

***Fluctuat nec mergitur: rappresentazione come
esercizio mnemonico***

Agostino De Rosa

C'è qualcosa, sì, che non vediamo, / ma sta ferma e respira / come un animale che dorme. / C'è qualcosa che sta immobile / al di là del visibile, / che non vediamo ma sentiamo.

Claudio Damiani, *Poesie*, 2010¹

I.

L'ultimo libro di Oliver Sacks (1933-2015), *The River of Consciousness* (pubblicato *post mortem* per i tipi di Knopf, New York, nel 2017, e curato da Kate Edgar, Daniel Frank e Bill Hayes), contiene un piccolo, ma delizioso capitolo dedicato alla memoria, *crux desperationis* per l'intera vita del neurologo inglese. La perdita della memoria o il ricordo acuto e doloroso di uno specifico evento neurologico sono spesso i due poli intorno ai quali ha ruotato l'attività clinica e narrativa di Sacks. Per me è significativo che il saggio in oggetto si chiuda con un'osservazione critica che trovo profondamente vera, anche per chi, come me, si occupa di storia di una particolare scienza, quella della rappresentazione. Dice Sacks:

La nostra sola verità è la verità narrativa, le storie che raccontiamo gli uni agli altri e a noi stessi – le storie che continuamente ricategorizziamo e rifiniamo. Tale soggettività è incorporata nella natura stessa della memoria, e deriva dal fondamento e dai meccanismi che essa ha nel nostro cervello. La vera meraviglia sta nel fatto che le grossolane aberrazioni sono relativamente rare e i nostri ricordi sono, nella maggior parte dei casi, solidi e attendibili.²

Ma quali meccanismi che sovrintendono al processo mnemonico, quello stesso processo su cui si basano 'le storie', anche quella delle immagini? Risale al 1885 un disegno di Sigmund Freud (1856-1939) in cui lo psicanalista tenta di graficizzare il meccanismo neurologico che presiede alla rimozione dei ricordi indesiderati; è innegabile che una simile illustrazione racchiuda una complessità di significati che va anzitutto riferita al non trascurabile peso che invece l'emersione mne-



monica del trauma, secondo Freud, gioca nella soluzione del proprio *handicap* emotivo, della propria patologia psichica.

Tuttavia una sua prima analisi suggerisce un'ulteriore duplice riflessione: anzitutto quella relativa al paradossale compito che qui il disegno assume all'interno della sua funzione didascalica, vale a dire che Freud fissa nella sua e nella nostra memoria – attraverso le linee tracciate dal suo lapis - l'atto della dimenticanza: in altri termini, *disegna/ricorda* come si dimentica. Inoltre è significativo – verrebbe da dire, è freudiano – che lo psicanalista ricorra per fare ciò al disegno, in particolare impiegando uno stile grafico memore di certe incisioni preistoriche o di culture aborigene: con un gusto probabilmente inconsapevole per la *l'archeologia del disegno*, Freud illustra come il flusso di energia proveniente da un neurone attivi, raggiungendo un altro neurone, il ricordo indesiderato, oppure venga deviato dall'Io, in virtù di un meccanismo inibitorio noto come “investimento laterale”, dando luogo alla dimenticanza. È qui, in questo ricordare come si rimuove il ricordo stesso, che riposa una parte non trascurabile e paradossale del significato simbolico dell'immagine, e per essa del disegno: essa non è solo luogo della memoria ma anche sede privilegiata dell'oblio, illustrazione della rimozione volontaria o indotta.

C'è da osservare anzitutto che se da un lato l'azione del ricordare attinge ad un aspetto qualitativo sublimato addirittura in una *arte della memoria*, simmetricamente è del tutto assente nella storia del pensiero un'*ars oblivionalis*, le sue caratteristiche riguardano più l'aspetto clinico e patologico di un soggetto che non l'esercizio di una tecnica. Ma anche in questa ottica, la separazione non sembra così netta: l'*ars memorativa* classica, a cominciare dal primo testo che se ne occupa, vale a dire dall'anonimo *Ad Herrenium* (86-82 d. C.), fornendo precetti pratici per fissare il ricordo di un discorso o di una sequenza di parole, individua nei “luoghi” e nelle “immagini” gli strumenti per costruire la catena di reazioni mnemoniche auspicata; contemporaneamente, selezionando il desiderato dall'indesiderato, esercita anche un'azione onnubilatrice sul superfluo, su ciò che è lecito dimenticare.

Le immagini, per lo più scelte all'interno di un repertorio che conservi un forte impatto emotivo, sono sostanzialmente corrispondenti a simboli che individuano e rammemorano con precisione un'azione o un pensiero, meglio se sostenute da una sequenza nota di spazi che le ospitano. Ed è significativo che ancora il disegno assurga a veicolo



privilegiato di esposizione di questa *ars notoria*, in particolare nello splendido *Liber Memoriae Artificialis* (Padova ?, 1429) del frate minore Bartolomeo da Mantova (?-1478), ove una selva di immagini dipinte (100) a piena pagina su pergamena risulta apparentemente un'incomprensibile raccolta di rebus se non ne è fornita la chiave di accesso, leggibile nella premessa: solo allora si squaderna la magia di una conoscenza iniziatica.

L'idea che un pittogramma potesse *sintetizzare* tutto lo scibile umano compare già nei *Flores aurei sive Sacratissima ars notoria*, opera attribuita ad Apollonio di Tiana (I secolo d.C.) e di cui esiste un prezioso manoscritto miniato risalente al XIV secolo; ognuno degli schemi grafici (38) presenti nel testo, se osservati e memorizzati seguendo un preciso rituale iniziatico sarebbe capace di restituire la complessità di discipline come la geometria, la fisica, la musica, ecc. Concentrare la propria attenzione su un disegno, sul tessuto di linee ordito da un esperto disegnatore, nel tentativo non solo di illustrare, ma di trascendere la mera comunicazione formale, risale ad una tradizione antica e diffusa in tutto il mondo: con la stessa attenzione gnostica verso i simboli della scienza proposti da Apollonio, forse anche i monaci buddhisti osservavano i loro *mandala* per attingere ad una conoscenza più profonda e in definitiva ultima dell'essere, travalicando il divenire. Ma se un disegno può ricordare in sé così tanti significati, anche a dispetto dell'essenzialità grafica che lo dissimula, lo stesso disegno può essere indizio di dimenticanza, di sottrazione – volontaria o meno – di prove della propria colpevolezza semantica.

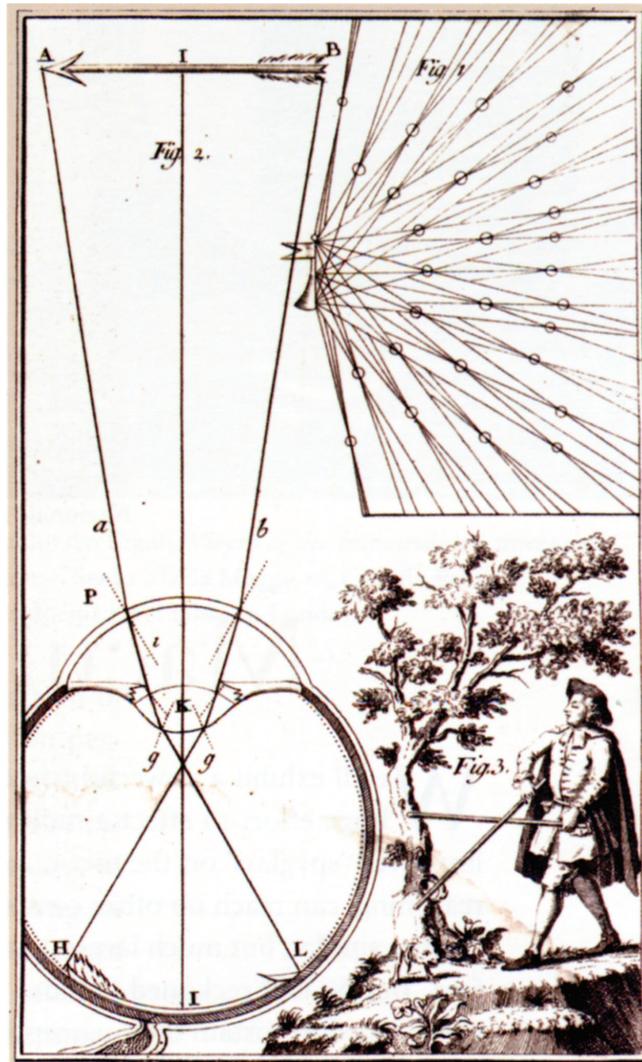
Nell'Inghilterra elisabettiana un brillante prospettivo e paesaggista, incaricato di redigere una serie di vedute della tenuta di *Compton House*, alla fine del suo lavoro è barbaramente accecato dai suoi stessi committenti, non certo perché scontenti dei suoi eleganti disegni, dacché ognuno di essi registra, nel modo più obbiettivo possibile e secondo i dettami stilistici dell'epoca, un suggestivo angolo dei giardini che circondano la residenza; tuttavia, queste perfette rappresentazioni ricordano evidentemente qualcosa che, all'insaputa del loro stesso autore, disturba i committenti: sono le prove di un omicidio, che distratamente – ma non poi tanto - lasciate in giro, sono state raffigurate dal disegnatore componendo una silenziosa arringa accusatoria, tutta grafica, contro gli omicidi. Questo il plot narrativo de *The Draughtsman's contract*, il film che il regista inglese Peter Greenaway (1942) ha rea-

lizzato nel 1988, e che sintetizza mirabilmente – fra gli altri – anche il tema del disegno quale luogo in cui si insinua l’ombra della memoria involontaria, di quel ricordo/segno grafico che è sul limite dell’oblio per il suo stesso esecutore, ma che per altri attinge ad una complessità di sensi difficilmente immaginabile. Forse il disegnatore del film di Greenaway voleva in fin dei conti essere accecato, voleva cioè non ricordare più; la straordinaria potenzialità di memoria selettiva che egli esercitava con la sua arte – il disegno –, la sua divina illimitatezza e incontrollabilità, può rappresentare un peso spesso insopportabile, che rasenta le patologie neurologiche analizzate da Oliver Sacks nel suo studio su casi clinici di pazienti iper- e amnesici, cui si faceva riferimento *in exergo*.

Uno degli indizi di memoria semanticamente più complessi in un disegno è fornito dal tema della citazione, che spesso sconfinava nel dolo del plagio. Ciò è particolarmente vero nel caso dell’arte figurativa ove il ricordo degli *exempla* – classici o meno – fornisce spesso un blasone stilistico, ma talvolta è segno di una sincera comunanza di intenti estetici con il passato.

Si pensi ad esempio all’opera pittorica di un architetto come Fabrizio Clerici (1913-1993), ed in particolare a due suoi cicli, uno ispirato dalla celebre opera di Arnold Böcklin (1827-1901) intitolata *L’isola dei morti*, e l’altro memore degli affreschi nel Duomo di Orvieto di Luca Signorelli (1450-1523): in entrambi la memoria dell’autore vaga tra i propri leitmotiv pittorici e l’ossessiva presenza ora di una spettrale isola cimiteriale, ora di alcune figure umane o dell’immagine dell’Anticristo orvietano, dimostrando che “la memoria non è una lastra passiva, ma è, in realtà, una facoltà creativa, che seleziona e trascoglie le esperienze, e quindi non solo ‘ri-presentifica’ il passato ma lo reinventa”³.

Partendo da questa osservazione, allora come giudicare Guidobaldo del Monte (1545-1607) che nel suo *Perspectiva libri Sex* (Pesaro, 1600) replica l’impostazione grafica delle costruzioni düreriane alorché deve determinare l’ombra di un cubo in prospettiva; oppure Jacques Ozanam (1640-1718) che, nel suo *Récréations mathématique* (1694), ricorda in modo letterale l’anamorfose dell’occhio di Dio già realizzata dal gesuita Mario Bettini (1582-1657) in *Apiaria universae philosophiae mathematicae* (Bologna 1642)? Siamo qui in presenza di un ricordo fisiologicamente e culturalmente inquadrabile in un atto



Claude Nicolas le Cat, *Physical Essay on Senses*, 1750.
 Funzionamento dell'occhio come una camera oscura e confronto con
 lo schema cartesiano dei bastoncini incrociati



di devozione e omaggio da parte di epigoni letterari, o al contrario di fronte a un'azione di plagio?

Il corpus di studi sulla prospettiva, fra il Quattrocento e il Settecento, spesso offre il destro a simili considerazioni dal momento che ogni testo si stratifica *rispetto* e *grazie* al precedente in una forma sempre più prossima ad una visione globale della problematica della rappresentazione piana: si perverrà così paradossalmente alla formulazione del più generale metodo delle proiezioni centrali solo allorché la memoria delle sue innumerevoli applicazioni – comprese le più fantasiose e bizzarre – si ipostatizzerà in una sorta di canone perpetuo, quello pervenutoci dalla lezione di Jean Victor Poncelet (1788-1867).

Una simile analisi confermerebbe quanto osserva Platone sulla vera conoscenza che è reminiscenza, “memoria dell’origine divina. Conservando questa memoria, le anime fanno di non appartenere a questo mondo, e guardano alla loro immortalità come alla loro verità”⁴.

II.

Fu uno dei momenti più sublimi, più esaltanti della mia vita. Ero di un mezzo passo avanti sulla realtà, qualche centimetro più in là dai confini del mio corpo, e quando la cosa successe proprio come pensavo che sarebbe successa, mi sembrò che la mia pelle fosse diventata trasparente. Più che occupare uno spazio, ora mi dissolvevo nello spazio. Quello che mi circondava stava anche nel mio interno, e dovevo soltanto guardarmi dentro per vedere il mondo...⁵

I Metodi di Rappresentazione, così come si sono consolidati nell’attuale forma storiografica *canonica*, per dirla con J.P. Bonta⁶, a tutti nota, costituiscono una complessa sintesi di processi pluri-secolari di avvicinamento e di inevitabile allontanamento da modelli di proiezione astratti o mutuati dall’esperienza fenomenica di propagazione della luce, sia artificiale che naturale. Ognuno di essi presuppone comunque l’idea di un osservatore, fisico o ideale, singolo o icasticamente multiplo, su cui si incardinano i processi di costruzione delle immagini sempre percepiti però *ex post* da un soggetto fisiologicamente “prospettico”. Già in questa considerazione iniziale è presente tutto



l'appeal pietistico della rappresentazione, la sua natura intrinsecamente contraddittoria: le immagini realizzate nel rispetto delle regole geometrico-descrittive, che si offrono al nostro sguardo, per chi sono costruite? Quale è la natura fisico-teorica, ma anche metafisica, del soggetto veggente che già possiede *de jure* una sua struttura percettiva e proiettiva, talvolta in aperta contraddizione ontologica con quella dell'immagine osservata? Si tratta spesso di immagini in cui sono attivi due o più regimi scopici, di differente natura e intensità, di qualità alternativamente oftalmica e astratta: il primo, che presuppone uno sguardo mesottico, collocato nello spazio ecologico dell'osservatore reale, e il secondo (e via enumerando), distante anni luce nello spazio siderale, che si ipotizza abbia generato le immagini collocate entro la superficie bidimensionale del foglio di carta o dello schermo digitale. Sul loro valore si sono espressi, e ancora oggi si esprimono, studiosi ed esegeti basando i loro giudizi su criteri di giustezza ottica o esattezza metrica.

In particolare, è un fatto storicamente accertato che la prospettiva (dal Rinascimento in poi) abbia fissato nel 'realismo visivo' e, ancor più correttamente, nella veridicità geometrica della rappresentazione una silente linea di confine, una sorta di discrimine epistemologico per tutto l'occidente col quale giudicare la validità di un'immagine. Ad un'analisi più fine, dovremmo riconoscere che accanto a questo tipo di realismo, incardinato su un osservatore (quello appunto rinascimentale) ridotto ad entità ciclopica, a-dimensionale e puntiforme, sia esistita (e a tutt'oggi esista, in alcune sacche di "resistenza" eidomatica) anche una forma di realismo "ottico", decisamente incline alla "descrizione" del mondo, secondo la felice definizione fornita da Svétlana Alpers⁷ (1936), e che si è manifestata, con un folgorante *incipit*, nella produzione figurativa olandese – di carattere tecnico e pittorico – del Seicento. Proprio in quel complesso contesto culturale e antropologico si diffonde l'idea che le regole che sovrintendono alla formazione dell'immagine retinica siano del tutto analoghe a quelle che riproducono, all'interno di una camera oscura, un'icona – deformata ed invertita – del mondo fenomenico esterno. Come afferma Johannes Kepler (1571-1630), ispiratore (involontario?) di questo nuovo modo di posare lo sguardo sulla realtà, e conseguentemente di descriverla per via figurativa,



la visione è prodotta da un'immagine (*pictura*) della cosa visibile che si forma sulla superficie concava della retina...⁸

La metafora dell'occhio inteso come camera oscura, consente allora l'emersione carsica di quell'atteggiamento gnoseologico che Martin Jay (1944) ha definito altrove come "prospettivismo cartesiano"⁹, alludendo al tentativo riconducibile proprio a René Descartes¹⁰ di reificare la percezione all'interno di uno spazio astratto e qualitativamente concettualizzato, che per noi sarà quello della rappresentazione. "Allo stesso tempo, essa fornisce un'immagine di come il processo visivo stesso avvenga, rivelando non *cosa* l'osservatore seicentesco veda, ma piuttosto *come* egli veda: il modo in cui il mondo diventa intelligibile al punto da essere introiettato, disposto dentro le stanze interne della mente"¹¹, ma, attraverso segni grafici, anche restituito nelle immagini che andiamo elaborando.

Le osservazioni di René Descartes (1596-1650) sulla fallace e illusoria conoscenza esperita attraverso i sensi sono state spesso avvicinate a quelle relative alla visione già esposta, qualche anno prima, da Johannes Kepler negli *Ad Vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur...* (1604), e successivamente nella *Dioptrice...* (1611). Come il filosofo francese afferma, rifiutando l'autorità di illustri predecessori, così come quella esercitata dai suoi stessi sensi,

Io suppongo, dunque, che tutte le cose che vedo siano false;... credo che il corpo, la figura, l'estensione, il movimento e il luogo non siano che funzioni del mio spirito. Che cosa dunque potrà essere reputato vero? Forse nient'altro, se non che non v'è nulla al mondo di certo.¹²

Il principio del "dubbio metodico" (o "iperbolico") affermato da Descartes ed esteso a tutti i dati della conoscenza fenomenica, come si ricorderà, riposa dunque sull'unica certezza che esista una *res cogitans*, un essere senziente certo di pensare e quindi di esistere (*cogito, ergo sum*)¹³, cui si oppone una *res extensa*¹⁴, vale a dire la materia. Il soggetto non sa se realmente esistano fuori di sé le cose rappresentate dalle idee, se cioè esse si connotino di una qualche realtà oggettiva,



come gli esperimenti relativi all'illusione tattile e visiva contenuti nel *Traité de l'Homme* (1662), dello stesso Descartes, documentano. È necessario dunque che l'individuo abbandoni la conoscenza basata sulla comprensione empirica dei dati e si rivolga all'esercizio costante del dubbio, una pratica di risveglio, "...di volontaria alienazione dall'esperienza quotidiana"¹⁵, che il filosofo paragona utilmente al "vedere fuori da una finestra". Alla ricerca di una verità indubitabile su cui fondare il suo sistema filosofico – il fatto di pensare, e dunque di esistere –, nella seconda delle *Meditazioni*¹⁶ egli stabilisce che le caratteristiche e l'identità della nostra mente sono effettivamente più rilevanti della mera e ingannevole percezione degli oggetti esterni. Riferendosi, a titolo esemplificativo, all'esperienza percettiva di una pallina di cera che diviene modellabile se avvicinata ad una sorgente di calore, Descartes conclude che pur cambiando il suo stato fisico, la pallina rimane sempre di cera ai nostri occhi, e questo non per una particolare facoltà dell'immaginazione, della vista o del tatto, ma esclusivamente in virtù di un atto o intuizione mentale, nella quale la conoscenza interna, precedendo quella del mondo esteriore, agisce in modo da farci "...dimenticare la differenza tra ciò che effettivamente sappiamo e ciò che possiamo solo inferire"¹⁷.

La continuità della materia cera, nonostante il cambiamento del suo stato fisico, non può dunque essere riconducibile alla sola azione sensoriale del 'vedere', azione ingannevole anche quando si tratti di stimare cosa o chi osserviamo affacciati ad una finestra, bensì esclusivamente alla facoltà del giudizio che si esplicita nella mente: concludere di vedere esseri umani che passeggiano, perché tali appaiono ai nostri sensi, in particolare alla vista, non certifica, avverte Descartes, che quelle persone in realtà non siano automi coperti da abiti e cappelli¹⁸. A parte il *j'accuse* cartesiano verso la componente sensoriale quando questa entri sola in gioco nella conoscenza della realtà, quello che qui interessa sottolineare è che l'autore sia ricorso alle metafore della strada, della stanza e soprattutto della finestra per delimitare uno spazio in cui ha luogo il dramma della rappresentazione, incarnato nelle immagini prospettiche: in altri termini, la percezione della realtà che avviene attraverso un elemento di mediazione (la finestra cartesiana, ma, potremmo aggiungere, anche albertiana) è una forma di conoscenza più 'distinta', più precisa che non quella diretta, indiscriminata e senza una struttura formale come accadrebbe se ci si trovasse in strada. Per

Descartes, la distanza che ci separa dall'oggetto fruito e la cornice che lo inquadra rivestono una particolare importanza, implicando uno *iato* riflessivo, che evita di cadere nella 'trappola del linguaggio ordinario'. Coloro che sono nella stanza "...vedono la finestra come pure il mondo posto al di là di essa, e nel processo prestano attenzione non solo a cosa vedono, ma ai confini del loro vedere"¹⁹.

Questa dittatura dell'otticamente credibile ha relegato quelle che oggi definiamo 'proiezioni cilindriche' nell'alveo della figurazione tecnica e documentativa, stabilendo il predominio dell'*institutio* prospettica quale veicolo di ciò che Descartes indicava, nelle sue *Meditazioni*, come *realitas formalis*. La trasmissione della *realitas objectiva*, potremmo inferire, dunque sembrerebbe albergare in protocolli rappresentativi destinati alla restituzione del carapace della realtà (ai suoi dati di natura metrico-formale), anche se nel pensiero cartesiano è sempre attiva l'opzione che permette di trascendere l'*Io* concreto, incarnato, accedendo così ad una visione del mondo da una posizione *angelicamente* pura o trascendentale, caratterizzata da una percezione della realtà sensibile di tipo a-prospettico e supposta oggettiva.

Ma quanti di noi sanno accedere a questa condizione di figurazione estatica, e quanti ancora sanno insegnarla, e, in particolare, attraverso quali strumenti ed esemplificazioni grafico-proiettive?

Le adamantine proiezioni cilindriche che restituiscono, ad esempio, in immagini schizofrenicamente doppie, ma connesse dal punto di vista proiettivo, la curva di intersezione tra due superfici quadriche con un piano principale in comune, possono costituire dunque una discrasica rappresentazione della *realitas objectiva* di due coni in mutuo consesso agli occhi angelici di un Dio cartesiano?

È significativo notare, con Karsten Harries (1937), che il superamento dello spazio gerarchico e limitato, tipico del Medioevo, verso uno spazio invece percepito e raffigurato come obiettivo, omogeneo e infinito, sia ascrivibile non tanto alle scoperte scientifiche di Copernico, Keplero e Galileo, e dunque al linguaggio della 'tecnica', quanto a più profonde speculazioni filosofiche condotte sulla natura della prospettiva e al regime scopico ad essa associato. L'esempio, proposto da Harries, è quello classico di un occidentale europeo che volga il suo pensiero alle popolazioni *Inuit* e al modo in cui la loro vita sociale e rituale sia indissolubilmente legata – per noi in modo inedito – all'am-

biente in cui essi vivono: ne è un riflesso diretto lo stesso linguaggio di quel popolo, così distinto dal nostro. “Ma per dare un senso a questa tesi dobbiamo possedere una qualche comprensione di entrambe le prospettive. Per comprendere *in che modo* oppure *in che cosa* il loro universo esperienziale differisca dal nostro, dobbiamo possedere quelle specifiche risorse che rendano giustizia di questa differenza. Se le nostre prospettive sono infatti differenti, bisogna anche aggiungere che tali prospettive non sono delle prigioni, potendosi trascendere mentalmente”²⁰. Descartes, dunque, postulando la presenza di un *Io* angelicato, che ci abita insieme a quello esperienziale, legittima l’idea che grazie ad esso sia possibile conoscere in modo alternativo la realtà, così che tutti quegli aspetti che presuppongano uno specifico punto di vista, anche se afferente ad aspetti qualitativi secondari, scompaiano. Solo in questo modo, puntando dritti verso il nucleo dell’obiettività, è possibile sconfiuggere il dubbio su cui si fonda il *Metodo*: la conquista di un ego puro corrisponde dunque al raggiungimento di quel ‘punto archimedeo’ così lungamente cercato da Descartes, sorta di “... assoluto trascendente, luogo in cui è possibile rimanere senza il timore che anch’esso sia riconosciuto come relativo”²¹.

Pur tuttavia, resta l’evidenza che l’accesso ad una visione a-prospettica della realtà non equivalga al possederla: lo stesso linguaggio scientifico – compreso quello della rappresentazione geometrica – è pur sempre basato su dati fenomenici e sensibili, onde evitare inutili e acrobatici esercizi di stile, e non è dato che la ri-descrizione del mondo che esso fornisce sia più aderente alla realtà fisica rispetto al mondo più ricco e cangiante percepito sensorialmente. Imparando a vedere come gli angeli fanno – o si suppone che essi facciano –, conclude Descartes, sarà possibile superare l’*impasse* del dubbio: attingendo a un’opzione attiva e sedimentata in ciascuno di noi, e pur non potendo sostituire Dio con il soggetto concreto, legato all’*hic et nunc*, a quest’ultimo bisognerà anteporre il soggetto osservante puro, consapevole di se stesso, del ruolo che occupa nello spazio e nel tempo fenomenici, ma anche capace di trascendere queste due categorie. Il ruolo del soggetto trascendente è allora quello di ricettacolo formale vuoto capace di accogliere non solo questo mondo, ma tutti gli infiniti mondi che gli si presentano, mentre il Dio cartesiano, dispensatore di forma e materia, costituisce il sistema che fonda il tutto, compreso se stesso. In questa luce, il mondo del linguaggio scientifico appare effimero,



perché basato sul dato transeunte del tempo e non su quello fondante dello sguardo a-prospettico divino:

Fornendo una comprensione totalmente differente della realtà che esalti l'obiettività e stimoli il potere dell'uomo nel cercare di afferrare e di manipolare la misura di ciò che esso è, questo dubbio cessa di essere intellegibile. Ma questa comprensione dell'essere, caratteristica di Descartes e del suo metodo, è più l'espressione della nostra volontà di stabilire regole che una conclusione delineata dall'essere stesso. Forse troviamo così difficile comprendere il sogno cartesiano perché questo sogno è divenuto realtà.²²

Harries allude evidentemente al mondo contemporaneo in cui il vuoto predominio del tempo ha sostituito qualunque discorso sulla trascendenza o di carattere ontologico. Dunque, c'è da domandarsi: se, da un lato, la prospettiva, nella non sempre condivisa accezione panofskyana, assurge a *forma simbolica* del nuovo approccio interpretativo sulla realtà e sulla natura nel contesto dialettico appena descritto, mentre le proiezioni parallele possono semplicisticamente essere assunte quale algido riflesso di una volontà di controllo e dominio sui dati metrici e stereometrici riconducibile ad uno spirito illuministico; allora, i nuovi strumenti digitali di rappresentazione sono le manifestazioni sensibili di quali contestualità? Ma soprattutto quale osservatore, se ancora uno spazio c'è per questo termine, nella sua accezione consolidata, prevedono gli algoritmi dell'eidomatica?

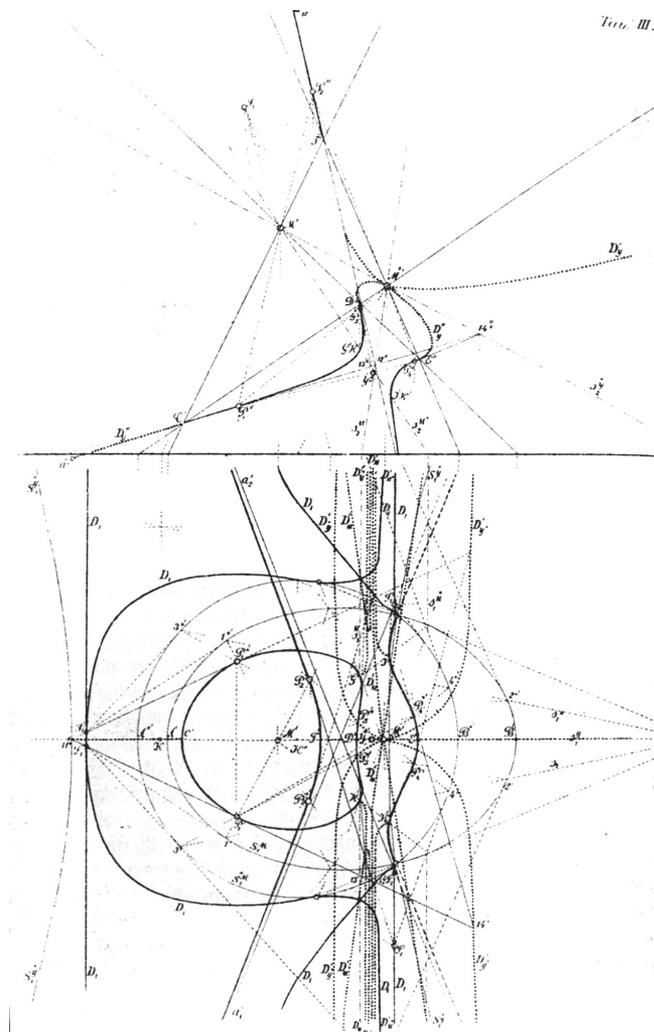
Tentando di rispondere alla prima domanda, bisogna osservare che il disegno assistito per via digitale è e non è una *forma simbolica*: effettivamente rappresenta un prodotto logico e tecnologico dell'era che ci abita, riflettendone i contenuti strutturali e finanche sociali e politici, in un senso non troppo tranquillizzante per i regimi scopici (Michael Foucault direbbe per i regimi di *controllo* e di *irregimentazione*) che mettono in essere. Indubbiamente è un prodotto della contemporaneità, ma non introduce alcun elemento di novità nei sistemi di descrizione geometrica della realtà fenomenica: bisogna infatti ammettere che i classici metodi di rappresentazione, nella loro secchezza applicativa, ancora dominano indisturbati nelle vedute offerte dai programmi di *CAD* e in quelli di *rendering*, ma soprattutto non bisogna sottovalutare che simili tecnologie costituiscono la più recente espressione di quel



processo, risalente a circa due secoli fa, definito dal filosofo americano Martin Jay ‘denigrazione dello sguardo’. Infatti, il rapido sviluppo, in poco meno di un decennio, di una estesa produzione di tecniche di *computer graphics* ha determinato la repentina riconfigurazione dei rapporti intercorrenti tra il soggetto osservante e le modalità di rappresentazione che effettivamente vanificano la maggior parte dei contenuti culturali relativi ai termini *osservatore e rappresentazione*. La formalizzazione e la diffusione delle immagini digitali annunciano l’elaborazione di “spazi” visivi configurati in maniera radicalmente diversa rispetto alle capacità mimetiche della fotografia, del cinema e della televisione, collocando così la visione su di un piano distinto rispetto all’osservatore umano, sempre più vicario rispetto alla tecnologia che produce immagini. “Ovviamente altri e più tradizionali modi di ‘vedere’ non senza difficoltà persisteranno e coesisteranno a lungo accanto a queste nuove forme dell’immaginario visivo, ma è inevitabile constatare che le tecnologie emergenti di produzione di immagini stanno diventando vieppiù i modelli dominanti di visualizzazione, in sintonia con i principali processi sociali e con i correlati ruoli istituzionali attribuiti al *vedere e al rappresentare*”²³. E, naturalmente, tali tecnologie sono intrecciate con le aspettative delle industrie di informazione globale e con le richieste crescenti delle gerarchie (mediche, militari e investigative) di controllo sull’individuo. La maggior parte delle funzioni storicamente rilevanti dell’occhio umano hanno iniziato ad essere sostituite da pratiche in cui le immagini visive non hanno più alcun riferimento con la posizione di un osservatore collocato in un mondo “reale”, percepito otticamente. Se queste immagini si può dire che siano riferibili a qualcosa, questo qualcosa sono i milioni di bits dei dati matematico-elettronici che le costituiscono. “Sempre più, la visualità è dunque destinata a collocarsi su di un terreno cibernetico e elettromagnetico in cui gli elementi linguistici e astratto-visivi coincideranno e saranno consumati, fatti circolare e scambiati in forma globale”²⁴. Ma se in effetti si registra un progressivo mutamento nella natura della visualità, che forme o che modi ci siamo lasciati alle spalle? Quale tipo di cesura mette in scena? E allo stesso tempo, quali sono gli elementi di continuità che legano l’immaginario figurale contemporaneo alle precedenti organizzazioni del visuale? Qual’è la relazione fra l’immaginario digitale dematerializzato, tipico della contemporaneità, e la cosiddetta epoca della riproduzione meccanizzata? Rispondere a



Mark Tansey, *Literalists Discarding the Frame*, da *The Nocturne Suite*, olio su tela



questi interrogativi implica la comprensione, ed anche la necessaria comunicazione in sede didattica, di come il corpo, compreso il corpo osservante, stia diventando una componente delle nuove macchine, di sistemi economici, sociali e tecnologici; e attraverso quali percorsi la soggettività stia divenendo una “precaria condizione di interfaccia” tra i sistemi razionalizzati di scambio e i *networks* d’informazione.

L’attuale vicarietà dell’osservatore rispetto ai meccanismi di creazione dell’immagine, che ha le sue radici nel pensiero filosofico e nello sviluppo tecnologico occorsi in Francia e in Inghilterra tra Ottocento e Novecento, ripropone quella che Charles Ives (1874–1954) potrebbe definire *unanswered question*, una domanda destinata a suonare sinistramente inevasa, almeno ai nostri giorni senza quella necessaria distanza storica che ci separi dagli eventi: la geometria descrittiva ha sempre sofferto, nel suo sviluppo storico, di un rapporto non risolto tra l’esperienza fisiologica e fenomenica di creazione delle immagini (la visione binoculare stereoscopica approssimativamente prospettica, il formarsi delle ombre solari secondo criteri approssimativamente pseudo-asonometrici) e la sua traduzione in strutture astratte di carattere matematico-proiettivo, come si accennava all’inizio della comunicazione. Ma questa condizione di *minus habens* ha rappresentato anche la forza stessa della *Geometria descrittiva*, potendo intessere con un sufficiente grado di libertà, nel corso della sua storia, legami con altre discipline.

Questa risposta non si trova certo nell’uso banalmente ottocentesco delle tecnologie di *rendering* iper-realistico, che approssimano ciò che qualche secolo fa’ realizzavano, con ben altre finalità, artisti oramai padroni delle teorie proiettive: è veramente questo che vogliamo da uno strumento così sofisticato come il computer? Modelli di visualizzazione provenienti da un remoto passato, come i *pièces de résistance* di Johann Hummel (1769-1852), professore di ottica presso la Reale Accademia d’Arte di Berlino, applicati in odierni contesti culturali, in un’orgia di *kitsch* figurativo? O non sarebbe meglio intraprendere la strada, sicuramente più complessa e impervia, che ci aiuti a trovare la *forma simbolica* del nostro tempo, di natura evidentemente espressiva, più consona al respiro tecnico della macchina?

Credo allora che la geometria descrittiva possa svolgere nuovamente un ruolo centrale nella formazione dell’architetto, ma questo ruolo, garantito dalle tecnologie digitali, deve per certo tener conto del corredo

di contestualità storiche che appaiono invece rimosse o trascurate ai nostri giorni: anzitutto bisogna osservare che i metodi di rappresentazione, nonostante il loro finale e monolitico assetto teorico-scientifico, sono nati da iniziali esperienze coltivate in ambiti di tipo espressivo-artistico. Le proiezioni centrali in effetti possono essere assunte come la decantazione in vitro, la sublimazione alchemica o, se si preferisce, semplicemente chimica della prospettiva rinascimentale fondata dai dipinti di Piero della Francesca (1416-1492) e di Masaccio (1401-1428), oltre che dalle sperimentazioni pratiche di Filippo Brunelleschi (1377-1446) e da quelle teoriche di Leon Battista Alberti (1404-1472). Anche la stessa assonometria riassume nel suo corpus teorico-figurale secoli di sperimentazione grafica in contesti non tecnici come la pittura vascolare italiota, o l'arte musiva bizantina; e di pseudo-proiezioni ortogonali è piena l'arte vetero-egiziana e del vicino oriente antico. Se le nuove tecnologie possono dunque aprire nuove strade nelle metodiche di insegnamento e di divulgazione delle geometria descrittiva, sarebbe auspicabile che tornassero a intessere un dialogo anche con il mondo della creazione artistica (nella sua accezione più ampia), dell'espressione al fine di trasmettere non solo un corredo di procedimenti e di manovre ad un operatore, ma una nuova sensibilità verso le questioni dell'immaginazione e prefigurazione dello spazio – un'attività a ben guardare di tipo quasi oracolare e vaticinante, per niente modernista – e soprattutto dell'espressività di cui le forme immaginate si possono caricare traducendosi in *realitas objectiva*.

Proprio sulla questione della natura e del ruolo dell'osservatore post-cartesiano le arti e la filosofia si stanno interrogando da almeno un decennio, e noi, così interessati al destino tecnico della rappresentazione, siamo in colpevole ritardo rispetto al dibattito culturale e critico che si sta svolgendo altrove, soprattutto in ambiente anglosassone e francese: se dunque bisogna auspicare che l'atteggiamento di ostilità e di diffidenza verso la rappresentazione digitale cessi una volta per tutte, è però necessario che simmetricamente si abbandoni la sufficienza con la quale giudichiamo le trasformazioni e le conseguenze epistemologiche che tali tecnologie trascinano, trasformando il ruolo che noi, come esseri appartenenti ad una tradizione oculo-centrica, occupiamo rispetto alla formazione e alla lettura delle immagini.

Solo in questo modo, a mio parere, la *Geometria Descrittiva* tornerà, come diceva il suo fondatore Gaspard Monge (1746-1818), nelle le-



zioni tenute presso *l'Ecole Normale* di Parigi, e pubblicate nel 1799,

[...] a essere uno strumento per ricercare la verità; essa offre
perpetuamente esempi di passaggio da ciò che è noto a ciò che è
sconosciuto [...] ²⁵,

anche agli *occhi angelici* di un Dio cartesiano.



Note

1. C. Damiani, *Poesie*, a cura di M. Lodoli, Fazi, Roma 2010.

2. *Ibidem*.

3. F. Ferrarotti, *Al setaccio della storia*, in "Sfera", n. 41, Sigma Tau, Roma agosto-ottobre 1994, p. 8.

4. U. Galimberti, *Gli equivoci dell'anima*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 23.

5. P. Auster, *Il libro delle illusioni*, Einaudi, Torino 2003, p. 91.

6. Cfr. J. P. Bonta, *Architecture and its interpretation. A study in expressive systems*, Lund Humphries, Londra 1979; ed.it., *Architettura: interpretazioni e sistemi di architettura*, Dedalo, Bari 1981.

7. S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 1984.

8. J. Keplero, *Dioptrice*, in *Gesammelte Werke*, a cura di W. Van Dick, M. Caspar, vol. IV, Beck, Monaco 1937, p. 372.

9. Cfr. M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, in H. Foster (a cura di), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle 1988. Si veda anche Id., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Mit press, Berkeley - Los Angeles 1994.

10. R. Descartes (La Haye, Turenna

1596-Stoccolma 1650) si stabilì in Olanda nel 1629 dove rimase per venti anni abitando ad Amsterdam, Leida e Egmond.

11. B. J. Wolf, *Vermeer and the invention of seeing*, University of Chicago Press, Chicago - London 2001, p. 32.

12. R. Descartes, *Regole per la guida dell'intelligenza*, in *Opere filosofiche*, vol. I, a cura e tr. it. di E. Garin, G. Galli, M. Garin, Laterza, Bari 2009, pp. 25-26.

13. Descartes deriva questo approccio dalla confutazione dello scetticismo da parte di Sant'Agostino. Come si legge nella *Città di Dio* (11:26): "Su quale di questi punti dovrei temere le argomentazioni degli Scettici dell'Accademia che dicono: Cosa siamo se siamo ingannati continuamente? Poiché sono ingannato, io sono. Poiché chi non esiste non può essere ingannato."

14. Per Descartes il mondo esterno è riconducibile all'estensione corporea, *res extensa*, che coincide con lo spazio, quindi escludendo in assoluto l'ipotesi dell'esistenza del vuoto.

15. B. J. Wolf, *op. cit.*, p. 102.

16. Cfr. R. Descartes, *Meditationes de prima philosophia in qua Dei existentia et animae immortalitas demonstrantur*, Parigi 1641 (I ed.), Amsterdam 1642 (II ed.); tr. it. di A. Tilgher, *Meditazioni metafisiche sulla filosofia prima. Obiezioni e risposte*, in *Opere*, vol. 1, E. Garin (a cura di), Laterza, Bari 1967.

17. B. J. Wolf, *op. cit.*, p. 102.





18. Si vedano anche M. Jay, *Downcast Eyes*, cit., pp. 69 e ss.; J.-J. Goux, *Descartes et la perspective*, in “L’esprit Créateur”, vol. I, n. 25, primavera 1985. Anche l’interpretazione “femminista” delle teorie cartesiane fornita da S. Bordo in Id., *The Flight of Objectivity. Essays on Cartesianism and Culture*, Suny press, Albany 1987, contiene notevoli spunti di riflessione.

19. B. J. Wolf, *op. cit.*, p. 103.

20. K. Harries, *Descartes, Perspective, and the Angelic Eye*, in “Yale French Studies”, n. 49, 1973, p. 32 (il corsivo è mio).

21. *Ibidem*.

22. *Ivi*, p. 42.

23. J. Crary, *Techniques of the observer. On vision and modernity in the Nineteenth Century*, Mit press, Cambridge (MA) - London 1995, pp. 1-2.

24. *Ivi*, p. 3.

25. Citato in M. Kemp, *Visualizations. The ‘Nature’ Book of Art and Science*, University of California Press, Oxford 2000, p. 61.

