

Il senso della misura e la comunicazione grafica. Tre giochi, due studi e una riflessione

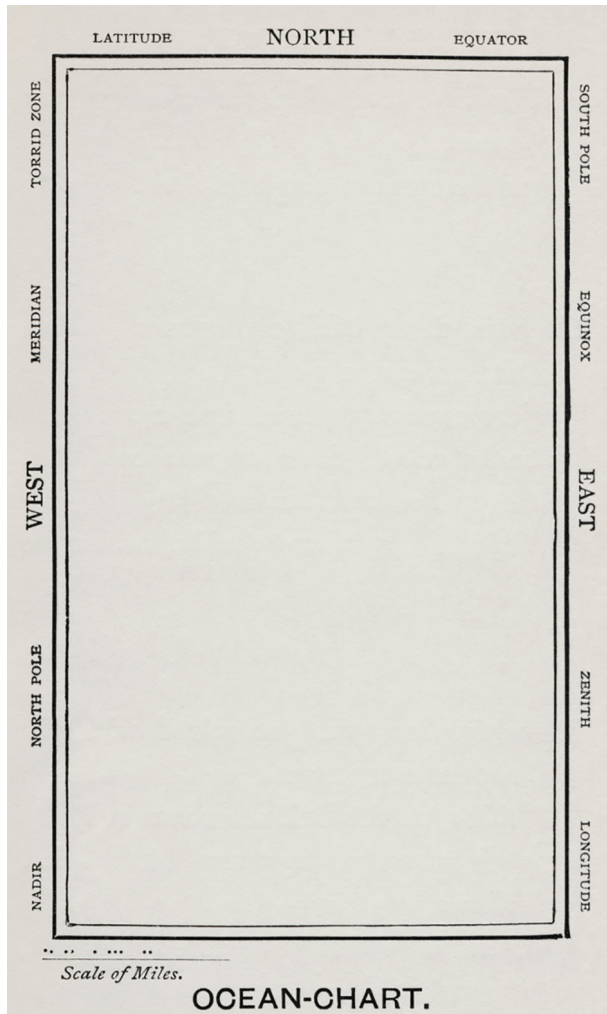
Edoardo Dotto

“A buon intenditor poche parole”; “A word to the wise (is sufficient)”; “À bon entendeur, demi-mot (suffit)”; “mezza parola”: praticamente in ogni lingua (e in molti dialetti) esiste un modo di dire di significato analogo. Il senso è chiaro: per comunicare efficacemente con chi è esperto, con chi è ferrato in qualcosa e ha una precisa competenza, basta davvero poco. Non serve perdersi in lunghi discorsi o descrizioni dettagliate. Al saggio basta “mezza parola”.

Il tema della misura e della comunicazione consente di svolgere una riflessione proprio su questo argomento. La misura non ha – come lucidamente rilevato nella *call* di questo numero – un’esclusiva prerogativa quantitativa. La

sua connotazione qualitativa appare in molti casi infinitamente più rilevante, specie quando si tratta di misurare – si perdoni il bisticcio – la quantità di informazioni necessaria a comunicare con chiarezza, senza sacrificare la complessità. Nel corso di un *Seminario di Primavera* nel 1985, Franca Helg, con sintesi perfetta, notò che la «dimensione è fondamento della forma» [Helg 1988, p. 159], legando in modo saldo e intrinseco ogni espressione grafica alla misura. Non esiste modo di definire una forma in astratto. La sua descrizione percorre l’ambito della misura ed essa stessa si declina sempre nell’alveo della misurabilità. Nonostante questo, il numero di misure necessarie a definirla – che potrebbe

Articolo a invito per inquadramento del tema del focus, non sottoposto a revisione anonima, pubblicato con responsabilità della direzione.

Fig. 1. H. Holiday, *Ocean Chart* [Carroll 1876, tavola 4].

essere elevatissimo – non può che essere rigorosamente limitato. Descrivere attraverso il disegno è questione complessa. Riuscire a garantire che la rappresentazione grafica comunichi efficacemente la forma è l'esito del convergere di procedure, convenzioni, capacità, persino estro. Rischiare di relegare la descrizione della forma alla resa pedissequa delle sue misure e ritenere che maggiore è il loro numero tanto migliore è la descrizione che otteniamo è uno dei pericoli che si corrono in questi anni, in cui è facile essere accecati dal fascino della dimensione tecnica della rappresentazione grafica. Sommergere una forma nella definizione delle sue misure rischia facilmente di farcene smarrire il senso e di renderne inefficace la comunicazione.

In questa nota vorrei riflettere proprio su questo argomento, cioè sulla necessità di comunicare con precisione, senza smarrirci nel mare delle dimensioni, delle quote, dei dettagli, per evitare che la narrazione si frammenti e che la forma – sia essa grafica, spaziale o di altro tipo – finisca per "sbiadirsi" e passare in secondo piano. Di recente, si avverte sempre più la tendenza a porre al centro la precisione mensurale – che è cosa ben diversa dall'esattezza [Calvino 1993] – e probabilmente dovremmo chiederci il perché del dilagare di una modalità che talvolta si rivela ridondante e invadente. In altri termini, si prenderà in considerazione la necessità di ricorrere al senso della misura – per quanto vaga possa essere questa espressione – nell'ambito della comunicazione grafica.

L'ampiezza del tema obbliga a scelte riduttive e le argomentazioni utilizzate saranno prevalentemente di tipo analogico. Nelle pagine che seguono si prenderanno infatti in considerazione alcuni casi emblematici, due esempi di consapevole e nitida gestione del senso della misura e tre sfacciate trasgressioni in questo campo. Se i primi riguardano la pratica, misurata, di due studiosi esperti dell'architettura, gli altri sono esempi tratti dal repertorio, sostanzialmente grafico, di scrittori, disegnatori e umoristi che proprio per la naturale frequentazione con il pensiero ossimorico, riescono a mostrare con evidenza quanto la mancanza di senso della misura determini il crollo, il collasso, il disastro nella comunicazione.

Tre giochi

A proposito dello schema narrativo dei racconti di Arthur Conan Doyle che hanno come protagonisti, l'acutissimo Sherlock Holmes e il medico distratto John Watson, Car-

lo Ginzburg fa notare come nulla permetta di capire bene quanto vedere qualcuno che non capisce [Ginzburg 1986]. Lasciare che il lettore assista a una spiegazione, costellata da dubbi e domande puntuali, riesce a rendere lampante il percorso logico che conduce alla scoperta della verità. In modo analogo può essere utile – restando ben lontani dall'intenzione di perseguire qualsiasi rigida verità – prendere in considerazione tre invenzioni buffe, tre casi descritti da scrittori, illustratori, disegnatori, accomunati dalla loro disinvoltura nei territori dell'umorismo e della sagacia. I nostri tre autori, che ovviamente capiscono benissimo, fingono di non capire quanto sia necessaria un'adeguata relazione tra l'atto del misurare e il suo oggetto, tra la descrizione e la cosa descritta, proprio attraverso la misura, generando tre situazioni paradossali.

L'oceano di Holiday

Nel 1874, a 35 anni, il pittore preraffaellita Henry Holiday, illustrò la *Caccia allo Snark*, un poemetto satirico di gusto surreale scritto da Lewis Carroll [Carroll 1876]. Delle dieci bellissime xilografie che raffigurano figure mostruose e personaggi caricaturali, stupisce in modo particolare la quarta, una sorprendente mappa dell'Oceano (fig. 1). Entro un riquadro costellato di indicazioni di scala e di orientamento tra loro incoerenti e contraddittorie, si trova un campo completamente vuoto. L'illustrazione, che simula una carta geografica, è composta da un campo bianco, libero e perfettamente intonso. Benché la cornice evochi indicazioni di misura e di collocazione, l'immagine risulta del tutto priva di oggetto. La rappresentazione dei luoghi si converte nella rappresentazione del non luogo. La "liturgia" grafica della misura e dell'orientamento che nelle carte geografiche occupa generalmente un posto di primo piano – scale metriche, rose dei venti e quant'altro – sapientemente suggerita nella cornice, coesiste con la mancanza dell'oggetto misurato. Sembra intavolarsi una partita a scacchi senza scacchiera, si giunge al grado zero di quella relazione tra la cosa e la sua descrizione che rende indispensabile e ineludibile ogni teoria della rappresentazione. Mi è già capitato di utilizzare questa illustrazione come stimolo di riflessione su altri argomenti [Dotto 2011] – a riprova di quanto una rappresentazione "al grado zero" possa essere emblematica e stimolante in ambiti differenti – e credo che lo stupore, la vertigine che questa immagine è capace di generare affondi soprattutto nella sua capacità di far perdere punti di riferimento e di scala, di non permettere di decifrare – anche accettando che si tratta dell'immagine di un oceano – alcun

indizio sulla vastità o la limitatezza del campo rappresentato e, assieme, di non consentire all'osservatore di riconoscere la propria misura rispetto a quanto l'autore vuole (o finge di) rappresentare.

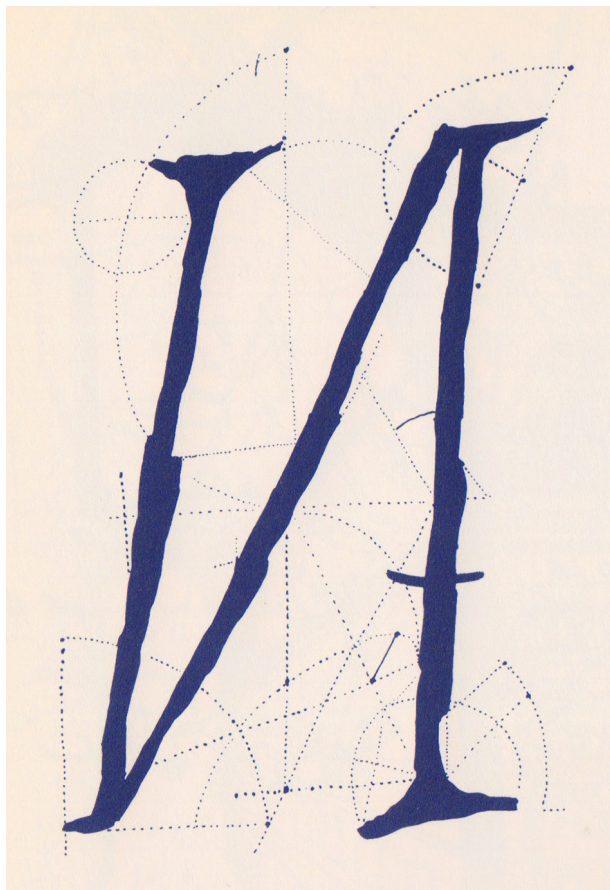
Il silenzio di Allais

L'ultima parte dell'*Album primo-avrilisque* dell'autore comico Alphonse Allais del 1897, riporta la *Marche Funèbre Composée pour les Funérailles d'un grand homme sourd*, due pagine di pentagrammi [Allais 1897, pp. 25, 26] sui quali non campeggia alcuna nota (fig. 2). L'immagine è suggestiva e divertente e si nutre dell'assurda relazione causale che lega la necessità della musica da funerale non tanto alla pompa funebre allestita per i convenuti quanto alla sensibilità uditiva del defunto. Anche se nello spartito manca anche la chiave musicale la cui funzione sarebbe quella di fornire un riferimento per la lettura delle note – inesistenti, appunto – il brano è diviso in 24 battute (che si chiamano anche "misure") e si legge persino una inusuale indicazione di tempo, «lento rigolando». Allais ci fa immaginare la solennità di un funerale sontuoso – non dimentichiamo che si celebra un *grand homme* – nel silenzio dell'esecuzione, scandita e misurata da una durata precisa con un tempo lento. Per inciso, dopo 55 anni, in un mondo del tutto differente, John Cage concepisce un brano simile, *4'33"* del 1952, e ne propone l'esecuzione in sale da concerto, mostrando come la misura del silenzio ipotizzata da Allais

Fig. 2. A. Allais, *Marche Funèbre Composée pour les Funérailles d'un grand homme sourd* [Allais 1897, p. 25].



Fig. 3. S. Steinberg, senza titolo [Steinberg 1949].



e presentata come una raffinata *boutade* possa sostenere ben altre riflessioni e soprattutto come quel silenzio, proprio perché misurato, circostanziato e condiviso, possa configurarsi ogni volta in modo differente. Dal punto di vista musicale l'“invenzione” di Allais e il “brano” di Cage – occorre, comunque, distinguere – rappresentano la misura del tempo, connotano in modo esclusivo un ambito temporale che altrimenti sarebbe stato disciolto nell'oblio delle giornate comuni e che invece paradossalmente lascia nella memoria di quanti lo hanno “ascoltato” una traccia di irripetibile densità. Queste pagine di Allais sono l'immagine precisa della misura in sé, esito dell'atto del misurare in quanto tale, il segno tangibile della misura a prescindere dall'oggetto misurato che, come ogni silenzio, non può che avere una connotazione occasionale e assieme aleatoria, non definibile; proprio ciò che non potrà caratterizzare nessuna sequenza programmata di suoni o nessuna forma musicale strutturata.

La lettera di Steinberg

Tra le centinaia di disegni, fotografie, fotomontaggi che il disegnatore rumeno Saul Steinberg compone nel suo volume *The Passport* del 1949 [Steinberg 1949], verso la metà – le pagine sono prive di numerazione – compare una strana forma, una lettera “N” tracciata al contrario con mano malferma, i bastoni incoerenti, le grazie deformi (fig. 3). Poco più di uno sgorbio, in senso proprio. La forma, però è letteralmente circondata da quadranti punteggiati, segmenti sottili, tratteggi, che descrivono una profonda attenzione alle misure, metriche e angolari, di quella lettera. Circondato da tanta attenzione, lo sgorbio si mostra ancor più indegno, deforme. L'ossimoro costituito dal collasso tra l'attenzione maniacale per le misure e un segno traballante sostiene l'effetto comico e – come sempre accade in Steinberg – apre la porta a una scia di riflessioni. È possibile che la lettera, se circondata da tanto interesse, sia meno brutta di quanto ci appare? Possibile che quell'interesse così puntuale sia meritato e che ogni apparente deviazione sia voluta? Può essere che sia stata tracciata proprio in base a quella fittissima congerie di misure? Naturalmente no, no e no. Decisamente stiamo assistendo a una smisurata attenzione alle dimensioni, a un interesse fuori misura. Il disegno di Steinberg mostra una pedanteria mal riposta, una fatica priva di senso, un'ostinazione vuota finalizzata a descrivere caratteristiche prive di ogni qualità. Uno sforzo mosso da un interesse pregiudiziale, magari, la cui efficacia è nulla e il cui fine è irrintracciabile.

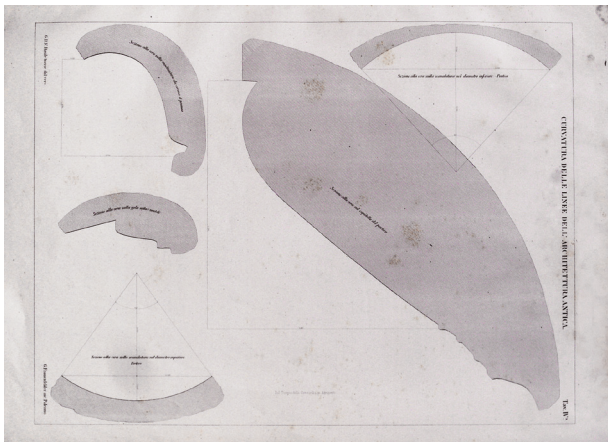
Due studi

In realtà, probabilmente niente permette di capire bene quanto vedere due autentici maestri al lavoro. Nel corso degli anni mi sono più volte imbattuto nel lavoro di due personaggi di straordinaria caratura. L'uno è un grande architetto palermitano dell'Ottocento, Giovanni Battista Filippo Basile, noto anche come studioso dell'architettura greca antica. L'altro è un intellettuale siciliano, appassionato dell'architettura medievale, Domenico Benedetto Gravina, che portò a compimento una straordinaria opera sul Duomo di Monreale. Si tratta di due autentici esperti nel proprio campo, due studiosi che hanno lasciato una traccia indelebile nella storiografia di architettura siciliana. Del loro lavoro prenderemo in considerazione solo due episodi, due dettagli inadatti a descrivere la portata del loro impegno ma che risultano utili all'interno della nostra riflessione sull'uso appropriato della misura nella comunicazione grafica.

Il tratto continuo nei rilievi di Basile

Nel 1884 Giovanni Battista Filippo Basile pubblica *Curvatura delle linee dell'architettura antica con un metodo per lo studio dei monumenti. Epoca dorico-sicula* [Basile 1884; Dotto 2012], un'opera in cui studia tre monumenti di area agrigentina incentrando il proprio lavoro – sulla scia dei

Fig. 4. G. B. F. Basile, rilievo "alla cera" di dettagli del Tempio della Concordia di Agrigento [Basile 1884, tavola VII].



pionieristici lavori di Joseph Hoffer, John Pennethorne e Francis Cranmer Penrose di alcuni decenni prima [1] – sullo studio della curvatura delle linee nell'architettura greca. Basile illustra con dovizia di particolari alcuni ingegnosi metodi per il rilievo delle sezioni di queste curve da lui stesso sperimentate. Propone tra l'altro di realizzare dei calchi in cera delle superfici, di tagliare i calchi secondo un piano che – per i capitelli, ad esempio – passa per l'asse dei fusti delle colonne e di ricalcare su carta queste sezioni, perfettamente coincidenti, dopo un paziente lavoro, con la sagoma delle generatrici dei volumi. L'attenzione posta al rilievo delle misure è tangibile e Basile è interessato a prendere in considerazione le forme «nella loro effettiva grandezza, senza veruna alterazione, cioè le linee esattamente vere, autografe, tracciate dall'artista greco nel tempo della costruzione» [Basile 1884, p. 3]. Molti dettagli sono riportati al vero nelle tavole di grande formato che accompagnano il breve volume di testo e le planimetrie dei templi sono quotate al millimetro. L'oggetto dello studio è il monumento nella sua forma concreta, al riparo da idealizzazioni che possano spingerci a costruire modelli astratti, seducenti quanto fallaci. Su questo Basile è estremamente chiaro: il suo scopo è misurare l'esistente, senza forzare in alcun modo i rilievi al fine di ottenere disegni magari più accattivanti ma che non rappresentano il monumento reale.

Nel periodo in cui Basile scrive, la tecnica del rilievo si giova della diffusione di molti strumenti innovativi. Gli strumenti tradizionali sono rivisti alla luce delle nuove acquisizioni tecnologiche che consentono una precisione di rilievo senza precedenti e sono realizzati sulla scorta di quelli per il rilievo celeste. Basile però – pur esibendo una disinvolta competenza anche sui nuovi strumenti – continua a utilizzare, sostanzialmente, regolo e livella, sfruttandoli con acume e pazienza. Il materiale con cui è costruita la maggior parte dei monumenti dorici siciliani, una bella calcarenite, dorata e porosa, non consente di godere di superfici lisce, specie a distanza di millenni dalla posa in opera. Basile si trova, di conseguenza, a rilevare superfici piene di imperfezioni, lacune, abrasioni, parti dilavate e corrotte. L'attenzione al millimetro, in questa condizione, non può che apparire pleonastica. L'interesse per il monumento nella sua autenticità, per la sua fisicità, nella restituzione dei rilievi, nella costruzione delle tavole, nella comunicazione degli esiti deve lasciare spazio a una visione più complessa, tutt'altro che rigida e pregiudiziale, nei confronti delle forme rilevate. I suoi disegni infatti non mostrano sagome stentate, interrotte dalle naturali fratture della superficie

lapidea ma piuttosto linee continue, fluide ed eleganti (fig. 4). L'ambizione di proporre gli esiti di un rilievo che sia il più possibile impersonale e meccanico si infrange nella necessità di fornire una ricostruzione coerente delle forme, tanto che se non è possibile «rinvenire in una stessa colonna ben conservata l'entasi, il capitello, le scanalature ed altro» [Basile 1884, p. 42] è necessario comporre elementi di parti differenti per ottenere un disegno compiuto. Allo stesso modo nel restituire gli intercolumni può accadere che sia necessario mettere da parte la precisione del rilievo e «correggere qualche lieve difetto di esecuzione, che nelle opere dell'uomo può sempre accadere» [Basile 1884, p. 42]. Basile affronta situazioni analoghe nel ridisegno dell'entasi – «adattando la regola nei pressi del punto si vede che manca solamente un millimetro acciocché l'inflessione svanisca» [Basile 1884, p. 34] – correggendo il rilievo col disegno.

I rilievi di Basile sono falsi o errati? No, assolutamente. L'approccio di Basile mostra una maturità disciplinare tale da permettergli di finalizzare il suo approccio attento – persino pedante – alla presa delle misure. Nel comunicare gli esiti del suo studio fa appello a tutta la sua cultura, al suo acume e alla sua esperienza e propone tavole leggibili e gradevoli, intense e mature, in cui emerge, ancor più del suo ossequio alla precisione, un profondo senso della misura nel sapere equilibrare studio e racconto, chiarezza e precisione, intenzione ed esito.

L'analisi prudente di Gravina

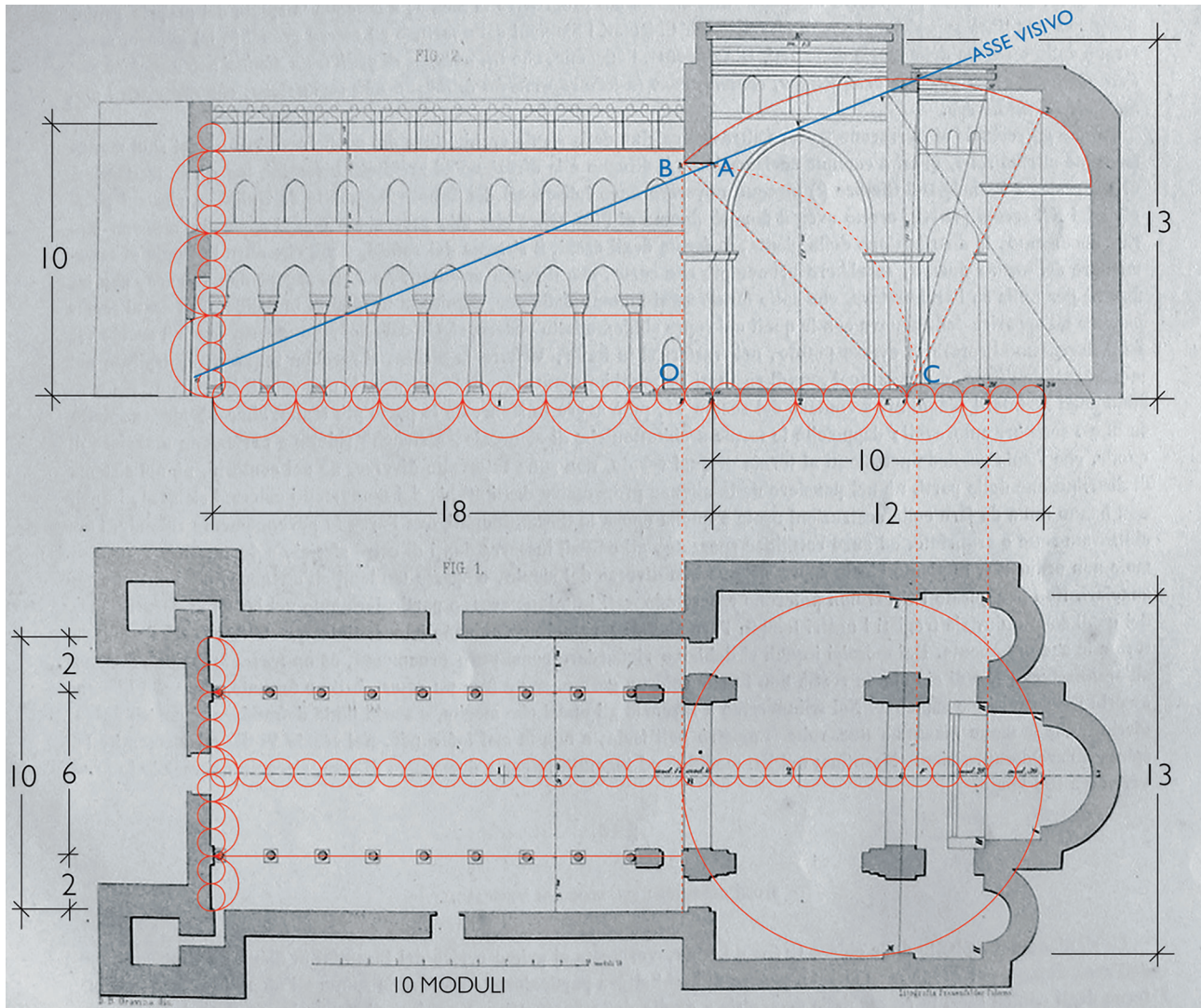
Quando tra il 1859 e il 1870 a Palermo viene pubblicata l'opera di Domenico Benedetto Gravina *Il Duomo di Monreale, Illustrato e riportato in tavole cromolitografiche* [Gravina 1859-1870; Dotto 2009], l'interesse per le architetture medioevali siciliane e in particolare per quelle appartenenti al cosiddetto filone arabo-normanno ha già prodotto decine di studi e di rilievi significativi, tanto da costituire un episodio di grande interesse nella storiografia siciliana. Gravina dedica allo studio del Duomo di Monreale un'opera monumentale ponendosi alla regia di una delle imprese più stupefacenti della storia dell'editoria italiana. Per realizzarla recluta e addestra decine di giovani e talentuosi disegnatori, ottiene che a Palermo venga aperta una sede della cromolitografia napoletana Richter & Co., promuove la realizzazione di un rilievo completo e originale. L'opera di grande formato comprende ben 90 tavole a colori in cui vengono esplorate le più diverse e moderne modalità di comunicazione grafica. Di quest'o-

pera, variegata e generosa, che meriterebbe ben altra considerazione, prenderemo in esame solo un aspetto, piuttosto ridotto. Alla pagina 53 del volume di testo si trova una litografia in nero della pianta e della sezione longitudinale del Duomo (qui riportata con la sovrapposizione di alcune costruzioni geometriche e scansioni metriche) che Gravina utilizza per illustrare un passaggio di grande importanza (fig. 5). Da profondo conoscitore dell'architettura e della metrologia siciliana, Gravina si dedica anche alla lettura modulare della pianta e della sezione del Duomo e ne misura le proporzioni con intelligenza avanzando alcune ipotesi sull'impianto geometrico, efficaci e convincenti, svolgendo quella che oggi chiameremmo una analisi grafico-geometrica. Propone una lettura per l'impianto della sezione che prevede la costruzione di un asse visivo ascendente che attraversa in profondità l'edificio e che determina con precisione l'altezza dell'arco del presbiterio. Ciò che è importante notare è che, benché Gravina possieda un rilievo – per quei tempi – molto preciso e quindi disponga delle misure di ogni parte ed elemento, riesce a resistere alla tentazione di approfondire e declinare l'analisi fino a considerare dettagli minori. Scrive Gravina: «Varie altre indagini meno interessanti, e più sottili osservazioni, abbiamo creduto trascurarle, sia perché di minore interesse, sia per non essere tacciati di minutezza, ovvero anco di idealismo, in cose che potrebbero riputarsi dovute al caso, e non mai alla profondità della scienza. Ciò che fu detto basta a dare il perché del bello architettonico di un monumento, in cui regna una soavità di stile, e un'armonica severità nell'insieme» [Gravina 1859-1870, p. 53]. Gravina riesce dove talvolta molti di noi falliscono: sviluppa un'analisi approfondita e ne condivide solo la parte più convincente, si ferma alle riflessioni sull'impianto generale, evita la «minutezza» e l'«idealismo». In sostanza individua con eleganza il limite oltre il quale le ipotesi si rendono confuse, la chiarezza viene meno e l'ansia di completezza – vera nemica delle buone analisi grafiche – assume il sopravvento e rischia di offuscare i risultati. In altri termini mostra di sapere fare ricorso consapevolmente al suo senso della misura.

Una riflessione

Qual è la differenza tra i tre giochi e i due studi? Cosa fa dei due studi dei casi esemplari e dei giochi tre situazioni paradossali?

Fig. 5. D. B. Gravina, analisi grafica del Duomo Di Monreale, con sovrapposizione (dell'autore) di schemi e misure modulari (disegno originale in Gravina 1859-70, p. 53).



I nostri tre umoristi ostentano, artatamente, un atteggiamento inconsapevole e ottuso. Holiday mostra di non sapere rappresentare l'oggetto del suo disegno e finisce per non avere nemmeno contezza dell'orientamento della sua mappa, sospendendoci in un limbo scalare, lasciandoci privi di riferimenti e facendoci galleggiare in una assoluta indeterminatezza. Allais finge di non avere inteso la relazione tra misura (il tempo) e l'oggetto misurato (la musica) e ci mostra come la misura, l'atto del misurare, possa essere persino indipendente dal suo oggetto, come la misura possa costituire una sorta di tema a sé, autonomo, non dipendente dalla qualità di ciò che è misurato e che nella fattispecie non esiste. Steinberg invece finge di non capire che l'ostinazione nello studiare le dimensioni dello scarabocchio è del tutto superflua e che la distanza tra l'atto del misurare e il suo oggetto, tra lo sgorbio e l'accanimento nel misurarlo mostra – in questo caso per eccesso, mentre in Allais avveniva l'opposto – che la relazione tra forma e misura non si pone naturalmente in maniera armonica ma anzi che essa va meditata e valutata. Ciò è possibile solo facendo appello al proprio senso della misura.

I due studiosi invece mostrano grande competenza nei loro campi e riescono a dosare in modo impeccabile la relazione tra misura e oggetto misurato, portando la comunicazione su un piano di efficacia e di assoluto buon senso. L'uso delle dimensioni – fondamento della rappresentazione delle curve dei templi o delle riflessioni analitiche sulla forma del Duomo – è assolutamente adeguato, proprio, esatto, finalizzato con intelligenza.

Si potrebbe giungere a conclusioni simili anche esplorando ambiti differenti. Le ricette di cucina, fino a qualche decennio fa, erano indistintamente costellate della sigla "q. b.", "quanto basta", solitamente riferito al sale, alle spezie, comunque a ingredienti il cui apporto quantitativo è delicatissimo e può trasformare una squisitezza in un disastro. Era sufficiente richiamare la perizia e il senso della misura del cuoco senza entrare in precise descrizioni quantitative (8 grammi di sale, un cucchiaino da caffè raso). Si faceva diretto appello alla sua esperienza, alle sue conoscenze e alla sua manualità. Le ricette che un mio avo, fornaio, appuntava sui suoi quaderni si risolvevano in poche righe: un elenco di ingredienti, la temperatura del forno e, talvolta, il tempo di cottura. Le ricette scritte per i figli e i nipoti, sostanzialmente profani, erano ampie descrizioni dei gesti da compiere per preparare gli impasti, della loro sequenza, delle fasi intermedie e riportavano persino i rischi che si corrono se si opera diversamente da come raccomandato.

Anni fa ho sentito un maestro d'ascia, un costruttore di barche, sostenere che i progetti costituiti da disegni corredati da misure precise sono fatti per gli ignoranti e che lui era in grado di realizzare una barca, esattamente come desiderata dal committente, solo usando sapientemente un piccolo strumento – il mezzo garbo – che utilizzava per sagomare il fasciame e quindi per dare forma allo scafo. La comunicazione tra il committente e il costruttore avveniva verbalmente, al massimo indicando due o tre misure dell'imbarcazione, e questo bastava. Qualcosa di simile accadeva nella costruzione dell'architettura quando si utilizzava il linguaggio degli ordini architettonici. I progettisti e gli scalpellini spesso facevano riferimento alla conoscenza di un lessico comune, magari desunto da un manuale di architettura o da un trattato, spesso quelli di Vignola o di Palladio. Non serviva comunicare la forma delle modanature, disegnare le volute ioniche, le foglie d'acanto del Corinzio. Ogni scalpellino sapeva perfettamente come operare a partire da indicazioni essenziali. A buon intenditore, poche misure.

Conclusioni

In un paragrafo del II sipario dedicato allo scrittore austriaco dell'Ottocento Adalbert Stifter, Milan Kundera inquadra un aspetto essenziale della modernità che ha a che fare col «significato esistenziale della burocrazia» [Kundera 2005, pp. 143-145]. L'organizzazione burocratica – dice Kundera citando un personaggio di Stifter – è tale in quanto frutto di un sistema che fa «sì che le necessarie operazioni venissero compiute senza che l'eterogenea competenza dei funzionari la snaturasse o la indebolisse». In altre parole, la frammentazione del sapere e delle competenze, la ridondanza delle funzioni e delle procedure è una difesa passiva contro l'eventuale incompetenza di un qualche elemento del complesso meccanismo del funzionamento dello Stato, la cui comprensione può – e forse deve – sfuggire a ciascun singolo individuo.

Col sostegno di rinnovate tecnologie, la comunicazione grafica, in campi che vanno dalla ricerca medica sino al rilievo di architettura, sembra avere imboccato con convinzione una modalità analoga. Procedure parzialmente automatizzate di cattura dei dati mensurali forniscono matrici multidimensionali la cui lettura sfugge alle comuni procedure. In molti casi è indispensabile una scrematura automatizzata dei dati, magari col supporto di moderni

algoritmi. I dati che vengono assunti sono talmente tanti che nella loro apparente omogeneità possono apparirci muti e distanti, incapaci di comunicare una qualche conoscenza del reale. In tal modo la conoscenza che delineiamo, nel fuggire il rischio di un'inadeguata interpretazione, finisce col non suggerirne alcuna. Facendo credere che ci stiamo liberando dai rischi della discrezionalità personale e dall'arbitrio dell'interpretazione soggettiva, finiamo col delegare a procedure schematizzate la responsabilità della comprensione delle cose. In campi differenti – dalle procedure di valutazione, alle pratiche di assicurazione qualità o alla redazione di grafici progettuali – si costruiscono dei protocolli che nel tentativo di evitare i rischi intrinseci nella discrezionalità dell'intelletto promuovono l'applicazione di modalità di assunzione e comunicazione delle misure che riducono il nostro controllo sulle procedure. Questa modalità ha certamente mostrato più volte i suoi punti di forza. Dalla costruzione di strategie legali basate su estesi repertori di dati processuali sino alla ricerca di modalità procedurali per la creazione di vaccini, l'assunzione di quantità formidabili di misure la cui elaborazione viene affidata alla potenza di calcolo di algoritmi generativi ha già prodotto risultati convincenti. Come recita uno slogan della Comscore [2], colosso delle strategie comunicative sul web, «*Making Measurement Make Sense*». Non vi è dubbio che questa modalità costituisca la strada più promettente da percorrere per la costruzione di conoscenze che hanno efficaci ricadute in ambito operativo. Quello che inquieta è l'assoluta impossibilità di gestire consapevolmente e in

modo autonomo *stock* così grandi di misure, almeno senza delegarne la lettura a procedimenti automatizzati.

Se il ricorso al senso della misura determina una comunicazione efficace e permette una comprensione profonda dei fenomeni – in modo specifico quelli descritti attraverso i segni grafici – che si radica nella competenza e nella consapevolezza delle singole persone, procedure standardizzate che prendono le mosse da smisurate acquisizioni di dati costituiscono, di fatto, la rinuncia a comprendere e una sorta di istituzionalizzazione della nostra individuale ignoranza. L'accumularsi di misure oltre ogni apparente necessità – come nel disegno di Steinberg – rischia non soltanto di allontanare ogni relazione di intelligenza con l'oggetto della misura – come nella musica di Allais – ma anche di trasformare il campo delle nostre azioni in un luogo muto, impenetrabile, privo di riferimenti – come la mappa di Holiday. Nel romanzo di Stifter citato da Kundera, il protagonista rinuncia al suo ruolo da alto funzionario e si trasferisce in campagna per frequentare solo luoghi, persone, situazioni di cui ha piena conoscenza e consapevolezza personale. Piuttosto che una fuga di questo tipo – una risposta epica e crepuscolare assieme – la sfida che ci si pone davanti e che riguarda il senso della nostra modernità è quella di trovare una sintesi complessa, un virtuoso equilibrio tra gli abissi della parcellizzazione del sapere e la pienezza della consapevolezza individuale, tra l'applicazione di procedure condivise e l'assunzione della responsabilità di giudizio. E anche in questo caso la soluzione non potrà che giovare del nostro senso della misura.

Note

[1] Sisa, J. (1990). Joseph Hoffer and the Study of Ancient Architecture. In *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 49, n. 4, pp. 430-439; Pennethorne, J. (1844). *The Elements and Mathematical Principles of the Greek Architects and Artists*. London: Pennethorne, J. (1878). *The Geometry and Optics of Ancient Architecture*. London: Williams & Northgate; Penrose, J. C. (1851). *An investigation of the principles of Athenian Architecture, Or The Results Of A Recent Survey Conducted Chiefly With Reference To The Optical Refinements Exhibited In The Construction Of The Ancient Buildings At*

Athens, By Francis Cranmer Penrose, Archt. M.A., Etc. Illustrated By Numerous Engravings. Published By The Society Of Dilettanti. London: Printed By W. Nicol, Shakspeare Press, Pall Mall. Longman and Co., Paternoster Row, And John Murray.

[2] <<http://www.comscore.com>> (consultato il 24 giugno 2020). Sulla questione della raccolta, dell'elaborazione automatica e dell'impenetrabilità dei dati informatici si veda il recente e imprescindibile Zuboff 2019.

Autore

Edoardo Dotto, Struttura Didattica Speciale di Architettura di Siracusa, Università di Catania, edoardo.dotto@unicit.it

Riferimenti bibliografici

Allais, A. (1897). *Album primo-avrilesque*. Paris: Ollendorff Éditeur.

Basile, G. B. F. (1884). *Curvatura delle linee dell'architettura antica con un metodo per lo studio dei monumenti. Epoca dorico-sicula*. Palermo: Tipografia del giornale "Lo Statuto".

Calvino, I. (1993). *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, pp. 63-88. Milano: Mondadori.

Carroll, L. (1876). *The Hunting of the Snark. An Agony in Eight Fits*. London: Macmillan Publishers.

Dotto, E. (2009). Il "Duomo di Monreale illustrato" di Domenico Benedetto Gravina. In AA.VV., *Ikhnos 2009. Analisi grafica e storia della rappresentazione*, pp. 73-104. Siracusa: Lombardi Editori.

Dotto, E. (2011). Disorientarsi. L'atopia del punto di vista. In AA.VV., *Idee per la rappresentazione 4. Trascrizioni*. Atti del seminario. Palermo, 3 marzo 2011, pp. 324-331. Roma: Artigrafica PLS.

Dotto, E. (2012). Il senso della misura. Precisione e conoscenza nel trattato

sulla "Curvatura" di Giovan Battista Filippo Basile. In AA.VV. *Ikhnos 2011. Analisi grafica e storia della rappresentazione*, pp. 169-186. Siracusa: Lombardi Editori.

Ginzburg, C. (1986). Spie. Radici di un paradigma indiziario. In Ginzburg, C. *Miti emblematici spie. Morfologia e Storia*, pp. 158-209. Torino: Einaudi.

Gravina, D. B. (1859-1870). *Il Duomo di Monreale, Illustrato e riportato in tavole cromolitografiche*. Palermo: Stabilimento Tipograf. di F. Lao.

Helg, F. (1988). Tradizione e contemporaneità nel dettaglio. In *Il dettaglio non è un dettaglio. Atti del II Seminario di Primavera*, Palermo, 23-25 maggio 1985, pp. 158-162. Palermo: Flaccovio Editore.

Kundera, M. (2005). *Il sipario*. Milano: Adelphi.

Steinberg, S. (1949). *The Passport*. New York: Harper & Brothers.

Zuboff, S. (2019). *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*. Bologna: Luiss University Press.

The Sense of Measure and Graphic Communication. Three Pranks, Two Studies and a Consideration

Edoardo Dotto

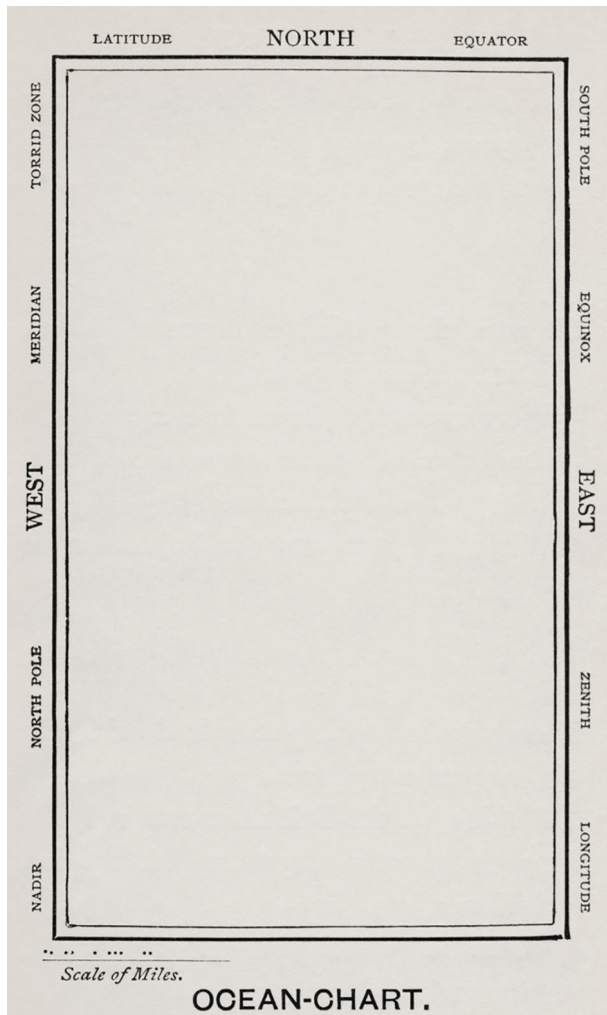
“*A buon intenditor poche parole*”; “A word to the wise (is sufficient)”; “*À bon entendeur, demi-mot (suffit)*”; “*mezza parola*”: in practically every language (and in many dialects) there is a saying of analogous meaning. The meaning is clear: to communicate effectively with those who are experts, with those who are well versed in something and have a precise competence, very little is needed. No need to get lost in long speeches or detailed descriptions. ‘A half word’ is enough for the wise.

The theme of measurement and communication allows for reflection on this topic. The measure does not have –as lucidly pointed out in the call of this issue– an ex-

clusive quantitative prerogative. Its qualitative connotation appears in many cases infinitely more relevant, especially when it comes to measuring –forgive the quarrel– the amount of information necessary to communicate clearly, without sacrificing complexity.

During a *Seminario di Primavera* in 1985, Franca Helg, with perfect synthesis, noted that “size is the foundation of form” [Helg 1988, p. 159], linking each graphic expression firmly and intrinsically to the measurement. There is no way to define a shape in the abstract. Its description covers the scope of the measurement and it is always declined in the field of measurability. Despite this, the number of measures

This article was written upon invitation to frame the topic, not submitted to anonymous review, published under the editor-in-chief's responsibility.

Fig. 1. H. Holiday, *Ocean Chart* [Carroll 1876, pl. 4].

necessary to define it—which could be very high—can only be strictly limited. Describing through drawing is a complex matter. Being able to ensure that the graphic representation effectively communicates the shape is the result of the convergence of procedures, conventions, capabilities, even inspiration. Risking to relegate the description of the shape to the slavish rendering of its measures and to believe that the greater their number, the better the description we get, is one of the dangers that run in these years, in which it is easy to be blinded by the charm of the technical dimension of the graphic representation. Submerging a shape in the definition of its measures is likely to make us lose its meaning and make its communication ineffective.

In this note I would like to reflect precisely on this topic, that is, on the need to communicate precisely, without getting lost in the 'sea' of dimensions, details, to avoid that the narrative is fragmented and that the shape—be it graphic, spatial or other type—end up 'fading' and overshadowing. Recently, there is an increasing tendency to focus on mensural precision—which is quite different from the accuracy [Calvino 1993]—and we should probably ask ourselves why the spread of a modality that sometimes proves to be redundant and intrusive. In other words, the need to resort to the 'sense of measure'—however vague this expression may be—in the context of graphic communication will be considered.

The breadth of the theme requires reductive choices and the arguments used will be mainly analogical. In the following pages we will take into consideration some emblematic cases, two examples of conscious and clear management of the sense of measure and three blatant transgressions in this field. If the former concern the well-balanced practice of two expert architectural scholars, the others are examples drawn from the substantially graphic repertoire of writers, designers and humourists who, precisely because of their natural attendance with oxymoronic thinking are able to show clearly how much the lack of sense of measure determines the collapse, the disaster in the communication.

Three pranks

Regarding the narrative scheme of Conan Doyle's stories that have the most acute Sherlock Holmes and the distracted doctor John Watson as their protagonists, Carlo Ginzburg noted how nothing allows us to understand

well how much seeing someone who does not understand [Ginzburg 1986]. Allowing the reader to witness an explanation, studded with doubts and specific questions, manages to make the logical path that leads to the discovery of the truth clear. In a similar way it can be useful –while remaining far from the intention to pursue any rigid truth– to consider three funny inventions, three cases described by writers, illustrators, designers, united by their ease in the territories of humour and sagacity. Our three authors, who obviously understand very well, pretend not to understand how necessary an adequate relationship is necessary between the act of measuring and its object, between the description and the thing described, precisely through measurement, generating three paradoxical situations.

The ocean of Holiday

In 1874, at 35 years of age, the Pre-Raphaelite painter Henry Holiday, illustrated *The Hunting of the Snark*, a satirical poem of surreal taste written by Lewis Carroll [Carroll 1876]. Of the ten beautiful woodcuts depicting monstrous figures and caricatured characters, the fourth, an incredible map of the Ocean, is particularly surprising (fig. 1). Within a box dotted with scale and orientation indications that are inconsistent and contradictory, there is a completely empty field. The illustration, which simulates a geographical map, is composed of a free, perfectly white field. Although the frame evokes indications of measurement and location, the image is completely devoid of object. The representation of places is converted into the representation of non-place. The graphic 'liturgy' of measurement and orientation which in geographic maps generally occupies a prominent place –metric scales, compass roses and so on– expertly suggested in the frame, coexists with the lack of the measured object. A chess game without a chessboard seems to be taking place. It reaches the 'zero degree' of that relationship between the thing and its description which makes every representation theory indispensable and unavoidable. I have already used this illustration as a stimulus for reflection on other [Dotto 2011] topics –as proof of how emblematic and stimulating a 'zero degree' representation can be in different areas– and I think the amazement, the vertigo that this image is capable of generating lunges above all in its ability to make reference points and scale lose, not to allow deciphering –even accepting that it is an image of an ocean– any indication of the vastness or

limitation of the field represented and, together, not to allow the observer to recognize his own measure with respect to what the author wants (or pretends to) represent.

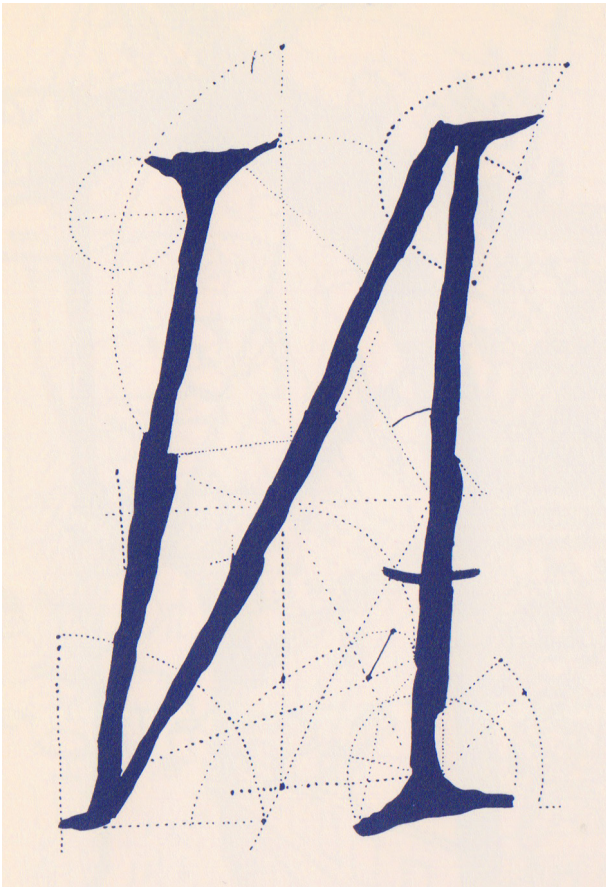
The silence of Allais

The last part of the *Album primo-avrilisque* by the comic author Alphonse Allais of 1897, reported by the *Marche Funèbre Composée per le Funérailles d'un grand homme sourd*, two pages of pentagrams [Allais 1897, pp. 25, 26] on which no note stands out (fig. 2). The image is suggestive and fun and feeds on the absurd causal relationship that links the need for funeral music not so much to the funeral pump set up for the guests as to the auditory sensitivity of the deceased. Although the musical key is also missing from the score, its function would be to provide a reference for reading the notes –non-existent, in fact– the song is divided into 24 bars (which are also called 'measures') and also reads an unusual indication of time, "*lento rigolando*". Allais makes us imagine the solemnity of a sumptuous funeral –let's not forget that a grand home is celebrated– in the silence of the execution, marked and measured by a precise duration with a slow tempo. Incidentally, after 55 years, in a completely different world, John Cage conceives a similar piece, *4'33"* written in 1952, and proposes its performance in concert halls, showing how the measure of silence hypothesized by

Fig. 2. A. Allais, *Marche Funèbre Composée pour les Funérailles d'un grand homme sourd* [Allais 1897, p. 25].



Fig. 3. S. Steinberg, untitled [Steinberg 1949].



Allais and described as a refined *boutade* will be able to support other reflections and above all how that silence, precisely because measured, detailed and shared, can be configured in a different way each time. From a musical point of view the invention of Allais and the piece by Cage –however, we have to distinguish– including the measure of time, exclusively connote a temporal context that would otherwise have been dissolved in the oblivion of common days and which instead paradoxically listened a trace of unrepeatable density. These pages of Allais are the precise image of the measure itself, the outcome of the act of measuring itself, the tangible sign of the measure regardless of the measured object which, like any silence, cannot have an occasional and at the same time casual connotation, undefinable; this is precisely what will not be able to characterize any programmed sequence of sounds or any structured musical form.

Steinberg's letter

Among the hundreds of drawings, photographs, photomontages that the Romanian designer Saul Steinberg composes in his volume *The Passport* of 1949 [Steinberg 1949], towards the middle –the pages are without numbering– a strange shape appears, a letter 'N' traced backwards with unsteady hand, incoherent sticks, deformed graces (fig. 3). A little more than a gouge, in a proper sense. The shape, however, is literally surrounded by dotted dials, thin segments, hatching, which describe a deep attention to the metric and angular measurements of that letter. Surrounded by so much attention, the gouging appears even more unworthy, deformed. The oxymoron formed by the collapse between the obsessive attention to the measurements and a shaky sign supports the comic effect and opens the door to a trail of reflections –as it always happens in Steinberg. Is it possible that the letter, if surrounded by so much interest, is less ugly than it appears to us? Is it possible that the punctual interest is deserved and that any apparent deviation is desired? Could it be that it was traced precisely on the basis of that dense conglomeration of measures? Of course not. We are definitely seeing an immense attention to sizes, an oversized interest. Steinberg's drawing shows a misplaced pedantry, a meaningless effort, an empty obstinacy aimed at describing characteristics without any quality. An effort driven by a prejudicial interest, perhaps, whose effectiveness is null and whose end is untraceable.

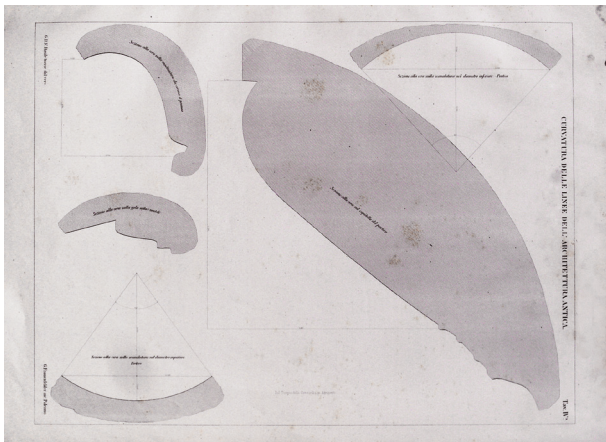
Two studies

In reality, probably nothing allows us to understand as well as looking at two authentic masters at work. Over the years I have repeatedly come across the work of two characters of extraordinary calibre. The one is a great nineteenth-century architect from Palermo, Giovanni Battista Filippo Basile, also known as a scholar of ancient Greek architecture. The other is a Sicilian intellectual, passionate about medieval architecture, Domenico Benedetto Gravina, who completed an extraordinary work on the Cathedral of Monreale. They are two authentic experts in their field, two scholars who have left an indelible mark on the historiography of Sicilian architecture. We will consider only two episodes of their work, two details unsuitable to describe the importance of their commitment but which are useful within our reflection on the appropriate use of measurement in graphic communication.

The continuous line in Basile's surveys

In 1884 Giovanni Battista Filippo Basile published *Curvatura delle linee dell'architettura antica con un metodo per lo studio dei monumenti*. Epoca dorico-sicula [Basile 1884; Dotto 2012], a work in which he studied three monuments in the Agrigento area focusing his work –in the wake of the pioneering works of Joseph Hoffer, John Pen-

Fig. 4. G. B. F. Basile, "wax" survey of details of the Temple of Concordia in Agrigento [Basile 1884, pl. VII].



nethorne and Francis Cranmer Penrose of a few decades earlier [1]– on the study of the curvature of the lines in Greek architecture. Basile illustrates in detail some ingenious methods for detecting the sections of these curves he himself experimented. He proposes, among other things, to create wax casts on the surfaces, to cut the casts according to a plane that –for the capitals, for example– passes through the axis of the stems of the columns and to trace these perfectly coincident sections on paper, after a patient work, with the shape of the volume generators. The attention paid to the survey of the measures is tangible and Basile is interested in taking into consideration the shapes “in their actual size, without any alteration, that is, the exactly true, autographed lines traced by the Greek artist during the construction time” [Basile 1884, p. 3]. Many details are drawn ‘*al vero*’ in the large format plates that accompany the short volume of text and the floor plans of the temples are quoted in millimetres. The object of the study is the monument in its real form, protected from idealizations that can lead us to build abstract models, seductive as fallacious. On this Basile it is extremely clear: his purpose is to measure elements which really exists, without forcing in any way the survey in order to obtain perhaps more captivating drawings that do not represent the real monument.

In the period in which Basile writes, the survey technique benefits from the diffusion of many innovative tools. Traditional instruments are revised in the light of new technological acquisitions that allow unprecedented precision and are made on the basis of those for the celestial survey. Basile however –while exhibiting a *nonchalant* competence also on new instruments– continues to use, substantially, ruler and level, exploiting them with acumen and patience. The material with which most Sicilian Doric monuments are built, a beautiful golden and porous limestone, does not allow to enjoy smooth surfaces, especially thousands of years after the building phase. Basile is consequently found to detect surfaces full of imperfections, gaps, abrasions, washed-out and corrupt parts. Attention to the millimetre, in this condition, can only appear pleonastic. The interest in the monument and its authenticity, in its physicality, in the graphic restitution of the survey, in the construction of the plates, in the communication of the results must leave room for a more complex vision, far from rigid and prejudicial, towards the forms detected. In fact, his drawings do not show stunted shapes, interrupted by the natural fractures of the stone surface but

rather continuous, fluid and elegant lines (fig. 4). The ambition to propose the results of a survey that is as impersonal and mechanical as possible is broken by the need to provide a coherent reconstruction of the forms, so much so that if it is not possible to “find the entasis, the capital in a well-preserved column, the grooves and more” [Basile 1884, p. 42] it is necessary to compose elements of different parts to obtain an accomplished design. In the same way in graphic restitution of the intercolumns it may happen that it is necessary to put aside the precision of the survey and “correct some slight defect in execution, which can always happen in human works” [Basile 1884, p. 42]. Basile faces similar situations in the redrawing of the entasis –“by adapting the rule near the point we see that only a millimetre is missing so that the inflection will vanish” [Basile 1884, p. 34]– correcting the survey by the means of drawing.

Are Basile’s surveys false or incorrect? Absolutely not. Basile’s approach shows a disciplinary maturity that allows him to finalize his careful –even pedantic– approach to taking measures. In communicating the results of his studies he appeals to all his culture, his acumen and his experience and proposes readable and pleasant, intense and mature plates, in which, even more than his respect for precision, a deep sense of measure emerges in knowing how to balance study and story, clarity and precision, intention and outcome.

The prudent analysis of Gravina

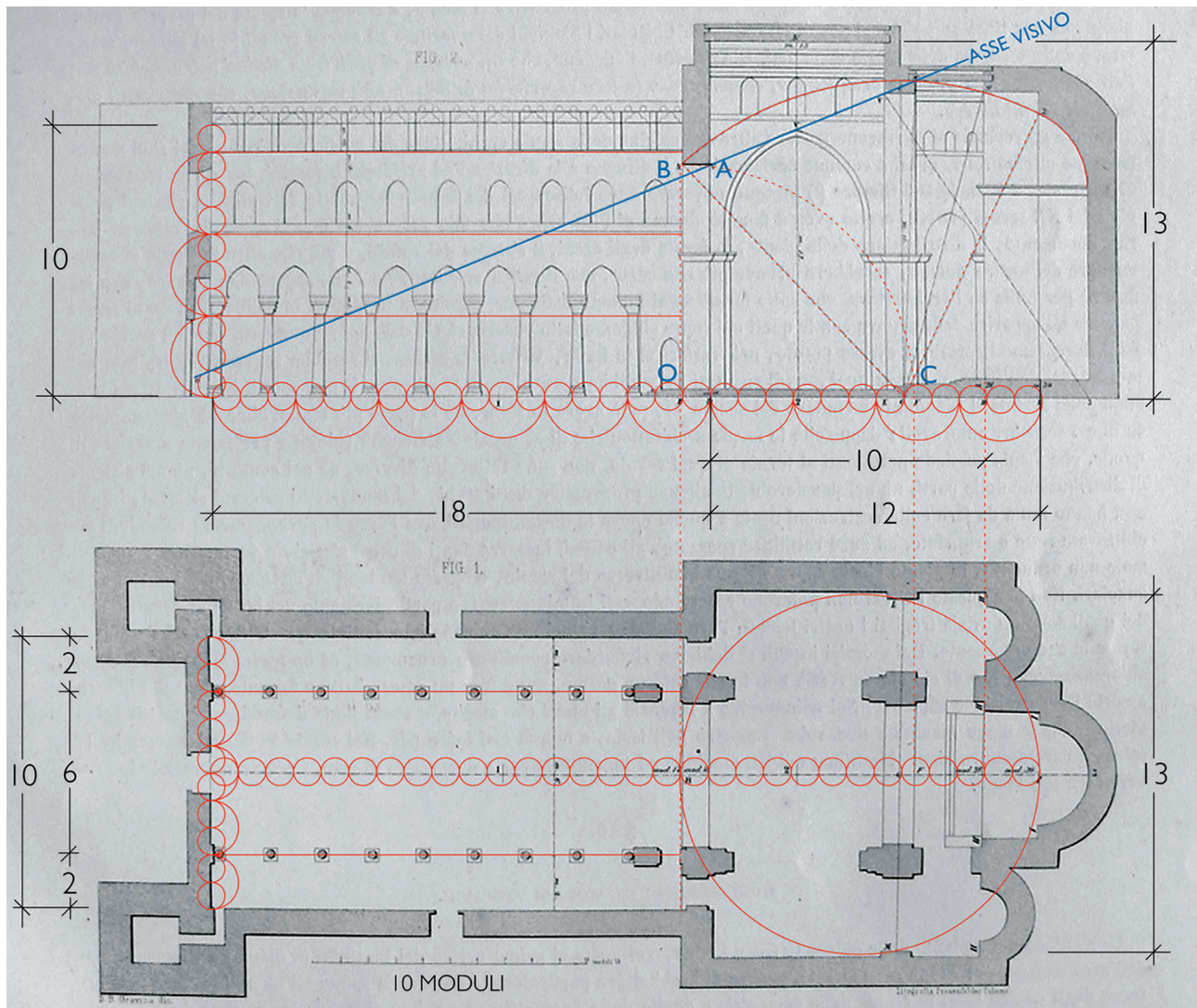
When between 1859 and 1870 in Palermo the work of Domenico Benedetto Gravina *Il Duomo di Monreale, Illustrato e riportato in tavole cromolitografiche* was published [Gravina 1859-1870; Dotto 2009], the interest in Sicilian medieval architecture and in particular in those belonging to the so-called Arab-Norman vein has already produced dozens of significant studies and surveys, so as to constitute an episode of great interest in Sicilian historiography. Gravina dedicates a monumental work to the study of the Cathedral of Monreale, directing one of the most amazing masterpieces in the history of Italian publishing. To achieve it, he recruits and trains dozens of young and talented designers, gets a seat of the Neapolitan chromolithography Richter & Co. opened in Palermo, promotes the creation of a complete and original survey. The large-format work includes 90 color plates in which the most diverse and modern methods of graphic communication are explored. Of this varied and generous work

that deserves much more consideration, we will consider only one aspect, rather reduced. On page 53 of the text volume there is a black lithograph of the plan and the longitudinal section of the Cathedral (shown here with the overlap of some geometric constructions and metric scans) that Gravina uses to illustrate a passage of great importance (fig. 5). As a profound connoisseur of Sicilian architecture and metrology, Gravina also dedicates himself to the modular reading of the plan and section of the Duomo and measures its proportions with intelligence by putting forward some effective and convincing hypotheses on the geometric layout, carrying out what we would now call a graphical-geometric analysis. He proposes a reading for the layout of the section which provides for the construction of an ascending visual axis that crosses the building in depth and which precisely determines the height of the arch of the presbytery. What is important remarking is that although Gravina possesses a very precise survey –for those times, obviously– and therefore has the dimensions of each part and element, he manages to resist the temptation to deepen and decline the analysis up to consider minor details. Gravina writes: “Various other less interesting investigations, and more subtle observations, we believed to neglect them, both because of less interest, and not to be accused of minuteness, or even idealism, in things that could be reputed due to chance, and never to the depth of science. What was said is enough to give the reason for the architectural beauty of a monument, in which a softness of style reigns, and a harmonious severity as a whole” [Gravina 1859-1870, p. 53]. Gravina succeeds where sometimes many of us fail: he develops an in-depth analysis and shares only the most convincing part of it, he stops after reflecting on the general system, he avoids “minuteness” and “idealism”. In essence, he elegantly identifies the limit beyond which the hypotheses become confused, the clarity is less and the anxiety of completeness –a true enemy of good graphic analysis– takes over and risks tarnishing the results. In other words, he shows his ability to consciously use his sense of measure.

A reflection

What is the difference between the three pranks and the two studies? What makes the two studies exemplary cases and the three pranks paradoxical situations?

Fig. 5. D. B. Gravina, graphic analysis of the Cathedral of Monreale, with overlapping (by the author) of modular schemes and measures [original drawing in Gravina 1859-1870, p. 53].



Our three humourists ostentatiously flaunt an unconscious and obtuse attitude. Holiday shows that he cannot represent the object of his drawing and ends up not even knowing the orientation of his map, suspending us in a scalar limbo, leaving us without references and making us float in absolute indeterminacy. Allais pretends not to have understood the relationship between measure (time) and the measured object (music) and shows us how measurement, the act of measuring, can even be independent of its object, how measurement can constitute a sort of theme in itself, autonomous, not dependent on the quality of what is measured (which does not exist in the present case). Steinberg, on the other hand, pretends not to understand that the obstinacy in studying the dimensions of the doodle is completely superfluous and that the distance between the act of measuring and its object, between the gouging and the fury in measuring it, shows—in this case excessively, while in Allais the opposite happened—that the relationship between form and measure does not naturally arise in a harmonious way but rather that it must be meditated and evaluated. This is only possible by appealing to your sense of measure.

The two scholars, on the other hand, show great competence in their fields and manage to impeccably dose the relationship between measure and measured object, bringing communication on a level of effectiveness and absolute common sense. The use of dimensions—the basis of the representation of the curves of the temples or of the analytical reflections on the shape of the Duomo—is absolutely adequate, exact, and aimed intelligently.

Similar conclusions could also be reached by exploring different areas. Until a few decades ago, cooking recipes were indistinctly dotted with the acronym Q. s., '*Quantum sufficit*', usually referred to salt, spices, however to ingredients whose quantitative contribution is very delicate and can transform delicacy into disaster. It was sufficient to recall the chef's skill and sense of measure without going into precise quantitative descriptions (8 grams of salt, a shaved coffee spoon). They made direct appeal to his experience, his knowledge and his manual skills. The recipes that an ancestor of mine, a baker, pinned on his notebooks were resolved in a few lines: a list of ingredients, the temperature of the oven and, sometimes, the cooking time. The recipes written for the offsprings, generally profane, were extensive descriptions of the gestures to be made to prepare the doughs, of their sequence, of the intermediate stages and even reported the risks that are

run if you work differently than recommended. Years ago I heard a shipwright, a boat builder, claim that the projects consisting of drawings accompanied by precise measurements are made for the ignorant and that he was able to make a boat, exactly as desired by the client, only using wisely a small instrument—the '*mezzo garbo*'—which he used to shape the planking and therefore to give shape to the hull. The communication between the client and the manufacturer took place verbally, at most indicating two or three measures of the boat, and this was enough. Something similar happened in the construction of architecture when the language of architectural orders was used. The architects and the stonemasons often referred to the knowledge of a common lexicon, perhaps taken from an architecture manual or a treatise, often Vignola's or Palladio's one. There was no need to communicate the shape of the mouldings, to draw the Ionic volutes, the Corinthian acanthus leaves. Each stonemason knew perfectly how to operate from essential indications. A good connoisseur, few measures.

Conclusions

In a paragraph of *Il sipario* dedicated to the nineteenth-century Austrian writer Adalbert Stifter, Milan Kundera frames an essential aspect of modernity that has to do with the "existential meaning of bureaucracy" [Kundera 2005, pp. 143-145]. The bureaucratic organization—says Kundera quoting one of Stifter characters—is such as the result of a system that "ensures that the necessary operations were carried out despite the heterogeneous competence of the officials distorting or weakening it". In other words, the fragmentation of knowledge and skills, the redundancy of functions and procedures is a passive defence against the possible incompetence of some element of the complex mechanism of the functioning of the state, whose understanding can—and perhaps must—escape to each individual.

With the support of renewed technologies, graphic communication, in fields ranging from medical research to the survey of architecture, seems to have taken a similar approach with conviction. Partially automated data capture procedures provide multidimensional matrices whose reading eludes common procedures. In many cases an automated data skimming is indispensable, perhaps with the support of modern algorithms. The taken data are so

many that in their apparent homogeneity they can appear silent and distant, unable to communicate any knowledge of reality. In this way, the knowledge that we outline, in fleeing the risk of an inadequate interpretation, ends up by not suggesting any. By supposing that we are freeing ourselves from the risks of personal discretion and from the arbitrariness of subjective interpretation, we end up delegating responsibility for understanding things to schematized procedures. In different fields –from evaluation procedures, to quality assurance practices, to the drafting of architectural projects– protocols are created which, in an attempt to avoid the intrinsic risks in the discretion of the intellect, promote the application of methods of taking and communicating measures which reduce our control over procedures. This mode has certainly shown its strengths several times. From the construction of legal strategies based on extensive repertoires of trial data to the search for procedural methods for the creation of vaccines, the assumption of formidable quantities of measures whose processing is entrusted to the computing power of generative algorithms has already produced convincing results. As a slogan of Comscore [2] says, a leader company for communication strategies on the web, “Making Measurement Make Sense”. There is no doubt that this method constitutes the most promising path to follow for the construction of knowledge that has effective repercussions in the operational sphere. What worries is the although absolute impossibility of knowingly and autonomously managing stocks of such large

measures, at least without delegating their reading to automated procedures.

If the use of the sense of measure determines effective communication and allows a profound understanding of the phenomena –specifically those described through the graphic signs– that is rooted in the competence and awareness of individual people, standardized procedures that start with immense data acquisitions constitute, in fact, the renunciation of understanding and a sort of institutionalization of our individual ignorance. The accumulation of measures beyond any apparent need –as in Steinberg's drawing– risks not only to remove any relationship with the object of measurement –as in Allais' music– but also to transform the field of our actions into a silent, impenetrable place, without references points –like Holiday's map.

In the Stifter novel quoted by Kundera, the protagonist renounces his role as a senior public administrator and moves to the countryside to attend only places, people, situations of which he has full knowledge and personal awareness. Rather than an escape of this kind –an epic and twilight response together– the challenge facing us and that concerns the sense of our modernity is to find a complex synthesis, a virtuous balance between the abysses of the fragmentation of knowledge and the fullness of individual awareness, between the application of shared procedures and the assumption of responsibility for judgment. And even in this case the solution can only benefit from our sense of measure.

Notes

[1] Sisa J. (1990). Joseph Hoffer and the Study of Ancient Architecture. In *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 49, n. 4, pp. 430-439; Pennethorne, J. (1844). *The Elements and Mathematical Principles of the Greek Architects and Artists*. London: Pennethorne, J. (1878). *The Geometry and Optics of Ancient Architecture*, London: Williams & Northgate; Penrose, J. C. (1851). *An investigation of the principles of Athenian Architecture, Or The Results Of A Recent Survey Conducted Chiefly With Reference To The Optical Refinements Exhibited In The Construction Of The Ancient Buildings At*

Athens, By Francis Cranmer Penrose, Archt. M.A., Etc. Illustrated By Numerous Engravings. Published By The Society Of Dilettanti. London: Printed By W. Nicol, Shakspeare Press, Pall Mall. Longman and Co., Paternoster Row, And John Murray.

[2] <<http://www.comscore.com>> (accessed 2020, June 24). On the topic of the collection, automatic processing and impenetrability of computer data, see the recent and essential Zuboff 2019.

Author

Edoardo Dotto, Special Didactics Structure of Architecture in Siracusa, University of Catania, edoardo.dotto@unicit.it

Reference List

Allais, A. (1897). *Album primo-avrilesque*. Paris: Ollendorff Éditeur.

Basile, G. B. F. (1884). *Curvatura delle linee dell'architettura antica con un metodo per lo studio dei monumenti. Epoca dorico-sicula*. Palermo: Tipografia del giornale "Lo Statuto".

Calvino, I. (1993). *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, pp. 63-88. Milano: Mondadori.

Carroll, L. (1876). *The Hunting of the Snark. An Agony in Eight Fits*. London: Macmillan Publishers.

Dotto, E. (2009). Il "Duomo di Monreale illustrato" di Domenico Benedetto Gravina. In AA.VV., *Ikhnos 2009. Analisi grafica e storia della rappresentazione*, pp. 73-104. Siracusa: Lombardi Editori.

Dotto, E. (2011). Disorientarsi. L'atopia del punto di vista. In AA.VV., *Idee per la rappresentazione 4. Trascrizioni*. Atti del seminario. Palermo, 3 marzo 2011, pp. 324-331. Roma: Artigrafica PLS.

Dotto, E. (2012). Il senso della misura. Precisione e conoscenza nel trattato

sulla "Curvatura" di Giovan Battista Filippo Basile. In AA.VV. *Ikhnos 2011. Analisi grafica e storia della rappresentazione*, pp. 169-186. Siracusa: Lombardi Editori.

Ginzburg, C. (1986). Spie. Radici di un paradigma indiziario. In Ginzburg, C. *Miti emblematici spie. Morfologia e Storia*, pp. 158-209. Torino: Einaudi.

Gravina, D. B. (1859-1870). *Il Duomo di Monreale, Illustrato e riportato in tavole cromolitografiche*. Palermo: Stabilimento Tipograf. di F. Lao.

Helg, F. (1988). Tradizione e contemporaneità nel dettaglio. In *Il dettaglio non è un dettaglio. Atti del II Seminario di Primavera*, Palermo, 23-25 maggio 1985, pp. 158-162. Palermo: Flaccovio Editore.

Kundera, M. (2005). *Il sipario*. Milano: Adelphi.

Steinberg, S. (1949). *The Passport*. New York: Harper & Brothers.

Zuboff, S. (2019). *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*. Bologna: Luiss University Press.