

Rappresentazioni ambigue: il disegno e i suoi potenziali fraintendimenti

Felice Romano

Abstract

Il disegno, inteso come linguaggio, è costitutivamente ambiguo: ogni segno può essere frainteso, reinterpretato o manipolato. Partendo dalla riflessione di Paul Ricoeur sul legame tra interpretazione e possibilità di fraintendimento, il saggio indaga il disegno d'architettura come dispositivo non neutrale, condizionato da convenzioni culturali, pregiudizi e contesti sociali. Attraverso l'analisi di esempi storici – dalle accuse di spionaggio contro Aleksandr Alekhine, sorte dall'incomprensione di formulari scacchistici, alla controversa ricezione del progetto Masieri Memorial di Frank Lloyd Wright – si evidenzia come il disegno possa divenire strumento di fraintendimento ideologico. Una lettura ravvicinata delle tavole di Jean-Jacques Lequeu mostra inoltre come errori geometrici solo apparenti rivelino un'intenzione retorica e simbolica più complessa. Il contributo propone una classificazione delle ambiguità in quattro categorie: tecnica, epistemica, retorica e percettiva. Quest'ultima è illustrata attraverso il fenomeno delle immagini multistabili ("Kippbilder"), che evidenziano l'instabilità interpretativa propria della percezione umana. In conclusione, si sostiene che l'ambiguità del disegno, lungi dall'essere una semplice fonte d'errore, costituisca un elemento vitale del suo potenziale creativo ed ermeneutico, invitando a una più consapevole lettura critica della rappresentazione architettonica.

Parole chiave: disegno d'architettura, fraintendimento, ambiguità grafica, Jean-Jacques Lequeu, F.Ll. Wright.

Introduzione

*«There is hermeneutics where there is misunderstanding»
[Ricoeur 1981, p. 83].*

L'affermazione di Paul Ricoeur apre a una considerazione cruciale che coinvolge ogni forma di linguaggio: laddove il senso può essere frainteso, li attecchisce l'interpretazione. Se il disegno è un linguaggio, così come la tradizione semiotica ci invita a considerarlo, allora disegnare è sempre una sfida: la linea cerca il suo significato e il gesto del tracciarla interroga il mondo cercando di definire il reale – o l'idea che se ne ottiene attraverso i segni – estraendone elementi significanti; e in questo perpetuo processo di "significazione artificiale" si caratterizzano tutte le opportunità e le criticità che ogni forma di idioma reca in sé.

Anche la "lingua" grafica, dunque, non è mai neutrale e, nel suo aspirare continuo a una certa iconicità, vive di ambiguità interpretative che dipendono da convenzioni culturali, contesti sociali e, talvolta, pregiudizi formativi.

Nel disegno d'architettura, queste ambiguità si manifestano sia nell'atto progettuale che in quello comunicativo, lasciando spazio a interpretazioni soggettive ed equivoci che possono sì generare fraintendimenti, ma anche arricchire il processo creativo.

Con la consapevolezza che la natura interdisciplinare del tema richiederebbe ben più ampio spazio, in questa nota si intende porre l'accento sulla "fragilità" intrinseca del segno grafico – legata proprio alla sua essenza polisemica – la quale rischia, a volte, di trasformarsi in "trappola" comunicativa

ma al contempo – o almeno si crede – può costituire un terreno fecondo per la ricerca e la sperimentazione legate alle questioni del disegno, della rappresentazione e al carattere eterogeneo d'ogni attività di lettura delle immagini. Nella disciplina architettonica, la rappresentazione è lo strumento privilegiato per comunicare, progettare e interpretare lo spazio costruito. Tracciati planimetrici, moderne elaborazioni digitali, sono mezzi che assolvono il compito di tradurre la realtà tridimensionale – o la molteplicità di dimensioni concepite dalla mente – in forme bidimensionali. Se da un lato il disegno architettonico mira a ridurre l'ambiguità, rendendo quanto più evidente l'intento progettuale, dall'altro non riesce (e talvolta non vuole) a evitare aree di incertezza, potenziali generatrici di "effetti speciali" o percezioni illusorie.

La storia dell'arte e dell'architettura è ricca di esempi che sfruttano in modo critico e consapevole le ambiguità visive, dalle *Carceri* di Giovanni Battista Piranesi – spazi impossibili che sfidano la logica prospettica – alle illusioni barocche di Andrea Pozzo, fino agli inganni "multistabili" di M.C. Escher (fig. 1). In tutti questi casi, l'ambiguità non conduce all'"errore" ma costituisce una componente intrinseca della sperimentazione visiva. Laddove incontra l'architettura, essa potrebbe dischiudere nuovi orizzonti di interpretazione e comprensione dello spazio.

Per ragioni attinenti alla fluidità dell'esposizione, si propone un tentativo di classificazione delle ambiguità, così da poter inquadrare in maniera più organica gli esempi discussi successivamente. Bisogna ovviamente tener conto sia degli aspetti cognitivi che socio-culturali per poter mettere in evidenza come la natura del fraintendimento sia lungi dall'essere univocamente mera fonte d'errore, bensì occasione per esplorare la complessità del linguaggio grafico e dunque essere in grado di produrre attività ermeneutiche. Si potrebbe individuare una prima tipologia di ambiguità all'interno dei contesti specialistici che, per l'appunto, potremmo chiamare "ambiguità tecnica". Questa emerge conseguentemente all'utilizzo di simboli, convenzioni grafiche o codici interpretativi comprensibili esclusivamente agli addetti ai lavori o a chi possiede una formazione specifica come, per esempio, i diagrammi di impianti elettrici o meccanici che risultano immediatamente leggibili da tecnici specializzati, ma possono sembrare indecifrabili e ambigui a un osservatore esterno privo di competenze tecniche specifiche. Questa tipologia, ben illustrata da Nelson Godman nella raccolta *I linguaggi dell'arte* [1968], sottolinea come l'ambiguità non derivi necessariamente dalla forma



Fig. 1. M.C. Escher, *Belvedere*, 1958, litografia, 46,2 × 29,5 cm.

del segno, ma dall'assenza di un codice interpretativo comune e condiviso. Il limite della traduzione dell'immagine risiede, quindi, nella essenza polimorfica del suo interpretante così ampia da «apparire buona a qualsiasi uso e quindi a nessuno» [Eco 1975, p. 125], caratteristica, altresì, comune a ogni categoria. Ciò è inevitabile, poiché disegnare equivale sempre – anche se non univocamente – a comunicare e, come sappiamo, «ogni comunicazione consiste sempre nel “fare concessioni” alle nozioni di chi le riceve» [Gombrich 1959, p. 278].

La seconda, che potremmo chiamare – per far riferimento esplicito al pregiudizio e agli “abusi di conoscenza” – “ambiguità epistemica”, riguarda le ambiguità derivanti da preconcetti storici, culturali o ideologici, che condizionano il processo interpretativo indipendentemente dalle qualità intrinseche del disegno. In questo caso il disegno diventa “vittima” di letture pregiudiziali, disinformate o strumentalizzate. Quando l'osservatore, o la collettività, proietta sul segno grafico timori, resistenze ideologiche o faziosità, il risultato è un fraintendimento che di fatto slega completamente l'elaborato grafico dalle intenzioni originarie dell'autore.

Una terza categoria, che per via della sua estensione necessiterebbe ulteriori suddivisioni non attuabili in questa sede, potrebbe essere di tipo percettivo-illusionistico. In questi casi, l'ambiguità risiede nella configurazione grafica stessa, che induce l'osservatore a percezioni multiple e spesso contraddittorie. Queste equivocità visive si manifestano chiaramente nelle illusioni prospettiche rinascimentali e barocche, basti pensare ai *trompe-l'œil* architettonici di Giulio Romano, o alle celebri anamorfose di Holbein in cui l'osservatore si inebria di immagini cangianti derivate dalla posizione del suo punto di vista.

Un'ultima tipologia – ribadendo l'incompletezza di questo sommario (si spera non troppo maldestro) tentativo di classificazione – riguarda l'ambiguità retorica o intenzionale, impiegata consapevolmente dall'autore del disegno per finalità espressive, simboliche o persuasive. Questa forma di ambiguità emerge frequentemente nella trattatistica connessa all'architettura e al disegno in generale, quando elementi volutamente enigmatici e allegorici invitano a letture interpretative multiple, dove, nello stile del *Mundus Subterraneus* di Athanasius Kircher [1665], si combinano simboli esoterici, figure mitologiche e schemi geometrici ambigui per stimolare interpretazioni su più livelli. In questo caso l'“ambiguità visiva” si sovrappone alla “strategia comunicativa” diventando *medium* trasmettitore di significati che valicano la descrizione immediata [Summers 2003].

Questa ipotetica catalogazione, che si auspica fruttuosa ai fini della lettura delle dinamiche percettive dei casi che seguono, è da intendersi tutt'altro che come rigida separazione, poiché le diverse categorie rappresentano dimensioni complementari di un unico processo interpretativo. In questo caso, la chiave di lettura offerta da Walter Benjamin [1920], diventa proficua nel comprendere che ogni forma di rappresentazione (grafica, linguistica o artistica) custodisce inevitabilmente una porzione essenziale di ambiguità e intraducibilità: «in ogni lingua e in ogni formazione linguistica resta al di là del comunicabile l'incomunicabile, cioè qualcosa – a seconda dei punti di vista – di simboleggiante o di simboleggiato» [Benjamin 1920, p. 18]. Tale incertezza, costituisce un potenziale di continua reinterpretazione e risignificazione, e tutt'al più conferisce all'atto del disegnare una ricchezza interpretativa inesauribile e vitale nel tempo.

Spie, mostri e coercizione del segno: due vicende

Un esempio emblematico – afferente alle prime due categorie proposte precedentemente – del potere ambiguo e, a volte, “coercitivo” del segno grafico è offerto da una curiosa vicenda legata alla storia degli scacchi: il *Meisterturnier* [1] svoltosi a Mannheim nel 1914 che fu bruscamente interrotto dallo scoppio della Prima guerra mondiale. In quella occasione, il futuro quarto campione del mondo, Aleksandr Alekhine, vide il suo avvenire seriamente messo a rischio a causa di segni mal interpretati. Difatti, dopo aver già passato una notte in stato di fermo – per via di una fotografia che lo ritraeva in uniforme scolastica scambiata per un'uniforme militare – Alekhine e gli altri giocatori russi, iscritti al torneo, furono autorizzati al trasferimento a Baden Baden per alloggiarvi temporaneamente in attesa di rimpatrio. Tuttavia, durante il tragitto, l'attenzione del controllore ferroviario fu catturata dai segni e dagli schemi incomprensibili tracciati sui formulari scacchistici che gremivano le tasche del gruppo di passeggeri; grafici così enigmatici – per chi non è avvezzo al linguaggio del “Nobil Giuoco” – da somigliare troppo ai messaggi cifrati delle spie sovietiche. Immediatamente, il treno fu deviato a Rastatt, con il pretesto di un trasbordo, lì le autorità militari locali, già allertate, attendevano l'arrivo del gruppo di scacchisti.

«Appena scesi dal vagone, fummo circondati da così tanti soldati che parevano quasi un'intera compagnia, tutti

armati sino ai denti, e fummo arrestati. Nel deposito della stazione perquisirono minuziosamente noi e i nostri bagagli, e con un senso di trionfo scoprirono i formulari delle partite, scambiati dagli zelanti segugi per evidenti messaggi cifrati con cui trasmettere comunicazioni spionistiche» [2], così racconta l'episodio Fedor Bogatyrčuk, altro scacchista della stessa compagnia di malcapitati, tutte vittime della mala interpretazione.

Sembra inverosimile che nessuno tra le autorità avesse compreso quale fosse la realtà dei fatti, eppure, probabilmente per il bene della reputazione del corpo militare – «per salvare la faccia» [Kasparov 2003, p. 428] – ma soprattutto per via delle «schiacciati» prove tracciate su carta, le «indagini» portarono comunque all'arresto di tutti i giocatori. Se per Alekhine, scarcerato dopo qualche settimana insieme ad altri pochi fortunati, si trattò di un ennesimo tassello da aggiungere alla sua, già ricca, biografia di aneddoti leggendari, non per tutti la storia [3] ebbe un lieto epilogo.

I fogli, mal tradotti dai formulari di gioco, attivano il sistema di pregiudizi formativi che interpretano il linguaggio grafico-testuale in maniera più o meno consapevole e intenzionale, ponendo la potenza del segno a essere allo stesso tempo «vittima e carnefice» della erronea interpretazione, offrendoci un chiaro esempio di quel punto limite in cui i legami tra l'ermeneutica e la vera forma [4] del reale vengono recisi per effetto di ideologie e pregiudizi connaturali al contesto storico-culturale.

Se, come ci ricorda Pareyson, «senza dubbio, l'interpretazione è conoscenza – anzi, non v'è per l'uomo conoscenza se non come interprete [...] interpretare è cogliere, captare, afferrare, penetrare» [Pareyson 1974, pag. 180], è anche vero che la potenza, in alcuni casi «coercitiva», del disegno è tale perfino da scompaginare le sorti del miglior favorito. Infatti, un analogo sistema ermeneutico di pregiudizi formativi ci riporta nella Venezia degli anni '50, più precisamente al 1951, quando il giovane architetto Angelo Masieri incontra, insieme alla moglie Savina Rizzi, Frank L. Wright, invitato nella Serenissima a ritirare la sua laurea *honoris causa* conferitagli dall'Istituto Universitario di Architettura. In quella occasione i due coniugi udinesi propongono al maestro la progettazione della loro residenza veneziana da realizzarsi su un lotto triangolare affacciato sul Canal Grande e Rio Novo.

Le vicissitudini attorno al progetto del Memorial [5] sono assai note e studiate, ci interessa, però, come fu, in una certa misura, centrale il ruolo di alcuni disegni nelle sorti della

realizzazione dell'edificio. Nello specifico, una prospettiva (fig. 2) – non sappiamo se volutamente «errata» al fine di enfatizzare la rilevanza dell'edificio – raffigurava la nuova costruzione di una altezza pari a quella dell'adiacente Palazzo Balbi, quando invece – è stato pure dimostrato [Sdegno 2011] – la sua copertura non era superiore nemmeno al piano nobile dell'edificio cinquecentesco. Il disegno diede, così, occasione all'opinione pubblica veneziana di gettare ulteriore combustibile per alimentare la polemica già in atto.

La diffusione dei grafici relativi al progetto spostò la controversia sulla stampa italiana che quasi quotidianamente attaccava il memoriale, considerando il progetto inopportuno e scandaloso, polemica supportata, inoltre, da una serie di descrizioni imprecise, fotomontaggi e falsi disegni che continuavano a reinterpretare l'idea di Wright in una varietà di stili, cosicché «critiche senza vergogna sorsero ovunque» riguardo l'aspetto compositivo della costruzione, la sua mancanza di dialogo con il contesto fino alla inadeguatezza dei materiali da impiegare. Emblematica la «feroce» didascalia che apparve, in forma anonima, sul settimanale *Candido* sotto il disegno, imputato, di Wright: «questa è la famosa "casa mostro" che l'architetto americano Wright vorrebbe costruire a Venezia: una specie di compromesso tra un bunker, un mausoleo faraonico e la residenza estiva di un commerciante californiano. Per avere un'idea più esatta della faccenda bisogna inoltre tener presente che i principali materiali di costruzione saranno il cristallo, l'acciaio inossidabile e la pietra veronese, e che il tutto dovrà sorgere a pochi metri da Cà Foscari, in una posizione chiave che domina un lungo tratto del Canal Grande. Il peggio è che le autorità cittadine sensibilissime all'onore di ospitare le allucinazioni architettoniche di Wright, sembrano disposte ad autorizzare la costruzione» [6]. Sembra ovvio che la diffusione della prospettiva funse soltanto da cassa di risonanza in una situazione già, per diverse ragioni, accesa ma, ancora una volta, il delirio paranoico del segno ebbe la meglio sulla ragione.

Come è stato studiato [7], le dimensioni del progetto di Wright erano ben più modeste; eppure, il memoriale non prese mai forma e, ancora una volta, la potenza «coercitiva» del segno grafico, amplificata dal contesto polemico, si rivela decisiva per trasformare un'idea visionaria in un oggetto di scandalo.

La mala interpretazione iconografica, in entrambe le vicende, si lega inevitabilmente al ruolo occupato dai fattori contestuali e situazionali, ovvero di natura, tecnica,

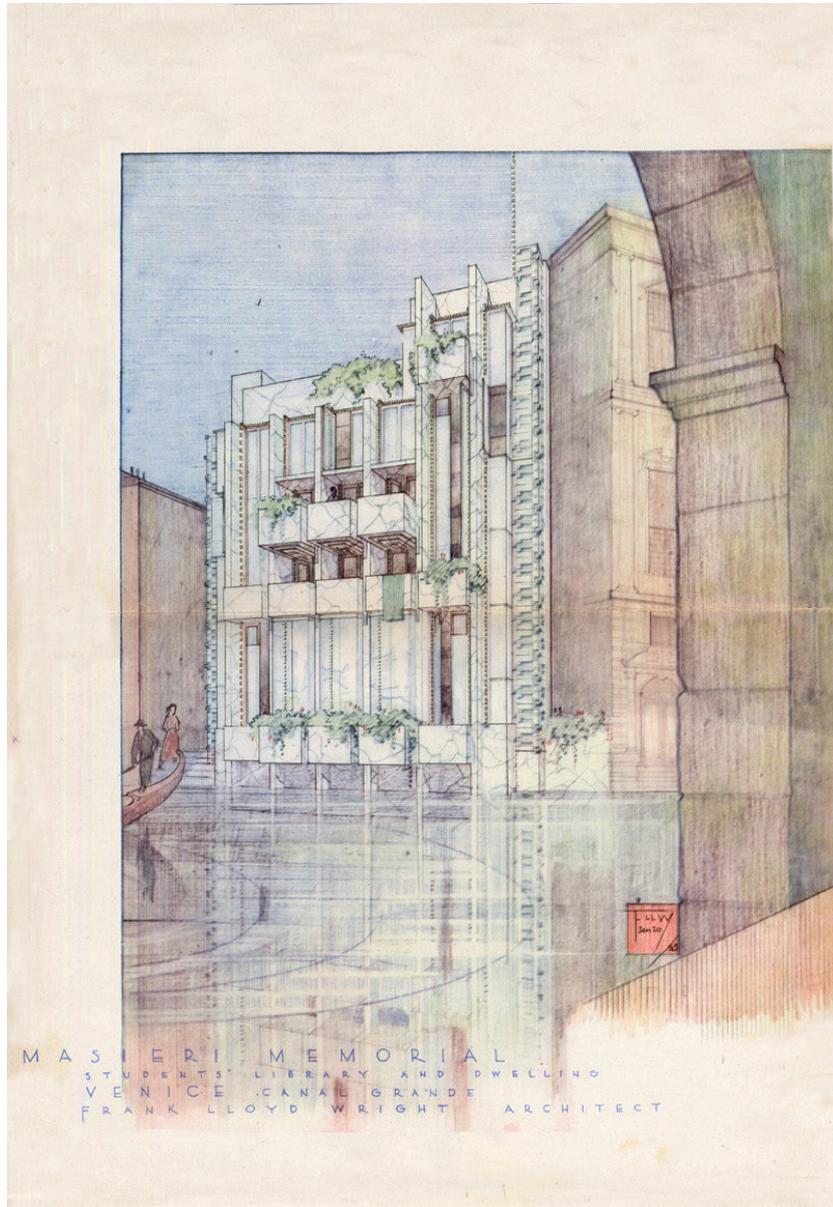


Fig.2. F.L.I. Wright, Prospettiva del Masieri Memorial, Venezia 1953 (The Frank Lloyd Wright Foundation).

storico-ideologica e di carattere fisico-sociale, la cui influenza è in grado di alterare la percezione del soggetto da parte dell'interprete. Si tratta di quei *bias* cognitivi, spesso portatori di errori di giudizio che costituiscono vere e proprie "scorciatoie di pensiero" dalle quali ricavare credenze e decisioni rapide, o "comode". In entrambi i casi presi in esame l'attivatore del meccanismo è comune ed esso si lega al passaggio della proprietà della cosa rappresentata. Sia le perquisizioni dei soldati tedeschi che la precoce diffusione, da parte della stampa, dei disegni di Wright, mettono in evidenza questa frattura. Un transito, quindi, dalla natura meramente strumentale e privata degli elaborati – come lo sono tutti i disegni di progetto e tutti gli schemi scacchistici (fig. 3) – così rapido che l'immagine venga poi estrapolata «dalla sua cornice pratica (euristica) e dai suoi paratesti» passando da un dominio privato a «un dominio altro, assolutamente pubblico» [Gay 2020, p. 66].

Gli episodi di fraintendimento sopra esposti mostrano come il disegno effettivamente attivi *bias* e "scorciatoie di pensiero" [8] che ci inducono a giudizi affrettati. Il cosiddetto *framing effect* evidenzia quanto la cornice (*frame*) in cui un problema viene presentato possa determinare il modo in cui lo valutiamo.

Un prospetto architettonico, una tavola di concorso, una notazione specialistica recano, intrinsecamente, vere e proprie "trappole interpretative" se chi li osserva non possiede gli strumenti per decodificarne il linguaggio o se, al contrario, tende a leggerli con pregiudizi già formati. Tale dinamica può condurre a scelte "comode", rapide, ma potenzialmente fallaci.

Kippbilder: ambiguità, reversibilità e multi-stabilità

Ancora più ampia, ma più agevolmente inquadrabile, è la categoria legata alla percezione visiva, intesa ben lungi dall'essere semplice trasposizione fedele dell'esperienza visiva, bensì «derivante dalle funzioni conoscitive della mente, e cioè dalla percezione sensoriale del mondo esterno» [Arnheim 1954, p. 176], dunque, un processo dinamico che può sfociare nel fraintendimento e in interpretazioni instabili.

Afferenti a questa tipologia sono le "Kippbilder", ovvero le immagini multistabili o reversibili, in cui la stessa figura grafica, osservata senza mutamenti materiali, genera passaggi repentini da una configurazione percettiva all'altra. Tale effetto deriva dal modo in cui il nostro cervello seleziona,

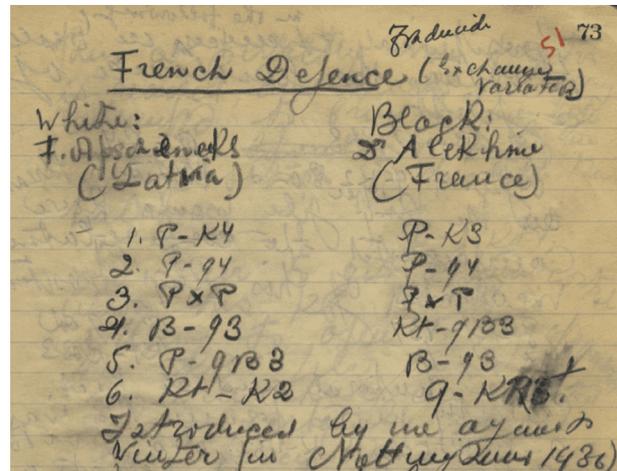


Fig. 3. A. Alekhine, Commento della partita contro il maestro lettone Fricis Apsenieks, giocata nell'ottavo turno delle Olimpiadi di scacchi di Buenos Aires, 9 settembre 1939.

collega e interpreta gli stimoli visivi, non di rado dando luogo a valutazioni errate che rispecchiano il sottile confine tra percezione ed equivoco (fig. 4).

In queste immagini, il confine fra le diverse "letture" è talvolta innescato da contorni che, come nel celebre *Vaso di Rubin* (fig. 5), possono essere letti simultaneamente in maniera differente, come vaso o come due profili umani. Altre volte subentra il richiamo di forme familiari, per esempio quando una stessa linea diventa il muso di un coniglio o il becco di un'anatra (fig. 6). Sono raffigurazioni che svelano la nostra propensione a cogliere volti e corpi da indizi minimali, basti pensare a quando, in un paesaggio apparentemente innocuo, scoviamo i tratti di un viso: una volta scoperto, rimane in sospeso il dubbio di trovarsi di fronte a una silhouette umana o a un albero contorto.

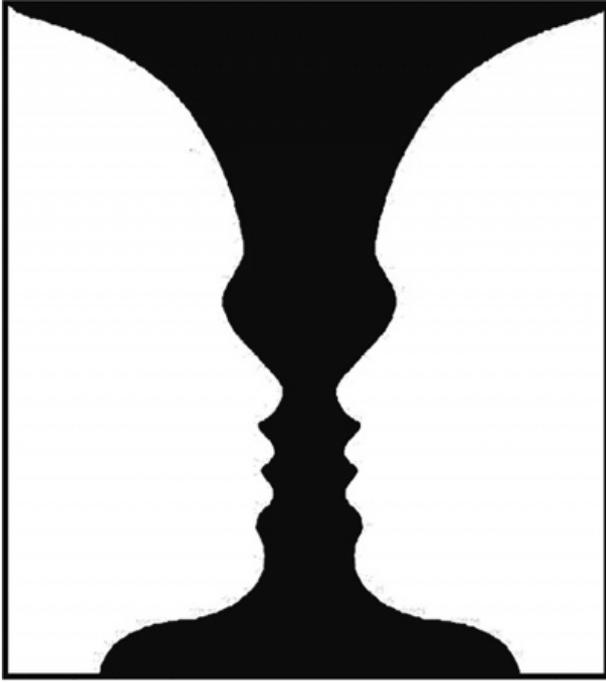
Queste ambiguità mostrano come i processi mentali possano ingannarci o trascinarci in interpretazioni alternative, evidenziando una sorta di "mala interpretazione" a cui siamo costantemente esposti anche nella vita quotidiana. Il fenomeno attecchisce pure sul piano prospettico, come quando un cubo disegnato a linee trasparenti ribalta all'improvviso la direzione di profondità e, nella nostra mente, la stessa immagine rimbalza tra due configurazioni spaziali opposte. È un errore di lettura, ma al tempo stesso è anche la prova di un formidabile potenziale creativo con il quale entriamo in contatto stimolando la funzione attiva del vedere, in cui il cervello lavora per ricavare un senso unitario da tratti incerti.

Gli studiosi hanno cercato di spiegare questa multi-stabilità percettiva sia come risultato di processi fisiologici, per cui i neuroni responsabili di una certa "soluzione" si esaurirebbero – favorendo quella opposta –, sia come conseguenza di fattori cognitivi che implicano memoria, attenzione selettiva e conoscenze pregresse [9]. In realtà, le prove sperimentali indicano un gioco articolato tra i due livelli: i circuiti "basso-livello" lavorano di pari passo con valutazioni più complesse e, in alcuni casi, i tentativi volontari di rimanere ancorati a una delle due interpretazioni falliscono, perché basta poco a far "scattare" la percezione contraria. Questo meccanismo mette in luce quanto la mente sia disposta a colmare vuoti informativi e a inventare interpretazioni sempre nuove. Ciò non avviene solo di fronte a disegni ingannevoli, ma anche quando ci troviamo in circostanze reali dove l'assenza di indizi decisivi può generare fraintendimenti o vere e proprie illusioni del reale.

Di fatto, le *Kippbilder* ci ricordano che ogni nostro atto percettivo è potenzialmente esposto al malinteso. La certezza



Fig. 4. W.E. Hill, *La moglie e la suocera*. In *Puck*, vol. 78, n. 2018 (6 novembre 1915), p. 11.

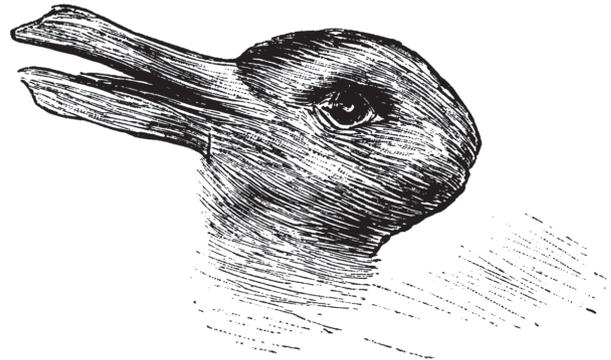


che ciò che vediamo corrisponda in modo univoco a ciò che realmente esiste può sfumare con un semplice mutamento di prospettiva o di concentrazione. Tuttavia, mentre la maggior parte delle esperienze quotidiane fornisce un contesto abbastanza chiaro da evitare pericolosi ribaltamenti di senso, di fronte a uno stimolo ambivalente la nostra sensibilità al dettaglio si trasforma in terreno fertile per equivoci, doppi sensi e interpretazioni rivali, in un affascinante intreccio tra scienza della percezione e racconto di come, e soprattutto di quanto, la nostra mente sappia illudersi.

Dualità dell'ombra: un disegno

Nel contesto di sicuro sconfinato e inesauribile della quarta categoria di ambiguità, ossia quella "retorico-intenzionale", si propone l'esempio seguente – tassello di un più ampio studio, attualmente in corso da parte di chi scrive, dedicato all'intenso dibattito settecentesco sulle questioni

Welche Thiere gleichen einander am meisten?



Hasen und Ente

Fig. 5. E. Rubin, Vaso di Rubin, 1915 ca.

Fig. 6. J. Jastrow, Duck-rabbit illusion, *Fliegende Blätter*, 23 ottobre 1892.

dell'ombra nella rappresentazione architettonica – basato su un'analisi "ravvicinata" [10] di una tavola di Jean-Jacques Lequeu (fig. 7).

Il disegno costituisce il secondo frontespizio dell'opera più celebre e studiata dell'autore normanno, *l'Architecture Civile* [1777-1825], e si presenta come un esaustivo compendio sulla teoria delle ombre che qualunque docente mostrerebbe volentieri ai suoi studenti d'arte e architettura. L'elaborato contiene, entro una squadratura rettangolare, un'ulteriore cornice ottagonale che delimita una sorta di *plafond* immaginario, "animato" soltanto da una sfera luminosa al centro di un cielo "popolato" da cinque solidi geometrici. L'atmosfera, sacra quanto quella di certe rappresentazioni dell'*Assunzione*, è totalmente priva della presenza umana [11] e rimane sospesa in uno spazio irreali. La sfera al centro è unica fonte di luce ed è concepita come "una e plurima" allo stesso tempo: potrebbe essere «il sole, la luna, una torcia o un rogo» [Lequeu 1777-1825, tav. 2], influenzando di volta in volta, con la propria dimensione, l'ombra dei cinque solidi disposti ai lati della

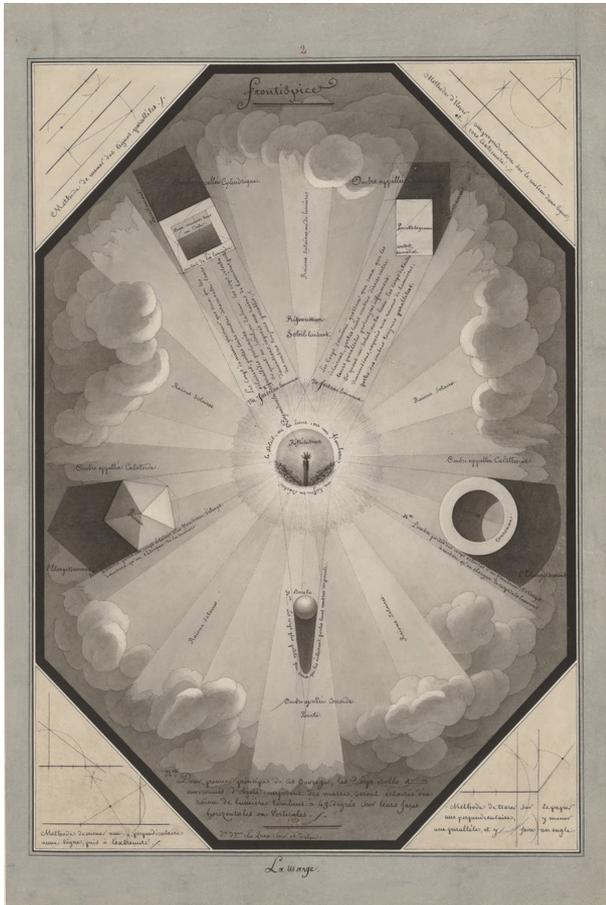


Fig. 7. J.-J. Lequeu, Frontispizio dell'Architecture Civile [Lequeu 1777-1825, tav. 2], s.d. Matita, penna, inchiostro monocromatico al lavis e acquerello, 51,5 × 34,5 cm (BnF, Est Réserve FOL-HA-80 (2)).

composizione. Nella nota in calce, si chiarisce che tutte le ombre dell'opera saranno generate «da un raggio di luce che cade a 45 gradi sulle loro facce orizzontali o verticali» [Lequeu, *ibidem*].

Sulla carta, dunque, l'autore sembra seguire un approccio coerente e metodico, unito alla straordinaria capacità di restituire graficamente la densità dell'atmosfera e la materialità delle superfici. Ma l'immagine, nella sua magistrale esecuzione, si rivela, a un'osservazione più attenta, colma di imprecisioni sul piano geometrico.

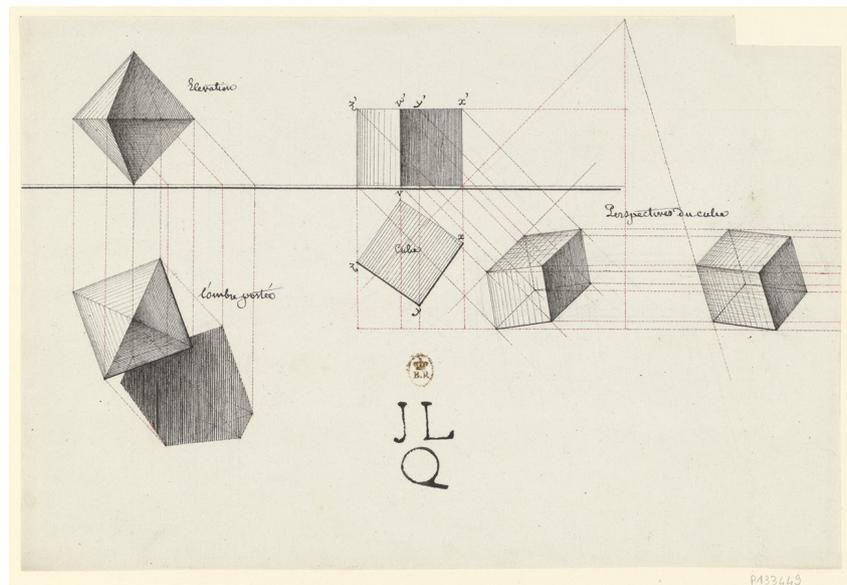
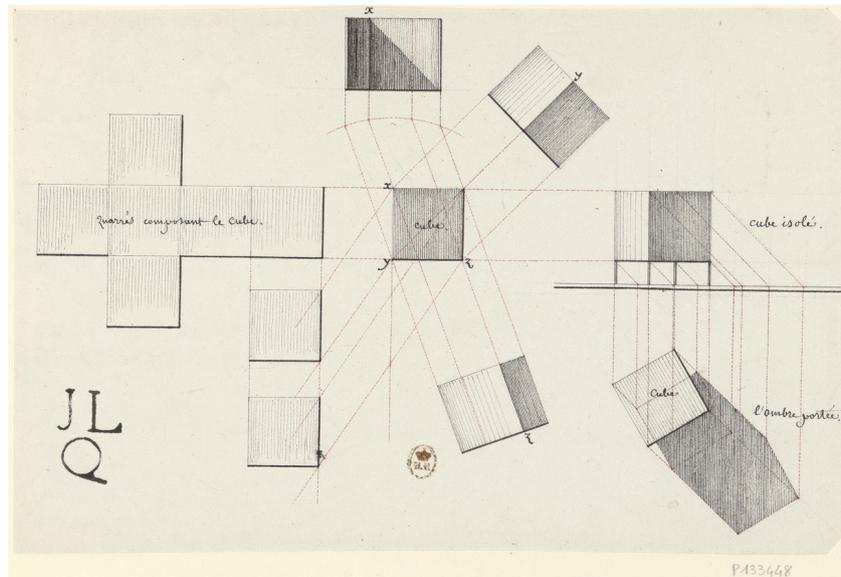
Proprio in questa tensione tra rigore teorico ed errori pratici – tra chiarezza didattica e potenziali malintesi interpretativi – risiede la forza comunicativa del disegno “lequeuiano”. L'accurato uso del *lavis* e l'equilibrio compositivo mascherano, anche all'occhio attento, ogni difetto di costruzione, mettendo in risalto come il disegno, in quanto linguaggio, non sia mai totalmente univoco.

A differenza del suo collega più celebre Etienne-Louis Boullée, il quale sperimenta nelle sue architetture colossali – enfatizzate dalla drammaticità del bianco e nero – il comportamento della luce nelle diverse fasi del giorno, la luce di Lequeu è sempre la stessa. Una luce che però appare sempre surreale, nella quale il colore si fa «portatore della gamma di sensazioni che l'architettura vuole esprimere» [Boeri 2018, p. 86] e dove sono sempre percepibili le diverse consistenze dei materiali e la presenza della massa di concentrazione atmosferica.

Similmente a venti a punte invertite, dal centro della sfera illuminata si propagano «i raggi solari o di luce», «ripercussione del sole lucente» [Lequeu 1777-1825, tav. 2] che, infrangendosi nella densità dell'aria, rappresentata dalle nuvole circostanti – anch'esse ombreggiate in base alla loro direzione – dividono il piano interno all'ottagono in ventidue parti irregolari, campite da velature alternate della medesima tonalità grigio bruna.

Lequeu attinge continuamente a un vasto repertorio di *calembour*, riferimenti numerici e simbolici, trasfondendo nelle sue tavole un elaborato apparato metaforico. Diversi studi hanno approfondito tali aspetti [12], evidenziando come l'architetto di Rouen alluda spesso a concezioni mistiche e filosofiche, dallo gnosticismo alla *Qabbalah*.

Nella fattispecie, il numero ventidue – il taglio irregolare dei raggi luminosi – richiama le forze responsabili della creazione dell'universo in diverse tradizioni religiose e filosofiche; il 22 è numero palindromo e il suo quadrato (484) conserva la medesima proprietà. Anche la presenza di cinque solidi rinvia al “numero dell'individualità e della



Figg. 9, 10. J.-J. Lequeu; Quarrés composant le cube, L'ombre portée (in alto), Perspectives du cube (in basso), s.d., Bibliothèque Nationale de France FOL-IA-36.

di questi elementi decorativi alle ombre acquisite dagli ordini architettonici. Nello specifico alle *rabdoi* (ράβδος) le *striae* (scanalature) la cui etimologia fa riferimento, alla bacchetta magica, alle aste delle lance, al caduceo di Hermes, ma anche alle pieghe verticali del tessuto in un chitone greco ma il cui scopo pratico è quello di conferire l'ombra alle colonne. Similmente al rivestimento laterale di una soglia o di una finestra, anch'esso "fascia", atto a incorniciare le aperture definendo il profilo d'ombra tra pieni e vuoti, oppure alla fascia piatta che gestisce la lunghezza dell'architrave – e analogamente per altre modanature come la *scozia* – l'apparato simbolico dei singoli elementi conduce alla alternanza di luce e ombra, intrinseca nella stessa radice etimologica del termine *fasceau*.

Nelle aree marginali della tavola, al di fuori dello spazio ottagonale, Lequeu illustra le "costruzioni indispensabili" alla realizzazione delle ombre: sistemi per tracciare linee parallele, perpendicolari e angoli. Questo tentativo di conferire un'aureola scientifica e metodologica, tipica di un'epoca in cui la geometria si impone come disciplina principe, si scontra, tuttavia, con le numerose incongruenze che emergono analizzando la composizione centrale.

Utilizzando gli strumenti tradizionali del disegno – ma già successivamente a una osservazione più attenta – si svela che i solidi cavi (il cubo e la corona cilindrica) mostrano ombre mal proporzionate, come se la sorgente luminosa cambiasse posizione simultaneamente nella stessa scena. Ancor più macroscopici sono gli errori nella proiezione dell'ombra della sfera e della piramide, in cui le regole basilari della geometria proiettiva non risultano rispettate.

Queste imprecisioni non possono imputarsi a una mancata conoscenza dell'argomento: Lequeu dimostra altrove di saper costruire correttamente le ombre di solidi semplici; si vedano, a titolo di esempio, alcuni esercizi geometrici del dono Lequeu (figg. 9, 10). È dunque ancora più stridente la presenza di difetti così evidenti proprio nel frontespizio di un'opera che si propone, almeno in parte, come testo didattico sul comportamento della luce.

Le incongruenze geometriche di Lequeu possono essere contestualizzate all'interno di una società parigina di fine Settecento ricca di fermenti e controversie: l'interesse per la "nuova scienza geometrica" convive con le istanze rivoluzionarie, con l'eredità simbolica dell'Antichità e con la sperimentazione illuminista sulla percezione e sulla sensibilità. Lequeu, "sgomitando" per farsi notare, attinge a diversi riferimenti bibliografici e figurativi: dagli *Ornements d'Italie* alle tavole di Troili, fino a quelle de *La Geometrie* di Alain Manesson

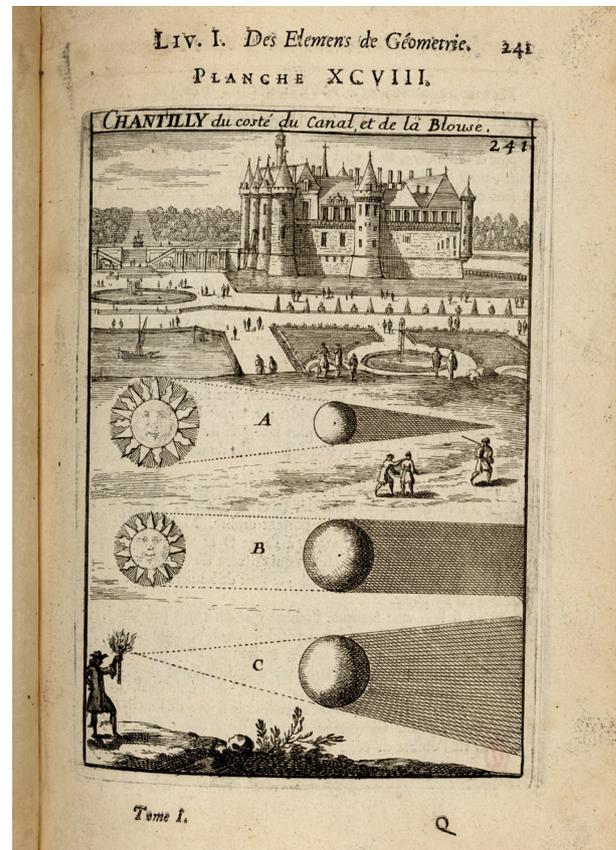


Fig. 11. A. Manesson Mallet, *Des Elemens du Géométrie, Chantilly du costé du Canal et de la Blouse* [Manesson Mallet 1702, *La Géométrie pratique*, tomo I, p. 241, tav. 98].

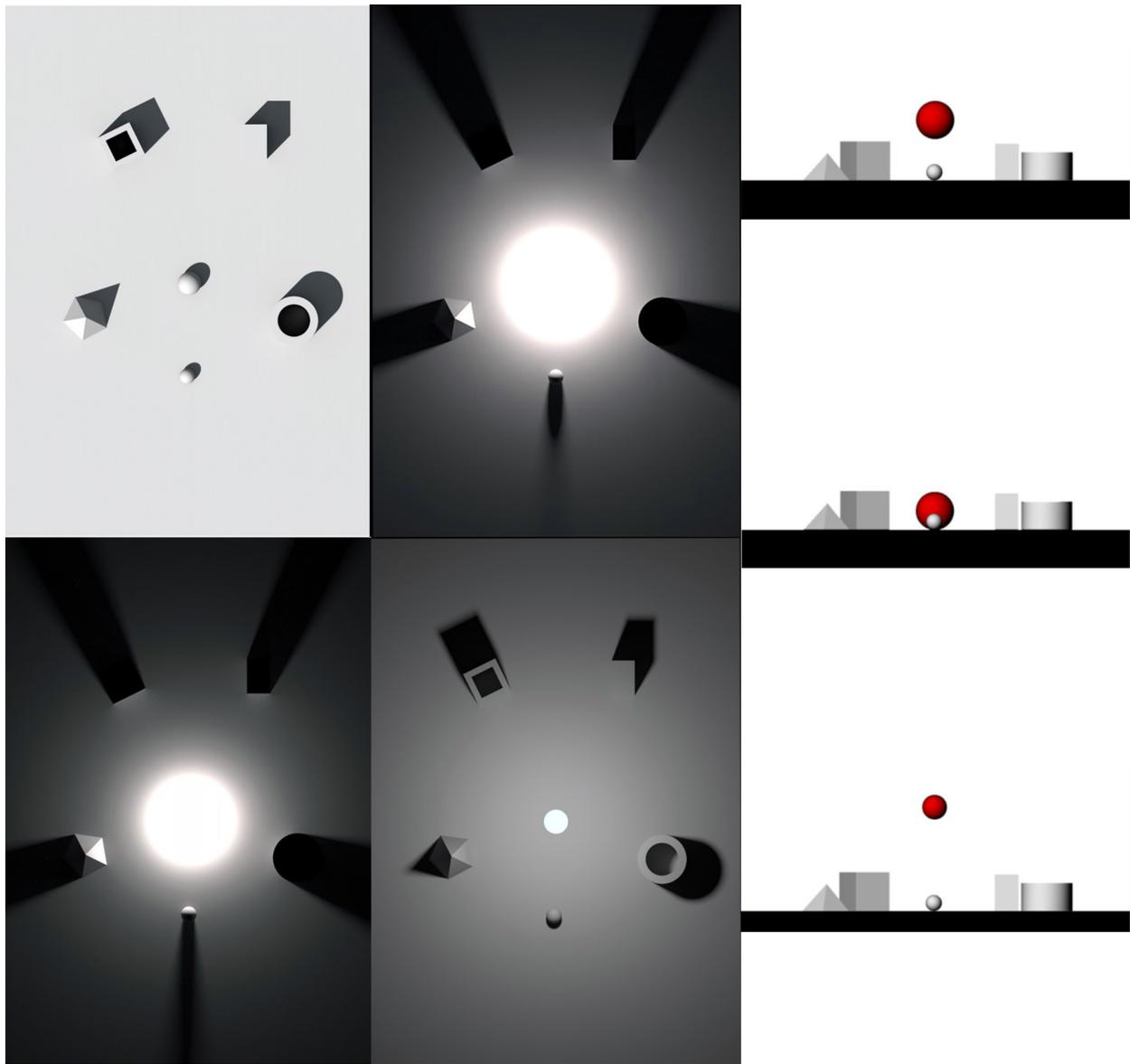


Fig. 12. Ridisegno del Frontespizio e prove d'illuminazione in ambiente virtuale, rispettivamente illuminato, da sinistra a destra, (1) dalla luce solare posta a 45°, (2) dalla luce artificiale poggiata sul piano, (3) collocata a una altezza pari a due volte il diametro della sfera, e ad una altezza pari a cinque diametri della sfera (elab. Felice Romano).

Mallet [14] (fig. 11) e, più lontanamente, a Leonardo da Vinci. Nel frontespizio, l'architetto rouennese sembra voler compendiare tanto la dimensione scientifica dell'ombra (le costruzioni marginali e la prospettiva di derivazione euclidea) quanto la sua veste simbolica e mistica (la sfera luminosa, i riferimenti numerici, il chiaroscuro meticoloso). Ne risulta un disegno in perfetto equilibrio tra una "visione pura" del mondo e il desiderio di elevare gli strumenti della rappresentazione a mezzo indispensabile per risolvere i dilemmi della modernità. Tuttavia, senza un'analisi "ravvicinata", lo scarto tra la pretesa di esattezza e l'errore diventa fonte di inevitabili malintesi.

L'immagine è un potente esempio di come il disegno possa fungere da linguaggio complesso, dove la dimensione didattica e quella simbolica si intrecciano fino a confondersi. Lungi dal considerare i clamorosi errori di costruzione come mere sviste, è più produttivo interpretarli come parte di un sistema espressivo in cui l'autore "mette in scena" tanto l'ostentazione di competenze geometriche quanto la propria inclinazione mistica e allegorica.

Guardando la tavola "da lontano", essa appare come un modello di precisione e razionalità, coerente con la fiducia settecentesca nella ragione e nella scienza della prospettiva. Ma, "avvicinandosi" con gli strumenti del rilievo grafico, si evidenziano tutte le contraddizioni di un'immagine che, a dispetto della rigida cornice ottagonale e delle costruzioni geometriche a margine, si rivela volutamente "sfasata", ricca di anacronismi simbolici e di scelte interpretative discutibili. Alcune verifiche effettuate con l'ausilio di *software* che riproducono il comportamento delle sorgenti di luce artificiale (fig. 12) rafforzano maggiormente le intuizioni iniziali. Infatti, collocando la sorgente luminosa ad altezze differenti, ne emerge che in alcuni casi – ad esempio per quanto riguarda la corona – si riesce ad avvicinarsi significativamente all'ombra disegnata da Lequeu, mentre per la piramide e la piccola sfera si rende irrealizzabile tale congiuntura, date le problematiche, accennate in precedenza, sulla conformazione, errata alla base, delle costruzioni geometriche. Considerando che l'intento dell'autore sembrerebbe quello di "simulare", su di un singolo foglio, tutte le diverse condizioni d'illuminazione, quest'ultimo peccato risulta meno perdonabile.

Così, il disegno architettonico si conferma un linguaggio in cui la dimensione del fraintendimento è sempre in agguato, e dove l'abilità di un autore come Lequeu consiste forse proprio nel giocare con tale ambiguità. L'ombra settecentesca, in definitiva, non è solo una questione di "esattezza" geometrica, ma anche uno strumento retorico di fascina-

zione, capace di veicolare verità nascoste e di confondere volutamente i confini tra scienza e arte, razionalità e immaginazione. Una lezione che, ancor oggi, invita a guardare il disegno architettonico come un mezzo irriducibilmente complesso, dove analisi e interpretazione si fondono in una pratica di continuo slittamento di senso.

Conclusioni: il dinosauro continua a essere lì

«Quando si svegliò, il dinosauro era ancora lì».
[Monterroso 2013, p. 62]

Bastano queste poche parole, rese celeberrime da Augusto Monterroso, per evocare un universo di interpretazioni. Chi è il protagonista? In quale contesto ha dormito? Perché si sveglia accanto a un dinosauro? O, forse, è proprio il dinosauro ad aver sognato? Il testo non lo chiarisce, consegnandoci un racconto straordinariamente breve, eppure capace di contenere, potenzialmente, infiniti significati. Una sorta di "testo aperto" che trova nel suo carattere enigmatico la ragione di un fascino duraturo.

La brevissima frase di Monterroso riassume emblematicamente il tema dell'ambiguità interpretativa: otto parole [15] che possono alludere a un sogno, a un racconto politico, a un paradosso temporale o a un monito ecologico.

Analogamente, il disegno – soprattutto in campo architettonico e progettuale – non può mai dirsi "definitivo" o univoco: ogni elaborato, lo abbiamo superficialmente indagato, contiene una componente interpretativa che può stimolare la creatività e allo stesso tempo alimentare letture distorte. Se è vero, come si è alluso, che «interpretare è cogliere, captare, afferrare, penetrare» [Pareyson 1954, p. 180], diventa essenziale una coscienza critica sia per traccia quanto per chi decifra il disegno. Nel caso della pratica dell'architettura ciò comporta, da parte di chi disegna, offrire un corredo esplicativo (scale di riferimento, note, finalità progettuali, vincoli, stadi di definizione) per prevenire i principali fraintendimenti; da parte di chi fruisce esercitare un minimo di "distanza critica" prima di trarre conclusioni affrettate: chiedersi a quale scopo e per quale stadio progettuale sia stato realizzato quel disegno, quale "alfabeto visivo" sia stato adottato e a quale contesto appartenga.

L'architettura oscilla per sua natura tra l'idea e la costruzione concreta e il disegno è il tramite tra queste due polarità ma, come ogni traduzione, è passibile di scelte, omissioni e interpretazioni molteplici. L'ambiguità non rappresenta soltanto

un rischio da evitare, ma un elemento costitutivo e potenzialmente portatore di nuove visioni.

Nell'era delle immagini "generate" automaticamente, in cui l'intelligenza artificiale può produrre visualizzazioni architettoniche in pochi istanti da semplici *prompt* testuali, il ruolo dell'interprete (architetto, designer, critico, fruitore) risulta ancor più cruciale. Gli *output* sintetici, infatti, non sono esenti da convenzioni e schemi, al contrario, vi si possono sommare ulteriori *bias* generatori di nuove potenziali incomprensioni. Come mostrano la storia degli scacchisti arrestati per i loro "messaggi cifrati" e le vicende del progetto veneziano di Wright, i linguaggi, visivi o testuali, possono generare significati imprevedibili. Il contesto culturale e sociale esercita una pressione decisiva sull'interpretazione, che può "arrestare" il senso o alimentare nuove idee.

Note

[1] Torneo dei maestri.

[2] Trascritto in Kasparov 2003, p. 427.

[3] Per approfondire si veda: Kasparov 2003; Gillam 2014.

[4] O, meglio, la "formatività", per intenderla in accordo con il filosofo piemontese Luigi Pareyson nel suo *Estetica. Teoria della formatività* del 1954: quel «tal fare che, mentre fa, inventa il modo di fare» [Pareyson 1954, p. 181].

[5] È così che cambiò la destinazione dell'edificio dopo l'incidente automobilistico del 28 giugno del 1952 in cui perse la vita prematuramente Angelo Masieri. La vedova Masieri propose al maestro statunitense di realizzare una residenza per la comunità studentesca, messa a disposizione dalla famiglia in ricordo del marito. Si vedano: Ainswort 2005; Díez Medina 2004; Sdegno 2011.

[6] La didascalia citata si trova in Guareschi, Minardi 1953, n. 50, p. 3.

[7] Si vedano le ricostruzioni digitali in Sdegno 2011.

[8] Si fa riferimento alla "Teoria del prospetto" formulata dagli psicologi

israeliani Daniel Kahneman e Amos Tversky nel 1979.

Il "dinosaurio" metaforico del fraintendimento è sempre presente. La forza della rappresentazione, quella stessa che sopravvive passando dal disegno tradizionale alle elaborazioni digitali, esige di essere compresa, discussa e, se necessario, messa in crisi. È un gioco infinito, dove ogni segno può acquisire, perdere o mutare significato a seconda di chi lo traccia e di chi lo legge.

Interpretare significa allora "continuare la partita", con la consapevolezza che ogni elaborato progettuale, ogni schizzo, ogni *render* ha in sé un potere creativo ma anche potenzialmente esplosivo. Ed è proprio questa dialettica, tra comprensione e fraintendimento, a rendere il disegno (e l'architettura stessa) un processo vivo, aperto e generativo, in cui l'errore – o l'ambiguità – diventa occasione per spingere più in là la soglia della conoscenza.

[9] Si veda: Gregory 2000; Gombrich 1964.

[10] Per quanto vicine possano essere le stanze virtuali del *database* Gallica dove il lascito di Lequeu si trova, per la maggior parte, digitalizzato ad alta risoluzione.

[11] Si ritiene di interesse che nessuna "cosa vivente" è presente nelle tavole dell'*Architecture Civile*, fatta eccezione per una coppia di amanti ritratti nel pieno di un rapporto sessuale all'ingresso del *Giardino delle voluttà*, Lequeu, A.C. Tav. 72, fig. 172.

[12] Per una bibliografia esaustiva si veda Romano 2021.

[13] Per questi aspetti si veda Duboÿ 1986.

[14] Presenti nella biblioteca di Lequeu [Szambien 1990] ma anch'esse palesemente sbagliate [Mallet 1702, p. 241].

[15] Sette parole nella sua versione originale: «*Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí*»..

Autore

Felice Romano, Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, Università degli Studi di Catania felice.romano@unict.it

Riferimenti bibliografici

Ainswort, T.M. (2005). *Modernism contested: Frank Lloyd Wright in Venice and the Masieri memorial debate*. PhD dissertation in Land-use Planning, Management and Design. Lubbock: Texas Tech University.

Arnheim, R. (2009). *Arte e percezione visiva*. Milano: Feltrinelli Editore. [Prima ed. *Art and visual perception. A psychology of the creative eye*, Oakland 1954].

Benjamin, W. (2007). Il compito del traduttore. In *aut aut*, vol. 334, pp. 7-20. [Prima ed. *Die Aufgabe des Übersetzers*. In *Gesammelte Schriften*, vol. IV, Frankfurt 1921, pp. 9-21].

Boeri, E. (2018). *Jean-Jacques Lequeu. Un atlas de mémoires*. Paris: Édition des Cendres.

- De Turreis, G. (2006). *Esoterismo e fascismo. Storia, interpretazioni, documenti*. Roma: Edizioni Mediterranee.
- Diéz Medina, C. (2004). El memorial Masieri en el Canal Grande. Cronica del proyecto/The Masieri memorial on the grand canal. Story of the project. In R. Moneo (a cura di). *Frank Lloyd Wright Memorial Masieri. Venecia 1953*, pp. 19-43. Madrid: Editorial Rueda.
- Duböy, P. (1986). *Lequeu. An architectural enigma*. London: Thames and Hudson.
- Eco, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Gay, F. (2020). *A ragion Veduta. Immaginazione progettuale, rappresentazione e morfologia degli artefatti*. Alghero: Publica.
- Gillam, A.J. (2014). *Mannheim 1914 and the Interned Russians*. Nottingham: The Chess Player.
- Goodman, N. (2017). *I linguaggi dell'arte*. Milano: Il saggiaiore [Prima ed. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968].
- Gombrich, E.H. (1964). *Arte e Illusione*. Torino: Einaudi.
- Gregory, R.L. (2000). Ambiguity of 'ambiguity'. In *Perception*, vol. 29, n. 10, pp. 1139-1142.
- Guareschi, G.; Minardi, A. (13 dicembre 1953). *Candido*, n. 50. Milano: Rizzoli.
- Hersey, G. (1998). *The Lost Meaning of Architecture. Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi*. Cambridge: Mit press.
- Kahneman, D., Tversky, A. (1979). Prospect Theory: An Analysis of Decision Under Risk. In *Econometrica*, vol. 47, n. 2, pp. 263-291.
- Kasparov, G. (2003). *I miei grandi predecessori. Da Steinitz ad Alekhine*, vol. 1. Verona: Edizioni Ediscere.
- Kircher, A. (1664-1678). *Mundus subterraneus, quo universae denique naturae divitiae*. Amsterdam: Jansson & Weyerstraet.
- Lequeu, J.-J. (1777-1825). *Architecture civile de Jean Jacques Le Queu contenant nombre d'édifices de différents peuples disséminés sur la terre, et au vu desquels sont les élémens des ombres, leurs éfets différents produits par la lumière solaire ou de corps enflammés sur leurs plans, élévations et profils. On y a joint des notes et l'explication des termes consacrés à cet art. Tome 1er Donné par lui-même à l'honneur de la Bibliothèque Royale*. BNF RESERVE FOL-HA-80 (1)-(2).
- Mallet, A.M. (1702). *La geometrie pratique divisée en quatre livres*. Paris: Anisson.
- Monterroso, A. (2013). *Opere complete (e altri racconti)*. Roma: Omero.
- Pareyson, L. (1954). *Estetica. Teoria della formatività*. Torino: Edizioni di filosofia.
- Ricoeur, P. (1981). *Hermeneutics and the Human Sciences - Essays on Language, Action and Interpretation*. Edited, translated and introduced by J.B. Thompson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Romano, F. (2021). *Nouvelle Méthode di Jean-Jacques Lequeu. Ridisegno, analisi grafica e rilettura critica*. Milano: FrancoAngeli.
- Sdegno, A. (2011). Il Masieri Memorial di F. Ll. Wright, 1953-54. In C. Mezzetti, M. Unali (a cura di). *Acqua e Architettura. Rappresentazioni*, pp. 391-399. Roma: Edizioni Kappa.
- Summers, D. (2003). *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. New York: Phaidon Press.
- Trinajstić, N. (1993). The Magic of the Number Five. In *Croatica Chemica Acta*, vol. 66, N. 1, pp. 227-254.
- Trubiano, F. (1995). *Jean-Jacques Lequeu, Orthograph(i)e and the ritual drawing of l'Architecture Civile*. McGill School of Architecture, master's thesis in History and Theory Program, supervisor Prof. A. Perez-Gomez. Montreal: McGill University Libraries.
- Szambien, W. (1990). L'inventaire après décès de Jean-Jacques Lequeu. In *Revue de l'art*, n. 90, pp. 104-107.