

Forma Urbis e Iconografia. L'iconografia della città moderna: la rappresentazione dello spazio urbano come duplice teatro

“La rappresentazione, vincolata in continuazione a contenuti vicinissimi gli uni agli altri, si ripete, richiama se stessa, si ripiega naturalmente su di sé, fa rinascere impressioni quasi identiche e genera l'immaginazione (...) La natura umana è contenuta nell'esiguo margine della rappresentazione che consente di ripresentare se stessa (la natura umana è tutta qui: appena sufficientemente esteriore alla rappresentazione perché questa possa nuovamente presentarsi, nello spazio bianco che separa la presenza di rappresentazione dal 'ri -' della sua ripetizione” (M. Foucault)¹.

“A me non interessa innalzare un edificio, quanto piuttosto vedere in trasparenza dinanzi a me le fondamenta degli edifici possibili” (L. Wittgenstein)².

La ricerca proposta è la sintesi di una parte di lavoro svolto negli anni 1988-1991 all'interno del Dottorato di Ricerca in Rilievo e Rappresentazione del Costruito della Facoltà di Architettura di Palermo coordinato dalla Prof.ssa R. La Franca³. L'idea di un laboratorio sull'iconografia della città moderna⁴, ovvero della descrizione e classificazione delle immagini di città disegnate dagli architetti della modernità, nasce dalla necessità di indagare le risorse formali, plastiche e simboliche implicite nella rappresentazione stessa, a partire dal suo “rilievo”⁵.

Lo studio effettuato su un testo originale, un disegno di architettura, è la condizione necessaria per una indagine iconografica. La qualità del supporto, i colori, le tracce e i segni nascosti, i ripensamenti sono fondamentali per la ricerca iconografica. Ma la trasmissione della cultura oggi passa attraverso l'uso della “copia” tanto che è la copia a fare esistere l'originale. In questo senso l'uso della copia è una anomalia programmaticamente voluta vista la natura congetturale della ricerca.

Il testo, ovvero i disegni, sono più un pretesto intorno al quale costruire dei “racconti”, tracciati a penna e con le ombre. Questi hanno l'obiettivo di prefigurare, all'interno di una logica quasi riproduttiva, leggeri spostamenti degli orizzonti figurativi della immagine presa in esame.

Il rilievo e l'interpretazione del disegno

avviene a diversi livelli⁶.

A) Un primo livello definito “referenziale diretto” (significato *primario* o *naturale*), si propone identificando, in base alla soggettiva esperienza pratica, la pura forma dell'oggetto, comunicata e compresa attraverso una lettura che è prevalentemente “sensibile”.

B) Il secondo livello di significato e lettura, definito “autonomo” (*secondario* o *convenzionale*), è la definizione di una storia “interna” del disegno. Questa viene agita attraverso una modalità di carattere “intelligibile” che muove dal riconoscimento delle storiche convenzioni rappresentative e alla messa in luce del codice inteso come quadro di corrispondenze tra realtà e rappresentazione.

C) Questa lettura si intreccia con una serie di interpretazioni tendenti a rilevare il contenuto delle immagini e in questo senso le interpretazioni possono essere definite come l’“*iconografia nel senso più profondo*”. È la fase in cui si rilevano i valori e le forme simboliche all'interno delle poetiche alle quali le immagini rimandano: razionalismo, espressionismo, neoplasticismo, costruttivismo.

Il rilievo attraverso queste tre fasi permette di individuare nell’“opera” una serie di dati oggettivi, elencarli, spiegarne la natura ed esplicitarli. Da questa fase di analisi ci si può spingere, sempre all'interno di una indagine “autonoma”⁷ e di un rilievo delle forme, ad una fase successiva in cui queste forme esprimono, sulla base di interpretazioni anche strumentali, un loro sviluppo in altre forme evocate e latenti nella rappresentazione. Forme virtuali di cui solo un'analisi attenta fatta sul “corpo” del disegno può esprimere la potenzialità innovativa. In questo senso il rilievo del disegno o dell'opera serve a riprodurla, a renderla più consapevole e a rimisurarla per poi completarla, ridisegnarla. Una ricerca così intesa serve inoltre a “...dare ragione della continuità o del ricorso di elementi strutturali, e spesso le specifiche e precise scelte formali in vastissimi ambiti cronologici e geografici”⁸.

Una particolare attenzione è rivolta ai fenomeni di contiguità che l'immagine stu-

¹Michel Foucault, *Le parole e le cose*, Bur, Milano, 1978, pp. 86-87.

²Ludwig Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano, 1981, p. 25.

³A Lei va il mio grato ricordo per il contributo scientifico determinante alla conduzione di questa esperienza, caratterizzato, al di là delle differenze metodologiche e teoriche, da una forte carica sperimentale sul piano del rapporto tra Disegno e Progetto.

⁴Idea suggerita dal Prof. Franco Purini che anche se non ha seguito direttamente gli sviluppi della tesi, ne è stato in un certo senso un “interlocutore segreto”.

⁵Rilievo qui inteso come pratica dell’“errore descrittivo” e “incentivo formidabile all'immaginazione”.

Cfr. Franco Purini, *L'Architettura Didattica*, Casa del libro, Reggio Calabria, 1980, p. 109.

⁶Erwin Panofsky, *Studi di iconologia - I temi Umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1975, p. 3. Testo di riferimento anche se la metodologia d'indagine è stata piegata ad esigenze volte al tentativo di registrare un punto di vista architettonico all'immagine stessa, tale che questa possa essere “riprodotta” come in una eco.

⁷Sul concetto di “autonomia” disciplinare si rimanda al saggio di E. Bonfanti pubblicato su «Controspazio» n. 1, 1969.

diata ha con le altre forme di espressione artistica: la pittura, la scultura, il cinema, la letteratura. Scoprire queste relazioni all'interno delle tecniche compositive significa connettere aspetti specifici della costruzione della forma architettonica ad aspetti eteronomi ma prossimi alla disciplina e comunque "organici" al segno architettonico.

L'interesse per le immagini deriva dal fatto che mai come oggi queste hanno assunto un ruolo determinante per modificare la cultura e quindi la realtà, ma anche dal fatto che mai come oggi il rapporto tra immagine e realtà contiene una vischiosità e complessità tale da farne il centro della riflessione architettonica e non solo architettonica.

Inoltre il problema della rappresentazione della città sembra abbia esaurito, con l'esperienza moderna, la sua forza propulsiva sul piano dell'invenzione e innovazione architettonica. Riattivare quell'esperienza figurativa significa reconsiderarne l'attualità, al di là delle semplificazioni storico-critiche, ma anche al di là della dimensione totalizzante e per certi versi drammatica che la caratterizzava a causa delle particolari congiunture sociali e culturali.

I motivi dell'impasse culturale in relazione alla rappresentazione della città va ricercata in tre fondamentali ordini di problemi⁹:

- problema dimensionale (crisi del Piano);
- assenza di un progetto sociale (pluralismo e molteplicità);
- assenza di una specificità disciplinare (obsoleta la modalità tecnica ed estetica della rappresentazione prospettica).

N. Goodman a questo proposito sostiene che: "(...) Il modo in cui la città è, è realizzato dal modo in cui questa viene 'resa' nella rappresentazione - e aggiunge - cancellando, combinando, deformando, riorganizzando cerchiamo di aprirci la strada attraverso i tenaci stereotipi che rafforzano la città contro la penetrazione, e di arrivare ad una efficace caratterizzazione. Un carattere così espresso è creato nella misura in cui è scoperto. Conquistare rappresentando è un atto di comprensione e di creazione. Rese giuste e pertinenti fanno e rifanno la città e

rifanno anche il nostro modo di fare la città"¹⁰.

Oggi viviamo una condizione in cui la cultura architettonica non è capace di far corrispondere al trionfo del singolo oggetto architettonico, il trionfo dello spazio sociale e urbano della città, essendo, come la storia dell'architettura insegna, l'idea di città l'orizzonte teoretico del lavoro architettonico. Restituire in questo senso "la città all'architettura" significa costruire un nuovo punto di vista capace di attivare quel "reticolo semantico" che collega le cose al mondo; significa riattraversare lo "spessore del corpo" del disegno architettonico e urbano all'interno della tripartizione osservazione - documento - favola¹¹, capace di porsi come alternativa alle modalità pragmatiche e neoideologiche della spettacolarità contemporanea.

Rilevare gli elementi che compongono queste immagini, elencarli, leggerne i rapporti, le dinamiche compositive, le gerarchie, i ritmi, la loro continuità o discontinuità; verificare le relazioni tra le materie che organizzano la forma nella figura, lo spazio, le masse plastiche, il colore, la luce; analizzare le tecniche di rappresentazione, per rilevarne la correttezza dell'applicazione ma anche gli elementi di "poetica" che queste tecniche esprimono; individuare i campi e i pesi grafici, le matrici figurative, la direzionalità dell'immagine; le figure e le forme subliminali presenti; la qualità del margine in relazione ai valori plastici centrifughi o centripeti dell'immagine stessa, il suo movimento; la dimensione, la scala, la gerarchia dei tracciati in relazione ai nuovi problemi posti dalla circolazione; le innovazioni tipologiche dell'edificio in rapporto al paesaggio naturale e urbano, alla tecnica, all'uomo.

Fare e rifare la città a partire dalla sua rappresentazione, per comprenderla e "conquistarla" è la naturale conseguenza di questa ricerca. Interpretare con il disegno queste immagini è come reinventare una idea di città. "Immaginare - inventare - creare" è la seconda triade¹² di termini che unitamente alla prima, "guardare-osservare-vedere", richiude un circolo che è il corpo del disegno e del disegno della città mo-

⁸"Su di un piano molto generale è, per esempio, del tutto probabile che una comprensione della 'città' non possa essere neppure sfiorata eludendo questo problema della continuità, del permanere e del sopravvivere di una entità unica e individuale pur attraverso le eversioni della storia (...)" Ezio Bonfanti, *Iconologia e Architettura*, in *Scritti di Architettura*, Clup, Milano, 1981, pp. 93-101.

⁹Alcune di queste argomentazioni sono contenute in «Casabella», n. 552, dicembre 1988, in un dibattito tra V. Gregotti e P. Nicolini, in occasione dell'Esposizione Internazionale *Le Città del mondo e il Futuro delle Metropoli* organizzata dalla XVIII Triennale di Milano.

¹⁰Cfr. Nelson Goodman, *Come conquistare le città*, in *Atlante metropolitano*, a cura di P. Nicolini, "Quaderno di Lotus" n. 15, Electa, Milano 1991. "(...) E. Cassirer esprime concetti in buona parte analoghi (...) afferma che, invece di misurare il contenuto, il significato e la verità delle rappresentazioni in base a qualcosa di esterno, ma che supponiamo riprodotto in esse, dobbiamo trovare nelle rappresentazioni stesse la misura e il criterio della loro verità; che invece di considerarle pure e semplici copie di qualcos'altro dobbiamo vedere in esse più che la registrazione di qualcosa dato inizialmente in categorie fisse della realtà; che mito, arte, linguaggio e scienza sono perciò simboli, non nel senso di pure e semplici figure che si riferiscono ad una qualche realtà attraverso la suggestione e l'allegoria, ma nel senso di agenti ciascuno dei quali produce e postula un modo proprio; e che le rappresentazioni non sono quindi imitazioni, ma organi della realtà, nel senso che soltanto attraverso esse qualcosa diviene un oggetto da noi compreso e per noi reale (...)", pp. 116-118.

¹¹Michel Foucault, *op. cit.* Bur., "La storia era il tessuto inestricabile, e del tutto unitario di ciò che sulle cose è veduto e di tutti i segni che in esse sono stati scoperti o su esse depositi