato, di una visione elevata che non può trovare riscontro se non nelle viste ottenibili da alture, nelle visibilità verso il fondo valle, e in definitiva in una astrattizzazione della visione, direttamente e necessariamente proiettata a terra come dall'alto. Un passaggio concettuale che si ripete solo molto dopo con la *Land Art*, con la riconquista della tensione fondamentale dello spazio all'interno del paesaggio e del suo recupero di senso in termini "cosmologici", che si fa carico di un vuoto culturale durato troppo a lungo. Ricordiamo, fra tutti, il *Roden Crater* di James Turrell (1943) o le *màstaba* contemporanee della *City* di Michael Heizer (1944) fondata nel 1972 e completata nel 2022. Nel primo esempio, alcuni disegni si sovrappongono all'ortofoto del cratere e ne continuano la forza formale in uno studio grafico per le possibili piccole modificazioni topografiche da operare. Nel secondo esempio, Heizer definisce uno degli spazi architettonici più importanti del millennio fondendo l'idea di spazialità scultorea di un complesso di costruzioni astratte con la funzione simbolica della disposizione planimetrica. Di fatto costruisce un ponte ideale tra i complessi mesoamericani fatti di *màstaba*, piramidi tronche e masse stereometriche (citati e studiati anche da Jørn Utzon), e la possibilità di visitare la sua opera con un viaggio virtuale dal satellite.

Forse il primo architetto "non neolitico" a riprendere la vista dall'alto in termini creativi è stato Le Corbusier, che con i suoi *carnets* annotava, durante gli spostamenti in aereo, le prime, nuove (e al contempo antichissime), visioni delle forme del mondo sorvolato da un punto di vista "impossibile". Tanto nuovo quanto naturale, anzi connotato all'immaginazione umana, nonché alla necessità di visione architettonica.

Un discorso a parte è la sconfinata – ma essenziale e semplice – esperienza della visione della terra vista dall'alto, un tempo appannaggio di pochissimi fotografi e particolari diffusioni editoriali, e sicuramente di una disciplina, quella della Geografia, che si occupa per tutta evidenza, esattamente delle restituzioni grafiche della crosta terrestre e delle eventuali sue tematizzazioni. Il portato formale di tali visioni satellitari riguarda però una vera e

propria "scoperta". Il che ci riporta ancora una volta a Paul Klee, artista che forse per primo, agli inizi del Novecento, introdusse, al di fuori dell'architettura, la visione a volo d'uccello come tecnica di indagine formale delle strutture geometriche sia della superficie terrestre che dei campi cromatici dei suoi dipinti.

Certo Lemuel Gulliver, che guardava le cose dall'alto in una scala 12:1, potremmo dire, ne fosse stato un precursore, insieme con gli architetti neolitici. Ma ancor più, ad oggi si è davanti alla vera e potente astrattizzazione estetica della superficie del nostro pianeta. Ci ritroviamo a percorrere facilmente i giri di una vista zenitale, mobile e modificabile, nelle mappature ad alta risoluzione dei satelliti. Viste ortografiche addirittura in tempo reale.

Il cambio di prospettiva è determinante, ma non così nuovo, tutto sommato, perché quello che potremmo chiamare "il punto di vista immaginario" [Benevolo, Albrecht 2002] dell'architettura ha sempre agito ed è sempre stato la base concettuale di ogni progetto, di ogni disegno.

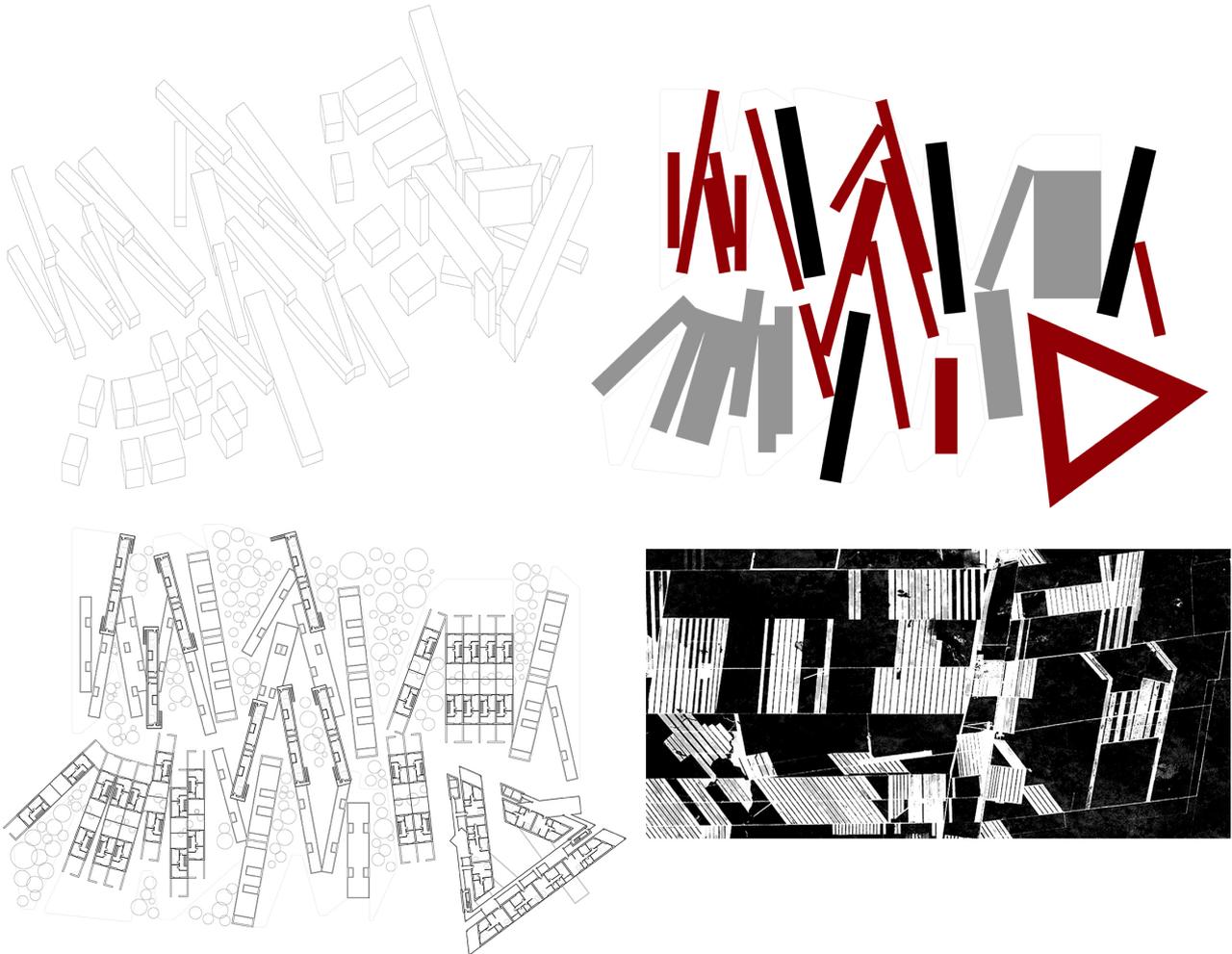
La nuova visuale – potremmo dire – della Terra vista dalla Luna, ovvero quella visione delle superfici del nostro pianeta scandagliate dalla distanza orbitale, ci permette di lavorare come in un campo infinitamente istoriato di forme, e forse di accorgerci quanto la vera sostenibilità in gioco sia quella formale. La poesia, e l'arte insita in essa, prima azione umana.

Sostenibilità della forma, dell'insieme, della concatenazione visibile tra le cose e delle corrispondenze di senso. Dall'alto avviene proprio questo, l'occhio segue geometrie latenti, crea associazioni di campi, profili e contorni, costruisce strutture formali che soggiacciono: in sostanza ridisegna il visibile.

Per Paul Valéry è un'operazione poetica che investe sia il linguaggio, la composizione, che l'architettura, dove si agisce «il lavoro dell'occhio sull'oggetto» e dove «l'architettura come arte è l'arte di dare allo sguardo ciò di cui costruire un sistema di figure e loro trasformazioni mutue con gli spostamenti dell'occhio» [Valéry 2011, p. 140]. Il nuovo «paesaggio primo», parafrasando il poeta Andrea Zanzotto [Zanzotto 2013, p. 32], diventa allora la vista dall'alto, il diagramma di pianta della realtà. Una nuova distopia nascente, o un utile paradigma creativo che ci permette di radicare ancora la nostra vista al cosmo?

Non differente, forse dalle straordinarie fotografie che possiamo trovare delle superfici dei pianeti del sistema solare, così come pubblicate dalla NASA (*National*

Fig. 9. Sperimentazioni progettuali. Corrado Di Domenico con Giada Altieri (corso di composizione architettonica del secondo anno, DADI, Unicampania). Le strutture formali cercano corrispondenze ed assonanze, interpretano le morfologie e forniscono quella che riteniamo sia la vera sostenibilità, quella dell'arte.



Aeronautics and Space Administration). Marte fra tutti [Barral, Girard 2017], dove le immagini acquistano un valore formale indiscusso e trans-planetario. Non ha senso pensare in termini di contesto, perché il mondo delle forme investe sia l'astronomia che la geografia, fino ai piccoli paesaggi.

Riprendiamo con un altro assunto, con un'altra identificazione o con un altro ragionamento tautologico. Il disegno "è architettura", non solo: attraverso il disegno si opera l'unica operazione linguistica che appartiene all'architettura. D'altro canto, non potremmo pensare che attraverso la parola e la sintassi, la composizione e il suono non si generi – e solo con essi –, "la poesia". Il disegno sta all'architettura come la parola sta alla poesia... La sintassi della forma e la sua espressione compiuta e controllata.

Autore

Corrado Di Domenico, Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", corrado.didomenico@unicampania.it

Riferimenti bibliografici

Barral, X., Girard, S. (2017). *This is Mars*. New York: Ed. Aperture.

Benevolo, L., Albrecht, B. (1994). *I confini del paesaggio umano*. Bari: Laterza.

Benevolo, L., Albrecht, B. (2002). *Le origini dell'architettura*. Bari: Laterza.

Calasso, R. (2016). *Il cacciatore celeste*. Milano: Adelphi.

Giedion, S. (1969). *L'eterno presente. Le origini dell'architettura*. Milano: Feltrinelli.

Le Corbusier (Jeanneret-Gris, C.-É.). (1923). *Vers une Architecture*. Paris: Cres.

Morris, W. (s.d.). *The Prospects of Architecture in Civilization*. William Morris Archive: <<https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/>

Il disegno, dunque non può né essere autogenerato dal computer, né sottostare a leggi algoritmiche (vedi i *chat-bot* di intelligenza artificiale che imperversano già dal 2022-2023), né essere perfetta restituzione della realtà. In *architettura* non può essere appannaggio della pura rappresentazione o espressione di uno stile. Il disegno non solo è strumento ma è anche chiave interpretativa, è diagramma e nello stesso tempo atto creativo. Analisi e sintesi.

Non è esso stesso, opera complessa, astratta e diagramma geometrico? Contiene in sé la generazione della forma e l'esercizio infinito della sua significazione geometrica. Il disegno non può essere restituzione, ma interpretazione, ovvero scrittura su, riscrittura. Rilievo e, dunque traduzione.

chapters/chapter5.htm> (consultato il 18 giugno 2023).

Suleimenov, O. (2015). *Dal segno al suono*. Pref. di A. Ferrari. Roma: S. Teti Editore.

Valéry, P. (2011). *Schizzi, Disegno, Architettura*. In G. Pigafetta, P. Signorile. *Paul Valéry architetto*. Milano: JacaBook.

Venezia, F. (2009). *Under cover of the square*. O. Basso and M. De Mattio (eds.). Siracusa: LetteraVentidue.

Zanzotto, A. (2013). *Luoghi e paesaggi*. Milano: Bompiani.

Zecchi, S. (1983). *Il tempo e la metamorfosi*. In Goethe (von), J. W. *La metamorfosi delle piante*. S. Zecchi (a cura di). Milano: Guanda, pp. 9-27.