DOPPIOZERO

Disegni degli abissi

Aurelio Andrighetto
29 Aprile 2019

Ci sono dei territori che ancora si sottraggono alla visione e alla conoscenza, scrive Emanuele Garbin nel suo libro *Bathygraphica. Disegni e visioni degli abissi marini* (Quodlibet, Macerata 2018) paragonandoli ai fondali della nostra coscienza: “Così come c’è un abisso che possiamo dire esteriore – in fondo all’oceano, nello spazio interstellare, nei minimi interstizi della materia –, ce n’è anche uno interiore, che è stato provvisoriamente mappato e nominato con il nome di inconscio” (p. 12). Le creature che si agitano sul fondo oscuro degli oceani sono le stesse che si agitano sul fondo altrettanto oscuro della nostra mente.

LATITUDE NORTH EQUATOR

TORRID ZONE MERIDIAN WEST NORTH POLE NADIR

SOUTH POLE EQUINOX EAST ZENITH LONGITUDE

Scale of Miles.

OCEAN-CHART.

Lewis Carrol, OCEAN-CHART in The Hunting of the Snark, 1876.

La visione dell'abisso è impossibile se non attraverso i disegni che lo rappresentano. Uno di questi è quello pubblicato nel 1876 in *The Hunting of the Snarck* di Lewis Carroll: il disegno di una doppia cornice, con scala metrica e riferimenti geografici che racchiude il vuoto, il nulla. La carta vuota del mare consultata dall'equipaggio nel poemetto di Carroll è naturalmente un *divertissement*, riprodotto da Garbin nel suo libro per esemplificare con un paradosso come il disegno degli abissi marini sia "pieno di vuoto". Le mappe batigrafiche che rappresentano le profondità oceaniche attestano infatti grandi lacune nella conoscenza dissimulate dalla completezza della rappresentazione grafica, sostiene l'autore documentando la sua tesi con un apparato d'immagini formidabile. Garbin porta l'attenzione sull'ignoto che si nasconde dietro e dentro il noto. Le carte degli abissi marini, anche le più recenti, hanno la caratteristica di essere incomplete e disomogenee, di accogliere in loro stesse un'oscurità abissale.

Jonathan Delafield Cook, Sperm Whale II, 2013. Particolare di un disegno a grafite su tela riprodotto in Bathygraphica, pp.198-199.

Sfoglio le pagine, illustrate da riproduzioni di carte oceaniche una più affascinante dell'altra. Senza nessun preavviso, una creatura marina attraversa il libro fra pagina 198 e 199. È la riproduzione di un particolare di un disegno a grafite su tela dell'artista australiano Jonathan Delafield Cook (*Sperm Whale II*, 2013). L'aspetto della creatura è quello di un fossile. Qui il disegno tende all'impronta, a un contatto con il suo oggetto, come le immagini prodotte da alcune tecniche di visualizzazione del fondo oceanico. Qualche anno dopo la fine della seconda guerra mondiale, il perfezionamento delle tecniche di ecoscandaglio e il loro

interfacciamento con le stampanti automatiche rese possibile una nuova visione degli abissi oceanici (p. 104). Le immagini prodotte con questa tecnologia sono impronte acustiche dei fondali tradotte graficamente.

Anche alcuni artisti hanno esplorato il rapporto fra immagine visiva e acustica nel senso dell'impronta che l'onda sonora può lasciare su una superficie. L'installazione *Sound on Paper* (1985) di Alvin Lucier esposta a *Documenta 14* (Kassel) si compone di fogli di carta incorniciata che vibrano in risonanza con i suoni trasmessi da altoparlanti e modulati da oscillatori. Allo stesso modo nelle opere di Rolf Julius la vibrazione delle membrane degli altoparlanti rende visibile una delle componenti fisiche del suono.

Rolf Julius, Orange Cello (Sound Cooking), 1984/2017. Courtesy Galerie Thomas Bernard / Cortex Athletico. Photo: Rebecca Fanuele.

L'impronta nasce da un contatto con la materia. Gaston Bachelard sostiene che le immagini prodotte dalla *rêverie* o fantasticheria sognante, intesa come uno dei due modi fondamentali del pensiero umano, è sollecitata dalla materia delle cose. La materia sostiene la forma e attraverso l'immaginazione, scrive Bachelard, l'*homo faber* "vive" questo sostegno.

L'impronta, così come il disegno che tende all'impronta, richiama l'esperienza primaria del contatto con la materia. Il disegno che invece se ne allontana richiama l'idea, il concetto "che si ha nell'animo, e di quello, che altri si è nella mente immaginato, e fabricato nell'Idea", scrive Giorgio Vasari nella seconda edizione delle *Vite*, riferendosi agli schizzi e soprattutto alle linee di contorno (*Della Pittura*, in *Vite de' più celebri pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568, I, XV, p. 43). In polemica con il linearismo pittorico del Quattrocento Leonardo da Vinci esorta il pittore: "Non fare i termini delle tue figure d'altro colore che del proprio campo, con che esse figure terminano, cioè che non faccia profili oscuri infra il campo e la tua figura

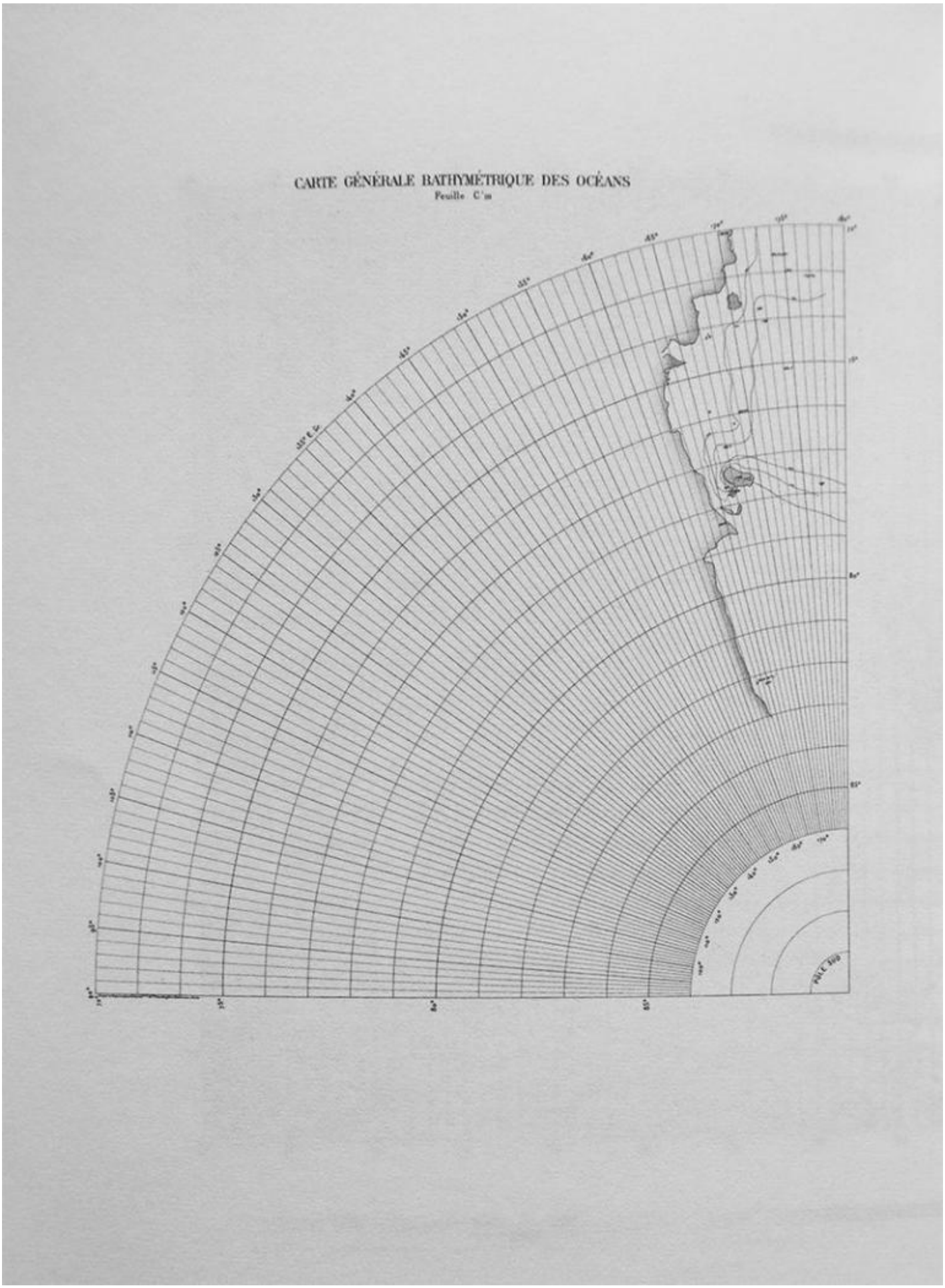
(*Trattato della Pittura*, a cura di Raphael du Fresne, Parigi 1651, ed. it. Milano 1995, a cura di Ettore Camesasca, p. 79). Queste linee non esistono nel mondo fisico e perciò non possono essere percepite. Possono essere solo concepite in rapporto all'uso di specifici codici visivi ai quali la necessità del senso, della cultura e della storia hanno educato. Queste linee appartengono al mondo astratto delle idee e dei concetti. Distinguono e mettono in luce ma nel far questo entrano in rapporto con l'ombra.

Gaio Plinio Secondo racconta che la pittura "nacque dall'uso di tracciare con delle linee il contorno dell'ombra umana" (*Naturalis historia*, XXXV, 15). Anche l'arte del modellare in creta nacque allo stesso modo: "Butade Sicionio, vasaio, per primo trovò l'arte di foggiare ritratti in argilla, e questo a Corinto, per merito della figlia che, presa d'amore per un giovane, dovendo quello andare via, tratteggiò i contorni della sua ombra, proiettata sulla parete dal lume di una lanterna; su queste linee il padre impresse l'argilla riproducendone il volto" (XXXV, 151). La linea di contorno nasce quindi come segno di una deprivazione della luce, di una sottrazione, nasce come segno del vuoto lasciato dal giovane nel cuore della figlia del vasaio.

"Il disegno della natura e del mondo è sempre più un disegno fatto di contorni, è fatto per affermare ed esporre i contorni delle cose, primo tra tutti quello che separa le cose da chi le guarda e le disegna", scrive Garbin (p.13), ma poiché la linea di contorno è anche il segno di una sottrazione, da questa forse discende la lacunosità del disegno batigrafico, dove i contorni che rappresentano le isobate o curve di livello si separano o si fondono a profondità maggiori di 3.000 fathom.

Richard Owen, Descriptive and Illustrated Catalogue of the Fossil Reptilia of South Africa, 1876.

La concretezza dell’impronta che alimenta l’immaginazione e l’astrazione concettuale della linea di contorno entrano in rapporto con l’ignoto e il profondo in due modi diversi fra loro. Alcuni disegni tendono all’impronta, come quelli pubblicati nel 1876 in *Descriptive and Illustrated Catalogue of the Fossil Reptilia of South Africa* di Richard Owen, disegni che portano nelle viscere della Terra (uno di questi illustra la copertina del precedente libro di Garbin: *Palaeontographica. Il disegno e l’immaginario della vita antica*, Quodlibet, Macerata 2016, dedicato a ciò che “nell’immagine [scientifica] c’è ma non è stato ancora davvero pensato e capito”).

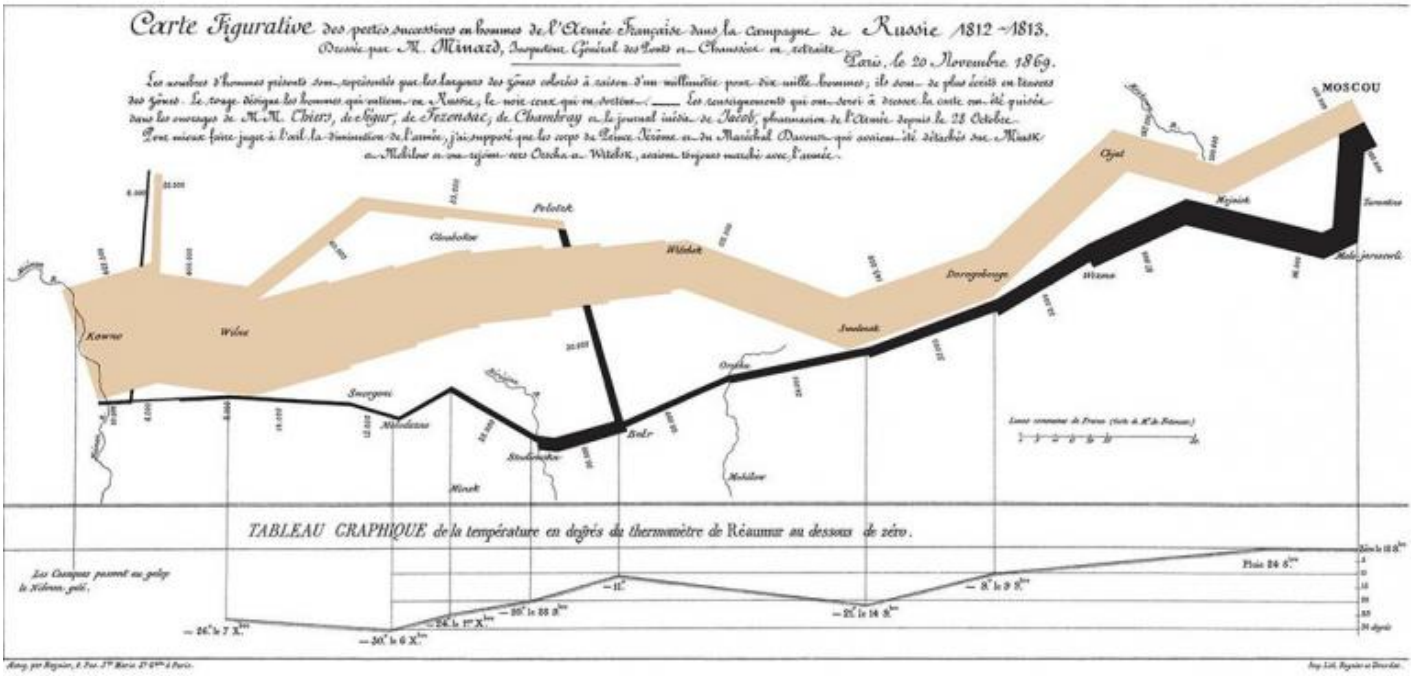


Quadranti polari australi orientali in Carte Générale Bathymétrique des Océans, 1905.

Altri disegni si allontanano dalla materia, se ne distaccano per “vederla” e studiarla da lontano, come i quadranti polari australi orientali pubblicati nella prima edizione della *Carte Générale Bathymétrique des Océans* del 1905, che nella compiutezza della loro rappresentazione nascondono grandi lacune, sostiene Garbin, portando l’attenzione sulla porosità del pensiero scientifico e delle sue rappresentazioni, nei casi documentati da *Bathygraphica* principalmente mappe, ma anche diagrammi.

Uno studioso che utilizza il diagramma come strategia di pensiero e ha affrontato il tema dell’abisso è Narciso Silvestrini, che considera il diagramma una forma di scrittura non alfabetica, che con quella alfabetica pur interagisce sulle pagine del testo scientifico. Sua è la teoria del *volume d’ombra*: una porzione di spazio compresa fra l’ombra propria, che appartiene alla geometria descrittiva, e l’ombra portata, che appartiene alla geometria proiettiva. La prima è misurabile, la seconda non lo è a causa delle innumerevoli varianti: il piano orizzontale, verticale o inclinato sul quale si proietta e la direzione della sorgente luminosa. Tra le due ombre, tra il misurabile e l’incommensurabile, c’è il *volume d’ombra*, inteso come una progressiva deprivazione della luce. Entrando in questo *volume* si passa progressivamente dall’ombra all’oscurità, dall’oscurità al buio, dal buio alle tenebre e da lì all’abisso. L’abisso è definito da una parte sola, dall’altra non c’è confine.

Sottoposto alla prova di rappresentare l’abisso, il disegno si muove in direzioni diverse. Una porta verso l’immaginazione, l’altra verso l’astrazione, in entrambi i casi entrando in rapporto con ciò che sta in profondità. Nel primo caso attraverso l’impronta alla quale talvolta il disegno tende, nel secondo attraverso la linea che indica la lacuna, il vuoto lasciato dal giovane nel cuore della figlia del vasaio. In un modo ancora diverso anche attraverso i diagrammi, strumenti grafici di un pensiero distinto da quello linguistico, che con questo pur interagisce sulla pagina del testo scientifico.



Charles Joseph Minard, mappa di dati della campagna di Russia condotta da Napoleone nel 1812. La mappa che Minard disegna nel 1869 rende visibili sei tipi di dati: il numero delle truppe napoleoniche, latitudine e longitudine, la temperatura, la distanza percorsa, il senso di marcia, la posizione relativa in giorni precisi.

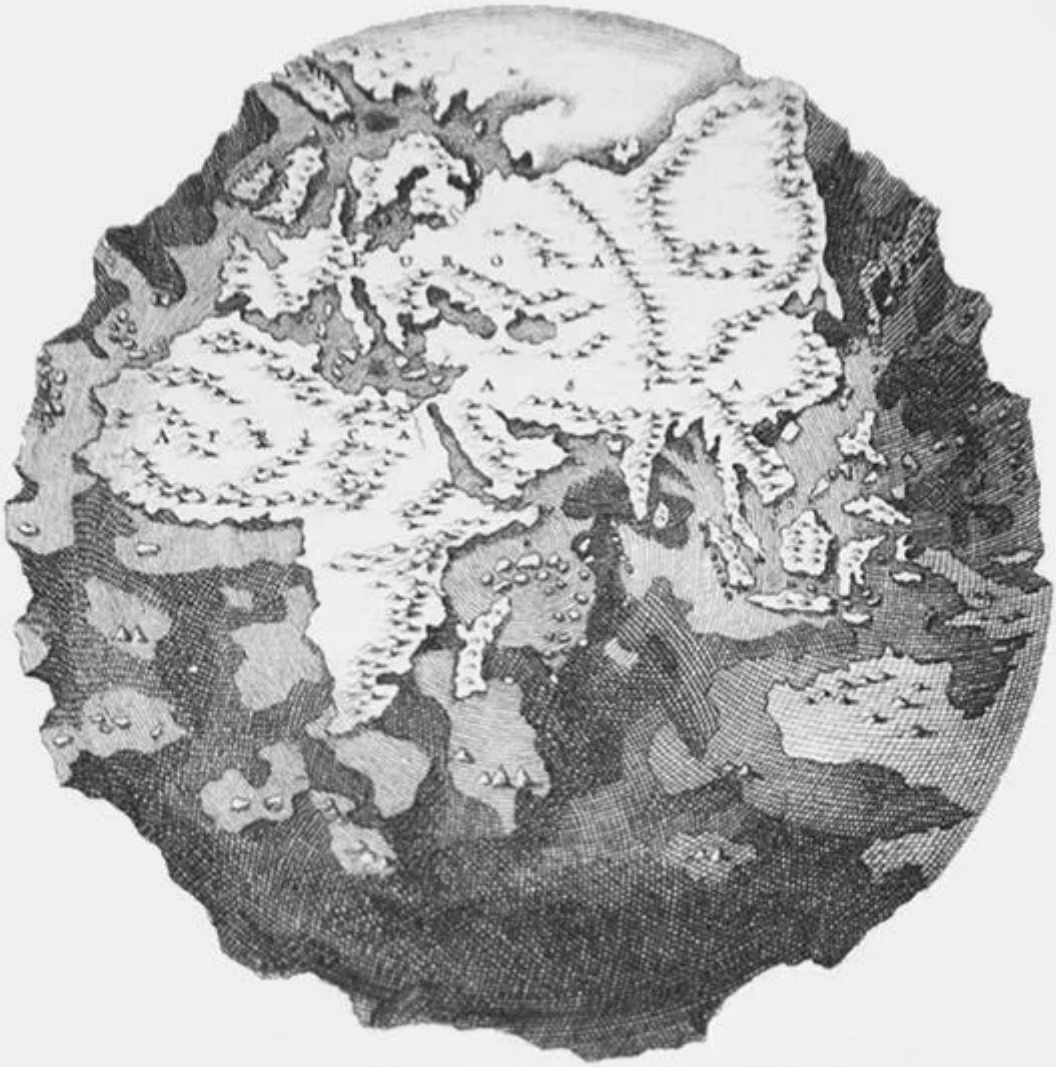
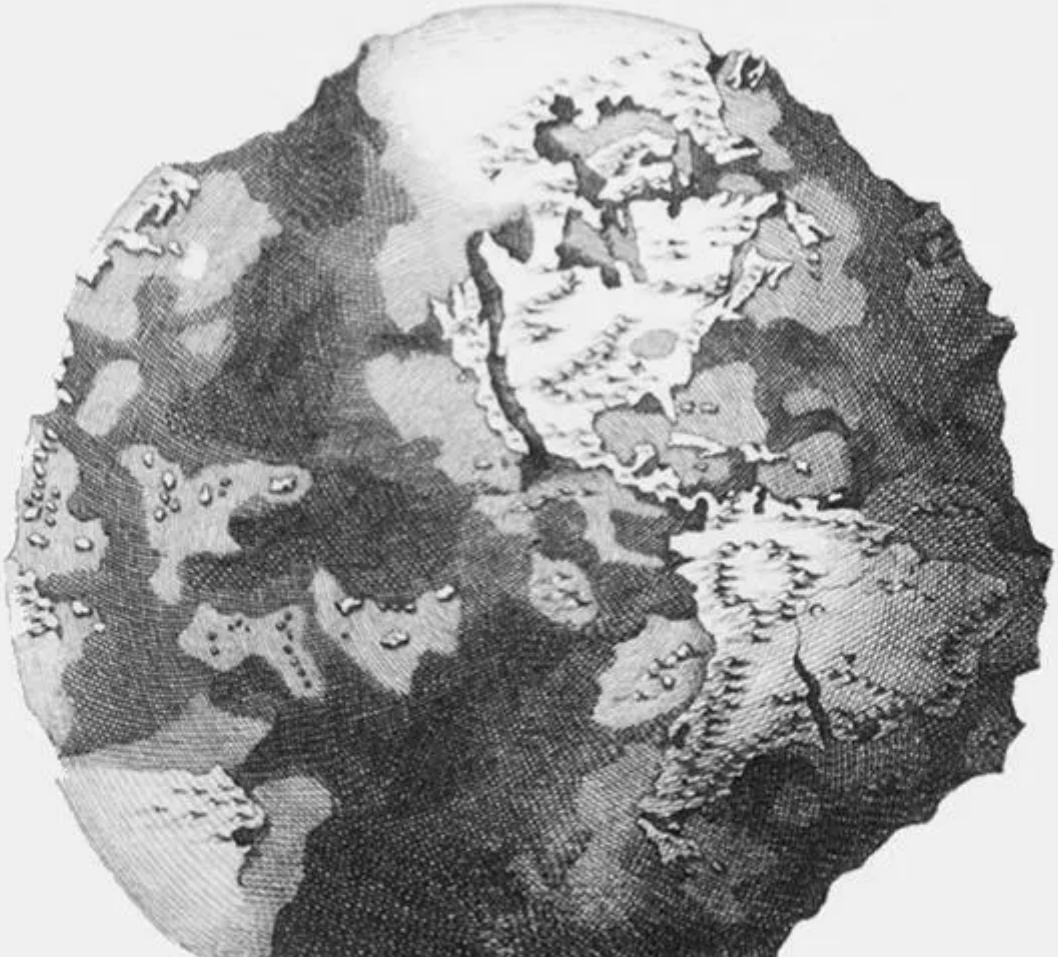
In *Senza parole. Ragionare con le immagini* (Bompiani, Milano 2008) Valeria Giardino e Mario Piazza difendono l'idea che il pensiero umano attivi costantemente un sistema di rappresentazioni visive o spaziali e linguistiche che interagiscono fra loro. In questo saggio i due autori analizzano il ruolo svolto dalle "mappe di dati", che intorno al diciassettesimo secolo estesero statisticamente il concetto di mappa cartografica, e anche quello svolto dal diagramma che nella dimostrazione matematica "viene *letto*, per essere usato come parte integrante della logica dell'argomento [il diagramma è una rappresentazione grafica convertibile in un discorso], mentre il testo a sua volta si configura come un artefatto visuale" (p. 73).

Sulle pagine del libro di Garbin, l'ambivalenza dei diagrammi, la spazializzazione delle mappe e la linearità crono-logica della scrittura alfabetica entrano così in rapporto fra loro e con le immagini suscitate da similitudini, metafore e analogie, caratterizzando la forma di una "disordinata e lacunosa esplorazione dell'immaginario abissale" (p. 332), una forma di esplorazione e ricerca che ben si adatta all'interpretazione e alla mappatura del mondo contemporaneo, oscuro quanto il fondo oceanico.

L'abisso al quale Garbin ha dedicato il suo libro è infatti anche quello del nostro tempo. Il paesaggio arido di una Terra prosciugata dall'acqua dei mari e degli oceani, sul fondo dei quali giacciono ossa e relitti, è l'immagine di una catastrofe non solo geologica e geografica, ma anche ambientale, umana, sociale e politica: "L'immagine di una Terra ridotta allo scheletro di sé stessa fa venire in mente altre visioni macabre degli abissi, in cui le ossa e i crani sono quelli dei morti annegati che giacciono innumerevoli sul fondo del mare" (p. 24).

L'immagine evocata da Garbin ricorda le tragedie delle recenti migrazioni e al tempo stesso anche quella delle ossa che i mulinelli della corrente marina sollevano e poi fanno ricadere sul fondo in *The waste land* di T. S. Eliot: "A current under sea / Picked his bones in whispers. As he rose and fell / He passed the stages of his age and youth / Entering the whirlpool." (Una corrente sottomarina / Gli spolpò le ossa in bisbigli. Come affiorava e affondava / Traversò gli stadi dell'età matura e della giovinezza / Entrando nel vortice – *IV Morte per acqua*, trad. A. Serpieri, Rizzoli 1982). Anche la nostra è una *Terra desolata*.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO


EUROPA
ASIA
AFRICA