

Disegno e progetto: destino di una genetica degli artefatti

Fabrizio Gay

Università IUAV di Venezia

“...e vedere di nascosto l'effetto che fa”: rappresentazione, categorizzazione e ideazione

Talora i titoli indicano il contenuto di un testo per opposizione di connotazioni. È il caso di questo corso dedicato alle *Ibridazioni* non per compiacersi delle vischiose ambiguità connotate dall'ibrido ma, al contrario, per chiarificarne le strategie costitutive. Attraverso la sfida dell'ibrido, rivolto a studiosi delle discipline universitarie della rappresentazione nelle facoltà di architettura, ingegneria e disegno industriale, questo seminario vuole tentare una nitida verifica dei poteri della disciplina del Disegno, ovvero del campo pluridisciplinare che si occupa delle rappresentazioni tecniche al servizio delle arti fino a rifletterne, talora, lo stesso statuto artistico. Infatti bisogna ricordare che la parola “disegno”, pur indicando un preciso insieme di pratiche di rappresentazione e di espressione, significa spesso – per sineddoche o per metonimia – l'intero processo di prefigurazione progettuale [*design*] nelle diverse arti e, in generale, si pone come forma antonomastica di “ideazione”. Ancora oggi potremmo dire che ogni “ideatore” in un qualche modo “disegna” [progetta] un'opera che sempre più di rado consiste fisicamente in un “disegno”, incarnandosi invece in altre sostanze e forme dell'espressione, in altri oggetti che nessuno rubricherebbe più come disegni. Del Disegno come antica pratica accademica per l'ideazione, come materia di ricerca e d'insegnamento universitario, oggi non resta certo una disciplina autonoma (se non nelle recinzioni dei piccoli allevamenti accademici); resta uno specifico campo pluridisciplinare concernente – come sempre – le teorie le tecniche delle rappresentazioni. È appunto sul potere della nozione di “rappresentazione” che, in quest'ultimo mezzo millennio, il Disegno si è posto come arte e come tecnica dell'ideazione giacché – anche nel senso più comune – “rappresentare qualche cosa” vuol dire “suscitarne un'idea” a qualcuno che necessariamente deve averne già una qualche possibile e seminale idea, qualcuno che possa usare la rappresentazione come surrogato di altre sue esperienze cognitive, sensoriali e passionali. In modo altrettanto ovvio si dice che l'ideatore di un nuovo oggetto lo “disegna” in un qualche modo, ovvero lo “riconosce in anticipo”, elaborandone il “riconoscimento”, fingendosi nelle veci dei futuri destinatari della sua invenzione.

L'inventare un oggetto simulandone il futuro riconoscimento è esperienza comune, tanto naturale che quasi sempre avviene in modo irriflesso e implicito; sembrerebbe dunque inutile per un artefice esplicitare il fatto che il suo “ideare” è principalmente “rappresentare” e che il rappresentare e il riconoscere presuppongono il “categorizzare”. In effetti che bisogno c'è di esplicitare – alla luce degli odierni sviluppi della semiotica e dalla psicologia della percezione e della cognizione – il fatto che rappresentazione, categorizzazione, e ideazione indicano fatti strettamente correlati naturalmente e culturalmente?

All'artista, all'architetto, al designer o all'esperto di marketing, se il loro saper “stare al mondo” garantisca da solo la consapevolezza degli effetti dei loro prodotti, allora non servirebbe certo spendere la fatica di esplicitare le tecniche e gli effetti delle loro invenzioni: tutto il senso andrebbe da sé. Ma se all'ideatore il suo implicito e irriflesso “saper stare al mondo” non gli garantisce più alcun semplice prontuario iconografico e, soprattutto, non gli fornisce nemmeno un quadro unitario dei generi nel quale s'iscrivono i suoi prodotti, allora egli non potrebbe più dare per scontato il come, perché e per chi avrebbe senso la sua pratica.

Credo – scusandomi per la genericità del giudizio – che ci troviamo oggi in questa seconda condizione nella quale il Disegno progredisce come potenzialità tecnica mentre regredisce come consapevolezza artistica. A fronte dello straordinario avanzamento dei mezzi tecnici di rappresentazione oggi non sembra corrispondere un eguale avanzamento della consapevolezza dell'uso significativo di questi mezzi d'invenzione progettuale e dei connessi effetti di ciò che s'inventa attraverso questi mezzi di rappresentazione. Al vasto progresso tecnico dei mezzi euristici sembra corrispondere un regresso della consapevolezza dei fini estetici.

La domanda che ci attende all'uscita di questo seminario riguarda proprio il Disegno come Design e chiede se esso abbia veramente un destino imperiale: quello d'imbarbarirsi crescendo in estensione euristica ma perdendo in intensione estetica.

A questa domanda non si può rispondere che parzialmente e con specifiche “verifiche dei poteri”, ricordando che il regresso di consapevolezza degli effetti delle arti è oggi aggravato anche da mistificazioni accademiche che – trattando il disegno ora come “tecnica”, ora come “arte” – rimescolano e confondono le storie, le tecniche e i metodi di rappresentazione all'ombra di vaghe estetiche simboliche, producendo una pubblicistica fatta di diari di emozioni personali irti di aggettivi e travestiti da opere divulgazione storica e scientifica.

Il fatto che il Disegno sia insieme “tecnica” e “arte” non racchiude alcun misterioso ossimoro giacché “tecnica” e “arte” sono termini non contraddittori nel novero delle forme del fare; semplicemente un'arte – come vedeva Pareyson – usa i risultati di diverse tecniche nell'azzardo delle sue riuscite (sempre arrischiate). A differenza dell'arte una tecnica rischia meno, cerca di dare “risultati” manovrando un minor numero di fattori omogenei. Perciò nella storia è facile vedere spesso un progresso dei risultati tecnici senza che questo abbia di per sé garantito un analogo avanzamento delle riuscite nelle arti. Una tecnica si limita a mappare, a discretizzare e, talora, a formalizzare alcuni degli aspetti dell'arte collegandoli a una delle innumerevoli forme di discorso scientifico.

Perciò affrontare il Disegno come “tecnica di rappresentazione” pone innanzitutto la questione della “rappresentazione” come terreno comune delle arti delle scienze.

Invece affrontare il Disegno come “arte” o, al limite, come strumento euristico dell'architettura e del design ci obbliga innanzitutto ad accogliere l'eredità del dibattito novecentesco sui “rapporti tra le arti” e con essa l'imbarazzante ipoteca di un problema sempre aperto: la costruzione di una morfologia e di un'iconografia collettivamente condivise.

Questi due punti di vista sul disegno (come “arte” e come “tecnica”) sembrano dunque molto lontani e inconfondibili; il primo aleggia tra astratti discorsi epistemologici mentre il secondo impregna la concreta congerie delle polemiche artistiche e critiche.

Eppure questi due aspetti convivono quasi indistinguibili nella vita delle pratiche del disegno e ne segnano – a parere di scrive – un destino abbastanza chiaro, oggettivo, che cercheremo di leggere con leggerezza umanistica attraverso la scorciatoia di una similitudine allusiva: una breve passeggiata fiorentina.

Lungarno degli Archibusieri

La Galleria degli Uffizi e il Museo di Storia della Scienza di Firenze si affiancano affacciandosi al sole meridionale del Lungarno; istituzioni adiacenti come se si fossero insediate insieme lungo una stessa spina dorsale che dal fiume fa capo a Palazzo Vecchio, coprendosi di uno stesso pezzo di cielo rinascimentale. È il cielo tanto mitizzato sotto il quale le scienze e le arti sembravano scambiarsi alcuni oggetti di discorso fino a confondersi in alcuni momenti nelle pratiche dell'anatomia, della rappresentazione astronomica, dell'ottica, della prospettiva, della chimica dei pigmenti, delle prime morfologie sistematiche. Ma, fuori dalla memoria di quel tempo mitizzato quando in quelle strade fiorentine dal dialogo umanistico si giungeva alla moderna

dimostrazione scientifica, i due musei sono due mondi separati che si danno la schiena come i due volti di un giano bifronte, dimenticando la comune “colonna vertebrale”. Pochissimi tra la folla che s'accoda all'ingresso degli Uffizi conoscono l'altro lato dell'isolato, la piazzetta dei Giudici con l'accesso alla biblioteca e alle sale nelle quali testi prescientisti e già scientifici – dai trattati agli strumenti, alle macchine dimostrative – parlano alla nostra ragione di verità e di bugie sul Mondo Naturale che non sembrano confrontabili con le stesse emozioni che ci riserva l'adiacente Galleria.

Eppure confondere le passioni coltivate nei due distinti musei storici adiacenti è cosa che capita talvolta a coloro che, pur non storici di mestiere, frequentano le sale di entrambi i lati dell'isolato mossi da un semplice interesse per le tecniche. Il loro primo sentimento è forse ammirazione per l'alto artigianato che ha saputo fare opere (testi) tanto diverse quali sono un modello di legno o di bronzo o un modello di equazioni o di grafici geometrici, una metafora letteraria descrittiva d'un fenomeno fisico e una sineddoche fotografica capace di rappresentare una realtà fisica più ampia, ... un artigianato che, fatto dall'artista o dallo scienziato, alla fine dei conti è tutto nel saper far significare più intensamente dei pezzi di Mondo.

Un artigianato di metafore d'ogni sorta e materia dove talora non si distingue più l'euristico dall'estetico e ci sembra di riattingere all'immagine originaria di un'intuizione poi formalizzata in scritture aride e straniere. Ci sembra talora di sentire l'azzardo soggettivo dell'arte anche tra le connotazioni di uno strumento scientifico e, per converso, leggere il risultato di un modello naturalistico oggettivo anche in un quadro a olio su tela dipinto a scopo devozionale o lussuoso. Capita così, ad esempio, che tanto il quadro quanto lo strumento dimostrativo possano comunicare l'oggettivazione di una forma o di un fenomeno comune, quali l'azione della forza di gravità, della luce o della pietà umana.

Anche le passioni scientifiche sono “forze” e – come sa chi apprezza il diletterismo di Leonardo, di Lambert e di Goethe – è talora difficile distinguervi l'oggettivo e il soggettivo, il motore poetico e il movente scientifico, il cieco gesto empatico e la scelta razionale, progettata, decantata e limata a lungo perché tutti possano capirla.

Detto questo – riconosciuto un saper fare comune e l'incrociarsi di una certa oggettività dell'arte con una certa soggettività della scienza – non vogliamo certo confondere in un'unica *Wunderkammer* lo statuto dei testi artistici e dei testi scientifici o delle loro vestigia storiche. Al di là dei percorsi biografici e delle passioni personali, sull'Arno il giano museale Arte/Scienza resta bifronte, ma possiede una “spina dorsale” comune dove s'incontrano estetica ed euristica, dove si condividono – pur episodicamente – problemi e modelli, e conseguente capacità di fabbricare efficaci artefatti semiotici.

Questa “spina dorsale” è forse più evidente a chi pratica arti molto tecniche come l'architettura e il design; arti – situate tra musica e medicina – che non possono prescindere da una genesi progettuale, da una validazione pragmatica e le cui riuscite dipendono dai risultati concreti di diverse tecniche.

L'architettura e il design, che necessariamente tessono continui rapporti tra le tecnologie e le arti plastiche, sono forse le pratiche più interessate all'interfaccia Arti/Scienze che abbiamo evocato attraverso l'immagine della “schiena comune” dei due musei nell'isolato fiorentino.

Grazie all'immagine dell'isolato degli Uffizi circoscriviamo, come in una mappa evocativa, il percorso di questa relazione attorno a un tema – l'evoluzione del rapporto tra le l'architettura e le Arti – che richiederebbe ben altro spazio e cammino. Il luogo è infatti ricco di memorie intorno alla questione della “sintesi delle Arti”, ma ci bastano due suoi episodi dal cui strano intreccio muoviamo sinteticamente i nostri argomenti: l'istituzione dell'Accademia del Disegno nel 1563 e, nel 1936, una delle sette sessioni, quella fiorentina in Palazzo Vecchio, del VI convegno internazionale della Fondazione Volta dedicato ai *Rapporti dell'Architettura con le Arti Figurative*.

L'architettura come arte figurativa e l'evoluzione degli artefatti

Oggi consideriamo generalmente l'architettura come un'arte, non solo un'arte plastica e (in parte) performativa, ma anche un'arte figurativa, se non altro perché riconosciamo un "edificio" come tale in quanto assomiglia ad altri edifici o ad altre cose congeneri. Un edificio è però usato e giudicato specificamente, non certo come un quadro o una scultura, anche se la specificità delle architetture è stata sempre affermata in rapporto a quella dei prodotti delle altre arti. Il dibattito artistico novecentesco ha posto frequentemente in primo piano il tema dei rapporti specifici tra le arti – spesso riassumendoli nell'imperativo ideologico di un'iconografia comune – tentando frequentemente di spiegare che l'unità delle Arti consiste nel loro essere tutte astrattamente figurative. Ne troviamo un esempio sintomatico nel convegno organizzato dalla Classe delle Arti della Reale Accademia d'Italia che aveva proprio, nell'anno della proclamazione dell'Impero, il conseguente scopo di verificare e auspicare una "unità d'intenti" tra le arti dell'architettura, della pittura murale, della scultura monumentale e della decorazione che, in quanto figurative, avrebbero dovuto condividere un'iconografia ispirata a una funzione politica e sociale (educatrice) dell'Arte tutta. L'assise avrebbe riguardato concretamente "... lo sviluppo degli stili, l'organizzazione statale degli artisti, l'insegnamento, l'impiego di nuovi mezzi materiali e di nuove tecniche, l'ordinamento delle Gallerie e delle Esposizioni, le ripercussioni sull'arte pura e sull'arte decorativa, gli effetti della collaborazione delle arti sorelle. Tutto ciò" – auspicava ancora l'introduttore del sanscritista Formichi – "non in modo teorico ed astratto, ma con riferimento costante alla realtà della vita, riducendo così l'arte ad unità e mettendola in contatto con i bisogni e le aspirazioni della società". Una vera iconografia comune sarebbe dunque sorta spontaneamente per "identificazione sociale" e il convegno doveva identificarla nel vaglio della tradizione secolare, etnica, rinvigorita dalla "odierna contesa tra le arti".

Il vaglio storico della tradizione artistica divenne "storicistico" perché fu demandato in particolare alla relazione di Gustavo Giovannoni – l'ordinatore, sulla figura del suo "Architetto Integrale", delle prime facoltà di architettura italiane – il quale vedeva l'unità delle Arti in termini rigorosamente plastici, governata dall'architettura e limitata ai soli "periodi che hanno avuto un vero contenuto stilistico", ovvero prima dell'avvento, col XIX secolo, del perdurante "arbitrio fatuo degli esperimenti effimeri" dell'arte contemporanea. Abbandonando il filo della tradizione storica, per Giovannoni, le arti avevano interrotto un processo secolare di continua perfettibilità stilistica, un processo che "...adombra le leggi del bello le quali esistono e sono eterne perché rispondono alla fisiologia estetica dell'uomo". La storia degli stili per lui evidenzia "... quei rapporti tra le parti e quella ricerca di un carattere essenziale dominante, che giustamente il Taine riteneva ritmici elementi essenziali per tramutare l'apparenza sensibile in un'opera d'arte e che, in ultimo esame, sono architettura."

Limitandosi però a una casistica di pochi exempla storici monumentali e auspicando semplicemente un "ritorno a espressioni armoniche sotto il dominio dell'architettura", la relazione fu la più contestata del convegno ma il suo riferimento alla *Filosofia dell'arte* (1881) di Hyppolite Taine segnò la linea decisiva degli argomenti del dibattito. Anche se la discussione del 1936 non si sviluppò esattamente nei termini della sociologia dell'arte d'ispirazione positivista, gli argomenti "naturalistici" (tipici dell'estetica sociologica di Taine) permettevano di aggirare l'idea crociana della non analizzabile "liricità dell'arte" e di considerare i rapporti tra le arti come "fenomeni" osservabili non solo nella storia dei monumenti o degli stili ma soprattutto nei tempi lunghi dell'antropologia, dell'etnografia, del folklore o addirittura, come fecero gli interventi di Le Corbusier, in una sorta di "storia naturale degli artefatti".

Dando parzialmente ragione alle premesse del positivismo storicista di Giovannoni, Le Corbusier ammetteva una "evoluzione naturale degli artefatti" ma il suo eclettico positivismo naturalista (coltivato tra il '20 e il '25 nelle pagine di *Vers une Architecture* e della sua rivista *L'Esprit Nouveau*) rovesciava completamente l'ipotesi del convegno. La sua relazione negava gli stessi rapporti tra l'Architettura e le Arti basati su qualche iconografia o

stilistica anche se, a margine, specie con la nozione di *Objets a réaction poétique*, alludeva a una figuratività più profonda e naturale tra le arti. In particolare lo Jeanneret/Le Corbusier pittore di nature morte puriste degli anni Venti si rivelava anche collezionista di mirabilia di oggetti naturali quando, sollecitato da André Dezarrois sulla fruizione poetica della pittura nell'abitazione, affermava: "... j'accueille le tableau ainsi que tout autre objet porteur de pensée, un caillou roulé par la mer, un os scié révélant l'administration supérieure des résistances dans l'équilibre et l'élégances".

Non si tratta solo di oggetti collezionati per la loro forma teleonomica – come “un osso sezionato” che rivela la trama delle sue linee isostatiche – ma anche di residui minerali o vegetali, come “un sasso arrotato dal mare”, tutti, a suo dire, comunque “portatori di pensiero” in quanto testimoni dell'artisticità (poietica) della Natura stessa. Sia il residuo casuale e ornamentale sia l'oggetto di forma necessitata dalla selezione naturale sono testimoni di una teleonomia non deterministica, come dimostra evidentemente la necessità dell'ornamento in natura (dovuta alla concorrenza fenomenica degli oggetti coinvolti nei rituali di seduzione sessuale), cioè della gratuità, dello spreco semiotico che accompagna la naturale concorrenza riproduttiva tra gli individui nelle specie.

Le Corbusier non giunge a definire esplicitamente i prodotti delle arti come ornamenti sessuali e parte del “fenotipo esteso” della specie ma assimila *naturalia* e *artificialia* (i prodotti dell'arte umana e di quella naturale) attribuendo così alla Natura quella “liricità” che l'idealismo crociano attribuiva all'arte degli uomini, spiegandola poi come “artificio necessario” nei termini di una “logica funzionale” e una “retorica ornamentale”. Nel convegno del '36 altri convenivano diversamente su un'evoluzione (ovviamente non deterministica e progressiva) dei prodotti delle arti, ma non si delineò una compiuta teoria evoluzionistica degli artefatti, una teoria che avrebbe posto in termini molto diversi il problema del rapporto tra le arti che, tradotto in quello della costruzione di una morfologia e di un'iconografia collettivamente condivise e rilevanti, resterà la questione dorsale dell'arte novecentesca. Accompagnerà il dibattito architettonico dalla consumazione dei C.I.A.M. del dopoguerra alla teoria di Giedion dell'*Eterno Presente dell'architettura*, dalle iconografie pop angloamericane degli anni '60 alle loro caricature postmoderne degli anni '80, dalle neo-avanguardie degli anni '60 alle morfogenesi de-costruzioniste degli anni '90 ..etc. Ancora oggi il problema di descrivere un'iconografia rilevante richiederebbe strumenti più efficienti delle malferme nozioni di “immagine” e di “iconicità” sulle quali languono gli attuali studi sulla rappresentazione in architettura, quando ancora non comprendono che un disegno assomiglia a un qualsiasi altro disegno più di quanto somigli al corpo che intende rappresentare.

Dal carattere genetico del Disegno al disegno di una genetica

Pur nel mutare delle estetiche e delle teorie delle arti, resta sempre valido il consiglio che la molta pratica del “disegno di penna [...] ti farà aperto, pratico e capace di molto disegno entro la testa tua”; precetto fiorentino ricordato da Cennini ne' *il Libro dell'Arte* a seguito del tradizionale uso del disegno nel progettare ogni opera d'arte: “Si come detto è, dal disegno t'incominci”.

L'uso strumentale dei disegni – come abbiamo già ricordato in apertura – ha dato un senso ampio alla parola “disegno” che significa sia un concreto tracciato grafico, sia uno schema astratto, sia lo stesso concepimento mentale di un'opera, proprio perché inteso principalmente come “modello simulativo” (oggettuale o mentale) usato nell'ideazione artistica e tecnica. Se ancora oggi usiamo, come Cennini, il disegno nell'ideazione, connettendo l'immaginazione grafica e quella mentale, è perché lo riteniamo sempre uno strumento molto affine alle “idee”, cioè lo reputiamo un mezzo espressivo la cui natura icastica si approssima meglio a quella del contenuto icastico dell'opera. Rappresentare, come abbiamo già ripetuto, è appunto suscitare un'idea. Ma sulle

“idee” abbiamo oggi idee molto diverse dall’estetica antica, anche se le nostre teorie dell’ideazione non si sono allontanate molto dall’antica Retorica.

È la Retorica infatti a fornire (anche oggi) il discorso più avanzato sulla tecnica dell’ideazione e sono state le sue categorie a dettare alla letteratura artistica gli argomenti più persuasivi per l’emancipazione delle arti. Il medievale praticante delle *artes mechanicae* si è conquistato in occidente l’attuale prestigio sociale dell’*ars liberalis* proprio rivendicando il valore e la tecnicità del momento ideativo nell’opera.

In quest’emancipazione anche il termine “disegno” – in quanto strumento associato all’ideazione – dalla Firenze umanistica in poi ha tradotto di volta in volta nella letteratura artistica i termini fondamentali della retorica antica: l’*inventio*, la *dispositio* e l’*elocutio*. Il sapere che emancipava l’artista “cortegiano” alla vasariana *Accademia del Disegno* del 1563 è appunto il disegno [*invenzione*] definito come “Padre delle Arti” il quale “... procedendo dall’intelletto cava di molte cose un *giudizio universale* simile a una *forma o vera idea* di tutte le cose della natura”. Vasari confonde dunque la gnoseologia di Platone con la psicologia di Aristotele, riducendo le “idee” oggettive ed eterne a “forme” e “*qualia*” universali depositati nella memoria individuale dell’artista. Questa confusione sulle “idee” e sulle “forme” serviva però a chiarire e rivendicare l’oggettività dell’azzardo inventivo dell’artista accademico, come esemplifica altrimenti il celebre aneddoto dell’immagine di Elena nel tempio di Hera Lacinia composta da Zeusi imitando le parti trascelte dalle cinque donne preferite dai crotonesi. Come Zeusi, l’artista procede geneticamente, praticando nello stesso tempo *imitatio* ed *electio* di proprietà universali, la cui oggettività dovrebbe garantire l’efficacia della sua invenzione.

Oggi, com’era per Zeusi, il verbo “inventare” significa letteralmente “ritrovare”, anche se a prima vista – dato il gran novero di ingenui che si proclamano creatori *ex nihilo* – pochi sembrano intendere il buon fare progettuale in senso platonico, come *eikastike technè*: cioè corretta riproduzione (*mimesis*) delle idee.

Pur non credendo scolasticamente alle “idee” come “immagini speculari delle cose”, e liberati dalle teorie delle “immagini mentali” dopo il lungo dibattito filosofico e psicologico novecentesco, ciò non di meno sappiamo per esperienza progettuale che inventare, prefigurare un oggetto è sempre come “riconoscerlo”, “interpretarlo”, “usarlo” in anticipo rispetto alla sua venuta materiale. E, viceversa, sentiamo che riconoscere percettivamente un oggetto naturale o artificiale è sempre averne un’idea, è un po’ come inventarlo; è “invenirne” gli aspetti nel reticolo di quel che si conosce già, è come trovargli un posto e una genealogia in un’Enciclopedia in parte privata e in parte pubblica.

Inventare e riconoscere un oggetto sono fatti che presuppongono una qualche forma di categorizzazione e dunque si possono talora immaginare come due percorsi inversi e molto simili lungo una stessa (metaforica) mappa del sapere privato e collettivo, una mappa figurabile solo parzialmente, metaforicamente e strumentalmente, approssimabile con rappresentazioni semantiche astratte – dagli alberi categoriali e filogenetici agli istogrammi, dalle tabelle componenziali ai rizomi ipertestuali – o evocate da concrete casistiche e tassonomie tipologiche o morfologiche.

Riconoscere o inventare un oggetto equivale a ricollocarlo su questa metaforica mappa del sapere in relazione ad altri oggetti (naturali o artificiali) del Mondo Naturale; per questa ragione l’arte d’inventare oggetti – anche “astratti” – è sempre un’arte figurativa anche se non si rappresenta un oggetto tramite un altro oggetto. Il nesso analogico e culturale tra gli oggetti si dà comunque e in forma sistematica fin dal momento percettivo.

Queste constatazioni ci portano a concludere che le ricerche sul disegno come efficace strumento d’ideazione (sia essa una prefigurazione razionale [*design*] o una libera ed empatica espressione grafica [*drawing*]) non possono più fingere di limitarsi a coltivare il solo ritrattino artistico di un corpo a venire. Fornire un surrogato grafico dell’esatta apparenza ottica di un modello geometrico di un oggetto è compito già ben svolto dalla geometria descrittiva e dal disegno assistito dal calcolatore; anche se i compiti del disegno come modello simulativo di un progetto potrebbero non limitarsi agli aspetti ottico geometrici.

Accanto ai disegni stereografici tradizionali della descrittiva, i saperi coinvolti nei progetti delle arti (dalla fisica tecnica al marketing, dalla morfologia alla tecnologia, dalla storia delle immagini alla meccanica strutturale) apportano una varietà di modi della rappresentazione come quella evocata all'inizio di questa nota, invitando il lettore a percorrere il Museo di Storia della Scienza avvertito del possibile impiego artistico di questi "modelli". Compreso come l'esperienza dell'ideare e del rappresentare coincidano quasi del tutto e presuppongano un categorizzare intersoggettivo (psicologico e culturale, plastico e iconico) non possiamo più credere alle morfologie e alle iconografie degli artefatti, ai loro generi, alle loro categorie, come se queste astrazioni e generalizzazioni fossero "codici" fissati definitivamente in una data unità culturale. I sistemi di forme e figure sono fatti dinamici, trasformativi e correlativi nella concorrenza retorica tra gli oggetti (tra i testi) in un dato insieme culturale.

Ad esempio basterebbe il realismo professionale di un addetto al marketing per spiegare come la riuscita di un nuovo prodotto dipenda dal suo "riconoscimento" in un dato insieme culturale, in concorrenza con oggetti del suo genere e specie. Curiosamente l'addetto al marketing descrive la riuscita e il fallimento commerciale di un'invenzione in termini non molto dissimili da quelli nei quali Platone (*Repubblica* 597.a, *Sofista* 135 d.) opponeva un'*eikona* (frutto di *eikastike techne*) a un *eidolon* concepito attraverso una *phantastike techne*. Come un moderno etologo o un antico retore ogni addetto al marketing spiegherebbe che il prodotto per riuscire sul mercato deve possedere requisiti di "identità" (riconoscibilità) e di "varietà" (evidenza nel genere merceologico) giacché vive una concorrenza riproduttiva abbastanza simile a quella che produce la normale "varietas" naturale, in particolare quella ornamentale, la cui evoluzione si spiega con i processi di selezione sessuale delle specie. Ogni nuovo oggetto staglia infatti la propria evidenza sullo sfondo degli oggetti congeneri spiccandovi per un qualche "scarto", per un'eccezione che non può essere assoluta ma deve anzi arricchire la stessa "norma" che infrange. La norma – l'iconografia degli oggetti – alla fine dei conti, è un fatto dinamico, in ogni singolo momento non potrà essere altro che l'integrale delle proprie eccezioni riuscite, poiché ogni invenzione sul mercato, in natura o in arte non può che essere un incidente rivalutato alla luce dei fatti, cioè un fatto felicemente retorico.

Concludendo: una metafora genetica ricavata da qualche similitudine strutturale

Poiché ideare e rappresentare sono fatti quasi coincidenti che presuppongono forme di categorizzazione, il progresso tecnico e l'efficienza del disegno come strumento dell'ideazione sembra ovviamente legato a quanto meglio si comprendono i concreti fenomeni di categorizzazione e di significazione degli oggetti. Gli oggetti dal canto loro, una volta riconosciuti soggettivamente e categorizzati culturalmente, non sono tanto "oggettivi" quanto forse li vorrebbero gli architetti; se esistesse il termine potremmo dire che sono "interoggettivi" o meglio che possono essere considerati "paradigmi di proprietà" (subordinate e superordinate) nella memoria intersoggettiva.

Progettare un oggetto è prevederne "proprietà" attraverso un calcolo semiotico prevalentemente implicito, ma un calcolo che ovviamente sarebbe agevolato dall'uso di una rappresentazione esplicita di proprietà rilevanti, una rappresentazione tanto più efficiente quanto più simile a quella metaforica "mappa del sapere" che possiamo immaginare teoricamente presupposta allo stesso riconoscimento intersoggettivo dell'oggetto.

Dunque, se si accetta il punto di vista fin qui esposto, non si può che ritenere che la più urgente ricerca sul disegno riguarda il suo versante più astratto e diagrammatico: le astrazioni e generalizzazioni con le quali si concepisce la variabilità morfologica e funzionale dei prodotti delle arti e della natura, seguendo l'ipotesi che, sotto certi aspetti, la biologia evuzionistica, il marketing, la retorica generale, la psicologia del riconoscimento e della categorizzazione degli oggetti e la semiotica generativa ... dicano "quasi una stessa cosa"; ovvero che

esista, in generale, un utile nesso tra le rappresentazioni semantiche e quelle genetiche. È allora molto utile notare come il biologo odierno studi i testi naturali su uno sfondo teorico (strutturale) paragonabile a quello presupposto dal semiotico nello studio dei testi artificiali. E notare similitudini strutturali; notare che in particolare che il biologo presuppone tratti fondamentali paragonabili a quelli identificati da Hjelmslev: la distinzione tra espressione e contenuto (secondo un analogo modello differenziale), la distinzione tra la partizione di un *asse sintagmatico* (le sequenze posizionali, specie quelle delle parti nell'organismo e nella sua ontogenesi) e l'articolazione di un *asse paradigmatico* (tutte le categorie morfologiche e funzionali, specie quelle dei tessuti, degli organi degli apparati), la verifica della *reggenza* (dei tratti genici significativi) e le prove di *commutazione* e di *permutazione* (delle catene genetiche).

Potremmo concludere affermando che se gli oggetti sono concepibili esattamente (tecnicamente attraverso similitudini strutturali con la "genetica") come "paradigmi di proprietà" allora l'evoluzione tecnica del Design tende a una sorta di "genetica degli artefatti".

Una "genetica degli artefatti" è certo solo una metafora che, in quanto tale, non si deve né interpretare alla lettera ma nemmeno intendere in termini troppo vaghi. Assunta a metafora la "genetica" (antica scienza dell'ereditarietà dei caratteri) porta con sé la sua attuale vasta dote di teorie, di nozioni e di indissolubili legami col complesso delle scienze biologiche ma nella cattiva vulgata corre il rischio d'essere fraintesa come una sorta di teleologia generale, cioè una sorta di progetto immanente che guida misteriosamente la vita evolutiva delle cose naturali. Nel campo delle cose artificiali (culturali), anche la semiotica, se mal conosciuta, è sospettata di "determinismo interpretativo" (di fabbricare "codici", liste di corrispondenze tra significati e significanti), ma proprio il paragone con la genetica concretamente praticata sgombera il campo da queste caricature e ne ricorda il valore di strumento euristico aperto.

Al proposito vale la pena osservare che l'individuazione di tratti genetici significativi di caratteri ereditari si accompagna a rappresentazioni diagrammatiche simili a rappresentazioni semantiche, specie a quelle prodotte dalle analisi computazionali che ricostruiscono il significato lessicale di alcuni termini misurando soltanto le loro occorrenze e reciproche prossimità in un dato corpus di testi, senza fare riferimenti a sistemi categoriali dati a priori, ricavando il "sistema" dal "processo", come a prima vista accade nell'esperienza dell'ascolto musicale. Non è difficile vedere le analogie di questo modo computazionale di trattare i lessemi e i sememi con alcuni tipi di analisi di mercato o di analisi antropologiche su vasti insiemi di significanti; il fatto saliente è che in tutti i casi la questione decisiva riguarda ancora l'affinità tra rappresentazioni semantiche e rappresentazioni genetiche. Dunque il destino del disegno come "genetica degli artefatti", come tecnica e come arte, è già contenuto nel suo essere antico strumento comune di rappresentazione di *naturalia* e *artificialia*; un destino ben chiaro a Nelson Goodman quando affermava nel 1968:

"La rappresentazione e la descrizione esigono insomma, per essere efficaci, invenzione. Entrambe sono fatti creativi. L'una informa l'altra; e formano, connettono, distinguono oggetti. Che la natura imiti l'arte è una massima troppo prudente. La natura è un prodotto dell'arte e del discorso".

Citazioni

La citazione che chiude questa relazione introduttiva al seminario è tratta da Nelson Goodman, *Languages of Art*, 1968, trad. it. in *I linguaggi dell'arte*, Milano, 1976, p. 35.

Le uniche altre citazioni estese compaiono nel terzo paragrafo; sono riferite esclusivamente agli interventi di Carlo Formichi, Gustavo Giovannoni e Le Corbusier al Convegno Volta del 25 - 31 ottobre 1936 e sono tratte dai suoi atti: Fondazione Volta, *Convegno di Arti: Rapporti dell'Architettura con le Arti figurative*, Roma, 1937.