

Immagini di progetto

La rappresentazione del progetto e il progetto della rappresentazione

Enrico Cicalò



*Metodi del territorio, collana fondata da Fernando Clemente
diretta da Giovanni Maciocco*

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità.

Immagini di progetto

La rappresentazione del progetto e il progetto della rappresentazione

Enrico Cicalò

FrancoAngeli

In copertina: La realtà e la sua rappresentazione.
Foto ed elaborazione grafica di Enrico Cicalò

Editing: Daniela Melis

Copyright © 2010 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni qui sotto previste. All'Utente è concessa una licenza d'uso dell'opera secondo quanto così specificato:

1. l'Utente è autorizzato a memorizzare l'opera sul proprio pc o altro supporto sempre di propria pertinenza attraverso l'operazione di download. Non è consentito conservare alcuna copia dell'opera (o parti di essa) su network dove potrebbe essere utilizzata da più computer contemporaneamente;
2. l'Utente è autorizzato a fare uso esclusivamente a scopo personale (di studio e di ricerca) e non commerciale di detta copia digitale dell'opera. Non è autorizzato ad effettuare stampe dell'opera (o di parti di essa).
Sono esclusi utilizzi direttamente o indirettamente commerciali dell'opera (o di parti di essa);
3. l'Utente non è autorizzato a trasmettere a terzi (con qualsiasi mezzo incluso fax ed e-mail) la riproduzione digitale o cartacea dell'opera (o parte di essa);
4. è vietata la modificazione, la traduzione, l'adattamento totale o parziale dell'opera e/o il loro utilizzo per l'inclusione in miscellanee, raccolte, o comunque opere derivate.

Indice

| | | |
|--|------|----|
| Progetto e rappresentazione , di <i>Giovanni Maciocco</i> | pag. | 7 |
| Introduzione | » | 19 |
| 1. Una questione di immagine | » | 19 |
| 2. Lo spettacolo della rappresentazione | » | 21 |
| 3. La rappresentazione oltre l'immagine | » | 24 |
| 4. Disegni, rappresentazioni e immagini di progetto | » | 26 |

Prima parte

Disegno, rappresentazione e progetto

| | | |
|--|---|----|
| 1. Progetto e disegno | » | 31 |
| 1.1. Il disegno del progetto tra artigianato e tecnologia | » | 31 |
| 1.1.1. Il disegno tra privato e pubblico | » | 34 |
| 1.2. La rappresentazione del progetto | » | 38 |
| 1.2.1. Il disegno come astrazione | » | 38 |
| 1.2.2. Il disegno come linguaggio | » | 41 |
| 1.2.3. Il disegno come dialogo | » | 43 |
| 1.2.4. Il disegno come esercizio | » | 46 |
| 1.3. Il progetto della rappresentazione | » | 52 |
| 1.3.1. Il disegno come prodotto digitale | » | 53 |
| 1.3.2. Il disegno tra manuale e digitale | » | 56 |
| 2. Progetto e rappresentazione | » | 67 |
| 2.1. La rappresentazione come progetto | » | 67 |
| 2.1.1. La rappresentazione come esplorazione della complessità | » | 69 |

| | | |
|--|------|----|
| 2.1.2. La rappresentazione come esplorazione del possibile | pag. | 72 |
| 2.1.3. La rappresentazione come esplorazione delle geometrie | » | 74 |
| 2.2. Il progetto come rappresentazione | » | 78 |
| 2.2.1. L'architettura come rappresentazione | » | 79 |

Seconda parte
Progetto, immaginario e pubblico

| | | |
|---|---|-----|
| 3. Progetto e immaginario | » | 85 |
| 3.1. Stimolare immaginari | » | 85 |
| 3.1.1. Architetture pioniere | » | 86 |
| 3.2. Costruire immagini | » | 99 |
| 3.2.1. La spettacolarizzazione dell'immagine urbana | » | 102 |
| 3.2.2. La promozione delle immagini territoriali | » | 105 |
| 3.2.3. L'immagine dello spazio pubblico | » | 108 |
| 3.2.4. La rappresentazione dell'identità urbana | » | 115 |
| 3.3. Divulgare immagini | » | 117 |
| 4. Progetti e pubblico | » | 121 |
| 4.1. Il pubblico delle rappresentazioni | » | 122 |
| 4.1.1. Dalle rappresentazioni all'opinione pubblica | » | 124 |
| 4.2. Esplorare le rappresentazioni del pubblico | » | 127 |
| 4.3. Arricchire gli immaginari del pubblico | » | 130 |
| Bibliografia | » | 133 |

Progetto e rappresentazione

di Giovanni Maciocco

Le immagini nelle loro molteplici declinazioni, con le complesse relazioni che le legano alla realtà, sono le protagoniste delle riflessioni di Enrico Cicalò che rendono questo libro di particolare interesse. Queste riflessioni nascono all'interno di un percorso di ricerca dell'autore che affonda le sue radici nelle relazioni tra il progetto dello spazio, la sua percezione, la sua rappresentazione, la sua comunicazione e infine la sua fruizione. Percezione, rappresentazione, comunicazione e fruizione sono azioni che legano gli oggetti ai soggetti, i progetti ai pubblici che di questi progetti, attraverso differenti modalità, fruiranno. Le immagini sono lo strumento principale con cui questi atti vengono a compiersi, sono i mezzi con cui i progetti possono concretizzarsi in realtà. L'immagine è il seme del progetto, essa può incontrare un immaginario fertile e germogliare, oppure rimanere in attesa di condizioni propizie per la sua metamorfosi in realtà. Altre volte l'immagine rimane tutto ciò che di quel progetto esiste, ma che proprio grazie a quella e al suo divenire pubblica esiste.

Lo spazio urbano e le architetture sono ampiamente dominati dall'immagine e suoi tributari. Lo spirito del nostro tempo è volto al consumo immediato, che si concilia perfettamente con la spettacolarizzazione del mondo in cui la rappresentazione diventa l'unico fine del progetto: l'immagine rende superflua la realtà. L'attenzione si sposta dalla sostanza alla forma, dalle opere alle immagini, dalla realtà alla sua rappresentazione. La realtà e la sua rappresentazione non sono più ambiti indipendenti ma influiscono l'uno sull'altro al punto da costituire un tutto solidale. L'uomo contemporaneo si adatta e reagisce così non solo alla realtà quale effettivamente è ma anche alle immagini che di essa si fa e alle rappresentazioni che di essa vengono fornite.

In una quotidianità pervasa dalle immagini, da un eccesso di rappresentazioni, le discipline progettuali rischiano di disorientarsi e perdersi in quello che viene definito l'*iconic turn* di questo inizio millennio e di smarrire

così anche il proprio ruolo storicamente sedimentato di facilitazione e di produzione di nuovi mondi possibili.

Le rappresentazioni di progetto suppliscono, quasi confondendosi, alle realizzazioni stesse trasformandosi da medium in messaggio. Lo scopo della rappresentazione sembra essere la sua stessa qualità estetica ed iconica piuttosto che il suo essere strumentale al progetto e alla ricerca. La rappresentazione del progetto rischia di diventare paradossalmente il principale ostacolo allo stesso agire progettuale togliendo tempo e distogliendo l'attenzione dall'esplorazione delle problematiche complessive e di comprensione della realtà.

Come viene chiaramente illustrato nel libro di Cicalò, il senso visivo è quello più ingannevole, più ambiguo, quello maggiormente capace di mistificare la realtà e illudere lo sguardo, proprio attraverso la complicità delle rappresentazioni. Anche per questo le immagini di progetto si fanno più sofisticate per dissimulare la difficoltà di comprendere e confrontarsi con la complessità contemporanea.

Questa difficoltà contemporanea di “vedere” la città, richiama nuove strategie dello sguardo capaci di favorire la capacità di progettare il proprio ambiente perché l'uomo contemporaneo, che «vede senza sentire», tende a ripiegare in qualche modo in una concezione rappresentazionale della realtà, in una replica di un mondo ontologicamente dato, che lo allontana da una posizione costruttiva di progettazione di nuovi mondi.

Non si può conoscere il mondo esclusivamente rappresentandolo, ma occorre progettarlo, incidendo operativamente su un ambiente inteso come sfondo e un campo d'azione che, almeno in parte, va considerato come un qualcosa da strutturare e ordinare ad opera della sua cognizione e del suo comportamento.

Un altro modo ancora di esprimere quest'idea sarebbe quello di dire che la cognizione, intesa come azione che prende corpo, concerne sempre qualcosa, o è diretta verso qualcosa, che non c'è: da un lato, c'è sempre per il sistema un passo successivo nella sua azione percettivamente guidata; dall'altro le azioni del sistema sono sempre dirette verso situazioni che devono ancora divenire reali. Pertanto la cognizione intesa come azione che prende corpo pone i problemi specificando al tempo stesso le vie da seguire per la loro soluzione¹.

¹ Maciocco G., Tagliagambe S., *La città possibile*, Dedalo, Bari, 1998.

Dunque non c'è un volto al di là del ritratto che siamo in grado di proporre: o, per meglio dire, l'imbruttimento e l'impoverimento del ritratto è, nello stesso tempo e inevitabilmente, anche un imbruttimento e un impoverimento dell'originale di cui esso è immagine e rappresentazione. E, come nel *Ritratto di Dorian Gray*, anche nel nostro la vita, rotto l'incanto, a un certo punto prende il sopravvento su di noi, che crediamo di poter sognare un qualcosa che rimanga totalmente al di fuori delle vicende che tormentano (e in qualche caso intorbidano) il nostro linguaggio e la nostra cultura².

Questo crescente processo di integrazione tra la realtà e la sua rappresentazione, che non sono ambiti totalmente indipendenti e staccati, ma finiscono con l'influire l'uno sull'altro al punto da costituire un tutto solidale, fa sì che l'uomo contemporaneo si adatti e reagisca non solo al "mondo" quale effettivamente è, nella sua realtà autonoma di cui si può dire, quanto meno, che non può essere mai compiutamente afferrata, ma alle immagini che se ne fa e alle rappresentazioni che di esso vengono fornite, immagini e rappresentazioni che dunque acquisiscono una loro "fisicità"³. E questo carica, ovviamente, i sistemi simbolici e rappresentativi di una responsabilità che non può venire né sottovalutata né, tantomeno, ignorata, in quanto, sulla base di tutto ciò che si è detto, risulta come abbia ragione Calvino ad affermare che l'impoverimento del nostro linguaggio e della nostra cultura è, anche e necessariamente, un impoverimento della realtà nella quale viviamo⁴.

Italo Calvino ci fornisce una precisa caratterizzazione dei mondi possibili e del loro rapporto con il mondo reale⁵. I diversi modelli della città di Fedora, via via elaborati, col passare del tempo si trasformano da possibili futuri della città a giocattoli che, un minuto dopo essere stati costruiti, possibili non lo sono ormai più: e la Fedora reale, che in ogni istante della sua esistenza è accettata come necessaria, non è mai effettivamente tale, perché l'esistenza di individui che *progettano* sue alternative ideali provoca, all'interno di essa, mutamenti che la rendono sempre diseguale a se stessa. In questo modo vengono posti al centro dell'attenzione del lettore due problemi fondamentali, che si affacciano ogni volta che ci si riferisce al possibile e che sono il trascorrere del tempo e la sua irreversibilità. Essi hanno, come importante conseguenza quella di trasformare un modello di Fedora che, da modo in cui la città potrebbe (un domani) essere, si trasforma via

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano, 1988.

⁵ Calvino I., *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1979.

via in modo in cui avrebbe potuto (e ormai non può più) diventare⁶. È delle città come dei sogni: tutto l'immaginabile può essere sognato, ma anche il sogno più inatteso è un rebus che nasconde un desiderio, oppure il suo rovescio, una paura. Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole assurde, le prospettive ingannevoli, e ogni cosa ne nasconde un'altra.

Se non si tiene conto di queste sottili trame, delle complesse sfaccettature di cui si compone il vedere, di ciò che sta alla base di esso, dando colore e sostanza diversi alle sue immagini, resta difficile capire pienamente l'articolato rapporto che sussiste tra la mappa e il territorio a cui si riferisce, tra la città e il suo modello, tra Eudossia e il tappeto, che si conserva in essa, e in cui puoi contemplare la vera forma della città. A prima vista nulla sembra assomigliare meno a Eudossia che il disegno del tappeto, ordinato in figure simmetriche che ripetono i loro motivi lungo linee rette e circolari, intessuto di gugliate dai colori splendidi, l'alternarsi delle cui trame puoi seguire lungo tutto l'ordito. Ma se ti fermi a osservarlo con attenzione, ti persuadi che a ogni luogo del tappeto corrisponde un luogo della città e che tutte le cose contenute nella città sono comprese nel disegno, disposte secondo i loro veri rapporti, qual sfuggono al tuo occhio distratto dall'andirivieni dal brulichio dal pigiapigia⁷.

È dunque il tappeto più vero della città? O, per meglio dire, la città vera non è quella che si coglie negli occhi e nelle menti dei suoi abitanti, bensì quella consegnata e riflessa nell'ordito e nelle trame del tappeto?

Ogni abitante di Eudossia confronta all'ordine immobile del tappeto una sua immagine della città, una sua angoscia, e ognuno può trovare nascosta tra gli arabeschi una risposta, il racconto della sua vita, le svolte del destino⁸.

Eccoci tornati, dunque, al problema del rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione, tra il mondo e i linguaggi con cui lo esprimiamo e lo descriviamo. Ed ecco affiorare il dubbio, anzi qualcosa di più di un semplice dubbio, che anche noi si sia preda dello stesso errore di prospettiva degli àuguri interpreti dell'oracolo concernente il rapporto tra Eudossia e il tappeto, tutti intenti a concentrare lo sguardo su quest'ultimo, considerato come l'autentica opera divina, e a guardare in modo sbrigativo, superficiale e distratto alla città, come se questa fosse «l'approssimativo riflesso» di quello, e non viceversa⁹.

⁶ Maciocco G., Tagliagambe S., *La città possibile*, cit.

⁷ Calvino I., *Le città invisibili*, cit.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Maciocco G., Tagliagambe S., *La città possibile*, cit.

Il costruttivismo radicale dimostra invece che la conoscenza come forma del ragionamento umano non è una rappresentazione della realtà ma piuttosto un'operazione di «costruzione radicale»¹⁰. Afferma cioè «un indirizzo epistemologico che, in polemica con la tradizione filosofica che intende il conoscere come 'scoperta' o come 'duplicazione' di una realtà ontologicamente esistente di per sé, indipendentemente dall'uomo, propone la considerazione di ogni contenuto di conoscenza, sia esso fisico o mentale, in termini di operazioni costruttive»¹¹.

Qualcosa di simile a questo processo è quello che sembra avvenire nella creazione artistica attraverso la metafora, che in un certo senso assume un significato combinatoriale quando congiunge esperienze dissimili trovando l'immagine o il simbolo che le unisca ad un livello di significazione più profondo, sorpassando i modi letterali ed estrinseci delle normali connessioni. «Ciò che avvertiamo in noi e nell'autore, è lo sforzo di connettere esperienze diverse», che riguarda quindi non solo la creazione ma anche la comprensione dell'opera, che accomuna cioè costruzione e conoscenza. Bruner illustra questo concetto analizzando la funzione "combinatoriale" della metafora nel passaggio dalla pittura di Cimabue a Giotto, che comporta un graduale processo di umanizzazione nella figura del Cristo, dalla calma senza dolore alla fusione della concezione di Dio e della condizione umana, con il Cristo ai limiti della resistenza, in agonia, dove un insieme di prospettive, la divina e l'umana, sono unificate e rappresentate¹². Ne consegue che la progettazione è un fattore determinante integrato nello schema che usualmente rappresenta la conoscenza (modello-teoria-realtà di riferimento). Nel senso che non si può conoscere il mondo esclusivamente *rap-presentandolo*, ma occorre *progettarlo*, incidendo operativamente su un ambiente inteso come sfondo e un campo d'azione che, almeno in parte, va inteso come un qualcosa da strutturare e ordinare ad opera della sua cognizione e del suo comportamento¹³.

Ciò richiama la necessità di orientare la ricerca verso le teorie e le pratiche della rappresentazione per recuperare la capacità di vedere la realtà e di riappropriarsi dei metodi, delle tecniche e degli strumenti di rappresenta-

¹⁰ Von Glasersfeld E., *Linguaggio e comunicazione nel costruttivismo radicale*, Clup, Milano, 1992.

¹¹ Tagliagambe S., "La crisi delle teorie tradizionali di rappresentazione della conoscenza", in G. Maciocco (a cura di), *La città, la mente, il piano. Sistemi intelligenti e pianificazione urbana*, FrancoAngeli, Milano, 1994.

¹² Bruner J. S., *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, Armando, Roma, 1975.

¹³ Maciocco G., Tagliagambe S., *op.cit.*, Dedalo, Bari, 1998.

zione come progetto costruttivo, come «costruzione radicale». Questa è la premessa che conduce ad aprire questo libro con una riflessione sul cortocircuito che si va creando tra la testa e la mano delle nuove generazioni di progettisti la cui riparazione necessita la riscoperta del ruolo della rappresentazione e delle sue differenti declinazioni che affiorano nel corso del processo progettuale. Nella prima parte del libro di Cicalò è evidente come si addensino gli interrogativi maturati dall'autore nel corso di esperienze didattiche e il tentativo di formulare delle risposte capaci di favorire l'orientamento degli studenti all'interno dell'ambiguo mondo delle immagini di progetto.

Assistiamo a due fenomeni paralleli: da una parte la «caduta verticale della capacità di disegnare¹⁴» e dall'altra la persistente divulgazione di immagini seducenti e spettacolari di spazi progettati. Richard Sennett definisce questa contraddizione «il divorzio tra la mano e la testa¹⁵»; in base a ciò può essere evidenziata l'enfasi morfologica e artistica dei progetti contemporanei cui corrisponde spesso una debolezza nella comprensione della complessità dei contesti in cui questi vengono realizzati e, soprattutto, vissuti. È come se ciascun intervento progettato con il solo ausilio della tecnologia, rinunciando al lavoro artigianale che il progettista svolge solamente con l'uso delle proprie mani e della propria testa, favorisse un'economia nella riflessione e nell'attenzione, come se le conseguenze dell'intervento progettato potessero essere diverse o addirittura minori rispetto a quelle che potrebbero emergere sulla carta.

L'applicabilità delle tecniche ai processi di progettazione dello spazio richiede una costante prossimità alla ricerca teorica per evitare di ridurre la complessità dei problemi della città a modelli tanto semplificati da deformare la realtà e fornire risposte adeguate. Rispetto al mutamento del mondo, i metodi e le tecniche del progetto non possono rivendicare un'autonomia neutrale, ma devono entrare in una sfera di responsabilità proprio perché ridurre la complessità dei problemi a modelli tanto semplificati da deformare la realtà, porta a fornire risposte inadeguate, conduce ad assecondare i destini della città senza l'arma critica del progetto.

La diffusione capillare degli strumenti e delle tecniche digitali ha portato all'omogeneizzazione delle immagini cui viene affidata la capacità di persuasione del progetto. Esse sembrano rifiutare qualunque possibilità di astrazione, non riconoscendo che la stessa ambizione alla verosimiglianza ad una presunta realtà, esibita attraverso *rendering* sempre più sofisticati,

¹⁴ Gregotti V., *Contro la fine dell'architettura*, Einaudi, Milano, 2008, pp. 87-88.

¹⁵ Sennett R., *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano, 2008, pp. 44-51.

rimane comunque una forma, seppure differente, di astrazione. Da questo punto di vista il naturalismo non solo è un'illusione, una meta impossibile da perseguire, ma è del tutto controproducente, in quanto qualsiasi immagine «non rappresenta, se non ci conduce al di là dei suoi propri confini, ma ci trattiene su di sé, come su una sorta di pseudorealtà, come su una parvenza di realtà, e rivendica a sé un significato sufficiente». La rappresentazione, dal momento che è stata definita in base a una corrispondenza qualsiasi tra i punti di ciò che deve essere rappresentato e i punti della rappresentazione, si limita inevitabilmente a esprimere, indicare, suggerire, alludere all'idea dell'originale, ma non riproduce affatto questa immagine in una copia o modello, una posizione rappresentazionale che si richiama ad una forma classica dell'analisi di matrice razionalista, in cui la rappresentazione viene intesa come una costruzione ideale dell'osservatore e il metodo come verifica di coerenza logica e controllo della loro significatività empirica.

La rappresentazione è sempre un simbolo. Ogni rappresentazione, qualunque essa sia, è tale, per cui tutte le immagini delle arti figurative si distinguono l'una dall'altra non perché alcune siano simboliche e altre, per così dire, naturalistiche, ma perché, essendo tutte parimenti non naturalistiche, sono simboli delle diverse facce di un oggetto, di diverse percezioni del mondo, di diversi livelli di sintesi.

Ma il simbolo ha che fare con lo «spazio della coscienza» di un progettista, che si sviluppa via via che il soggetto comprende, nel suo agire e spesso dopo che ha agito, il senso delle proprie azioni e di quelle altrui e che, in questo senso, apre al mondo di relazioni che alimenta la *coscienza collettiva*.

Si tratta perciò di riappropriarsi di una possibile dimensione politica per il proprio lavoro, una dimensione che era stata a lungo rifiutata in favore di un primato del dubbio solitario, dell'osservazione paziente, della verifica delle ipotesi sul campo specifico disciplinare¹⁶: «il più gran numero di specie del mio erbario è stato raccolto nella primavera 1968¹⁷», scrive il paesaggista Gilles Clément, affermando, con il richiamo al '68, la dimensione *politica* del suo lavoro di paesaggista.

Questa presa di coscienza collettiva, necessaria per il progetto della città, non può che passare attraverso un processo di costruzione simbolica.

¹⁶ De Pieri F., «Gilles Clément in movimento», in G. Clément, *Manifesto del terzo paesaggio*, a cura di F. de Pieri, Quodlibet, Macerata, 2005.

¹⁷ Clément G., *La sagesse du jardinier*, L'Oeil Neuf, Paris, 2004.

Occorre dare avvio, come ha scritto Diana Agrest: «a un processo simbolico pressoché indipendente dallo stesso progettista». Il simbolo, a differenza del segno, non “indica” ma “allude”. Per sua natura, si riferisce all’irraggiungibile, all’intangibile, all’ineffabile. Il simbolo rappresenta, sempre, “un’altra cosa”, rinvia, sempre “ad altro”. Non è mai, in realtà, decodificabile. Nella sua più profonda etimologia, il simbolo è un “ponte gettato” tra l’universo dei fenomeni visibili e l’invisibile, tra la realtà e i mondi possibili. Ma questa associazione non può che avvenire attraverso il progetto, ciò che rende costitutiva la relazione tra il progetto e il linguaggio simbolico¹⁸.

Passaggio dal simbolo al progetto, dalla realtà alla possibilità, simbolo come presa di coscienza collettiva della realtà e del possibile: è questo uno dei cardini del pensiero di Florenskij che più ci attrae, come urbanisti, per le prospettive che apre al progetto della città. Silvano Tagliagambe lo affronta brillantemente nel saggio *Le due vie della percezione*¹⁹: «Proprio per la sua natura anfibia, che lo orienta costantemente verso la considerazione non solo del mondo esterno, ma anche di quello interiore dell’uomo, il simbolo ha, congiuntamente e ineliminabilmente, questo duplice carattere di riferimento vincolante al senso della realtà, e, nello stesso tempo, di apertura costante verso la sfera dei possibili». È in un certo senso uno *spazio intermedio*, dove si dispiega la tensione progettuale come ricerca di mondi possibili.

Il concetto di *spazio intermedio* è centrale nella ricerca del grande pensatore russo Florenskij sulla natura del simbolo.²⁰ Gli *spazi intermedi* di Florenskij sono gli spazi dell’invisibile che il progetto rende visibili, sono cioè un mondo intermedio tra soggettivo e oggettivo. Si tratta di un’entità essenziale per l’interazione tra le due dimensioni, apparentemente inconciliabili, dell’esistenza dell’uomo, quella visibile e quella invisibile, l’esperienza quotidiana e l’insopprimibile tendenza a un “al di là”, a qualcosa di “ulteriore”, rispetto a questa, un concetto, questo, che corrisponde al processo cognitivo che associamo al progetto.

La rappresentazione è in questo senso uno *spazio intermedio*, in quanto spazio concettuale e operativo di collegamento tra l’ideazione e la realizzazione di un’opera, la mediazione tra l’invisibile e il visibile, tra mondo interno e mondo esterno, tra soggettivo e oggettivo. Questa capacità di tradur-

¹⁸ Maciocco G., “Il progetto della città: simbolo e spazio intermedio”, in B. Antomarini, S. Tagliagambe (a cura di), *La tecnica e il corpo. Riflessioni su uno scritto di Pavel Florenskij*, FrancoAngeli, Milano, 2007.

¹⁹ Tagliagambe S., *Le due vie della percezione*, FrancoAngeli, Milano, 2006.

²⁰ Tagliagambe S., *Come leggere Florenskij*, Bompiani, Milano, 2006.

re visivamente pensieri e suggestioni, di rendere visibile l'invisibile, questa posizione mediana tra il privato e il pubblico, tra interno ed esterno, tra presente e futuro, questa capacità di trasporre le idee in oggetti e gli oggetti in idee fa della rappresentazione il tema guida della prima parte del libro in cui si esplorano le reciproche relazioni e interazioni tra rappresentazione e progetto per approdare all'argomentazione della loro inscindibilità. La rappresentazione come il progetto non è mai obiettiva né indifferente, è sempre parziale e limitata. Rappresentare è progettare, "ritagliando" intenzionalmente segni, informazioni, problemi e vincoli rilevanti ai quali riferirsi in ogni momento, elementi che non vengono colti come qualcosa di preconfezionato, ma sono il risultato di un complesso di saperi e abilità che configurano il mondo e ne fanno emergere di volta in volta i dettagli pertinenti e rilevanti.

Questo libro di Enrico Cicalò ha il merito di contribuire con rigore ed efficacia argomentativa alla riflessione sul rapporto tra progetto e rappresentazione che è un tema centrale nel dibattito disciplinare.

Is it all about image?

Introduzione

1. Una questione di immagine¹

Is it all about image? È tutta una questione di immagine? In un campo come quello dell'architettura la risposta potrebbe essere probabilmente affermativa. Le immagini sono, infatti, lo strumento primario per lo sviluppo dei ragionamenti progettuali, dai primi schizzi ai più sofisticati *computer renderings*. Non solo, una volta prodotte e presentate, esse catalizzano l'attenzione del pubblico e dei media divenendo oggetto del dibattito quanto e più delle stesse architetture. Le rappresentazioni dei progetti divulgate e rese pubbliche, con il loro ruolo e la loro potenza, sono tra i temi più sensibili e discussi nel panorama architettonico contemporaneo².

Le immagini e le rappresentazioni del progetto costituiscono il *fil rouge* di questo libro: le rappresentazioni prodotte dai progettisti che permettono l'ideazione e la realizzazione dei progetti, quelle create dalla sola mano e quelle elaborate dai computer, quelle di opere realizzate e quelle di progetti che rimarranno solo nelle pagine di pubblicazioni specializzate, quelle a cui i progettisti affidano la loro carriera e quelle su cui i luoghi e i territori investono il loro futuro, quelle che nascono sulla carta e quelle che invece si formano nelle teste di chi progetta le opere e di chi ne dovrà invece fruire. E, ancora, le rappresentazioni come strumento di dialogo, di confronto, di

¹ Il titolo di questo paragrafo, così come l'epigrafe della pagina precedente riprende il tema del numero della serie *AP. Architecture in Practice* intitolato *Is it All about Image? How PR Works in Architecture*.

² Cfr. Iloniemi L., "Is it All about Image. Paranoia, Pride, Perspective, Personally, Passion, Pop", in L. Iloniemi, *Is it All about Image? How PR Works in Architecture*, Wiley, Chichester, U.K., 2004, p. 10.