

Vedere con il disegno, ovvero l'arte si fa con gli occhi

Daniele Colistra

Quando un artista scrive

Il titolo di questo libro è una sinestesia. Suggestisce uno sviluppo del testo basato sulle suggestioni che l'arte, per sua natura, è chiamata a evocare. Manfredo Massironi è stato un artista visuale – anzi: un “operatore visivo”, come lui stesso si definiva – che non ha mai amato le convenzioni. Da un suo libro non ci si aspetterebbe una scrittura metodica. Al contrario, egli si accoda agli artisti (Paul Klee, Vasilij Kandinskij, György Kepes fra gli altri) che, quando trattano la visualità con forme verbali, adottano un rigore scientifico.

I riflessi del suo tempo

Il volume *Vedere con il disegno*, edito nel 1982 a Padova da Franco Muzzio editore e ripubblicato nel 1989 senza modifiche a eccezione della copertina (figg. 1, 2), ha il classico formato di 17 × 24 cm. Legato in sedicesimi, 192 pagine più un'introduzione di ulteriori 12 fuori numerazione, è in broccatura, con 132 illustrazioni in bianco e nero. Composto in caratteri transizionali, titolo in minuscolo (persino l'editore rinuncia all'uso delle capitali), adotta una rigorosa griglia asimmetrica basata su una colonna di giusta 10 cm all'interno per il testo e le immagini più grandi, una colonna di giusta 4,5 cm all'esterno per le note, le didascalie e le immagini più piccole.



Fig. 1. *Vedere con il disegno*. Copertina della prima edizione (Padova: Muzzio editore, 1982).

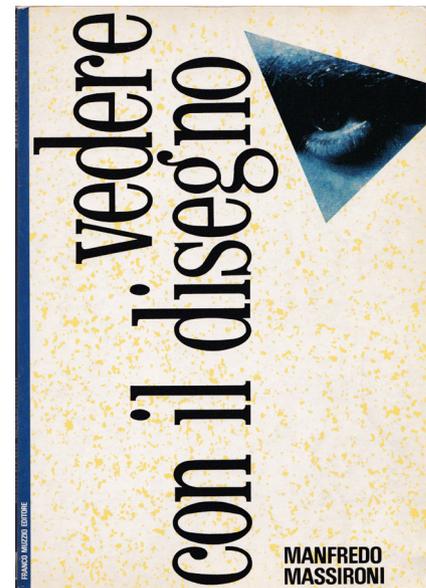


Fig. 2. *Vedere con il disegno*. Copertina della seconda edizione (Padova: Muzzio editore, 1989).

Il libro si compone di una *Introduzione* e quattro parti, più una *Prefazione* di Sergio Los, direttore della collana che ospita il volume e figura molto vicina ad alcuni componenti del gruppo Enne (di cui Massironi era co-fondatore). Los scrive prevalentemente di Carlo Scarpa, oltre che di se stesso, e il suo testo non prelude né aggiunge granché ai contenuti che seguono.

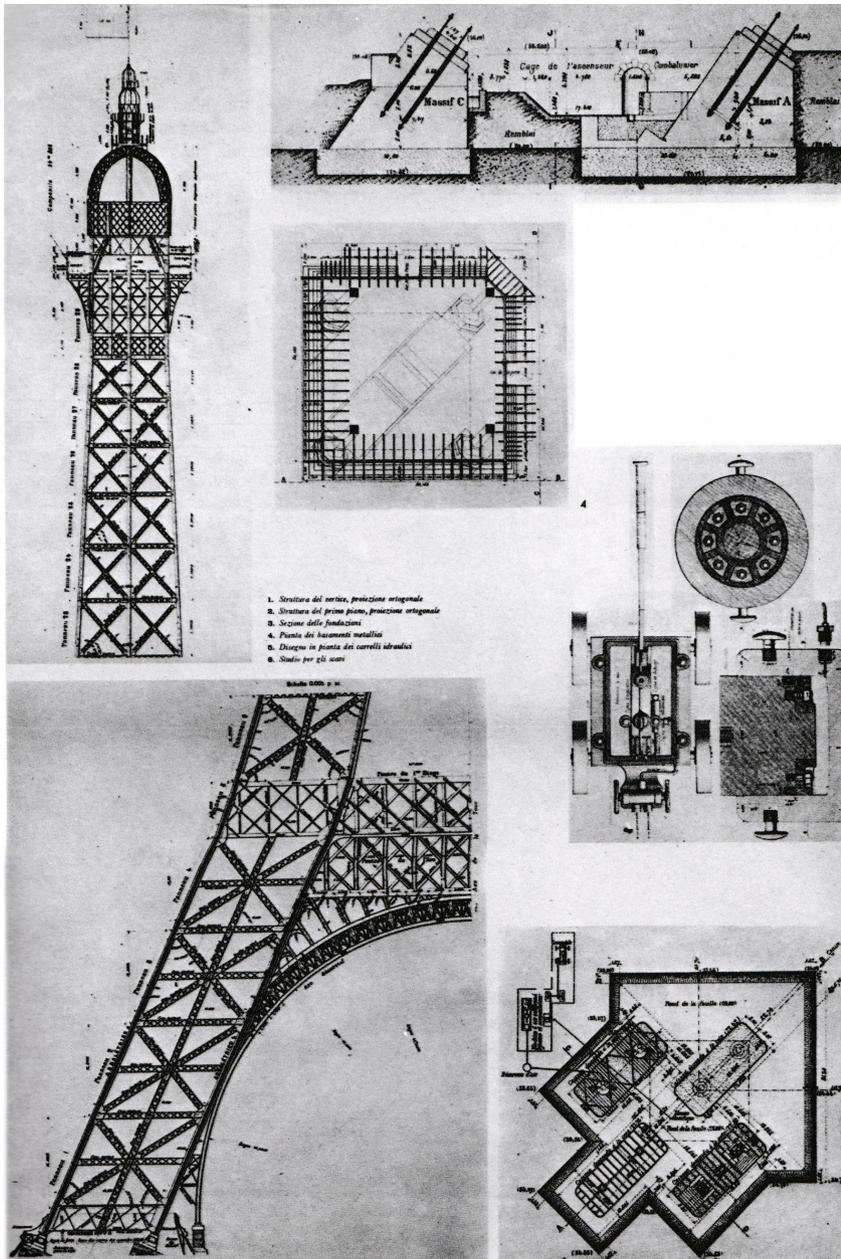
La breve *Introduzione* dell'autore dichiara subito l'obiettivo dell'opera: spiegare come funziona il linguaggio del disegno mettendo in relazione i processi di percezione delle immagini con i processi di produzione dei segni.

Una doppia chiave di volta

Segno e percezione sono le due parole chiave del primo capitolo, intitolato *Componenti strutturali del disegno*. Con approccio didascalico, Massironi mostra gli innumerevoli processi mentali ai quali il disegno si può adattare e che il disegno stesso stimola nell'osservatore. Vedute, diagrammi, schemi, schizzi, disegni esecutivi, pittogrammi, marchi, costruzioni geometriche, illusioni ottiche, illustrazioni, tavole di progetto e di rilievo fungono da esempio per dimostrare che il disegno è uno strumento in grado di documentare la realtà, ma solo se vi è un'appropriata interpretazione dei segni da parte dell'osservatore. Disegnatore e osservatore innescano due processi reversibili, chiavi di volta del meccanismo percettivo-interpretativo, interamente fondati sul potere significante dei segni. Richiamando i lavori ancora recenti di Rudolf Arnheim, Massironi analizza la funzione della linea come oggetto in sé, come contorno e come tessitura di riempimento; affronta poi la funzione del



Fig. 3. Louis Poyet. *Grues de montage, lors de la construction de la Tour Eiffel (1887)* (1982, fig. 49, p. 40).



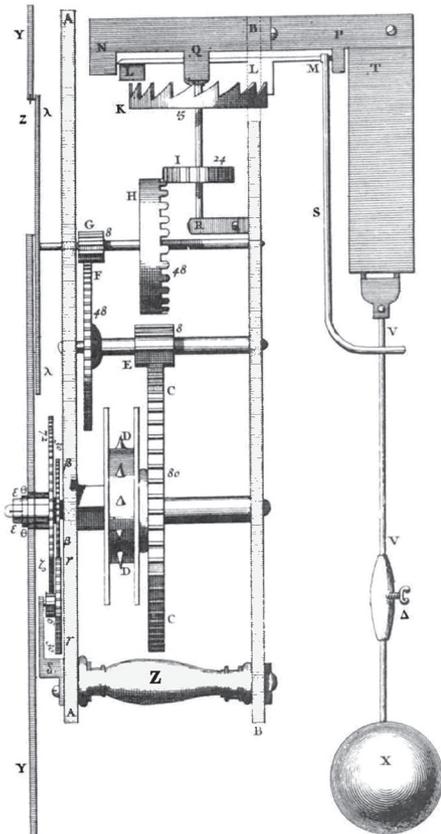
piano, che può accogliere il disegno di oggetti disposti in posizione perpendicolare o inclinata rispetto all'asse ottico. È, quest'ultimo, un modo anticonvenzionale ma efficace per distinguere il mondo bidimensionale delle proiezioni mongiane, ideali per il disegno tecnico e per la segnaletica, da quello tridimensionale delle proiezioni prospettive, destinate a rappresentazioni figurative. L'autore sceglie due diverse rappresentazioni della Tour Eiffel per mostrare due modi antitetici in cui è possibile rappresentare il medesimo oggetto (figg. 3, 4). Segue una riflessione sulle analogie fra prospettiva e immagini a funzione tassonomica. Apparentemente sono due modi diversi di riprodurre la realtà. Ma così come la prospettiva si basa sulla costruzione di uno spazio razionale, continuo, in cui le parti sono regolate da precisi rapporti metrici, anche le tassonomie seguono norme razionali, rigorose e stabili, ponendo tutti gli elementi in una condizione di continuità logica.

Il crinale del disegno

Il secondo capitolo, *Enfatizzazione ed esclusione nel disegno*, mostra come ogni disegno enfatizzi alcuni elementi e ne escluda contemporaneamente altri. Questa scelta, particolarmente delicata, rende un'immagine qualcosa di molto diverso da ciò che rappresenta. Tuttavia, il processo di enfatizzazione/esclusione tende a non lasciare vuoti perché la percezione è il riferimento dell'esperienza visuale ed è sufficiente a conferire completezza all'immagine. Il disegno, quindi, è un atto profondamente critico, è il "crinale" rispetto al quale da una parte c'è l'enfatizzazione e dall'altra l'esclusione. Da questo punto di vista, «un oggetto esiste due, tre, molte volte.

Fig. 4. S.a., disegni costruttivi della torre Eiffel (s.d.) (1982, fig. 50, p. 41).

Fig. 5. Christiaan Huygens. *Horologium Oscillatorium* (1673) (1982, fig. 63, p. 70).



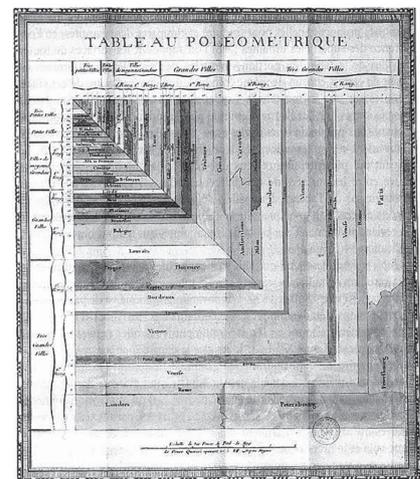
Anzi ogni oggetto è, al fine della rappresentazione, molteplici oggetti diversi, e ogni rappresentazione tende a porre tra parentesi, senza escluderle del tutto, le altre possibilità di esistenza dell'oggetto, per esaltarne particolarmente una» (p. 67). La sezione, ad esempio, si concentra su parti e connessioni della struttura interna di un oggetto e deliberatamente elimina tutte le connotazioni relative all'aspetto esteriore (fig. 5). Tuttavia, osserva Massironi, l'esclusione non riguarda solo l'atto del disegnare. Vi è un meccanismo di esclusione anche nell'osservazione della rappresentazione, e in questo gioco di perdite vi è qualcosa di irriducibile: è il nocciolo della comunicazione, ossia «la cosa di cui si sta trattando indipendentemente da ciò che si sta dicendo su essa o mediante essa» (p. 74). E come l'emittente carica il messaggio di intenzioni comunicative, che colmano il livello contenutistico dell'oggetto messaggio, così il ricevente riempie di contenuti propri tutti i vuoti che derivano dal processo di lettura, rilanciando ulteriormente il sottile gioco di enfattizzazioni ed esclusioni. Ritorna, quindi, il tema centrale del primo capitolo: la doppia chiave di volta costituita dalla consapevolezza di chi disegna e dalla consapevolezza di chi osserva.

Il disegno: ostensorio semantico

Il terzo capitolo si occupa dei rapporti fra *Il disegno* e *i problemi della comunicazione* e li affronta da un punto di vista prevalentemente semiologico. Massironi osserva che i disegnatori (pittori, grafici, architetti, incisori ecc.), quando si occupano di teoria della rappresentazione, si concentrano sempre sulle tecniche e quasi mai sul significato delle immagini, lasciando quest'ultimo compito agli studiosi del linguaggio verbale; questi ultimi, per ovvie ragioni, applicano all'analisi figurativa procedure verificate per i testi e,

quindi, inadatte allo scopo. Richiamando il lavoro degli autori che hanno fornito i più importanti contributi sul tema (Umberto Eco, Tomás Maldonado, Georges Mounin, Jacques Bertin, oltre al meno recente ma sempre valido Charles Sanders Peirce), e mettendo in guardia dall'inadeguatezza dei metodi di analisi linguistica applicati alla grafica, Massironi insiste su un tema per lui centrale: il disegno non è solo uno strumento di rappresentazione, ma anche di chiarificazione e spiegazione. I diagrammi e i grafi ne sono un esempio molto evidente: essi non rappresentano oggetti, ma qualità, quantità, distribuzione, suddivisione e relazioni reciproche fra fenomeni (fig. 6). Le differenze fra prospettiva, proiezioni ortogonali e assonometria mettono bene in evidenza il ruolo di ostensorio semantico del disegno. Ognuna di queste forme di rappresentazione si basa su codici che "chiarificano" e "spiegano" solo alcune

Fig. 6. Charles-René de Fourcroy. *Essai d'une table poléométrique, ou amusement d'un amateur de plans sur la grandeur de quelques villes* (1782) (1982, fig. 77, p. 99).



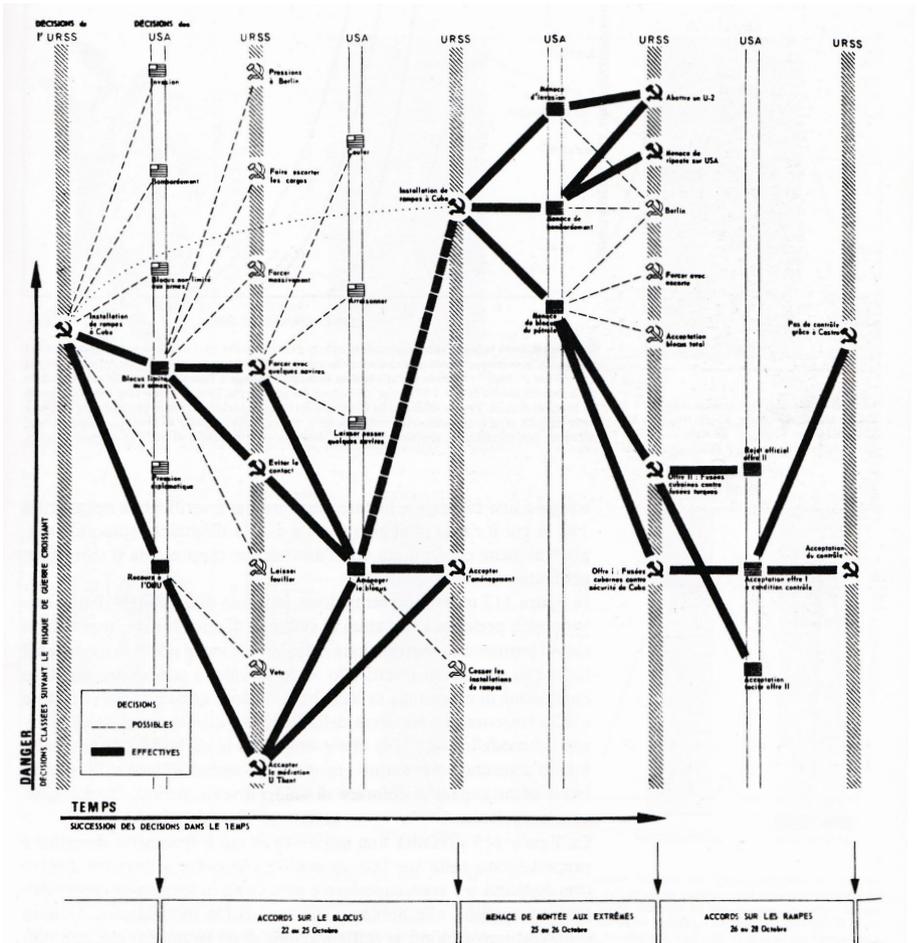
fra le infinite qualità possedute da un oggetto. Esse funzionano come «catene semantiche che riescono a veicolare contenuti particolari e specifici» e non sono altro che «lingue per l'immagine» (p. 93). L'autore confronta l'espressività verbale e l'espressività del disegno, mettendo in evidenza le differenze fra il mondo degli oggetti, comunicato in modo più efficace dalle immagini, e il mondo dei concetti, espresso in modo più pertinente dalle parole. Lo fa attraverso una lunga serie di asserzioni, vicine all'aforisma, in cui le regole dei due sistemi di comunicazione vengono evidenziate mediante una nutrita serie di esempi.

C'è però una zona di sovrapposizione fra il linguaggio, che procede per concetti, e la percezione, che fa leva sugli oggetti: è la pittografia. Se, ad esempio, un pittogramma rappresenta un uomo, esso vale per tutti gli uomini, indipendentemente dalle loro caratteristiche esteriori. Un pittogramma pertanto riproduce un concetto, un'idea. Dal pittogramma deriva l'ideogramma, termine più ampio dal punto di vista semantico. Esso presuppone un processo di categorizzazione la cui traduzione grafica si basa su regole codificate (piano di rappresentazione frontale, linea come margine, assenza di sfumature, omissione dello sfondo, centralità della figura ecc.). Il ragionamento si spinge fino alle «condizioni marginali in cui uno strumento comunicativo si arresta e cerca aiuto in un altro» e, in particolare, a quei casi in cui «il discorso verbale si ritrae per lasciare spazio a quei modi di significazione grafica che ne integrano e dilatano i limiti comunicativi» (p. 112). Un tema che sarà sviluppato nel prosieguo.

Un fortunato neologismo

Il titolo del quarto capitolo non lascia presagire grandi novità (*Il disegno come strumento di indagine e di informazione*

Fig. 7. Jacques Bertin. *La crise de Cuba* (1967) (1982, fig. 110, p. 149).



scientifica), ma l'*incipit* va subito al punto centrale della questione: «Si danno produzioni mentali che hanno la caratteristica di strutturarsi solo in maniera visiva» (p. 119): in alcuni casi, il disegno è l'unica forma espressiva che permette di trasmettere un contenuto. La rappresentazione dell'anello del benzene, ad esempio, permette di informare sia in merito alla composizione quantitativa che qualitativa di questo idrocarburo. Pur se la forma disegnata non ha nessuna attinenza con la configurazione reale del composto, essa mostra i componenti, le relazioni reciproche fra gli stessi e, quindi, sintetizza tutte le conoscenze necessarie per comprendere l'elemento in questione. In questo caso, come nei numerosi altri esempi riportati, il disegno si configura come modello "ipotetico" e non esclusivo. Di questo tipo di rappresentazione si fa largo uso nella pubblicistica scientifica e in tutti i casi in cui occorre visualizzare qualcosa che non ha una configurazione formale. Si tratta di rappresentazioni non sperimentabili percettivamente e, quindi, prive di regole di esecuzione grafica. Per definirle, Massironi conia il termine "ipotetigrafia", ossia il «prodotto grafico che contribuisce a dar forma visiva a ipotesi formulate per spiegare il comportamento o il funzionamento di condizioni naturali intuite od osservate sperimentalmente e di cui costituisce un modello esplicativo» (p. 126). Le scienze utilizzano l'ipotetigrafia da moltissimo tempo; in passato, prevalentemente mediante figure allegoriche,

poi tramite notazioni sempre più rigorose. Ad esempio, un vettore si caratterizza per lunghezza, direzione, verso e punto di applicazione. La sua codifica grafica riesce a isolare, definire ed esprimere in modo rigoroso tutti gli elementi che caratterizzano una forza. Ma l'ipotetigrafia può andare molto oltre: essa nasce da un processo intuitivo e, quindi, non è possibile stabilirne a priori gli esiti, ma solo ricostruirne una tassonomia in senso inverso al fine di individuarne la struttura interna. Solitamente il processo parte dalla necessità di esprimere dati forniti da misurazioni; questi ultimi vengono disposti all'interno di una struttura formale, grafica o plastica, caratterizzata da geometrie rigorose ed è proprio questa geometizzazione che permette all'osservatore di identificarla come configurazione astratta e non verosimigliante, proprio in quanto descrizione di fenomeni non visibili (fig. 7). Essa, inoltre, mette ancora una volta in evidenza il fatto che la percezione non consiste nell'acquisire ed elaborare solo dati esterni, ma anche interni.

Dal punto di vista strettamente grafico, l'ipotetigrafia predilige i punti e le linee in vista frontale su un intuitivo piano. Inoltre, essa necessita sempre di una didascalia, in modo da favorire, attraverso una ben strutturata interazione tra visivo e verbale, una comprensione inequivocabile: le linee astratte, caratterizzate da un grado basso di motivazione, hanno bisogno di essere sorrette da un testo che le associ al fenomeno ipotizzato e schematizzato.

Il rasoio di Occam della rappresentazione
Ho scoperto il libro di Massironi nel 1996, leggendo *L'oggetto della raffigurazione* di Giovanni Anceschi (Milano: ETAS libri 1992). Il tema dei due lavori è lo stesso, ma *Vedere con il disegno* è più strutturato, didascalico, ordinato, metodico, iterativo. Mi ha aiutato molto nel mio percorso di studi, tuttavia non l'ho mai consigliato agli studenti perché temo che non lo apprezzerebbero, e ci rimarrei male. È un libro cui sono affezionato, come si è affezionati a un disco in cui c'è una canzone che ti ricorda qualcosa, e quindi diventa prezioso: ma solo per te. Il libro dimostra i suoi anni e questo lo rende ancora più affascinante. Si basa su un'idea semplice, comune negli anni Settanta: l'idea che l'opera la fa per metà l'artista e per metà l'osservatore. Credo che questa idea orizzontale dell'arte possa apparire bizzarra a chi è nato e vive in un mondo di sempre maggiori squilibri.

Il concetto di ipotetigrafia per me è un grimaldello, un rasoio di Occam che uso per classificare in modo rapido e mnemonico le rappresentazioni grafiche. Qualche tempo fa ho scritto un articolo proprio su questo argomento, incentrato sui modi in cui l'ipotetigrafia può essere ricercata, evocata, imposta, evitata, rifiutata da un disegno [1]. L'ho riletto qualche giorno fa e non mi è sembrato molto convincente. È giusto che sia così: l'aura di una lettura non può essere infusa in una scrittura. Occorre cambiare punto di vista. Un disegno vede in modo diverso, e forse riesce a illuminare gli angoli che le parole sono costrette a lasciare in ombra.

Nota

[1] Si veda Colistra, D. (2020). *Ubique sunt leones*. In *XY digitale*, n. 9-10, pp. 78-91 <<https://dx.doi.org/10.15168/xy.v5i09-10.168>>.

Autore

Daniele Colistra, Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria, Dipartimento Architettura e Territorio, daniele.colistra@unirc.it