

Dal passo al segno. Conoscenza e moltiplicazione di significati indecidibili tra traccia, esperienza e interpretazione

Antonella Pettorruso

Abstract

Questo contributo propone una tesi operativa: il disegno non si esaurisce nella sua funzione illustrativa, ma è un processo che partecipa nel campo semantico visivo in modo dinamico come motore cognitivo nell'azione creativa. Infatti, esso seleziona, ordina e mette in relazione dati dispersi, trasformandoli in figure leggibili e discutibili. Tale processo è strutturalmente affine al camminare: entrambi funzionano come pratiche iterative di orientamento, basate su ritmo, correzione e costruzione progressiva di senso. La cartografia è assunta come "spazio già reinterpretato", una traccia che indirizza lo sguardo e prefigura percorsi; tuttavia, nel passaggio dalla carta alla strada fisica, la direzione iniziale non determina l'esperienza. La traccia guida i piedi, ma non può controllare l'attrito dei materiali, le micro-variazioni percettive, lo stato affettivo dell'osservatore e l'incontro situato con il paesaggio. Ne deriva una moltiplicazione di significati in parte indecidibili: la mappa e il tracciato generano conoscenza non perché chiudono il reale in un'unica lettura, ma perché attivano interpretazioni plurali entro vincoli condivisi (scale, codici, sequenze). Il testo integra casi e riferimenti: dalla mappatura epidemiologica di John Snow come prova grafica di un fenomeno, alle mappe schematiche che orientano senza esaurire, fino alla lettura delle strade storiche come dispositivi di memoria e percezione (Rutigliano). In chiave neurocognitiva, l'esperienza in situ è letta come conoscenza incarnata, in cui l'ambiente attiva risposte percettivo-motorie e affettive (Gallese). Disegnare, come camminare, diventa così una metodologia integrata per interpretare territori, costruire temi progettuali e rendere operabile il tempo nei luoghi.

Parole chiave: rappresentazione, percorrenza, conoscenza incarnata, cartografia storica, moltiplicazione di significati.

Introduzione

Per conoscere occorre disegnare o camminare, attraversando lo spazio cartografico o quello materiale della strada. Questo presuppone che il supporto grafico non è neutro, ma raffigura sempre un luogo già interpretato, perciò una prima lettura che orienta il passo. Seguire con il dito un tracciato disegnato da altri equivale, in forma preliminare, a lasciarsi guidare. Perciò è da considerarsi un gesto che tenta di direzionare i piedi dell'escursionista prima ancora che questi tocchino il suolo. Da qui nasce una moltiplicazione della conoscenza, perché la cartografia, stratificata e già "tradotta" da uno sguardo precedente, nell'atto di camminare viene a sua volta reinterpretata dall'osservatore secondo il proprio repertorio di esperienze e competenze; allo stesso modo, chi traccia un percorso in montagna o di una metropolitana offre soltanto una prima

direzione, una linea di possibilità. In questa prospettiva emergono due momenti irriducibilmente imprevedibili. Da un lato, chi scorre un dito sulla mappa non può anticipare ciò che sentirà quando quel tracciato diventerà suolo: l'attrito, il dislivello, il ritmo del passo. Dall'altro, chi disegna moltiplica il reale attraverso il segno, ma non può governare ciò che accadrà lungo il cammino: la consistenza delle foglie sotto i piedi, l'odore dell'aria, la fatica sul pendio, una luce improvvisa, né – soprattutto, lo stato d'animo con cui quel paesaggio verrà incontrato e interpretato.

In questa eccedenza tra traccia e vissuto si produce conoscenza: l'itinerario prescrive un orientamento, ma l'esperienza lo riempie di significati non prevedibili. Come suggerisce Inghilleri [Inghilleri 2012] alcuni luoghi possono avere un effetto di cura

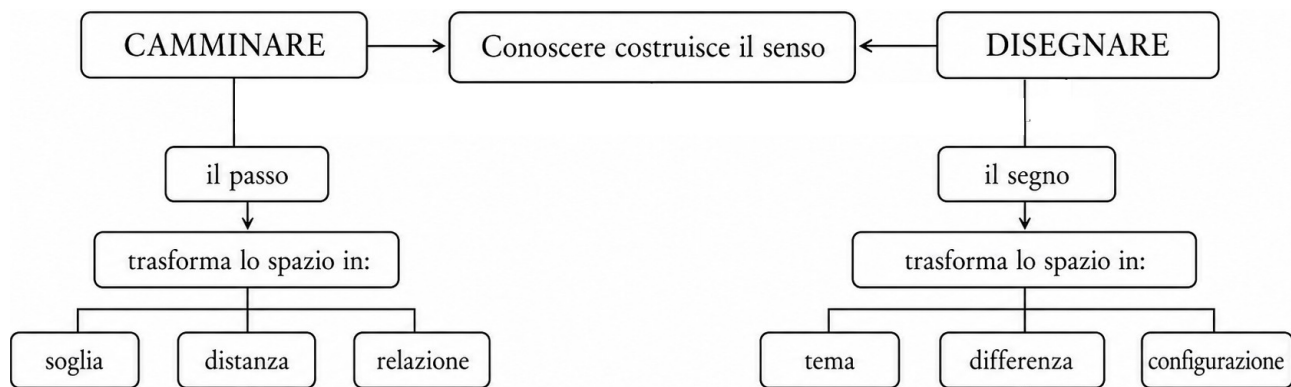


Fig. 1. Camminare è come disegnare (elaborazione grafica dell'autrice).

e regolazione emotiva; se per il bambino un primo oggetto “esterno” alla madre può essere la bambola, per l'adulto il paesaggio può svolgere una funzione analoga di contenimento e calma. È in questa interazione situata, infine, che – in linea con Gallese e Morelli sulla natura incarnata della conoscenza [1] – i neuroni specchio partecipano alla costruzione del senso: reagendo a ciò che abbiamo davanti, trasformano la percezione in una conoscenza incarnata, inseparabile dal gesto, dal passo e dalla traccia.

Questo testo sostiene una tesi operativa: la conoscenza non precede la rappresentazione, ma si produce attraverso di essa. Disegnare non “mette in chiaro” ciò che è già noto; è un processo che seleziona, ordina, collega, stratifica e, così facendo, rende il mondo leggibile e discutibile. Ma questo è inseparabile dal camminare: per disegnare occorre attraversare, anche solo mentalmente, uno spazio già interpretato (la carta, la mappa, il tracciato), e insieme uno spazio fisico che resiste alla piena previsione (la strada, il sentiero, il terreno, le soglie, i rumori, le asperità) (fig. 1). In questa doppia percorrenza, la traccia iniziale orienta, ma non esaurisce: apre una direzione e genera una moltiplicazione di significati che resta, in parte, indecidibile [2].

La grammatica del segno come ritmo di cinetica e rappresentazione

A partire da una linea di pensiero che da Schopenhauer [3] conduce a una concezione interpretativa della rappresentazione,

“rappresentare” non equivale a riprodurre fedelmente, ma a trasformare l'oggetto in un linguaggio: ogni immagine è l'esito di un modo di osservare, quindi contiene giudizio, non neutralità [4]. Il disegno, in quanto pratica analogica, lavora per codici: metafore, analogie, schemi, riduzioni. È qui che la conoscenza emerge come costruzione: senza rappresentazione, il mondo resterebbe una massa informe di fatti, priva di gerarchie e relazioni.

Questa logica appare con particolare evidenza nella cartografia storica [5]: la carta non è mai “prima volta” [6], ma quasi sempre riscrittura. Il cartografo integra mappe pregresse, aggiorna dettagli, sovrappone strati. Ne consegue che nello stesso foglio convivono più spazi (la base e l'intervento) e più tempi (l'istante del rilievo, la memoria della carta precedente, la proiezione di un uso futuro). Disegnare, qui, significa “cartografare il tempo”: rendere visibili trasformazioni, permanenze, deviazioni, meandri, discontinuità. Il tempo non è narrato soltanto; è reso operabile attraverso il segno.

In questa prospettiva, il camminare non è un tema esterno, ma il correlato corporeo del disegno [7]. Ogni traccia grafica implica una cinetica: ritmo, pressione, avanzamento, correzione. Nel gesto lineare, come nel passo, ci sono accelerazioni, pause, ritorni, scarti. Non è un caso che molte rappresentazioni del movimento nella storia dell'arte (dal passo “regale” egizio alle figure classiche impostate su contrapposti dinamici) mostrino che il moto si comunica per differenze [8], alternanze e tensioni: analogamente, nel

disegno, la linea suggerisce movimento non perché “imita” il corpo, ma perché ne ricostruisce la grammatica ritmica. Questa equivalenza processuale diventa più stringente se si considera l'educazione al disegno: il bambino disegna come esplora per contorni, prove, ripetizioni; mentre l'adulto tende a disciplinare, astrarre, selezionare. In entrambi i casi, tuttavia, il disegno resta una forma di apprendimento situato: si impara mentre si traccia. La differenza è nella soglia di controllo, non nella natura conoscitiva dell'atto.

Gli itinerari della percezione e le costellazioni della traccia

Il caso di John Snow [9] è paradigmatico perché chiarisce che mappare non serve soltanto a comunicare risultati già acquisiti, ma a produrli. La correlazione tra decessi e fonte di approvvigionamento idrico diventa intelligibile proprio nel momento in cui viene tradotta graficamente: posizionata nello spazio, delimitata, resa confrontabile. La mappa agisce così come dispositivo di prova, capace di dare forma a un'ipotesi e di esporla alla confutazione pubblica; la conoscenza, in questa prospettiva, non è un contenuto semplicemente trasferito dal mondo al foglio, ma l'esito di un'operazione di selezione, montaggio e organizzazione visiva dei dati (fig. 2).

Alla fine di agosto 1854, durante l'epidemia di colera a Londra, Snow esclude l'ipotesi della diffusione per via aerea e orientò l'indagine verso una possibile trasmissione attraverso l'acqua. Osservata la concentrazione dei casi nell'area di Piccadilly, individuò nella pompa di Broad Street (tra Broad Street e Cambridge Street) un punto cruciale dell'approvvigionamento dei residenti. Percorrendo le strade del quartiere, riconobbe che la maggior parte dei decessi risultava addensata in prossimità della pompa: una regolarità che, per diventare argomentabile, doveva essere resa visibile. Snow lavorò quindi su una base cartografica già esistente, pubblicata dallo studio C. F. Cheffins (Holborn) alla scala di 30 pollici per miglio, e la trasformò in strumento analitico integrando tre elementi essenziali: la localizzazione delle pompe, una linea tratteggiata a definire l'area di influenza e i trattini neri a segnare i decessi. È in questa trasformazione – dall'immagine topografica al diagramma relazionale – che la mappa produce evidenza, rendendo verificabile l'associazione tra eventi sanitari e infrastrutture idriche.

Nel dicembre 1854 Snow presentò i risultati alla London Epidemiological Society, dove emersero ulteriori connessioni con le condizioni igienico-sanitarie della popolazione. Le interpretazioni non furono però immediatamente unanimi: un ulteriore riscontro arrivò dall'analisi di un decesso inizialmente trascurato (il caso di una bambina contagiata) e dalla ricostruzione del ruolo di un pozzo nero, i cui materiali filtravano nel terreno fino a contaminare l'acqua potabile. Anche qui la forza dell'argomento non sta in un singolo dato isolato, ma nella possibilità di ricomporre una catena di relazioni coerenti tra spazio, comportamenti d'uso, infrastrutture e distribuzione dei casi [10].

Una traccia può essere radicalmente direttiva e, al tempo stesso, non deterministica. Il diagramma di una rete (come la celebre logica di semplificazione (fig. 3) delle mappe schematiche di Beck [11] per la metropolitana di Londra) orienta lo spostamento: indica sequenze, nodi, interscambi, direzioni. Tuttavia, non governa l'esperienza: non controlla l'affollamento, i rumori, la stanchezza, l'umore, la memoria personale che si innesta in ogni tragitto. La traccia, quindi, dirige senza determinare e la linea guida i piedi, ma non possiede il corpo. L'atto del camminare diventa metodo nel discorso sulle strade storiche, perché la strada non è soltanto infrastruttura funzionale: è monumento paesaggistico, dispositivo di memoria e “itinerario privilegiato” [12] per ritrovare e conoscere un'Italia stratificata. In questa impostazione, la strada è una scrittura territoriale che merita tutela e valorizzazione, anche perché molte tracce sono state cancellate o degradate dalla modernizzazione e dall'omologazione dei tracciati. La proposta di riscoperta delle strade storiche è esplicitamente legata a un turismo “lento e curioso” e a una pedagogia dello sguardo: tornare a leggere i luoghi lungo la linea di una percorrenza che porta con sé muri, ponti, opere idrauliche, segni di un “fare” coerente con il *genius loci*. Le pratiche escursionistiche (relazioni CAI, attraversamenti guidati, ricognizioni) mostrano un punto chiave: camminare produce descrizione, e la descrizione tende a diventare cartografia testuale. Nel passo si riconoscono pendenze, materiali, regimi d'acqua, cambi d'uso del suolo, ma soprattutto si costruisce una sequenza di decisioni: dove passare, dove sostare, cosa evitare. Il cammino, in questo senso, è un algoritmo corporeo che trasforma lo spazio in relazione. Quando l'analisi cartografica individua continuità territoriali ed elementi ricorrenti, essa non “scopre” solo oggetti: estrae un tema e lo usa come regola di progetto. Qui la conoscenza si moltiplica attraverso la stratificazione della carta storica, della carta tecnica, della toponomastica, delle percezioni in situ, e infine della nuova

Fig. 2. Ridisegno della carta epidemiologica di Londra. I prismi individuano le zone di contagio e i cilindri segnalano la presenza delle pompe (elaborazione grafica dell'autrice).

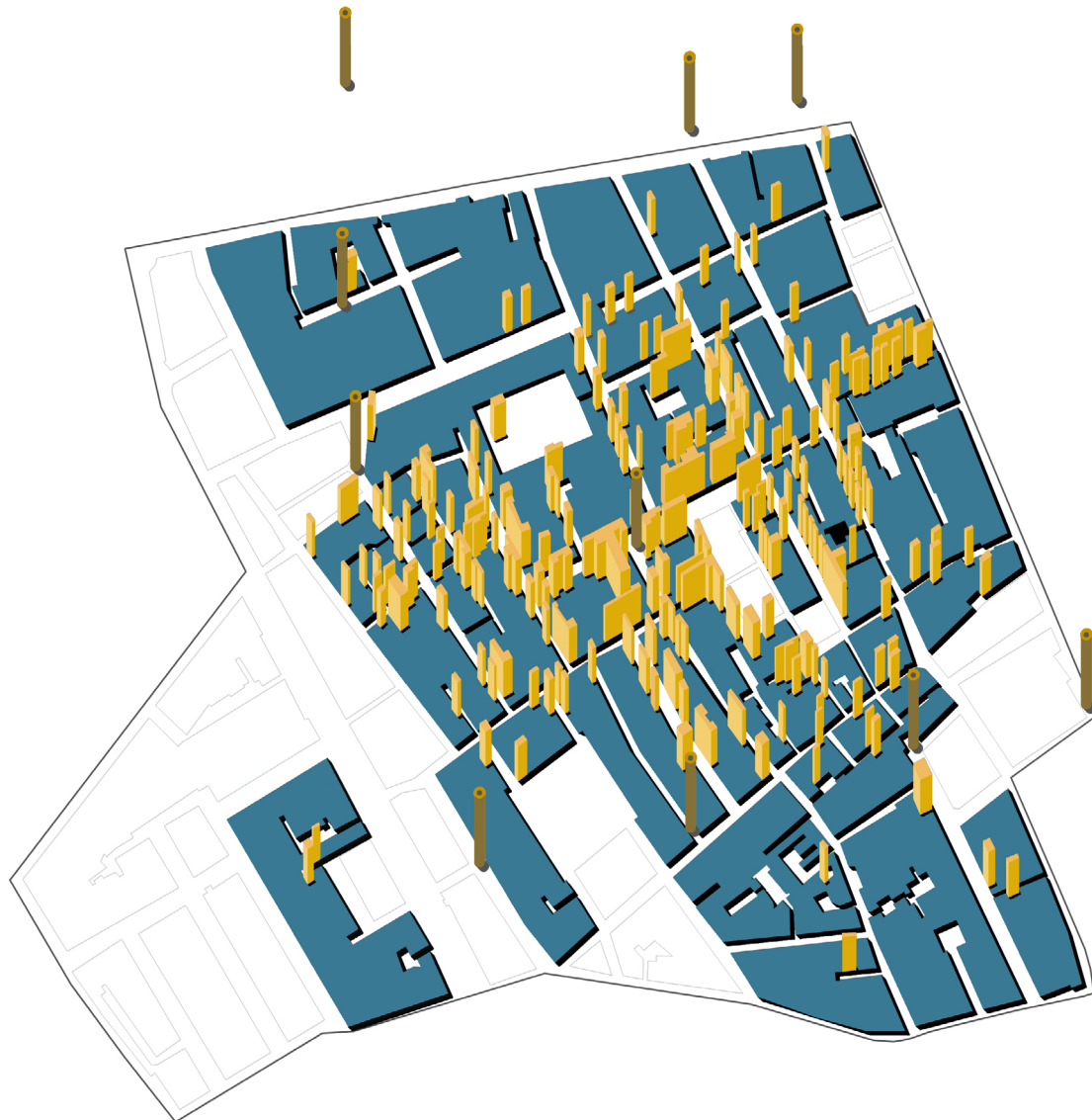
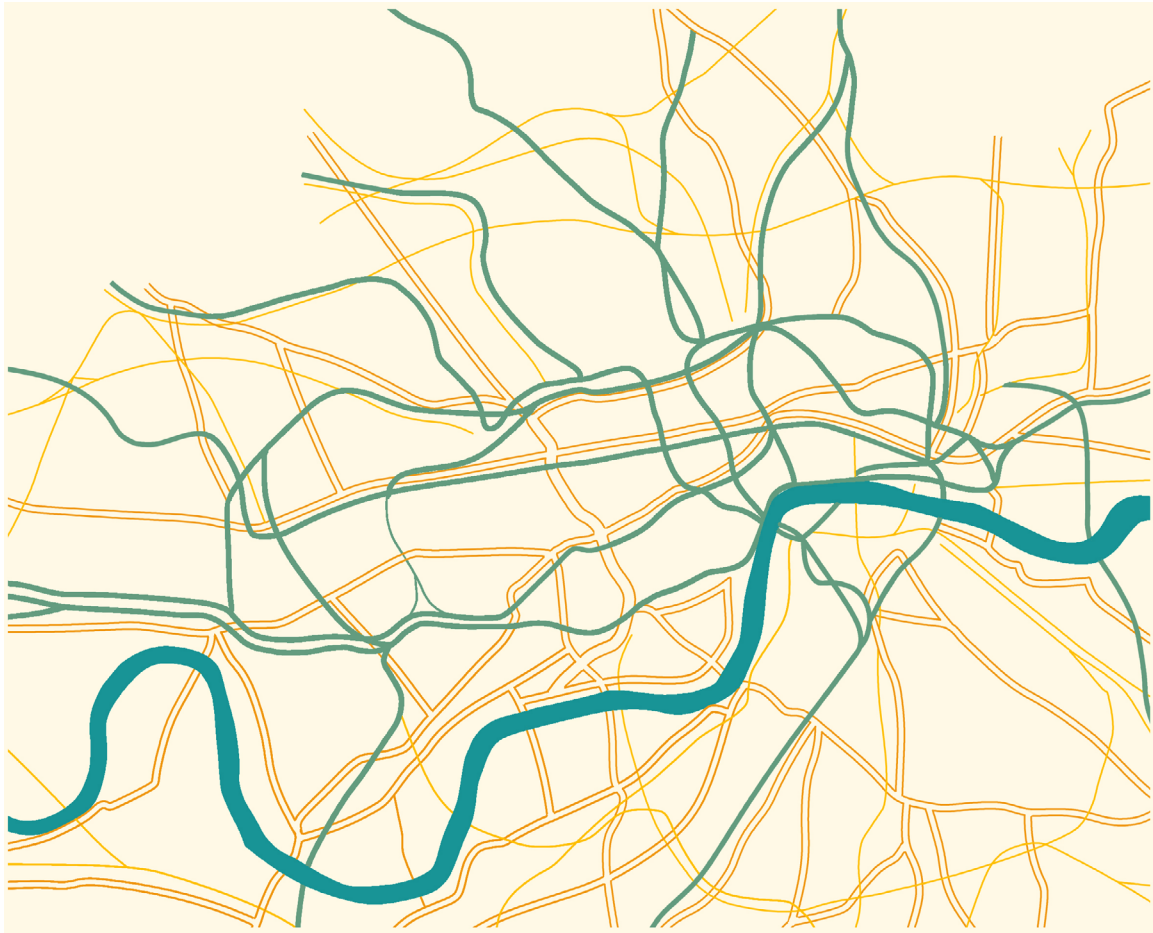


Fig. 3. Ridisegno della mappa della metropolitana di Londra, 1930-ante Beck. In verde il tracciato topografico della linea metropolitana, in arancione e senape i tracciati delle altre infrastrutture viarie, in turchese il fiume Tamigi (elaborazione grafica dell'autrice).



sintesi progettuale. In tal senso il prodotto non è un'immagine statica, ma una rete percorribile costruita da cammini terrestri, vie d'acqua, attraversamenti e dispositivi di controllo.

Dalla traccia alla presenza: risultati sulla conoscenza che nasce dal disegnare e dal camminare

Dai casi emergono risultati convergenti. Primo: disegnare è un atto epistemico perché produce relazioni. Non si limita a descrivere entità; le mette in configurazione (prossimità, influenza, gerarchia, sequenza). La conoscenza nasce come struttura, non come elenco. Secondo: la traccia è sempre "prima" e "non ultima". È una direzione iniziale, come un sentiero segnato o una linea su mappa: orienta il movimento, ma lascia indeterminata la qualità dell'esperienza. Questa indeterminazione non è un difetto: è la condizione della moltiplicazione dei significati. Terzo: la cartografia è uno spazio già reinterpretato. Camminare "nella carta" significa seguire con il dito un percorso che qualcuno ha già deciso come rilevante, praticabile, nominabile [13] (fig. 4). Ma nel farlo, l'osservatore riattiva la carta con le proprie conoscenze: ciò che per uno è "pendenza", per un altro è stimolo; ciò che per uno è "piano" per un altro è monotonia, o promessa di velocità. Quarto: il passaggio dalla carta alla strada fisica produce un surplus non traducibile integralmente. La carta non contiene l'attrito delle foglie sotto il piede, la paura sul ciglio, l'imprevisto del vento, la felicità inattesa di un'apertura visuale. Il tracciante può indicare la direzione; non può prescrivere la sensibilità. Quinto: questo surplus non è solo poetico, ma neurocognitivo [15].

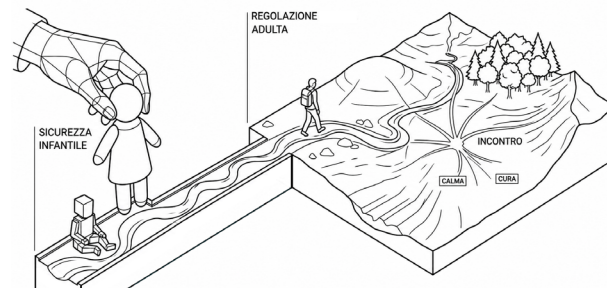
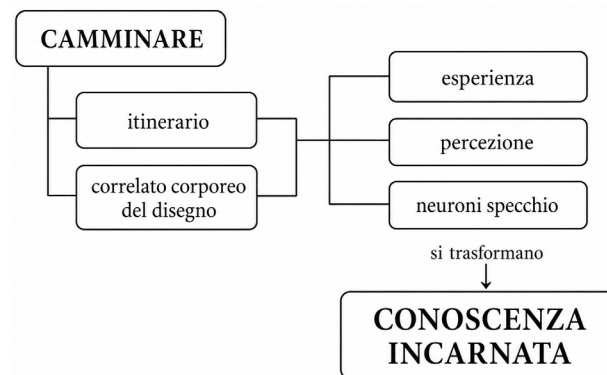
Se, come nelle letture di Gallese [16], la comprensione del mondo è mediata da sistemi di simulazione incarnata (neuroni specchio e meccanismi affini), allora l'ambiente attiva risposte che non dipendono solo dall'informazione, ma dalla presenza. La strada "fa fare" qualcosa al corpo: posture, attenzioni, anticipazioni. La conoscenza si genera nella reciproca presa tra organismo e contesto.

Dal segno al passo nella conoscenza dei significati indecibili

Dire che "disegnare è come camminare" non significa ridurre il disegno a una metafora del movimento, ma riconoscere una stessa struttura operativa: entrambi sono processi iterativi di orientamento. Camminare è una pratica di misura minima (il passo) che trasforma lo spazio in soglia, distanza e relazione;

Fig. 4. Camminare: traccia, esperienza e significato (elaborazione grafica dell'autrice).

Fig. 5. Sicurezza e regolazione emotiva, dalla bambola al paesaggio (elaborazione grafica dell'autrice).



disegnare è una pratica di misura minima (il segno) che trasforma il reale in tema, differenza e configurazione (fig. 5).

Il punto decisivo è la moltiplicazione dei significati indecidibili. "Indecidibili" qui non vuol dire arbitrari: vuol dire non esauribili in una singola lettura. Un tracciato storico è contemporaneamente infrastruttura, documento, monumento, memoria, occasione estetica, risorsa economica, dispositivo politico. Una mappa epidemiologica è contemporaneamente descrizione e argomentazione. Un percorso escursionistico è contemporaneamente direzione e racconto. La conoscenza non è univoca: è una proliferazione governata da vincoli (topografia, scala, codici grafici, regole del cammino), ma aperta nelle interpretazioni [17].

In questa apertura si inserisce anche la dimensione affettiva. Se, come in Inghilleri [18], l'oggetto transizionale per il bambino (la bambola) è un mediatore tra sicurezza e mondo esterno, per l'adulto il paesaggio può funzionare come un mediatore di regolazione: calmante, riorientante, capace di "curare" attraverso la percezione. La traccia (mappa/strada) prepara

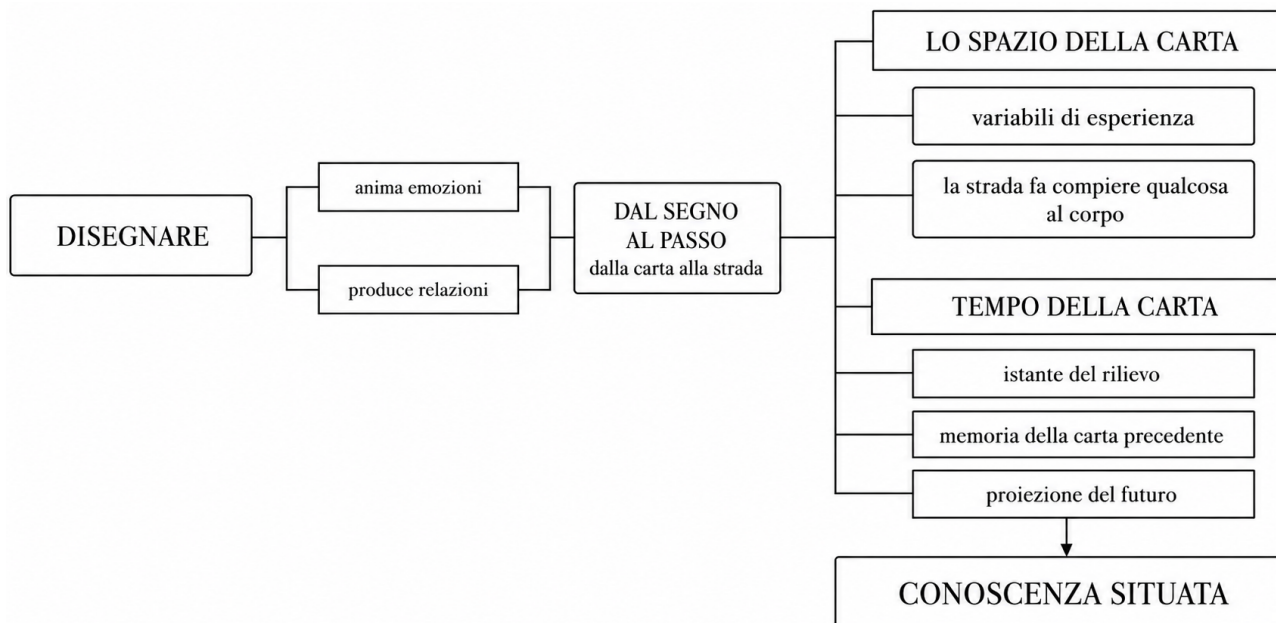
l'incontro; l'incontro attiva emozioni [19] che diventano, a loro volta, conoscenza situata (fig. 6).

Dell'andare e del tracciare: la conoscenza dei luoghi e la cura delle loro vie

Per la ricerca: trattare disegno e cammino (fig. 7) come metodi integrati consente di costruire protocolli di indagine "a doppio livello": analisi di cartografie e toponomastiche, poi verifica percettiva e narrativa in situ; oppure, inversamente, cammino esplorativo e successiva formalizzazione grafica. In entrambi i casi, la validità non è solo nella "precisione" del dato, ma nella capacità del dispositivo di far emergere relazioni.

Per il progetto territoriale: considerare le strade storiche come monumenti paesaggistici implica criteri di intervento non riducibili alla funzionalità viaria. La valorizzazione richiede di preservare leggibilità, continuità e qualità percettiva dell'attraversamento, non solo la sezione stradale.

Fig. 6. Dal segno al passo (elaborazione grafica dell'autrice).



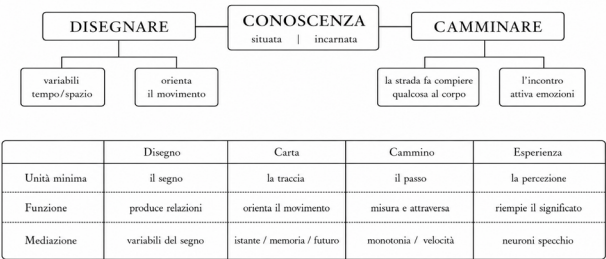


Fig. 7. Matrice concettuale (elaborazione grafica dell'autrice).

Per la didattica: insegnare il disegno come cammino significa spostare l'attenzione dal "bel segno" alla costruzione di esperienza e giudizio: imparare a scegliere cosa tracciare equivale a imparare cosa vedere.

Questa impostazione comporta almeno tre limiti. Primo: la moltiplicazione interpretativa può scivolare in relativismo se non è ancorata a vincoli espliciti (scale, fonti, criteri di selezione, condizioni di percorrenza). Secondo: l'esperienza in situ è intrinsecamente variabile (stagione, meteo,

stato del corpo, competenze), quindi difficilmente replicabile. Terzo: il legame tra processi percettivi e spiegazioni neurocognitive (neuroni specchio, simulazione incarnata) è potente come quadro interpretativo, ma richiede cautela quando lo si usa per "dimostrare" causalità puntuali in contesti complessi.

Conclusioni

Disegnare è come camminare perché entrambi istituiscono conoscenza mediante una traccia. La traccia non è un esito secondario: è il mezzo con cui il mondo diventa leggibile e, insieme, un invito a essere attraversato.

Camminare in una cartografia significa seguire l'intelligenza depositata da altri, ma anche riattivarla con la propria singolarità; camminare su una strada fisica significa accettare che la direzione non governa l'esperienza, e che proprio qui nasce la moltiplicazione dei significati. In questa oscillazione tra guida e indeterminazione, tra codice e sensazione, si produce una conoscenza che non coincide con una verità unica, ma con una rete di relazioni: una conoscenza capace di generare progetto, memoria, cura e, soprattutto, nuove domande.

Note

[1] Cosa significa essere umani: Il corpo, la cultura, la neuroscienza. Raffaello Cortina Editore, Il volume approfondisce il concetto di "simulazione incarnata", spiegando come il nostro sistema motorio non si limiti a eseguire azioni, ma partecipi attivamente alla comprensione del mondo. In questa prospettiva, la percezione non è un processo puramente visivo o astratto, ma un'esperienza profondamente corporea: interagendo con l'ambiente e con le tracce (grafiche o fisiche), il soggetto costruisce significato attraverso un continuo scambio sensorimotorio tra sé e il contesto [Gallese, Morelli 2020].

[2] Per la distinzione tra cartografia come "luogo" astratto e cammino come "spazio" praticato, si veda de Certeau [de Certeau 1984]. Nell'articolo si evidenzia come il camminare non si limiti a seguire un percorso, ma lo "abiti", trasformando la traccia in un'esperienza dinamica che sfugge alla chiusura del disegno.

[3] Per Schopenhauer "rappresentare" (*Vorstellung*) non significa riprodurre un oggetto "in sé", ma costituire il mondo come oggetto-per-un-soggetto: ciò che chiamiamo mondo è anzitutto "rappresentazione", ossia fenomeno dipendente dalle forme della conoscenza (spazio, tempo e causalità) e inseparabile dal punto di vista del soggetto conoscente. In questo senso, senza soggetto non vi è oggetto e il reale si dà sempre come relazione, non come dato assoluto [Schopenhauer 1818].

[4] Sulla natura della cartografia come pratica culturale che modella la realtà invece di limitarsi a rifletterla, si veda Cosgrove [Cosgrove

1999]. L'autore evidenzia come le "mappe" siano dispositivi visivi che, attraverso la selezione e l'organizzazione dei dati, costruiscono un ordine spaziale intrinsecamente legato a specifiche strutture di potere e ideologie, superando l'idea della rappresentazione come trasparente trascrizione del reale.

[5] L'insieme delle pratiche e dei prodotti cartografici del passato (manoscritti e a stampa) assunti non come semplici "immagini" del territorio, ma come dispositivi conoscitivi e culturali: rappresentazioni situate, costruite secondo codici tecnici e convenzioni del tempo, che selezionano, gerarchizzano e rendono governabile lo spazio (e, spesso, i suoi usi). In questa accezione, la cartografia storica è letta come stratificazione interpretativa: ogni carta incorpora fonti pregresse, scelte di scala, omissioni e accentuazioni, e dunque restituisce tanto un territorio quanto uno sguardo storico sul territorio stesso.

[6] L'insieme delle pratiche e dei prodotti cartografici del passato (manoscritti e a stampa) assunti non come semplici "immagini" del territorio, ma come dispositivi conoscitivi e culturali. Si veda a tal proposito Harley e Woodward [Harley, Woodward 1987], i quali definiscono la cartografia come una costruzione sociale e storica che seleziona, gerarchizza e rende governabile lo spazio. In questa accezione, la carta storica è letta come stratificazione interpretativa: ogni segno incorpora fonti pregresse, scelte di scala, omissioni e accentuazioni, restituendo tanto un territorio quanto uno sguardo storico sul territorio stesso.

[7] L'affermazione secondo cui il camminare non è un tema esterno ma il correlato corporeo del disegno va intesa in senso operativo: entrambi funzionano come pratiche di tracciamento. Come osserva Ingold, disegnare e camminare producono linee che organizzano l'esperienza, trasformando lo spazio in percorso e in relazione; e, nella prospettiva di Careri, il cammino non si limita ad attraversare i luoghi, ma li conosce e li "costruisce" attraverso una sequenza di scelte percettive e narrative. In questo senso, il disegno può essere letto come una traduzione grafica di una cinetica (ritmo, pressione, correzione), mentre il cammino come una scrittura corporea che rende il territorio leggibile [Ingold 2007; Careri 2006].

[8] Nel lessico della storia dell'arte, il movimento è spesso reso non come registrazione cinematografica, ma come effetto di differenze strutturali: opposizioni e bilanciamenti asimmetrici che fanno percepire una "potenzialità di moto". Nel contrapposto classico, esemplare nel Doriforo di Policletto inteso da Asa Simon Mittman [Mittman 2019] è usato per spiegare come l'asimmetria bilanciata – tensione/rilassamento incrociati – produca l'effetto di vitalità e moto implicito. La figura appare viva perché il peso si concentra su una gamba (tesa) mentre l'altra si rilassa, e l'alternanza si riflette specularmente nelle braccia: una grammatica di tensione/rilascio che suggerisce dinamismo pur nell'immobilità.

[9] John Snow (1813-1858) fu un medico britannico, tra i fondatori dell'epidemiologia moderna. Durante l'epidemia di colera a Londra (1854) confutò l'ipotesi "miasmatica" e sostenne la trasmissione idrica della malattia, dimostrando la correlazione tra i decessi e la pompa di Broad Street tramite una mappa dei casi e un'analisi spaziale; la rimozione della leva della pompa divenne un intervento simbolo dell'approccio basato su dati e territorio.

[10] Il gesto di Snow si inserisce, peraltro, in una genealogia più ampia. La mappatura dei decessi era stata già impiegata per indagare pestilenze e incendi (1665-1666) e, negli Stati Uniti, Valentine Seaman applicò la cartografia alla medicina nel 1798 attraverso mappe epidemiologiche. Un ulteriore riferimento teorico è Ludwig Finke, che negli anni Ottanta del Settecento progettò un atlante delle malattie in continuità con influssi ippocratici, ricercando elementi comuni (tipo di suolo, vegetazione, trattamento degli animali). Il progetto si arrestò per i costi delle guerre napoleoniche; tuttavia, Finke realizzò nel 1729 una mappa del mondo sulla distribuzione geografica delle malattie. In questo quadro, il contributo di Snow mostra con particolare nettezza la natura epistemica della rappresentazione: la mappa non è uno "sfondo" neutro, ma una macchina di intelligibilità che rende possibile vedere ciò che, senza il tracciamento, resterebbe disperso e non confrontabile.

[11] Harry Beck (1902-1974) fu un disegnatore tecnico inglese che, nel 1931, ideò la celebre mappa schematica della London Underground, pubblicata per la prima volta nel 1933. Sostituendo la restituzione geografica con una logica "diagrammatica" (linee semplificate, angoli regolari, distanze non in scala), Beck rese la rete comprensibile come sequenza di nodi e interscambi: un dispositivo grafico orientativo che guida il movimento senza coincidere con il territorio reale, e che ha influenzato in modo duraturo la cartografia dei trasporti nel mondo. Il percorso che porta alla mappa "definitiva" di Beck mostra bene che il disegno non è un semplice involucro grafico di un contenuto già dato, ma un metodo di conoscenza che si costruisce per prove successive. Nel 1931 Beck propone un primo schema: è troppo distante dalle convenzioni e viene respinto. Nel 1932 lo ripresenta con correzioni mirate: la

proposta viene accettata e, prima della diffusione, viene persino testata con una tiratura di prova. In questa sequenza si vede il punto epistemico: disegnare significa formulare un'ipotesi sul mondo (quali relazioni contano, quali vanno semplificate, quali gerarchie rendono leggibile un sistema), sottoporla a verifica pubblica e modificarla alla luce degli effetti che produce. La conoscenza, qui, non precede il segno: emerge nel segno, perché è il disegno che rende confrontabili le relazioni e permette di stabilire se un'idea "funziona" come strumento di orientamento e comprensione.

[12] Nel volume *Strade storiche. Monumenti da salvare*, Oreste Rutigliano [Rutigliano 2022] interpreta le "strade storiche" non come semplici infrastrutture, ma come veri e propri "monumenti" lineari: opere unitarie che integrano tecnica, paesaggio e decoro, costruite con materiali e modalità tradizionali e pensate anche per essere belle (andamento aderente al terreno, curve e tornanti, opere in pietra, ponti ad archi, alberate e arredi). In questa lettura, il loro valore culturale è stato riconosciuto tardi: molte sono state distrutte o alterate, altre restano dimenticate e necessitano di riscoperta e restauro. Rutigliano collega la loro tutela a una domanda contemporanea di turismo "lento" e curioso, capace di riattivare le aree interne e il paesaggio storico attraverso percorsi, borghi e itinerari.

[13] Il superamento della concezione della carta come oggetto statico in favore di una visione del "mapping" come pratica processuale è sostenuto da Kitchin e Dodge [Kitchin, Dodge 2007]. Secondo gli autori, la mappa non esiste come dato immutabile, ma si costituisce attraverso l'interazione situata con il soggetto: essa "accade" solo quando viene utilizzata nel contesto del movimento, rendendo la cartografia una pratica continua di negoziazione e trasformazione.

[14] Sul primato dell'esperienza multisensoriale nell'abitare lo spazio e sui limiti di una cultura architettonica eccessivamente dominata dalla vista ("oculocentrismo"), si veda Pallasmaa [Pallasmaa 2012]. L'autore sostiene che l'esperienza autentica del luogo – e quindi anche dell'architettura – richieda il coinvolgimento di tutti i sensi, in quanto solo attraverso il contatto tattile, uditivo e corporeo l'ambiente si rivela come una realtà profonda e significativa, sfuggendo alla riduzione puramente iconografica del progetto grafico.

[15] La natura dell'esperienza come conoscenza inseparabile dal corpo che abita il mondo è il nucleo della riflessione di Merleau-Ponty [Merleau-Ponty 2012]. L'autore sostiene che la percezione non sia un dato che il soggetto riceve passivamente, ma un atto di coinvolgimento diretto in cui il corpo, attraverso il proprio movimento e la propria presenza situata, dà senso alla materia. Tale visione fenomenologica offre il quadro interpretativo necessario per comprendere come il "surplus" che emerge nel cammino – ovvero ciò che la carta non può anticipare – costituisca l'essenza stessa di una conoscenza che si genera nell'incontro tra l'intenzionalità del gesto e la resistenza del mondo fisico.

[16] Giacomo Rizzolatti e colleghi identificarono nei primi anni Novanta, nel lobo frontale del macaco (area F5), neuroni che si attivano sia quando l'animale compie un'azione finalizzata sia quando osserva la stessa azione compiuta da altri; Giacomo Gallese (Università di Parma) ha avuto un ruolo centrale nello sviluppo dell'interpretazione teorica di questo sistema, proponendo che tali circuiti sostengano una forma di "simulazione incarnata" alla base della comprensione immediata delle azioni altrui (e, in parte, di intenzioni ed emozioni) attraverso un

aggancio sensomotorio pre-riflessivo. In questa prospettiva, i neuroni specchio non sono un semplice "meccanismo di imitazione", ma un dispositivo neurocognitivo che collega percezione e azione, rendendo l'esperienza dell'altro intelligibile come possibilità del proprio corpo [Gallese et al. 1996; Gallese 2005].

[17] Come suggerisce Barthes [Barthes 1977], il senso di un testo – o di un tracciato grafico – non risiede in un'intenzione ultima e chiusa, bensì nella sua natura di spazio aperto che il lettore, o il camminatore, deve costantemente riattivare e riscrivere

[18] Paolo Inghilleri (psicologo sociale, Università degli Studi di Milano) inquadra la "cura" non come proprietà astratta, ma come effetto situato dell'incontro tra persona e ambiente: luoghi, oggetti e natura possono funzionare da fattori protettivi perché modulano emozioni, attenzione, senso di sicurezza, possibilità d'azione e qualità dell'esperienza. In questa prospettiva il paesaggio non è uno "sfondo" neutro, ma un mediatore: attraverso caratteristiche percettive e simboliche (forme, luce,

vegetazione, aperture visuali, accessibilità, segni culturali) può sostenere stati esperienziali positivi, ridurre stress e favorire processi di regolazione psichica e sociale; la cura, quindi, emerge dalla relazione e dalle pratiche (abitare, attraversare, sostenere) più che da un presunto potere intrinseco del luogo [Inghilleri 2012].

[19] Per Goleman l'"emozione" non è un semplice stato d'animo, ma un costruito complesso che include un sentimento, i pensieri che lo accompagnano, le condizioni psicologiche e biologiche che lo caratterizzano e una serie di "propensioni ad agire". In questa cornice, le emozioni sono considerate dispositivi evolutivi di orientamento all'azione: «impulsi ad agire» [Goleman 1996, p. 355], ossia piani d'azione che preparano il corpo a risposte rapide alle richieste dell'ambiente (con la radice etimologica in *movere*, "muovere"). La definizione compare in forma esplicita nell'Appendice A (dove l'autore chiarisce cosa intende per emozione e come la collega a mente, corpo e azione) ed è anticipata nel capitolo iniziale dedicato alla funzione delle emozioni come motori dell'agire.

Autore

Antonella Pettoruso, Dipartimento Architettura e Design, Politecnico di Torino, antonella.pettoruso@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. New York: Hill and Wang.

Careri, F. (2006). *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Milano: Einaudi.

Cosgrove, D. (Ed.). (1999). *Mappings*. Londra: Reaktion Books.

de Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life*. University of California Press.

Gallese, G. (2005). Embodied simulation: From neurons to phenomenal experience. In *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4(1), pp. 23-48.

Gallese, G., Fadiga, L., Fogassi, L., Rizzolatti, G. (1996). Action recognition in the premotor cortex. In *Brain: A Journal of Neurology*, 119(2), pp. 593-609.

Gallese, V., Morelli, M. (2020). *Cosa significa essere umani: Il corpo, la cultura, la neuroscienza*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Goleman, D. (1996). *Intelligenza emotiva. Che cos'è e perché può renderci felici*. Milano: Rizzoli. [Prima ed. 1995].

Harley, J.B., Woodward, D. (Eds.). (1987). *The history of cartography. Volume 1: Cartography in prehistoric, ancient, and medieval Europe and the Mediter-*

ranean. Chicago: University of Chicago Press.

Inghilleri, P. (2012). *I luoghi che curano. La relazione tra architettura, psicologia e salute*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Ingold, T. (2007). *Lines: A brief history*. Londra: Routledge.

Kitchin, R., Dodge, M. (2007). Rethinking maps. In *Progress in Human Geography*, 31(3), pp. 331-344.

Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception*. Londra: Routledge. [Prima ed. 1945].

Mittman, A. S. (2019). Principles of composition. In C. Myers (Ed.). *Introduction to Art History I*. Montreal, Canada: Pressbooks.

Pallasmaa, J. (2012). *The eyes of the skin: Architecture and the senses* (3rd ed.). Hoboken: Wiley.

Rutigliano, O. (2022). *Strade storiche. Monumenti da salvare*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.

Schopenhauer, A. (1818). *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Vol. I). Dortmund: Brockhaus.