

# Raffigurazioni e comunicazione nei processi di pianificazione strategico-strutturale

*Patrizia Gabellini*

Accostare i concetti di scenario e struttura (cui si associano, rispettivamente, futuro e previsione,<sup>1</sup> memoria e patrimonio identitario) nel costruire il progetto di territorio è un modo per stabilire un ponte tra futuro e passato, allacciando relazioni non deterministiche, bensì interpretative e normative, tra ciò che potrà essere, ciò che è ed è stato. Questo mi sembra l'aspetto caratteristico e intrigante della ricerca con la quale questo scritto si confronta.

Partendo dal convincimento che l'intervento sul territorio non possa che essere strategico e strutturale (aggettivi polisemici che hanno favorito un progressivo accumulo di sapere ed esperienza nel campo degli studi e delle pratiche urbane e territoriali), si pongono problemi di varia natura, anche di costruzione di un linguaggio adeguato al diverso modo di concettualizzare e progettare. In questa nota mi ritaglio un piccolo spazio di riflessione sulle forme della raffigurazione in quanto capaci, così almeno mi sembra, di svolgere un ruolo talvolta decisivo nei processi di comunicazione che accompagnano il progetto strutturale e strategico nel suo farsi.

Le raffigurazioni sono per loro natura energivore, si fissano durevolmente nella mente, lasciano il segno perché emozionano. Le parole possono accompagnare le immagini, smussarne e completarne il si-

<sup>1</sup> Bernardo Secchi, nello scritto *Scenari* pubblicato sul sito di Planum (Secchi [2003]), ha sintetizzato alcuni significati assunti da questo termine nel dibattito tra urbanisti e planners: scenario come "punto di fuga dal presente", dunque come evasione da una situazione che non si condivide; scenario come "rappresentazione di trends in atto" o visione allusiva delle domande e dei desideri che percorrono una società; scenario come "percorso argomentato e suggerito"; scenario come "tentativo di indagare che cosa succederebbe se...". Le due ultime accezioni sono le più recenti e congruenti con un diverso modo di intendere il processo di trasformazione del territorio. «Costruire scenari è ben diverso che fare previsioni. La previsione si basa sulla certezza che l'andamento futuro di alcune variabili possa essere conosciuto in anticipo... La convinzione di poter pre-vedere, cioè di vedere in anticipo, è figlia di visioni razionaliste del mondo e pratiche deduttive a esse associate. La certezza della pre-dizione è data dall'idea di poter disporre di dati certi e strumenti adeguati» (Lenoci [2005], 34).

gnificato, ma non possono contraddirle o negarle, pena l'incomprensione e la confusione.<sup>2</sup> Se si riconosce alla raffigurazione la sua forza costruttiva, si impone una svolta culturale per chi ha sempre lavorato prevalentemente, o soltanto, con le parole e con i numeri. Approfondire lo studio delle immagini, considerare i panel partecipativi, mantenersi aderenti alle fasi del processo e agli obiettivi perseguiti sono tutte mosse necessarie per un progetto della raffigurazione adeguato ai nuovi impegni di pianificazione strategico-strutturale.

## 1. Processi lunghi e composizioni attoriali mutevoli

Il linguaggio visivo è entrato in maniera strumentale nella pianificazione urbanistica, anzi ancora per molti non è altro che una mappa delle norme, un "semplice" supporto di cui ci si può anche liberare.<sup>3</sup> È, dunque, abbastanza normale che un investimento su questo fronte non venga fatto nei modi e con l'attenzione che meriterebbe.<sup>4</sup> Banali nei piani strutturali, generalmente assenti nei piani strategici (oppure appendici appaltate da "direttori d'orchestra" che non conoscono lo strumento), raffigurazioni di qualche interesse sono comparse in alcuni prodotti urbanistici dove ci si è posti il problema, e in quelli che accompagnano processi partecipativi volti alla condivisione delle scelte.<sup>5</sup> Benché costituiscano una documentazione complessivamente limitata,<sup>6</sup> la loro osservazione consente di impostare alcuni ra-

<sup>2</sup> Per il rapporto tra parola e immagine continuo a ritenere illuminante l'interpretazione di Roland Barthes circa le funzioni delle didascalie che accompagnano i disegni della moda: immobilizzare la percezione a un certo livello di intelligibilità; fornire conoscenza, rendere comprensibile e giudicabile; esplorare ed enfatizzare. Dunque, la parola come fissazione, conoscenza ed enfasi dei significati veicolati dalle immagini. «L'immagine dà origine ad una fascinazione, la parola ad un'appropriazione; l'immagine è piana, è un sistema saturo; la parola è frammentaria, è un sistema disponibile; riunite la seconda serve alla *decezione* della prima» (Barthes [1970], 20).

<sup>3</sup> Il Regolamento urbanistico edilizio, previsto dalla legge 20/2000 dell'Emilia Romagna come componente del nuovo piano comunale, secondo alcuni commentatori potrebbe essere anche privo di cartografia. Gli operatori dei GIS sono mediamente propensi a trascurare i problemi di raffigurazione connessi alla restituzione su mappa dei dati trattati: due esempi, forse banali, di un uso strumentale e di una sostanziale sottovalutazione.

<sup>4</sup> Il lavoro degli urbanisti tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del secolo scorso, legato alla unificazione del linguaggio e profondamente radicato nella cultura del moderno, nel mito della trasparenza e della intelligibilità senza residuo, segnò una svolta fondamentale nella concettualizzazione del piano e dell'urbanistica. È rimasto un impegno isolato.

<sup>5</sup> Anni fa, in occasione del primo concorso nazionale di urbanistica partecipata, ho osservato con interesse i pannelli che i candidati avevano predisposto per l'occasione, restituendo il processo di partecipazione nel quale avevano coinvolto differenti gruppi di abitanti. Erano allora palesi le difficoltà a trovare un linguaggio visivo adeguato, ma la ricerca era avviata (Gabellini [1998]).

<sup>6</sup> Negli anni Novanta si è assistito a un parziale travaso di esperienze dal campo dell'architettura, più prossima alle arti visive, a quello dell'urbanistica, anche per il concorso talvolta decisivo delle tecnologie informatiche e dei softwares. Risentono di questo background, ad esempio, i disegni dei piani e progetti urbani elaborati da Secchi e Viganò

gionamenti circa la necessità di intercettare i percorsi comunicativi, di acquisire gli strumenti tecnologici e mutuarne la cultura visiva, di accettare che la dimensione estetica del messaggio entri a far parte integrante del prodotto tecnico.<sup>7</sup>

Fare urbanistica costruendo politiche significa intraprendere e rimanere impegnati in processi lunghi e fortemente contestualizzati, immersi in flussi di eventi di diversa natura che coinvolgono mutevoli costellazioni di attori e agenti (Gabellini [2005]). Insomma, il carattere diacronico, diatopico, divergente, disgiunto della pratica urbanistica (Andriello [1996]) pone specifici problemi di raffigurazione a sostegno di molteplici e difficili scambi comunicativi.

La cangianza delle circostanze comunicative, la varietà dei temi trattati, il riferimento a stati di fatto piuttosto che a desideri, aprono straordinariamente il ventaglio delle raffigurazioni possibili. In questo senso ritengo che il campo illustrativo dell'urbanistica sia molto più esteso e molto più complesso di quello praticato da altre discipline progettuali, alle quali l'urbanistica deve saper guardare per attingere e imparare, ma con la consapevolezza della propria latitudine comunicativa, di quel lungo percorso che va dall'indagine alla norma e che costringe a confrontarsi con differenti oggetti da rappresentare e altrettanti soggetti da interessare.

Se ci riferiamo al lettore ideale (a colui che i semiologi identificano come il destinatario attrezzato per comprendere le marche di riconoscimento immesse nel messaggio a lui destinato), questa sottolineatura appare forse più chiara. L'urbanista, per ciascuna delle proprie raffigurazioni, deve (o dovrebbe) distinguere un diverso lettore ideale: solo in pochi casi esso è l'abitante; di volta in volta può essere l'amministratore, il proprietario delle aree, l'operatore, il tecnico che sarà incaricato di interpretare i suoi disegni per produrne altri in un processo che dall'ideazione va verso la realizzazione di opere...<sup>8</sup> E in ciascuno di questi casi l'urbanista deve progettare un testo visivo adatto allo scopo, a comunicare con "quel" lettore, pena l'inefficacia. Un'immagine, infatti, è appropriata se si adatta bene a un fine e se è in relazione a chi ne fa uso.

(AA.VV. [1998]) e i lavori degli urbanisti sensibili al loro insegnamento. I disegni prodotti dal gruppo di ricerca territorialista (di cui si trovano esempi in Poli [2005] e Magnaghi [2006]), quelli raccolti e censiti in Fanfani [2005], quelli del Piano idea di Jesi (Di Giovanni, La Palombara [2005]) e altri da me proposti in Gabellini [2006], mi sembrano documentare l'innovazione in atto.

<sup>7</sup> Le immagini vengono accettate anche perché rifinite, di buona fattura, cariche di un di più di lavoro, di un investimento estetico che le rende status symbol, portatrici di prestigio onorifico (l'immagine alla moda è quella che stabilisce una differenza marginale rispetto ad altre, tale da favorire processi di appartenenza). Un'immagine viene considerata "bella" quando "non soltanto abbia intensità di comunicazione o di emozione, o di resa, ma anche una ricca apertura di evocazioni. Il testo artistico è cioè tale quando consente molteplici agganci, riletture, riusi, approfondimenti" (Bonfantini, Zingale [1999], 63).

<sup>8</sup> Ho trattato questo aspetto in Gabellini [1996], colloquiando col testo citato di Vincenzo Andriello.

## 2. Immagini verosimili, immagini concettuali

Difficile convenire sull'immagine del presente, sulla descrizione di ciò che si vede, si conosce e si può esperire. Più difficile ancora convenire sull'immagine del futuro, su ciò che si deve ancora creare e che interferisce potentemente con le attese, le speranze, le utopie, gli interessi. Le due serie di immagini, al presente e al futuro, e la loro costruzione mobilitano strati di senso diversi e invocano altrettante forme di raffigurazione.

Per decidere come disegnare accettando di usare e rielaborare l'ampio repertorio disponibile, ritengo opportuna una preliminare distinzione tra il disegno che si applica a cose (immagini a base fisica) e il disegno che si applica a concetti (immagini astratte), l'uno e l'altro necessari e non intercambiabili.

«Nel processo percettivo [messo in atto di fronte alle immagini, N.d.A.] il soggetto non distingue ciò che percepisce “per natura” e ciò che percepisce “per cultura”, tra i dati che organizza “coscientemente” e quelli che organizza “inconsapevolmente”. ... Le conoscenze culturali (acquisite) e le conoscenze naturali (innate) non sono però riconoscibili sulla base di proprietà distintive, ma perché corrispondono a diversi livelli di un'organizzazione in cui i livelli superiori vengono costruiti su quelli inferiori. I livelli più bassi li definiamo naturali perché sono largamente condivisi e sorgono molto presto nello sviluppo dell'individuo. I livelli più alti li definiamo culturali perché sono meno condivisi e sorgono più tardi» (Bonfantini, Zingale [1999], 17).

Nelle immagini iconiche - quelle che sembrano più fedeli alla parvenza delle cose, che richiamano le sembianze degli oggetti percepiti, che assomigliano alla realtà che rappresentano - i livelli naturali rispetto a quelli culturali hanno un'incidenza maggiore che nelle immagini astratte; questo favorisce la comprensione, ma riduce il bisogno di rafforzare la provvista culturale e la riflessività. Si apre qui uno dei problemi che a me oggi paiono cruciali nella prospettiva dialogica. Per comunicare avviando un processo di apprendimento reciproco è d'obbligo la ripresa dell'iconismo? È la sola strada percorribile? Esistono alternative convincenti?

È ragionevole assumere che il disegno del territorio e della sua portata identitaria e patrimoniale debba essere a base fisica, ma questo tipo di raffigurazione può porre problemi di fissità e perentorietà. Un antidoto all'autoritaria scelta di campo dell'immagine unica è la serie aperta, che consenta il re-framing e il confronto (più scene in alternativa). Ma questa soluzione retorica, ampiamente praticata e resa assai facile dal disegno informatico, mantiene un rapporto inalterato con la verosimiglianza, che non mette in discussione, e soffre i limiti di un campo di esplorazione comunque limitato (il confronto ha senso se il numero delle alternative è contenuto).

438 Per uscire da questi binari tradizionali può essere utile riconsiderare la

lezione situazionista e psicogeografica<sup>9</sup> e tenere conto degli esperimenti di Lynch: la prima sottolinea l'importanza della scoperta e il carattere dissacratorio dell'immagine anomala; i secondi, applicati ai fenomeni percettivi, scrollano la convinzione che esista o debba esistere una relazione necessaria tra sapere comune e immagine fedele a quel che si vede. Si tratta di due indicazioni di lavoro piuttosto interessanti che, peraltro, intercettano alcune esperienze dell'arte del Novecento difficilmente riconducibili alla tradizionale opposizione figurativo/astratto.<sup>10</sup> Si tratta di riferimenti tra loro assai distanti, eppure convergenti su un'acquisizione importante: figurativo e astratto sono grandi campi da esplorare.

### **3. Declinazioni del figurativo e dell'astratto, discorsi visivi**

È decisivo muoversi all'interno dell'universo "figurativo", termine che a questo punto deve essere collocato tra virgolette. Differenti gli stili e differenti i possibili effetti comunicativi: immagini veriste e iperrealiste, popolari e ingenui, poetiche e fantastiche o fantascientifiche catturano sensibilità diverse, costruiscono sguardi e muovono sentimenti e intenzionalità diverse, aprono il ventaglio delle tematizzazioni possibili. Anche differenti tecniche agiscono in questa direzione. Fotomontaggio e fumetto, ad esempio, in quanto spiazzanti o incredibili, sono in grado di stabilire un distacco dalle cose reali, rendendo palese il valore euristico e provvisorio delle immagini. Si usano, dunque, i materiali del figurativo, ma si prendono le distanze dalla mimesi, producendo accostamenti improbabili o esasperati, desiderabili o da evitare. Un modo per rendere palese, e dunque discutibile, l'inganno inevitabilmente presente in ogni immagine e attivare la capacità riflessiva, lasciando spazio al confronto e semmai dopo, eventualmente, alla traduzione tecnica.

Tutto ciò mi sembra intercettare "onestamente" gli obiettivi del visioning: vedere da un particolare punto di vista; immaginare o sperare come le cose potrebbero essere diverse da quel che sono; mostrare ad altri ciò che non riescono a vedere....

Tra figurativo e astratto non c'è soluzione di continuità; sempre più spesso c'è piuttosto coesistenza, miscela, il che mostra l'inestricabile rapporto tra sguardo e pensiero, tra percezione e intellettualità.

<sup>9</sup> Si veda Careri [2001] sulla New Babylon di Constant Nieuwenhuys, dove si mescolano derive situazioniste e sintesi psicogeografiche.

<sup>10</sup> Il testo introduttivo di Omar Calabrese alla mostra dedicata alle carte fantastiche di pittori del Novecento e contemporanei ("Estetica dei non luoghi. Voi (non) siete qui", Cortenuova, 21 settembre-24 dicembre 2006) può essere utile. L'attenta disamina dei lavori porta Calabrese a individuare diverse strategie di trattamento della carta geografica, opere fantastiche collocabili tra la veridizione e la simulazione, lungo l'asse che senza soluzione di continuità muove dal figurativo per approdare all'astratto informale, tutte volte a conferire un carattere narrativo alla carta (Calabrese [2006]).

Il percorso di Wassily Kandinsky verso l'astrazione, dallo stesso pittore sorvegliato e concettualizzato, resta paradigmatico.<sup>11</sup> E aiuta a capire la tendenza contemporanea all'uso del concept come mappa del pensiero, «astratta nel senso che seleziona alcuni elementi della realtà che spesso non sono del tutto privati della loro matericità e sono ordinati secondo nuovi nessi causali, producendo elementari combinazioni *figurative* tese a rappresentare, con una certa approssimazione, caratteri rilevanti del progetto. Analogica, perché il *concept* non è una rappresentazione codificata della realtà, ma con essa stabilisce relazioni di somiglianza» (Lenoci [2005], 32). Concept e diagrammi che li traducono «si propongono come vere e proprie “macchine per pensare”, strumenti dotati di estrema elasticità, capaci di essere precisi e imprecisi allo stesso tempo, di semplificare ed evidenziare fenomeni complessi eliminando tutto il superfluo... [II] diagramma costituisce lo strumento specifico per controllare processi progettuali complessi e innovativi, progressivamente svincolati da obiettivi di carattere formale e in grado di produrre architetture capaci di confrontarsi in termini strategici con l'aleatorio e l'inaspettato».<sup>12</sup> E tutto ciò induce anche a rivalutare l'importanza del malinteso, o meglio ad accettarne l'inevitabilità dal momento che “le culture sono incommensurabili” e diventa importante garantire uno spazio in cui possano spiegarsi e confrontarsi scoprendosi diverse (La Cecla [1997], 8sg.). Il malinteso, infatti, è quel difetto di comunicazione che rende possibile la comunicazione tra punti di vista diversi, la relazione in condizioni di difficoltà e di facile contrapposizione. «Il malinteso è gestibile da una delle due parti o da entrambe le parti perché esso è giocato nella durata della relazione. In un certo senso, la gestione del malinteso presuppone una fiducia nel prolungamento dell'incontro, nel rimandare, nell'attendere»... «sono i malintesi che assicurano la continuazione della fiducia nell'incontro, o implicano la sua possibilità» (La Cecla [1997], 25 e 31). E il processo di pianificazione si configura esattamente come un'attesa di invero che sconta il divenire, l'aggiustamento in virtù della convergenza, sempre parziale e sempre fluttuante.

<sup>11</sup> La mostra allestita alla Modern Tate Gallery di Londra (22 giugno - 1° ottobre 2006) sull'opera di Kandinsky e intitolata “The path to abstraction” è a questo riguardo molto interessante. La successione dei dipinti porta dai paesaggi “naturalistici” dei primi anni del Novecento alle composizioni degli anni Venti. Fin dall'inizio la raffigurazione della realtà è semplificata, ispirata alla percezione popolare e infantile, pronta alla distorsione e a muovere verso l'astrazione. La distinzione operata dallo stesso Kandinsky tra le proprie opere - “impressioni”, “improvvisazioni”, “composizioni” - rende possibile discernere i momenti di quel percorso, spesso indistinto e indistinguibile, che va dal naturale al culturale, dall'emozione alla ragione, dall'inconsapevole al cosciente, con una provvista concettuale via via più densa. Nelle composizioni gli elementi strutturali, riconosciuti e scomposti, si ricompongono in un nuovo ordine, producendo figure inedite, combinando forme astratte e dettagli figurativi. Questo riferimento mi sembra centrare questioni nodali per il lavoro di descrizione-interpretazione-progettazione dell'urbanista. Le raffigurazioni di scenari e strutture “devono” accedere a questo livello di consapevolezza, interrogarsi circa la scomposizione operata e il senso della ricomposizione elaborata, circa la riconoscibilità delle nuove “figure” territoriali immesse nello schema strutturale.

<sup>12</sup> Di queste riflessioni sul diagramma sono debitrice a Cristian Carenini che sta lavorando a una tesi sulla rappresentazione all'interno del dottorato in Progetti e politiche urbane del Dipartimento di architettura e pianificazione del Politecnico di Milano.

In ogni caso, dato il carattere argomentativo del progetto di territorio, mi sembra necessario un telaio discorsivo che, poggiando sul visivo nelle sue diverse forme, sia in grado di sostenerne l'interpretazione e l'uso. Il discorso (e non la semplice didascalia) è spesso indispensabile per il montaggio di alcuni disegni (originando costrutti verbo-visivi complessi della specie "manifesto") e può diventare opportuno per il loro insieme. Allora, quasi si trattasse di costruire delle strip diacroniche e disgiunte, anche il discorso va dipanato nel tempo, usando i vocabolari e le retoriche ritenute di volta in volta utili in riferimento al contesto e alle circostanze della comunicazione, alla cultura degli interlocutori. Il discorso in sequenza attenua, relativizza, aggiusta il significato e il senso, moltiplica le possibilità comunicative, allarga l'arena degli interlocutori. Per questo va progettato e sorvegliato nei suoi effetti, nei malintesi virtuosi o perversi che è in grado di generare.

### Riferimenti bibliografici

- AA.VV. [1998], "Piani e progetti recenti di Studio 1998", *Urbanistica*, n. 111.
- Andriello V. [1996], "Dialogo reale e dialogo virtuale", *CRU*, n.4.
- Barthes R. [1970], *Il sistema della moda*, Einaudi, Torino.
- Bettini M., Calabrese O. (a cura di) [2006], *Voi (non) siete qui*, Skira, Milano.
- Bonfantini M., Zingale S. (a cura di) [1999], "Segni sui corpi e sugli oggetti", *Quaderni di ergonomia*, n.1, Moretti & Vitali, Milano.
- Carenì F. [2001], *Constant. New Babylon, una città nomade*, Testo & Immagine, Roma.
- Di Giovanni A., La Palombara M. (a cura di) [2005], "Jesi, un'operazione urbanistica che costruisce politiche", *Urbanistica*, n.128.
- Fanfani D. (2005), "Identitary representation in planning practices", *Planum*, [www.planum.net/webcompass/best-dec05.htm](http://www.planum.net/webcompass/best-dec05.htm).
- Gabellini P. [1996], "Disegnare: una concreta pratica comunicativa", *CRU*, n.6.
- Gabellini P. [1998], "Un concorso di progettazione partecipata e comunicativa. Qualche considerazione sugli esiti del concorso", *Urbanistica*, n.110.
- Gabellini P. [2001], "Schizzi e schemi dell'urbanista", *CRU*, n. 11-12
- Gabellini P. [2004], "Comunicare e raffigurare: significanti, significati e senso", *CRU*, n.15.
- Gabellini P. [2005], "Fare urbanistica e costruire politiche", *Territorio*, n. 31.
- Gabellini P. [2006], "Interpreting the breakdown of the urban model: three Italian case studies", in Enlil Z., La Greca P. (a cura di), *Cities between integration and disintegration. Opportunities and challenges*, Isocarp Review 2.
- Lenoci S. [2005], *Tra arte, ecologia e urbanistica*, Meltemi, Roma.
- Lynch K. [1981], "Glossario delle tecniche. Appendice 2", in *Il senso del territorio*, Il Saggiatore, Milano.
- Lynch, K. [1990], "Foreword to *Environmental Knowing*", in T. Banerjee, M. Southworth (eds.), *City Sense and City Design. Writings and Projects of Kevin Lynch*, Mit Press, Cambridge-London.
- Lynch, K. [1990], "Il linguaggio dei modelli urbani. Appendice B", in *Progettare la città. La qualità della forma urbana*, Etaslibri, Milano.
- La Cecla F. [1997], *Il Malinteso. Antropologia dell'incontro*, Laterza, Roma-Bari.
- Magnaghi A. [2006], "A green core. For the polycentric urban region of central Tuscany and the Amo Master Plan", in Enlil Z., La Greca P. (a cura di), *Cities between integration and disintegration. Opportunities and challenges*, Isocarp Review 2.

- Poli D. [2005], “Disegnare la territorializzazione”, in *Disegnare la territorializzazione. Il caso dell’Empolese Valdelsa*, Alinea, Firenze.
- Secchi B. [2003], “Scenari”, in “Diario di un Urbanista”, *Planum, European journal of planning on line*, <http://www.planum.net/topics/secchi-diario.html>.