



idee per la  
rappresentazione 7

atti del seminario di studi **visualità**

ARTEGRAFICA

idee per la rappresentazione 7



# VISUALITÀ

atti del seminario di studi

9 maggio 2014

Abazia di San Lorenzo - 81031 Aversa (CE)

a cura di

Paolo Belardi

Alessandra Cirafici

Antonella di Luggo

Edoardo Dotto

Fabrizio Gay

Francesco Maggio

Fabio Quici

ARTEGRAFICA

978-88-904585-9-0

idee per la rappresentazione 7  
atti del seminario di studi

## visualità

a cura di  
Paolo Belardi, Alessandra Cirafici,  
Antonella di Luggo, Edoardo Dotto,  
Fabrizio Gay, Francesco Maggio, Fabio Quici

aversa  
abazia di San Lorenzo  
seconda università degli studi di napoli  
dipartimento di architettura e disegno industriale  
**9 maggio 2014**

## Comitato organizzativo:

PAOLO BELARDI,

Dipartimento di Ingegneria Civile ed Ambientale, Università degli Studi di Perugia

ALESSANDRA CIRAFICI,

Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale "Luigi Vanvitelli", Seconda Università degli Studi di Napoli

ANTONELLA DI LUGGO,

Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II

EDOARDO DOTTO,

Struttura Didattica Speciale di Architettura. Università degli Studi di Catania, sede di Siracusa

FABRIZIO GAY,

Dipartimento di Culture del Progetto, Università IUAV di Venezia

FRANCESCO MAGGIO,

Dipartimento di Architettura, Scuola Politecnica, Università degli Studi di Palermo

FABIO QUICI

Dipartimento di Storia Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma

ISBN: 978-88-904585-9-0

Per la consultazione degli atti dei seminari precedenti:

[www.ideeperlarappresentazione.it](http://www.ideeperlarappresentazione.it)

## Progetto grafico

AURELIO MAGNINI, FABIO QUICI

© 2015 ARTEGRAFICA PLS s.r.l.

Via Filignano, 14

00131 Roma

tel. +39 06 99702801 fax. +39 06 99702923

[info@artegraficapls.it](mailto:info@artegraficapls.it)

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa, in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, chimico, meccanico o altro senza autorizzazione scritta da parte dei proprietari dei diritti e dell'editore.

## SOMMARIO

<b>PRESENTAZIONE DELL'INIZIATIVA</b>	13
<b>RELAZIONE INTRODUTTIVA</b>	
Alessandra Cirafici <i>Cultura dell'immagine/Teoria dello sguardo</i>	24
<b>1. I RELATORI</b>	
Franco Purini <i>L'opera d'arte e il suo custode</i>	38
Paolo Giordano <i>Realismo idealista vs spettacolarismo ingenuo: la prospettiva come rappresentazione simbolica</i>	46
Claude Raffestin <i>Lo sguardo, la memoria e l'immagine, ovvero, il meccanismo della visualità</i>	60
Elena Ippoliti, Graziano Mario Valenti <i>Rappresentazioni 2.0. Roma, il suo cinema e la città partecipata</i>	72
Daniele Villa <i>Ridisegnare la montagna. Verso una genealogia della rappresentazione alpina moderna: da Eduard Imhof alla Realtà Aumentata</i>	86
Vincenzo Trione <i>Perchè, vedi, c'è un limite al guardare...</i>	98
Arthur Duff <i>Mapping Spaces / Mapping Darkness</i>	114
Marco Petroni <i>Beyon Data: appunti per una filosofia del design</i>	122
Alessandro Luigini <i>Informational images: territorio e informazione nelle più recenti teorie dell'immagine</i>	136
Valeria Menchetelli <i>Designing Data. Un percorso nell'infografica</i>	150

<b>UNA SINTESI</b>	159
Fabrizio Gay <i>L'incontenibile concretezza dell'eidos: ideazione ed evoluzione degli artefatti</i>	161
Paolo Belardi <i>Monk. Ibridazioni di trascrizioni</i>	181
Fabio Quici <i>Verso uno studio della componente visuale in architettura #1 La rappresentazione della casa dell'uomo come artefatto trascrittivo di impronte dell'abitare atipico e ibridazioni di genere</i>	191
Alessandra Cirafici <i>Tirando i fili. Tentativo (maldestro) di trovare una sintesi</i>	201
Edoardo Dotto <i>Una questione (poco) tecnica</i>	211
Francesco Maggio <i>La centralità di un 'punto di vista'</i>	219
Antonella di Luggo <i>Il bianco e il nero. Narrazione e rappresentazione</i>	229



## I CONTRIBUTI

Contenuti su CD

**Carlo Albarello.** *Visione e sguardo allo specchio.* **Valeria Amoretti.** *La visualità della morte negli elementi architettonici napoletani.* **Fabrizio Avella.** *Sistemi integrati per la visualizzazione immersiva.* **Manuela Bassetta.** *Proiezioni e rappresentazioni interattive per la valorizzazione dei beni culturali.* **Rossella Bicco.** *Napoli e il suo paesaggio narrante.* **Addolorata Bilardi.** *Visualità dell'architettura: comunicazione e apparenza.* **Cecilia Bolognesi.** *Mappe urbane tra sguardo e dato.* **Maria Carolina Campone.** *(Re)-velare: l'architettura della trasparenza nell'arte sacra contemporanea.* **Cristina Candito.** *Percezioni di spazi dinamici nella rappresentazione.* **Mara Capone.** *3D Visual Interfaces: verso un'iconografia dinamica.* **Saverio Carillo.** *Cristallizzare il significato. La "camera di luce" come 'immagine'*

*dell'Invisibile.* **Andrea Casale, Marco Fasolo.** *L'evanescente verità del punto di vista.* **Alessandro Castellano.** *Indizi di Realtà. L'immagine in movimento tra realtà e finzione.* **Raffaele Catuogno, Daniela Palomba.** *Visualità bicromatiche.* **Luigi Cocchiarella.** *Visualità. Per buone ragioni. E nobili fini.* **Daniele Colistra.** *Visualità laconiche.* **Fabio Colonnese.** *Prospettiva e narrazione. Francesco Salviati e il modello visuale del teatro.* **Giuseppe Coppola.** *Imprevedibilità e rappresentazione. Derive di una nuova narrazione del quotidiano.* **Stefania Cordone.** *L'immagine come surplus.* **Daniela De Crescenzo.** *Riproducibilità e rappresentazione dell'architettura.* **Valeria Di Fratta.** *I discorsi della 'Vita Silente'. Pluralità di linguaggi visivi nella rappresentazione della Natura Morta.* **Iolanda Di Natale.** *Rappresentare per conoscere. Augmented Reality e nuove frontiere del Visibile nell'Arte.* **Tommaso Empler.** *Visual Studies e Computer Graphics.* **Maria Linda Falcidieno.** *Rappresentazioni cartografiche dello spazio urbano tra fruizione pubblica e privata.* **Maria Antonia Giannino, Ferdinando Orabona.** *La composizione dello sguardo.* **Agrippino Graniero.** *L'immagine della realtà attraverso le nuove tecnologie.* **Renata Guadalupe.** *Alfabetizzazione visiva.* **Maria Pompeiana Iarossi, Maura Savini.** *Riflessi urbani: un piano integrato per la fruizione del patrimonio visuale di Milano e Bologna.* **Daniela Lallone.** *La comunicazione visuale nel Medioevo Islamico.* **Massimo Leserri.** *Le Visualità Nascoste. Esperimento di lettura pratica della "Visualità Urbana".* **Mario Manganaro.** *Limiti e risorse dell'esperienza visuale.* **Donato Maniello.** *Realtà geometrica e aumentata in ambito museale: tecniche base di video mapping su vasi assialsimmetrici con proiezione mono video proiettore.* **Mariano Marmo.** *Realtà aumentata: nuove frontiere per la progettazione e la fruizione degli spazi pubblici.* **Luca Martini.** *Visualizzare facciate aumentate. Da opere d'arte astratte a texture murarie digitali.* **Michela Mazzucchelli.** *Progetto e rappresentazione: concept e comunicazione grafica.* **Domenico Mediatì.** *Geometria e visione: l'inesprimibile svelato allo sguardo.* **Giuseppa Novello.** *Celebrare la maestria nella meccanica pratica con modelli, disegni e incisioni, ovvero rendere visibili le invenzioni e l'arte di Nicola Zabaglia.* **Gaspere Oliva.** *La rappresentazione del territorio contemporaneo per il progetto di modificazione.* **Alice Palmieri.** *Esporre l'architettura: la cité de l'architecture & du patrimoine.* **Maria Ines Pascariello.** *Visualità urbane: la fontana Medina a Napoli.* **Paola Raffa.** *Eventi visuali in città ad impianto ortogonale.* **Gabriella Rendina, Letteria Spuria.** *Geometrical features: progettazione e produzione dal digitale al materiale.* **Maria Grazia Rocco, Cesare Verdoscia, Anna Christiana Maiorano, Mario Di Puppo, Riccardo Tavolare.** *La percezione e l'immagine urbana.* **Gabriele Rossi.** *La visualità urbana. Strumento ordinatore della scena barocca salentina.* **Marco Russo.** *Nuovi modi per conoscere e comunicare l'archeologia.* **Michela Scaglione.** *Il racconto di un territorio Ligure tramite i Gis. Una proposta per il recupero dell'aspetto narrativo della rappresentazione territoriale cartografica.* **Giovanna Spadafora.** *Visioni simultanee.* **Roberta Spallone.** *Lo spettacolo dell'architettura: nuovi linguaggi narrativi per la rappresentazione del progetto.* **Alessandra Stefanelli.** *La visualità delle geometrie sottese all'architettura.* **Angelo Triggianese.** *La visione come scelta: il contributo della Psicologia Transazionale.* **Starlight Vattano.** *Assonanze ritmiche tra movimento grafico e segno digitale.* **Massimo Zammerini.** *Geometrie del movimento.*

## Starlight Vattano

### Assonanze ritmiche tra movimento grafico e segno digitale

«Se pensiamo il movimento infinitamente grande, vale a dire infinitamente rapido, questo nel primissimo insorgere del moto, allora anche il cerchio iniziale dev'essere stato infinitamente piccolo. Otteniamo quindi come inizio un punto che ruota intorno a se stesso, con un contenuto materiale infinitamente piccolo. Come è un atto arbitrario del *nus* l'inizio del movimento stesso, così lo è anche il modo di questo inizio, in quanto il primo movimento descrive un cerchio il cui raggio è scelto quanto si vuole più grande di un punto»<sup>1</sup>. Nell'immaginare l'origine dell'universo, attraverso Democrito, Nietzsche riconosce il moto di un punto che, descrivendo una circonferenza molto grande, tende al punto stesso il quale gira vorticosamente su se stesso.

È possibile rintracciare in questa definizione la rappresentazione del primo movimento: geometria e cinematismo insieme concorrono alla costruzione della realtà. Il primo aspetto del problema, quello relativo alla percezione

della realtà, coincide con la divisione nello e dello spazio, che si trasforma anche in causa prima, dando senso al ritmo e al tempo<sup>2</sup>. In relazione alla percezione della realtà è interessante notare in che modo l'idea di Marx sull'impressione del mondo si rifletta all'interno di un sistema di percezione visuale della cosa reale; realtà come riflessione del pensiero e quindi nuova percezione in antitesi al processo intellettuale hegeliano conseguenza della conoscenza del reale. Egli, infatti, afferma: «Il mio metodo dialettico non solo è differente da quello hegeliano, ma ne è anche direttamente l'opposto. Per Hegel il processo del pensiero, che egli, sotto il nome di idea, trasforma addirittura in soggetto indipendente, è il demiurgo del reale, mentre il reale non è che il fenomeno esterno del processo del pensiero. Per me, viceversa, l'elemento ideale non è altro che l'elemento materiale trasferito e tradotto nel cervello degli uomini»<sup>3</sup>.

Nell'*Equilibrio instabile* o nel *Mulino ad*



Fig. 1 – In alto, Equilibrio instabile, Paul Klee, 1922; in basso, Mulino ad acqua, Paul Klee, 1923.

acqua (fig. 1) di Paul Klee, l'immagine intesa come costruzione della relazione tra visione e realtà, riconosce nell'invisibilità del significato l'evoluzione della parola grafica. In queste opere il rap-

porto tra l'effetto cromatico di un oggetto, l'azione cinetica e l'oggetto stesso, intessono una rete di caratteristiche e valori grafici capaci di sintetizzare nel processo percettivo la funzione dell'oggetto e quindi la possibilità di identificarlo e percepirne il movimento. Schopenhauer affermava che da una sostanza, colpita dalla luce o dal rumore, percepita attraverso l'occhio o l'orecchio, si ricevono sensazioni diverse in funzione del modo in cui l'immagine viene impressa nella mente. Infatti noi concepiamo il colore come inerente a un corpo, senza modificare in nulla la percezione immediata del colore che ha preceduto il corpo stesso. In questo modo l'oggetto viene intuito semplicemente come causa di se stesso e il colore non è altro che l'effetto, cioè la condizione determinata, esistente nell'occhio indipendentemente dall'oggetto.

Anche il primo approccio di Wittgenstein alle teorie percettive cromatiche si sviluppa a partire dal mondo fisico; infatti, l'aspetto interessante consiste nell'idea che l'immagine percepita non sia mnemonica, ma il risultato di una conoscenza, già acquisita dalla nostra mente attraverso l'esperienza, sul "sistema dei colori", cioè uno spazio logico identificato attraverso una nuova grammatica, quella grafico-cromatica della realtà mutevole<sup>4</sup>. Spostando l'attenzione alla forma, Kandinskij affronta il problema affermando che, «ciò che importa non è il nuovo valore, ma lo spirito che in esso si è rivelato»<sup>5</sup>, quindi un valore assoluto da ricercare non corrispondente alla forma stessa, in quanto mezzo contingente, ma al suono, in quanto "anima della forma"<sup>6</sup>. A questo Kandinskij aggiunge che nel movimento delle masse è possibile identifi-

care lo spirito onnicomprensivo della forma, portando a confronto due opere di Henri Matisse in cui la chiarezza del ritmo diventa soggetto del sistema formale. Per dimostrare ciò analizza la composizione ritmica de *La Danza*, con una vita e una risonanza interiore diverse dalla composizione de *La Musica*, in cui le diverse parti del quadro appaiono definite da un modulo non ritmico (fig. 2)<sup>7</sup>.

La suddivisione cromatica dell'oggetto, attuata attraverso l'attività della retina trova una corrispondenza numerica, o potremmo dire ritmica, con la scala musicale e dunque, in funzione di ciò, un diretto rapporto con il rigore geometrico, quale scheletro strutturante il pensiero nello spazio. «Su cosa si fonda la bipartizione dei sei colori? In essi la bipartizione dell'attività della retina si presenta nelle frazioni più semplici: proprio come nella scala musicale i sette gradi sono ben determinati e hanno ricevuto un nome specifico, semplicemente per il motivo che le vibrazioni di queste note si trovano in un rapporto numerico razionale tra loro»<sup>8</sup>.

A questo giunge Schopenhauer nella sua scala cromatico-musicale, effettuando una corrispondenza visiva tra i rapporti numerici delle proporzioni musicali con quelle ottiche. Un tale scambio osmotico effettua Pierre Boulez, partendo dall'opera e dalle lezioni di Klee al Bauhaus; egli, infatti, sviluppa una riflessione sulla distribuzione e sul ritmo dello spazio musicale partendo dalle forme musicali classiche per risolvere problemi squisitamente pittorici: «Stockhausen mi donò *Das bildnerische Denken* (Il pensiero creatore), il libro che contiene le lezioni di Klee al Bauhaus, dicendomi 'Vedrà, Klee è il miglior professore di composizione'»<sup>9</sup>.



Fig. 2 – In alto, *La Danza*, 1909; in basso, *La Musica*, 1910, Henry Matisse.

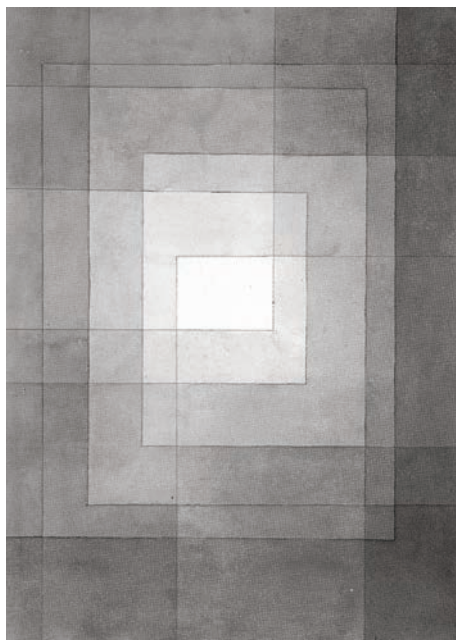


Fig. 3 – Bianco polifonicamente incastonato, Paul Klee, 1930.

Nel suo *Bianco polifonicamente incastronato* le relazioni aritmetiche, che riguardano il ritmo e la divisione dello spazio, sono molto vicine alla definizione del ritmo in musica e alle divisioni metriche (fig. 3). Secondo Boulez, i termini che ricorrono con maggiore frequenza in questo tipo di opere sono il ritmo, la polifonia, l'armonia, la sonorità, l'intensità, la dinamica e le variazioni. Caratteristiche di mondi paralleli, tempo e spazio, che comunicano attraverso suoni ed immagini, definendo un'unica natura strutturale. Tra gli strumenti che Klee disegna, la celeberrima

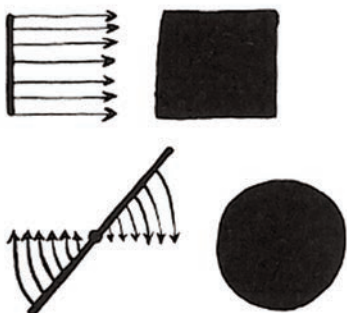


Fig. 4 – Linee passive e linee passive angolari, Paul Klee, 1923.

*Macchina per cinguettare*, che alcuni musicisti hanno tentato di immaginare, e quindi di visualizzare, scandisce un tempo musicale attraverso uno strumento che disegna la produzione del suono. Il principio che dobbiamo cogliere del lavoro di Klee, sul rapporto grafico-musicale di alcune sue opere, consiste nella forza che ogni linea possiede in relazione a se stessa e a quelle che si organizzano geometricamente rispetto alla linea principale; Klee, distingue le linee passive, quale

risultato di un'attivazione di piani che egli stesso definisce *linee in progressione*, che definiscono l'area di un quadrato, e *linee passive angolari* che diventano attive nella costruzione di superfici circolari<sup>10</sup>. In questo senso, la costruzione dello spazio attraverso il movimento grafico rende l'aspetto visuale unico catalizzatore della forma ottenuta (fig. 4). In certe sue opere è possibile rintracciare una sorta di mimetismo della grafia musicale, come avviene in *Castello e Sole* o in *Strada principale e strade secondarie*, nelle quali la simmetria e la ripetizione della forma, seppur nella loro irregolarità grafica, più che un paesaggio urbano richiamano un rigo musicale con le linee disegnate dalle note distribuite nello spazio bidimensionale.

Boulez incontra in Bach un simile rapporto tra occhio ed orecchio, che si lega all'aspetto percettivo della forma; questi particolari espedienti, al tempo stesso ottici e uditivi, tendono ad appagare più l'occhio che l'orecchio in quanto la percezione stimola maggiormente la memoria visiva, disponendo di maggiori riferimenti, che non quella uditiva. Bach apprende la sua immaginazione alla memoria e potremmo intravedere nell'azione di Klee un'operazione simile, egli «non crea gli eventi che accadono davanti ai suoi occhi, non suscita le nuvole, che già esistono. Klee non vede una nuvola unicamente come l'oggetto poetico in cui perdersi e sognare, l'osserva in quanto struttura mobile, incessantemente rinnovata, incessantemente ridefinita»<sup>11</sup>.

Nelle opere citate è la qualità amorfa del soggetto rappresentato a provocare la dinamicità dello sguardo che, associato all'immaginazione incontrollata, crea la realtà della visione con una



nuova grammatica e con nuovi colori, quelli del suono e del segno. Volendo individuare il linguaggio dinamico-sonoro anche nell'opera di Kandinskij, bisogna innanzitutto definire una via antigeometrica e antilogica «questa via è quella delle dissonanze nell'arte, dunque anche nella pittura, come nella musica»<sup>12</sup>. Nella sua *Composizione IV*, Kandinskij evidenzia un movimento di masse cromatiche che prende vita at-

chiama *il mondo dell'arte monumentale*<sup>13</sup>, diviene possibile attraverso la composizione scenica, che è strutturata da tre elementi astratti: il movimento musicale, il movimento dei colori e il movimento della danza. Ritroviamo questo tipo di pensiero nelle *pieces* teatrali che Vasilij Kandinskij ha denominato *composizioni sceniche*, avendo l'obiettivo di creare opere d'arte che avevano bisogno di un palcoscenico.



Fig. 5 – *Composizione IV*, Vasilij Kandinskij, 1911.

traverso contraddizioni, armonie e campi liberi in cui lo spazio, suddiviso in due parti, lascia infinite possibilità di definizione del suono grafico imprimendo sulla tela stessa la percezione individuale dell'osservatore, sia nell'ordine degli elementi osservati che delle categorie individuate: colori, segni, forme, spazi (*fig. 5*). Il mondo della combinazione delle arti isolate in un'unica opera, quello che Kandinskij

Queste si differenziavano dalla pittura soltanto perché esprimevano il sentimento allo stato puro con mezzi diversi, ovvero suoni, colori e movimenti, impiegati simultaneamente. Si può rintracciare quindi l'aspirazione ad una sintesi in cui il movimento musicale, il movimento dei colori e il movimento della danza, vengono uniti tra loro da una necessità interiore, nelle più diversificate combinazioni, sia nel rigore

geometrico che in quello spirituale. Una forma capace di propagarsi fino alla mente di chi osserva, attraverso riverberi grafici che si muovono nello spazio infinito monocromatico, è sicuramente quella dell'opera di Malevic che, prima ancora delle lettere vede nel suono il principio del significato: «Con il suono si definiva questo o quell'oggetto. In seguito si è diviso il suono in singoli suoni e queste divisioni sono state rappresentate dai segni. Dopodiché si è potuto enunciare agli altri i propri pensieri e le proprie descrizioni»<sup>14</sup>.

In questa disconnessione dei segni, alla ricerca del significato a-logico della forma, come della parola, Malevic vede nell'arte la possibilità di una costruzione grafica attraverso cui il senso è demandato al peso, alla velocità e al movimento, «il dinamismo del movimento ha suggerito l'idea di proporre anche il dinamismo della plastica pittorica»<sup>15</sup>. Risulta chiaro, ancora una volta, il significato latente del dinamismo demandato alla sonorità di una forma giustapposta nel piano limitato della tela e nello spazio illimitato dell'immaginazione. Il concetto di infinito movimento, Malevic lo rende attraverso il *Bianco suprematista* in cui vi è la possibilità di percepire il movimento degli oggetti, come fossero vetri che si lasciano penetrare da un raggio luminoso non svelando ancora la forma definita dell'azione dinamica. Il bianco e il nero si tramutano in energie che traducono la forma in movimento.

Quando la forma e il movimento di Malevic necessitano di spingersi oltre il dinamismo della tela, il piano successivo è quello architettonico, pura espressione dell'evoluzione dello spazio fisso, seppur illimitato, in uno mobile e caleidoscopico.

Egli, infatti, affermava: «dopo aver stabilito i piani precisi del sistema suprematista, affido l'evoluzione ulteriore del suprematismo, che è ormai architettonico, ai giovani architetti nel senso più ampio del termine, poiché solo nel suprematismo vedo l'epoca di un nuovo sistema architettonico»<sup>16</sup>. Mentre dal 1920 al 1923 Malevic trasferiva le sue idee nella tridimensionalità di congegni architettonici a struttura cubica, bianchi e neri e senza giunture, *Planity* e *Archi-tektony*, da inserire nello spazio reale e infinito del cosmo, Larionov, alla fine del 1912 proponeva una forma personale di astrattismo, il *Raggismo*, in cui l'oggetto reale, per darsi al movimento, scompariva lasciando solo il riverbero luminoso della sua energia. Strisce di colore acuminato, sovrapposte, si propagavano verso lo spazio infinito, dando la sensazione di essere fuori dal tempo e dallo spazio: in questa nuova realtà Larionov vedeva la quarta dimensione.

Sia le sperimentazioni grafiche di Klee o di Kandinskij, sul rapporto tra forma e suono, che quelle plastiche di Malevic, come espressione ultima del movimento congelato nello spazio, attraverso l'architettura dei suoi modelli, si concentrano ad un campo della percezione visiva in cui il senso proprio del movimento è demandato allo stimolo percettivo dell'osservare e della memoria.

Approfondiamo adesso un campo dell'arte in cui, attraverso alcune sperimentazioni grafiche e cinematiche si analizza un nuovo rapporto tra percezione del movimento puro, del corpo che si muove nello spazio, e segno grafico quale analisi e scansione spazio-temporale di quest'ultimo. Recentemente William Forsythe ha coinvolto la sua *Forsythe Company Dance* in un progetto che implica un nuovo tipo di

ambiente naturale per l'immaginazione multidimensionale e altamente visuale: un sito interattivo dal titolo *Synchronous Objects for One Flat Thing*<sup>17</sup>. Il progetto di Forsythe individua alcune categorie di analisi del movimento. Il *Counterpoint* mira a definire il corretto linguaggio per descrivere qualcosa che si osserva giornalmente, come il movimento. Partendo dallo studio di una coreografia prestabilita, la definizione del *counterpoint* si è evoluta lentamente da "modalità di allineamenti nel tempo" a "campo di azione in cui la coincidenza di caratteristiche di un insieme di proprietà organizzate produce un'interazione ordinata".

Questa definizione ha permesso ai creatori dello strumento di isolare con grande precisione le caratteristiche predominanti del *counterpoint* che sono: velocità, posizione, direzione e combinazioni delle possibilità di variazione delle tre.

Alterando solo uno di questi parametri, il fenomeno di *counterpoint* inizia ad emergere. L'unisono funziona come

stato di riferimento da cui ottenere tutte le possibili variazioni, introducendo nuovi elementi che mettono in evidenza gli allineamenti dei movimenti effettuati nella struttura coreografica, in un ambiente interattivo<sup>18</sup>. Per questo elemento, è stato creato un algoritmo che genera schemi e che dirige i movimenti di specifici segni grafici individuati nello schermo, i *widgets*, i quali eseguono le direzioni relative alle diverse possibilità di movimento, rotazione e traslazione nello spazio (*fig. 6*). Altro elemento utilizzato per l'analisi del movimento è l'*Alignment*, in cui ogni linea richiede una costruzione individuale e una ridefinizione della forma nel tempo. È stato possibile identificare schemi di allineamenti, brevi momenti di sincronizzazione tra i ballerini, nei quali vengono messi a sistema anche altri parametri del movimento analizzato graficamente, e inoltre rappresentare, attraverso segni riconoscibili, degli schemi spaziali e temporali di allineamenti, creati durante lo svolgimento della coreografia.



Fig. 6 – Il Counterpoint del progetto *Synchronous Objects for One Flat Thing* di William Forsythe.

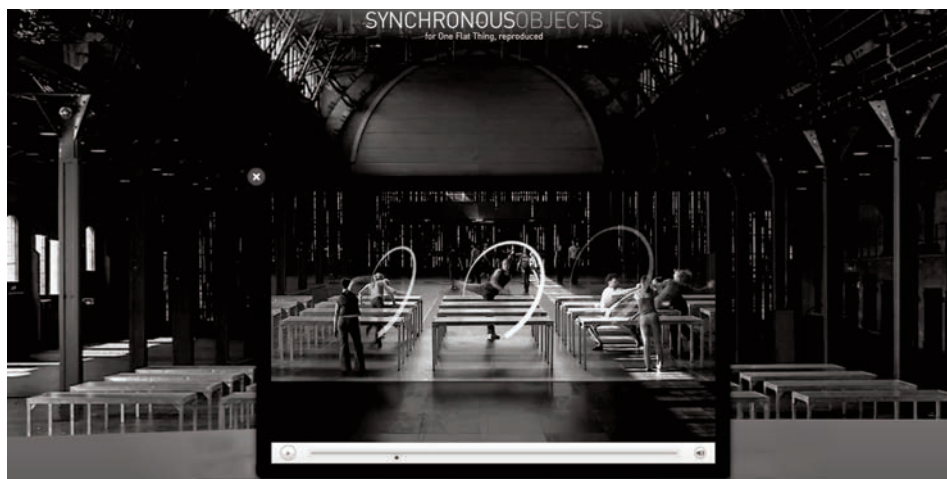


Fig. 7 – L'Alignment del progetto Synchronous Objects for One Flat Thing di William Forsythe.

Si tratta di annotazioni chiare e diagrammatiche che riflettono e mantengono sfumature grafiche individuali, nella forma e nel tempo (fig. 7). Un altro parametro è il *Generative Drawing* attraverso cui sono stati prodotti alcuni disegni, generati dalle categorie precedenti e dagli elaborati ottenuti nella fase di analisi del movimento.

Le caratteristiche del segno grafico in movimento comprendono il numero, la dimensione, il corpo e il colore dell'og-

getto creato e il modo in cui esso si muove. I disegni prodotti con questo strumento possono essere definiti come una sorta di archivio, di creazione isolata, ma anche concretamente generata dal movimento proprio della coreografia analizzata. Con lo strumento di *Video Abstraction*, viene alterata la percezione del movimento usando una serie di video-processori personalizzati che influenzano aspetti del tempo e dello spazio capaci di



Fig. 8 – Il Video Abstraction del progetto Synchronous Objects for One Flat Thing di William Forsythe.

creare risultati visivi diversificati. Con questo tipo di strumento si può analizzare la traccia generativa del movimento e le sue distorsioni nel tempo e nello spazio all'interno di un unico disegno creato dal movimento (*fig. 8*). Attraverso il *Noise Void* tutto ciò è stato amplificato ed enfatizzato, riempiendo lo schermo di informazioni, a partire dal movimento originario. Gli spostamenti dei ballerini incidono all'interno della forma un fattore di "disturbo", creando una serie di spostamenti e vuoti temporanei che penetrano nello spazio vuoto e, in quanto movimento, stimolano la memoria e l'attenzione.

Il principio che lega lo studio delle opere e degli artisti presi in considerazione e il progetto di William Forsythe riguarda l'interesse mostrato per la ricerca dei caratteri dinamico-formali che conducono alla rappresentazione del movimento in forma grafica e le diverse modalità di stimolazione percettiva, ottenute attraverso variazioni cinetiche della stessa grammatica, quella relativa alla scienza del disegno.

Si potrebbe riscontrare in questo tipo di lavoro l'idea di Nietzsche del "gioco col sogno" secondo cui «la statua come blocco di marmo è qualcosa di molto reale, ma la realtà della statua in quanto figura di sogno è la persona vivente del dio. Fintantoché la statua fluttua davanti agli occhi dell'artista come immagine fantastica, egli gioca ancora col reale, quando trasferisce questa immagine nel marmo, gioca col sogno»<sup>19</sup>. Si tratta infatti di un mondo che, rappresentato nella mutevolezza del cambiamento, si manifesta in maniera diversa, non perché apparente, bensì in quanto in eterno movimento, mosso cioè dall'assunto di Anassagora che dimostrava la verità di una realtà cangiante

attraverso la successione delle rappresentazioni prodotte dal nostro pensiero: «Gli uomini sono profondamente immersi nelle illusioni e nelle immagini di sogno, il loro occhio non fa che scivolare sulla superficie delle cose e vedere 'forme', in nessun luogo il loro sentire conduce alla verità, ma si accontenta di ricevere stimoli e di giocare per così dire un gioco tattile sul dorso delle cose»<sup>20</sup>. Secondo Paul Valéry l'idea di movimento può essere sintetizzata attraverso una scansione dell'azione dinamica del corpo che si trasforma in una lettura scandita di forme assunte durante la danza nello spazio, intervalli temporali, simmetrie, masse e macchie, lette soltanto nel significato che assumono all'unisono. I singoli elementi che costituiscono i movimenti stimolano l'attività percettiva della costruzione d'insieme. Una volta definito il tutto, le parti non possono essere più decostruite; come se una serie di operazioni logiche avesse creato una visione nitida di una nuova realtà, quella della possibilità che nutre e stimola l'istinto a modellare la materia attraverso lo sguardo. In questo modo la rappresentazione cinetica non è il corpo, bensì la possibilità di osservare la forma: «ma esiste una forma degna di nota d'un tale dispendio delle nostre forze: consiste nell'ordinare o nell'organizzare i nostri movimenti di dissipazione [...] Adesso è il Tempo che gioca il ruolo di protagonista. È il tempo organico quale si ritrova nel regime di tutte le alterne funzioni fondamentali della vita. Ciascuna di esse effettua, con un ciclo di atti muscolari che si riproduce, come se la conclusione o il perfezionamento di ciascuno generasse l'impulso del seguente. Su tale modello le nostre membra possono eseguire una serie di

figure che si concatenano le une alle altre, e la cui frequenza produce una sorta d'ebbrezza che va dal languore al

delirio, da una sorta d'abbandono ipnotico a una sorta di furore. Lo stato di danza è così creato»<sup>21</sup>.

#### Riferimenti Bibliografici

- [1] E. Cantimori Mezzomonti (a cura di), *Karl Marx e Friedrich Engels. Manifesto del Partito Comunista*, Einaudi, Torino 1998.
- [2] B. Del Fabbro (a cura di), *Paul Valéry. Degas Danza Disegno*, Abscondita, Milano 2013.
- [3] G. Di Milia (a cura di), *Kazimir Malivič. Suprematismo*, Abscondita, Milano 2000.
- [4] G. Di Milia (a cura di), *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, Abscondita, Milano 2002.
- [5] A. Erjavec, *La rappresentazione come luogo del corpo: Bryson, Merleau-Ponty e oltre...*, in L. Nanni (a cura di), *Parol. Quaderni d'Arte e di Epistemologia*, Maltemi Editore, Roma 2002.
- [6] L. Gemini, *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, Franco Angeli, Milano 2003.
- [7] G. Gozzini Calzecchi Onesti (Trad.), *Vasilij Kandinskij. Il problema delle forme e l'almanacco del Cavaliere Azzurro*, Abscondita, Milano 2011.
- [8] J. Hahl-Koch (a cura di), *Arnold Schönberg, Wassily Kandinskij. Musica e pittura*, Abscondita, Milano 2012.
- [9] P. Klee, *Pedagogical Sketchbook*, Frederick A. Praeger, New York 1953.
- [10] K. Marx (a cura di), *Il Capitale*, Libro I, Editori Riuniti,

Roma 1968.

- [11] M. Montinari (a cura di), *Arthur Schopenhauer. La vista e i colori e carteggio con Goethe*, Abscondita, Milano 2002.
- [12] F. W. Nietzsche, *Verità e menzogna*, Edizione speciale per Corriere della Sera, Milano 2010.
- [13] G. Petruzzelli, *Il linguaggio a colori. Nel laboratorio filosofico di Wittgenstein*, in L. Nanni (a cura di), *Parol. Quaderni d'Arte e di Epistemologia*, Maltemi Editore, Roma 2002.
- [14] S. Resnik (a cura di), *Spazialità e prospettive dell'esperienza estetica*, in S. Resnik (a cura di), *L'avventura estetica. Prospettive sull'arte*, Franco Angeli, Milano 2002.
- [15] S. Resnik (a cura di), *Per una estetica degli abissi*, in S. Resnik (a cura di), *L'avventura estetica. Prospettive sull'arte*, Franco Angeli, Milano 2002.
- [16] P. Thévenin (a cura di), *Pierre Boulez. Il paese fertile, Paul Klee e la musica*, Abscondita, Milano 2004.
- [17] D. E. Viganò (a cura di), *La camera oscura. Il cinema tra memoria e immaginario*, Effatà Editrice, Torino 2003.
- [18] Web:<http://www.nytimes.com/2009/03/29/arts/dance/29sulc.html>.

#### Note

- <sup>1</sup> F. W. Nietzsche, *Verità e menzogna*, Edizione speciale per Corriere della Sera, Milano 2010, p.112.
- <sup>2</sup> S. Resnik (a cura di), *Per una estetica degli abissi*, in S. Resnik (a cura di), *L'avventura estetica. Prospettive sull'arte*, Franco Angeli, Milano 2002, p. 32.
- <sup>3</sup> E. Cantimori Mezzomonti (a cura di), *Karl Marx e Friedrich Engels. Manifesto del Partito Comunista*, Einaudi, Torino 1998.
- <sup>4</sup> G. Petruzzelli, *Il linguaggio a colori. Nel laboratorio filosofico di Wittgenstein*, in L. Nanni (a cura di), *Parol. Quaderni d'Arte e di Epistemologia*, Maltemi Editore, Roma 2002, pp. 42-46.
- <sup>5</sup> G. Gozzini Calzecchi Onesti (Trad.), *Vasilij Kandinskij. Il problema delle forme e l'almanacco del Cavaliere Azzurro*, Abscondita, Milano 2011, p.15.
- <sup>6</sup> Ibidem.
- <sup>7</sup> op. cit. p.52.
- <sup>8</sup> M. Montinari (a cura di), *Arthur Schopenhauer. La vista e i colori e carteggio con Goethe*, Abscondita, Milano 2002, pp. 49-50.
- <sup>9</sup> P. Thévenin (a cura di), *Pierre Boulez. Il paese fertile, Paul Klee e la musica*, Abscondita, Milano 2004, p. 14.
- <sup>10</sup> P. Klee, *Pedagogical Sketchbook*, Frederick A. Praeger, New York 1953, p.19
- <sup>11</sup> P. Thévenin (a cura di), *Pierre Boulez. Il paese fertile, Paul Klee e la musica*, Abscondita, Milano 2004, p. 116.
- <sup>12</sup> J. Hahl-Koch (a cura di), *Arnold Schönberg, Wassily Kandinskij. Musica e pittura*, Abscondita, Milano 2012, p.17.
- <sup>13</sup> G. Di Milia (a cura di), *Il suono giallo e altre composi-*

*zioni sceniche*, Abscondita, Milano 2002, p.29.

<sup>14</sup> G. Di Milia (a cura di), *Kazimir Malivič. Suprematismo*, Abscondita, Milano 2000, p.22.

<sup>15</sup> op. cit., p.42.

<sup>16</sup> op. cit., p.71.

<sup>17</sup> William Forsythe, conosciuto per aver ampliato le possibilità fisiche e teatrali del balletto, ha sviluppato il suo progetto a partire dal 1990 insieme all'Ohio State University's Advanced Computing Center for the Arts and Design, mentre creava "Improvisation Technologies", un compendio sulle sue strategie per generare il movimento, che lentamente è diventato uno strumento di insegnamento coreografico, mirando alla creazione di un archivio dati sulla danza di diversi coreografi. Il sito è sia uno strumento di ricerca per esplorare le strutture della danza ed un'esplorazione altamente creativa del modo in cui queste strutture possono essere graficamente espresse. Attraverso una parte del suo lavoro "William Forsythe: Transfigurations" al Wexner Center for the Arts in Columbus (Ohio), ha mostrato una parte dell'idea di interpretazione digitale del movimento in cui il corpo diventa la matita nello spazio.

<sup>18</sup> Web:

<http://www.nytimes.com/2009/03/29/arts/dance/29sulc.html>.

<sup>19</sup> F. W. Nietzsche, *Verità e menzogna*, Edizione speciale per Corriere della Sera, Milano 2010, p.12.

<sup>20</sup> op. cit., p.121.

<sup>21</sup> B. Del Fabbro (a cura di), *Paul Valéry. Degas Danza Disegno*, Abscondita, Milano 2013, p.23.

## GLI AUTORI

CARLO ALBARELLO  
Docente di Lettere  
Liceo Ginnasio Statale "Virgilio" di Roma

VALERIA AMORETTI  
Archeologa, Dottoranda di ricerca  
Seconda Università di Napoli "Luigi Vanvitelli"

FABRIZIO AVELLA  
Architetto, Ricercatore  
Università degli Studi di Palermo

MANUELA BASSETTA  
Architetto, Dottore di ricerca  
Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria

ROSSELLA BICCO  
Architetto, Dottoranda di ricerca  
Seconda Università di Napoli "Luigi Vanvitelli"

ADDOLORATA BILARDI  
Architetto, Dottoranda  
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

CECILIA BOLOGNESI  
Architetto, Ricercatore  
Politecnico di Milano

MARIA CAROLINA CAMPONE  
Professore a contratto  
Seconda Università di Napoli "Luigi Vanvitelli"

CRISTINA CANDITO  
Architetto, Ricercatore  
Università degli Studi di Genova

MARA CAPONE  
Architetto, Professore associato  
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

SAVERIO CARILLO  
Architetto, Professore associato  
Seconda Università di Napoli "Luigi Vanvitelli"

ANDREA CASALE  
Architetto, Professore Associato  
Sapienza Università di Roma

ALESSANDRO CASTELLANO  
Industrial Designer, Dottorando di ricerca  
Università degli Studi di Genova

RAFFAELE CATUOGNO  
Architetto, Ricercatore  
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

LUIGI COCCHIARELLA  
Architetto, Professore associato  
Politecnico di Milano



## GLI AUTORI

DANIELE COLISTRA  
Architetto, Professore associato  
Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria

FABIO COLONNESE  
Architetto, Dottore di ricerca  
Sapienza Università di Roma

GIUSEPPE COPPOLA  
Architetto, Professore a contratto  
Seconda Università di Napoli "Luigi Vanvitelli"

STEFANIA CORDONE  
Artista  
Palermo

DANIELA DE CRESCENZO  
Architetto, Dottore di ricerca  
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

VALERIA DI FRATTA  
Storica dell'arte, Dottoranda di ricerca  
Seconda Università di Napoli "Luigi Vanvitelli"

IOLANDA DI NATALE  
Storica dell'arte, Dottoranda di ricerca  
Seconda Università di Napoli "Luigi Vanvitelli"

MARIO DI PUPPO  
Architetto, Dottorando di ricerca  
Politecnico di Bari

ARTHUR DUFF  
Artista  
Accademia di Belle Arti di Perugia

EMPLER TOMMASO  
Architetto, Ricercatore  
Sapienza Università di Roma

MARIA LINDA FALCIDIENO  
Architetto, Professore ordinario  
Università degli Studi di Genova

MARCO FASOLO  
Architetto, Professore associato  
Sapienza Università di Roma

MARIA ANTONIA GIANNINO  
Architetto, Dottoranda di ricerca  
Seconda Università di Napoli "Luigi Vanvitelli"

PAOLO GIORDANO  
Architetto, Professore ordinario  
Seconda Università di Napoli "Luigi Vanvitelli"

AGRIPPINO GRANIERO  
Architetto, Dottorando di ricerca  
Seconda Università di Napoli "Luigi Vanvitelli"



## GLI AUTORI

RENATA GUADALUPI  
Architetto, Dottoranda di ricerca  
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

MARIA POMPEIANA IAROSI  
Architetto, Ricercatore  
Politecnico di Milano

ELENA IPPOLITI  
Architetto, Professore associato  
Sapienza Università di Roma

DANIELA LALLONE  
Archeologa, Dottoranda di ricerca  
Seconda Università di Napoli "Luigi Vanvitelli"

MASSIMO LESERRI  
Architetto, Dottore di ricerca  
Politecnico di Bari

ALESSANDRO LUIGINI  
Architetto, Ricercatore  
Libera Università di Bolzano

ANNA CHRISTIANA MAIORANO  
Architetto, Dottore di ricerca  
Politecnico di Bari

MARIO MANGANARO  
Architetto, Professore ordinario  
Università degli Studi di Messina

DONATO MANIELLO  
Architetto, Studio gloWArp, Professore a contratto  
Accademia di Belle Arti di Napoli

MARIANO MARMO  
Architetto, Dottorando di ricerca  
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

LUCA MARTINI  
Ingegnere, Dottore di ricerca  
Accademia di Belle Arti di Perugia

MICHELA MAZZUCHELLI  
Architetto, Dottore di ricerca  
Università degli Studi di Genova

DOMENICO MEDIATI  
Architetto, Ricercatore  
Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria

VALERIA MENCHETELLI  
Ingegnere, Ricercatore  
Università degli Studi di Perugia

GIUSEPPA NOVELLO  
Ingegnere, Professore ordinario  
Politecnico di Torino



## GLI AUTORI

GASPARE OLIVA  
Architetto, Dottorando di ricerca  
Seconda Università di Napoli "Luigi Vanvitelli"

FERDINANDO ORABONA  
Architetto, Dottorando di ricerca  
Seconda Università di Napoli "Luigi Vanvitelli"

ALICE PALMIERI  
Architetto, Dottoranda di ricerca  
Seconda Università di Napoli "Luigi Vanvitelli"

DANIELA PALOMBA  
Architetto, Dottore di ricerca  
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

MARIA INES PASCARIELLO  
Architetto, Ricercatore  
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

MARCO PETRONI  
Teorico e critico del design  
Napoli

FRANCO PURINI  
Architetto, Professore emerito  
Sapienza Università di Roma

PAOLA RAFFA  
Architetto, Ricercatore  
Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria

CLAUDE RAFFESTIN  
Geografo Professore onorario  
Université de Genève

GABRIELLA RENDINA  
Architetto, Dottore di ricerca  
Seconda Università di Napoli "Luigi Vanvitelli"

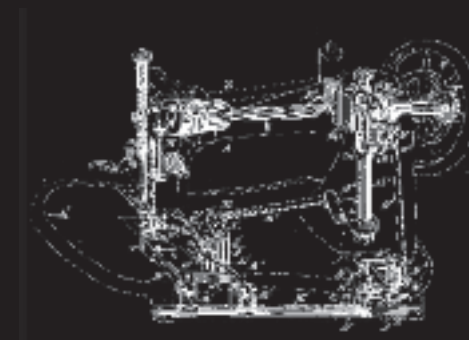
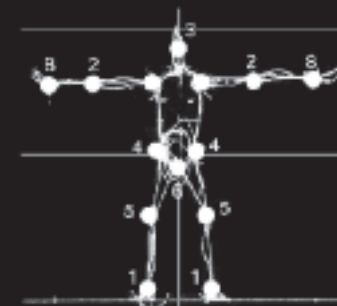
MARIA GRAZIA ROCCO  
Architetto, Professore associato  
Politecnico di Bari

GABRIELE ROSSI  
Architetto, Ricercatore  
Politecnico di Bari

MARCO RUSSO  
Architetto, Dottorando di ricerca  
Seconda Università di Napoli "Luigi Vanvitelli"

MAURA SAVINI  
Architetto, Professore associato  
Università di Bologna

MICHELA SCAGLIONE  
Architetto, Dottoranda di ricerca  
Università degli Studi di Genova





## GLI AUTORI

GIOVANNA SPADAFORA  
Architetto, Professore Associato  
Università degli Studi Roma Tre

ROBERTA SPALLONE  
Architetto, Professore associato  
Politecnico di Torino

LETTERIA SPURIA  
Architetto, Dottore di ricerca  
Ministero della Cultura del Patrimonio e del Turismo - DG GPP

ALESSANDRA STEFANELLI  
Architetto  
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

ANGELO TRIGGIANESE  
Architetto, Dottore di ricerca  
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

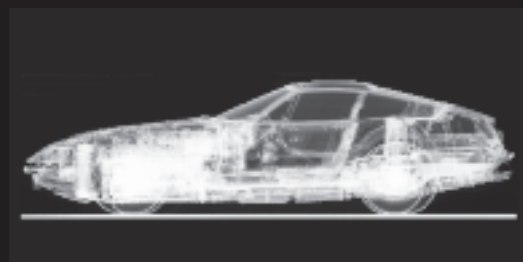
VINCENZO TRIONE  
Storico dell'Arte, Professore ordinario  
IULM, Milano

STARLIGHT VATTANO  
Architetto, Dottore di ricerca  
Università degli Studi di Palermo

GRAZIANO MARIO VALENTI  
Architetto, Professore associato  
Sapienza Università di Roma

DANIELE VILLA  
Architetto, Ricercatore  
Politecnico di Milano

MASSIMO ZAMMERINI  
Architetto, Ricercatore  
Sapienza Università di Roma



Finito di stampare nel mese di febbraio 2016  
presso la Tipolitografia SPEDIM (Montecompatri- Roma)