



RIVISTA DI DISEGNO
UNIVERSITÀ DEGLI
STUDI DI FIRENZE

VOL. 3 | N. 5 | 2026
SEGNI SIGNIFICANTI
SIGNIFYING SIGNS

Citation: F. Arrigoni, *Abito intellettivo. Alcune note sul disegno*, in *TRIBELON*, III, 2026, 5, pp. 12-23.

ISSN (stampa): 3035-143X

ISSN (online): 3035-1421

doi: <https://doi.org/10.36253/tribelon-4009>

Received: March, 2026

Accepted: May, 2026

Published: July, 2026

Copyright: 2026 Arrigoni F., this is an open access peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.riviste.fupress.net/index.php/tribelon>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Journal Website: riviste.fupress.net/tribelon

ABITO INTELLETTIVO. ALCUNE NOTE SUL DISEGNO

Intellectual habit. Some notes on Drawing

FABRIZIO ARRIGONI

University of Florence
fabrizio.arrigoni@unifi.it

The essay investigates the epistemological status of drawing, moving beyond its reductive understanding as a tool subordinated to design and restoring its dignity as an autonomous form of thought. Starting from Pliny's myth of the Maid of Corinth and its pictorial translation in Wright of Derby, drawing is revealed at its origin as trace: an exorcism against absence and oblivion. This premise leads to a reconsideration of Zuccari's Mannerist dualism between "disegno interno", as intellectual idea, and "disegno esterno", as material praxis. Beyond this dichotomy, the essay proposes a circular and impure processuality of the graphic act. Drawing on Armenini and Merleau-Ponty, it argues that conception does not precede execution, but coincides with it in a labour where the hand unveils and approximates form. Drawing thus emerges as a vehicle of phenomenological knowledge of the real, animated by concupiscentia oculorum and suspended between indexical exactness and phantoms of allusion. Within this framework, the hendiadys drawing–design is reconsidered through gaze, remembrance and pre-vision. The gaze is an embodied eye, compromised with the world; remembrance turns the sheet into an archive of experience; and the pro-iectum opens onto the ambiguities between vision and blindness. Through this dense temporal dynamic, drawing ultimately appears as a layered palimpsest, suspended between the memory of what remains and the anticipation of what begins: between herit and reshit.

Keywords: *Drawing, Memory, Theory of Architecture, Representation, Design.*

00

Camminando, osservavo la mia ombra.

*Possibile, là dentro quelle forme,
stia il mio pensiero, l'essere, le cose
che sto facendo, che progetto, i giorni,
i dolori passati, i sentimenti?...¹*

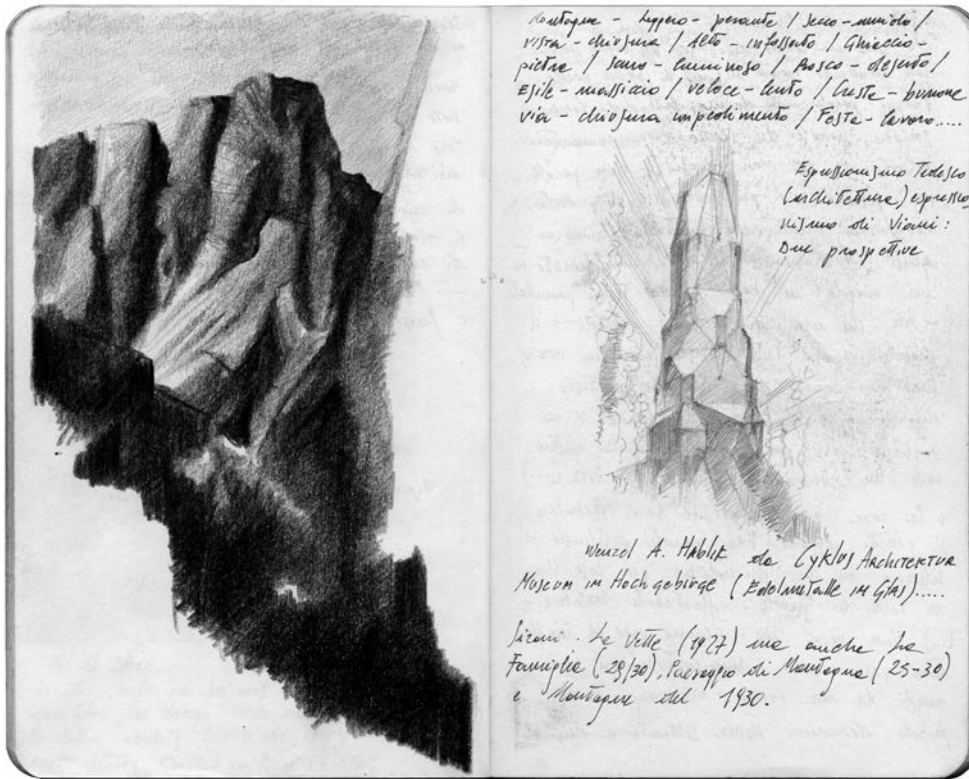
01

A Washington la National Gallery of Art conserva un olio su tela commissionato da Josiah Wedgwood e realizzato da Joseph Wright of Derby presumibilmente tra il 1782 e il 1785, intitolato *The Corinthian Maid*². Nella tela in questione il cosiddetto *candlelight picture*, più che un generico quanto efficace procedimento di resa pittorica, diviene una strategia per aderire compiutamente al soggetto dato. Al centro della composizione com-

pare una giovane donna con un ginocchio appoggiato sulla panca dove giace addormentato un suo coetaneo – la tunica corta e una lancia stesa tra le gambe e la spalla ne denunciano il mestiere delle armi. Accucciato ai suoi piedi, proprio sotto la mano abbandonata del giovane, un cane con la testa sulle zampe anteriori, anch'esso nel sonno, ribadisce la quiete sospesa della scena. I due sono in una stanza nei pressi di un angolo privo di finestre; alla sinistra di chi osserva un pesante tendaggio rosso maschera una lanterna di metallo il cui fondo si scorge a malapena; sul lato opposto, dietro un arco, si intravede come un profondo imbottito che introduce a una stanzuccia con un forno da ceramica, il cui bagliore rossastro bilancia la luce principale. Unici oggetti: due grandi vasi che potrebbero ricordare dei *loutrophòros* ma sono privi di anse e il collo non è così slanciato;

¹ Fo, *Eclissandomi*, in Id., *Luci e eclissi*, p. 61.

² National Gallery of Art, West Building Main Floor, Gallery 61, accession number 1983.1.46, <https://www.nga.gov/artworks/61396-corinthian-maid>.



1-15 | Fabrizio F.V. Arrigoni, *Laboratori scolastici*, Seravezza (Lucca), quindici annotazioni (quaderno nero, 17x19,2 cm doppia pagina, acrilico e grafite).

1 | *La terra e il cristallo* (M. Sironi, B. Taut).

2 | *Vinca, Alpi Apuane* (Massa Carrara).

3 | *Monte Altissimo, propaggini meridionali* (Lucca).

nell'oscurità ancora contenitori allineati su scaffali. Tutto lo spazio stinge di colori caldi e saturi – giallo Napoli, ocra gialla, terra di Siena bruciata... – con l'unica eccezione del mantello, una clamide o un *himation*, il cui blu di Prussia originario si carica del calore del lume virando otticamente al verde petrolio. Le tonalità si accendono nei carnati, vibranti di velature di cinabro e di lacca, e nel pannello della veste di lei, che aderisce alla coscia con un effetto di stoffa bagnata, quasi artificio scultoreo, sino al loro climax in quella specie di turbante di mussola bianca – una sorta di *sakkos* o mitra antica – che cattura e dirige lo sguardo verso la testa della Kore. Le accumulazioni delle luci e gli addensamenti degli scuri sono la premessa logica all'azione qua descritta, ovvero il tentativo, colto nel suo esordio, della ragazza di seguire con il tratto di un sottile pennello il bordo dell'ombra gettata dal capo del soldato sul muro cui sembra poggiato – e da questa posizione la sagoma certa, facilmente identificabile della "proiezione" luminosa.

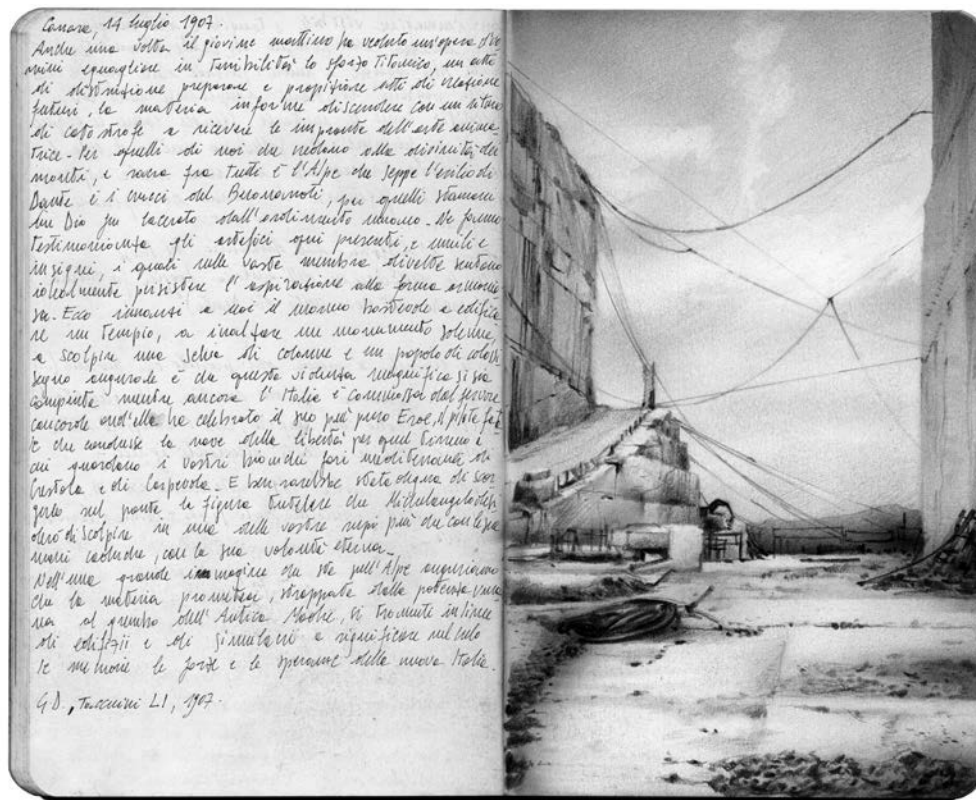
Pur nel *milieu* di un austero neoclassicismo è quella di Wright una delle trascrizioni più fedeli di un breve passo di Plinio il Vecchio che ha goduto di una formidabile fortuna tra gli anni Settanta del Settecento e gli anni Quaranta dell'Ottocento³.

Si tratta infatti del capitolo 151 (43) del XXXV libro della *Naturalis historia* dedicato alla *Storia delle arti antiche*⁴ dove si descrive il gesto della figlia di Butades, un coroplasta siconio attivo a Corinto agli inizi del VII secolo (e un'investigazione a sé potrebbe essere imbastita solo seguendo le aderenze e i dirottamenti di volta in volta adottati per dare figura al racconto). Della giovane non conosciamo neppure il nome se non che la sua *skiagraphia* notturna o, come scrive l'autore, *umbra hominis lineis circumducta* ne fa la scopritrice, *heuretès*, di quella *pictura liniaris* che avrebbe contraddistinto l'operare di Philokles Egizio o Kleanthes Corinzio. Occorre sottolineare che il mito riguarda la *plastice* e la figura di Butades, ovvero del vasaio che si rivelò essere il fondatore della modellazione di ritratti in argilla – *figulus primus invenit*. Egli, infatti, seguendo il contorno tracciato sulla parete dalla figlia, vi impresse la terra facendola infine «seccare insieme con altri oggetti di terracotta e poi [cuocere] in forno» per essere successivamente «conservata nel Ninfeo, finché Mummio distrusse Corinto».

Non sorprende, tuttavia, che il ruolo della giovane abbia progressivamente catalizzato l'attenzione, sebbene – più che di primogenitura della pittura – in questa sede si dovrebbe parlare di genealogia

³ Su questa lunga vicenda iconografica vedi: G. Levitine, *Addenda to Robert Rosenblum's "The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic"*, pp. 329-331.

⁴ Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXV, 15. (5) pp. 150 e segg. e XXXV, 151. (43) pp. 252-253.



del segno e non a caso, il paragrafo pliniano in questione principia con un perentorio: *De pictura satis superque* (e così definirono la loro versione del racconto autori quali Joseph Benoît Suvée, Pietro Antonio Novelli, Alexandre-Charles Guillemot e Johann Erdmann Hummel). Così letto, il disegno, ancorché esercizio primo, si connota come aiuto, ammenicolo e appoggio, per parafrasare Alberti, in funzione di altra operazione; ma non sta in questa virtuosa vocazione ancillare la questione che vorremmo evidenziare quanto l'essere diretta conseguenza di un moto del sentimento (questo idolo «sconsacrato» nel e dal Novecento come ebbe a notare Cesare Garboli) e del desiderio di trattenere, salvaguardare qualcuno o qualcosa che sono avvertiti sulla soglia della corruzione, dello smarrimento, del venir meno – la partenza, il viaggio, la guerra – e se vogliamo il sonno e il sogno: tutte vie di allontanamento, sperdimento. Certamente un agire razionalmente sorvegliato ma comunque una movenza di sapore rituale, un'eternazione e un esorcismo, l'esito di un bisogno e di uno slancio. Una consustanzialità e un nesso talmente stringente con la memoria e i suoi servizi che Lomazzo per giustificare l'origine egizia della pittura – una discendenza, sia detto per inciso,

avversata dal su citato Alberti così come da Paolo Pino e da Gabriele Paleotti – l'apparenta direttamente al geroglifico e alla sua forza di custodire le tracce «se è vero, dico, che gl'inchiostri e le scritture fossero ritrovate per serbar memoria de le scienze, ne segue chiarissimamente che la pittura è instrumento sotto il quale è rinchiuso il tesoro della memoria, non essendo altro che pittura di chiaro e d'oscuro»⁵.

È dunque l'assenza il *Locus classicus* del disegno, consegnato fin dalle sue origini, *de picturae initiis*, alle intermittenze e ai lampi mnemonici. Una duplice assenza: quella del soggetto – il giovane che dovrà andare lontano, *abeunte illo peregre* – e quella della stessa ombra ovvero della guida sotterranea che ha condotto il trascorrere della linea (e le tante macchine che l'ingegno artigiano dalla rinascenza in poi ha apparecchiato per sostenere l'incerto procedere della mano è lecito annoverarli come trapassi di quella macchia color fuliggine). Il *profil à la silhouette* come simulacro, uno spettro oramai distante da ogni suo originario referente. Si disegna l'ombra di ciò che rimane di uno sguardo sia esso orientato nel visibile che nell'invisibile; si disegna per captare, fissare, conservare qualcosa di mutevole e instabile, o sull'orlo di scomparire; si disegna perché ciò che resta

4 | Monte Altissimo, Cava delle Cervaiole (Lucca).

5 | Cava delle Tagliate, Arni (Lucca).

6 | Studio di Giò Pomodoro, Querceta (Lucca).

7 | Seravezza, Villa Medicea (nel chiostro).

5 Lomazzo, *Trattato*, p. 13.

6 *L'idea de' Pittori Scultori et Architetti* del cavalier Federico Zuccari divisa in due Libri, cap. I.

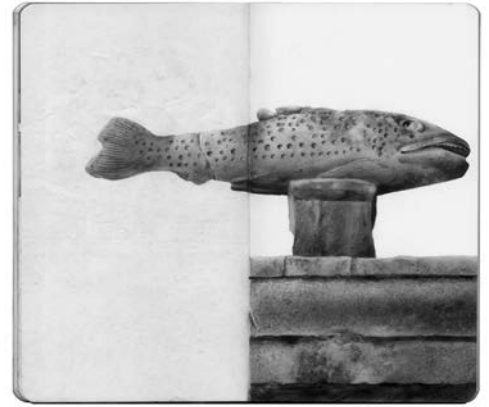
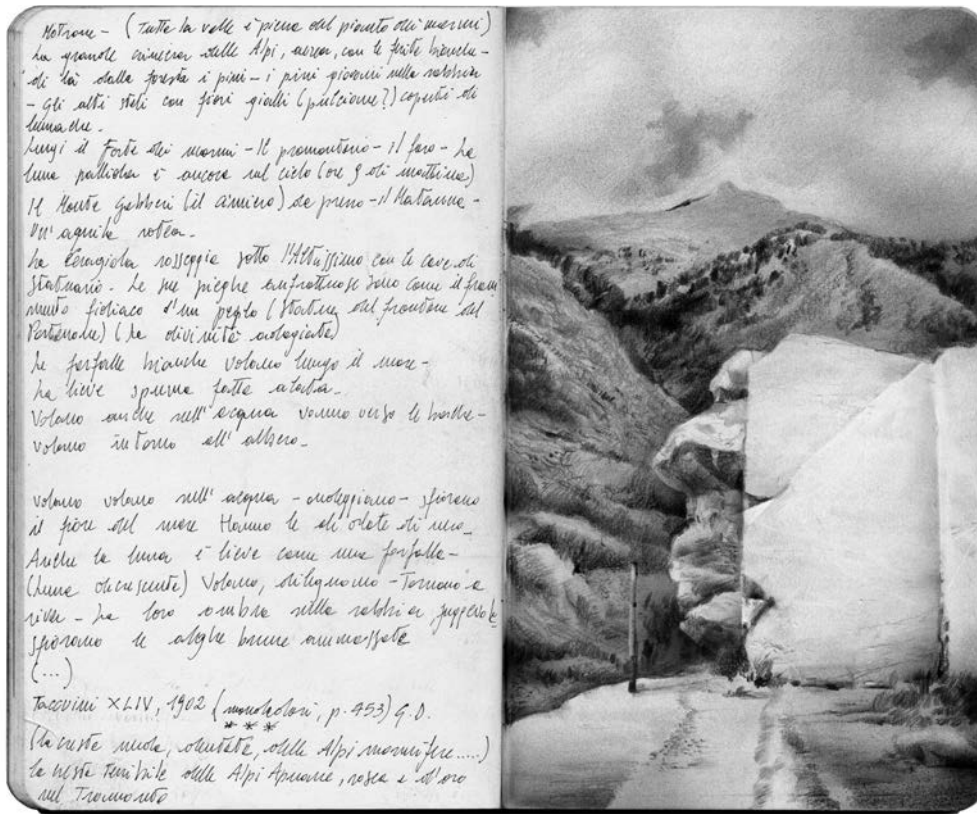
7 Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori...*, p. 149.

8 Pietrantonio, *Disegno interno*, pp. 16-21, poi in Id., *Verità a bassissima definizione. Critica e percezione del quotidiano*, pp. 28-39.

02

L'idea de' Pittori Scultori et Architetti di Federico Zuccari intende «trattare, & discorrere del Disegno, come causa, & regola dell'ordine [e] in quanto che si trova in tutte le cose increate, & create, invisibili, & visibili, spirituali, & corporali»⁶. A tal fine l'autore disarticola il compatto sin qui concetto di disegno individuando due distinte ontologie a ciascuna delle quali sarà dedicato uno specifico volume di argomentazioni: parleremo di *Disegno interno* e di *Disegno esterno* e da ciò conseguiranno «operazioni interne» sotto l'egida «dell'intendere & del volere» e «operazioni esterne» relative alle «cose operate», cioè il «disegnare, il lineare, il formare, il dipingere, lo scolpire, il fabricare».

Enunciata con chiarezza, tale scomposizione appare come una geometrica messa a punto di una ancor vaga intuizione vasariana che l'aretino aveva posto come nota introduttiva alla pittura nella secon-

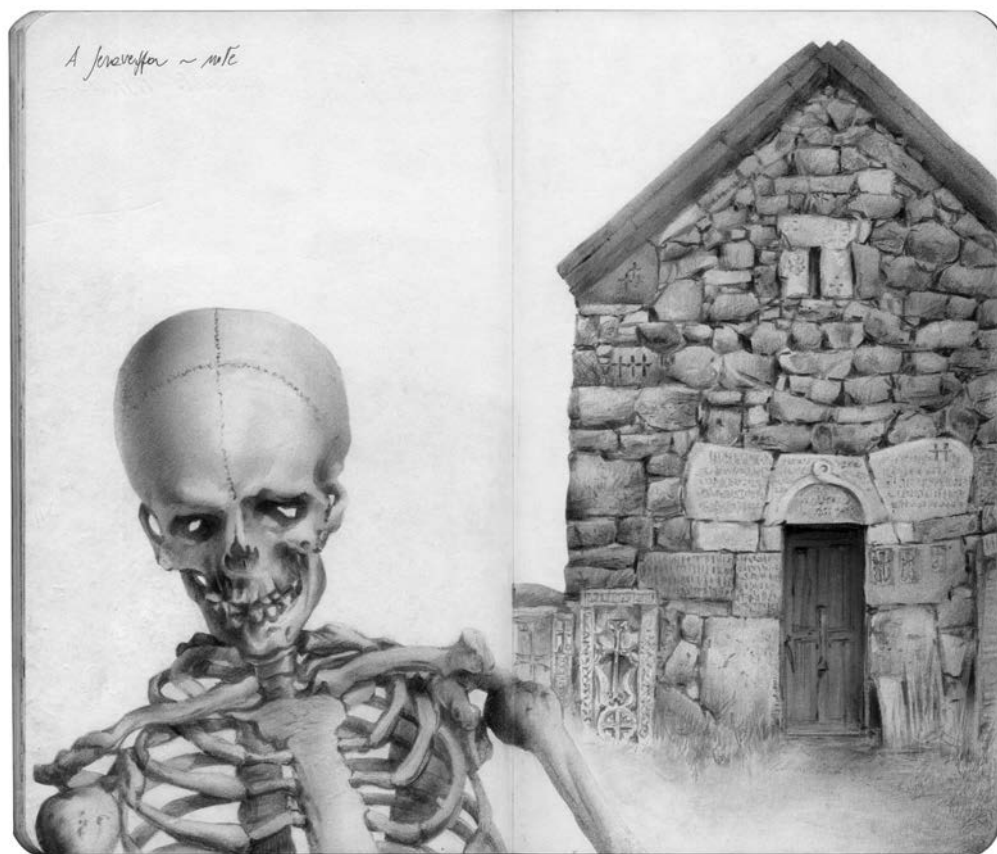


da edizione delle sue *Vite*. Aveva scritto Vasari: «Perché il disegno, padre delle tre arti nostre, Architettura, Scultura e Pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale; simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure; di qui è che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora, e nelle fabbriche e sculture e pitture, conosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme. E perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno; si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell'idea»⁷.

Nello Zuccari questo ancor larvale dualismo è radicalmente esplicitato per assurgere a pietra d'angolo di una generale teorica dell'arte. Nella tradizione metafisica occidentale per lungo tempo si è distinto un *ens intentionale* da un *ens reale*; al primo competeva uno statuto indipendente dal suo concreto accadere, un'essenza che poteva essere postulata a prescindere

dal suo effettivo esistere. Al secondo postulato era garantito il variegato mondo fenomenico, in *rerum natura*, lungi tuttavia da quella quiddità originaria. «In omni eo quod est citra primum ens, est aliud esse et aliud quod est»: così Tommaso d'Aquino nel suo *Commento al De Hebdomadibus di Boezio*. Analogo il procedere del marchigiano con una geografia concettuale organizzata su un doppio ordine, su due piani incommensurabilmente separati. Sorprende la terminologia, il fatto che anche il livello ideativo e intellettuale – «scintilla della divinità», partecipa seppur con un grado inferiore dall'infinito al finito, dal Cielo alla Terra dell'Angelo e del Dio, «Sommo Facitore» – sia battezzato *Disegno*, gemello incorrotto di un consanguineo di stampo empirico, quest'ultimo mera rivelazione e riflesso sensibile del primo. «Et principalmente dico che Disegno non è materia, non è corpo, non è accidente, & sostanza alcuna, ma è forma, idea, ordine, regola, termine, & oggetto dell'intelletto, in cui sono espresse le cose intese; & questo si trova in tutte le cose esterne tanto divine, quanto humane, come appresso dichiareremo. Il Disegno dunque interno, in genere, & in universale è una Idea, & una forma nell'intelletto rappresentante di-

stintamente, & veramente a cosa intesa». Quello allestito è dunque un transito la cui portata e ricchezza non si deve sotto-stimare; come è stato osservato si tratta di un passaggio da quelli che sono stati definiti i «sistemi proposizionali» a quelli che potremmo, per analogia, definire «sistemi iconici»: il salto dal tavolo di gioco del linguaggio verbale alle seduzioni e infinite *nuance* dell'immagine mentale⁸. Tutto può essere sussunto sotto *Disegno* ed esso può essere a sua volta diviso in uno chiamato dai Filosofi intelletto speculativo, il cui fine proprio, e principale è l'intendere solamente, «l'altro chiamato pratico, il cui fine principale è l'operare, o per dir meglio, esser principio delle nostre operationi (I/VIII)» al fine di esser fecondi e utili alle «famiglie, alle Città, & a i Regni». All'«interno» succede, come ombra, il suo doppio «esterno», «Disegno, perche segna, e mostra al senso, & all'intelletto, la forma di quella cosa formata nella mente, & impressa nell'idea. [Diremo] dunque che Disegno esterno altro non è, che quello che appare circoscritto di forma senza sostanza di corpo. Semplice lineamento, circoscrittione, misurazione, e figura di qual si voglia cosa imaginata, e reale [...] la linea dunque è proprio corpo, e sostanza visiva del Disegno esterno, in qual si vo-



“ [...] Il disegno è traccia di questo volgersi al mondo, di questo correre e arrestarsi sulla sua superficie, sul suo corpo, lungo gli innumerevoli sentieri della sua visibilità.

8 | Chiesa di Katoghike St. Gevorg, Ayrk, Gegharkunik, Armenia.

glia maniera formato»⁹. La dottrina delle Idee¹⁰ separa spazialmente la mente dalla mano e temporalmente l'eidos/forma dalla realizzazione, e tacitamente introduce, o lascia che si condensi, un primato logico e assiologico spettante ai primi indici delle suddette coppie: «il termine dell'operazione esterna è cosa materiale, come la figura disegnata o dipinta, la statua, il tempio o il teatro, il termine dell'operazione interna dell'intelletto è una forma spirituale rappresentante la cosa intesa».

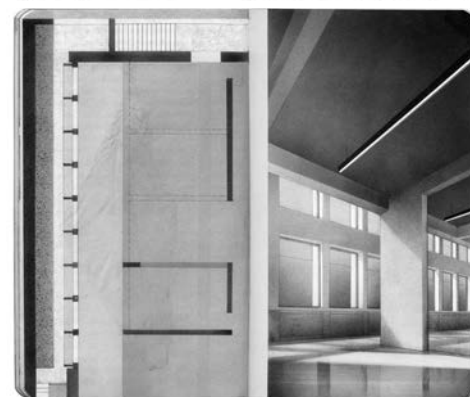
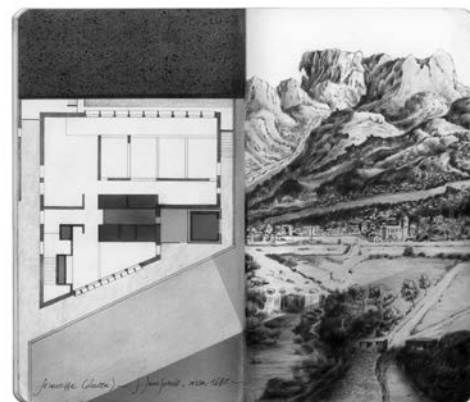
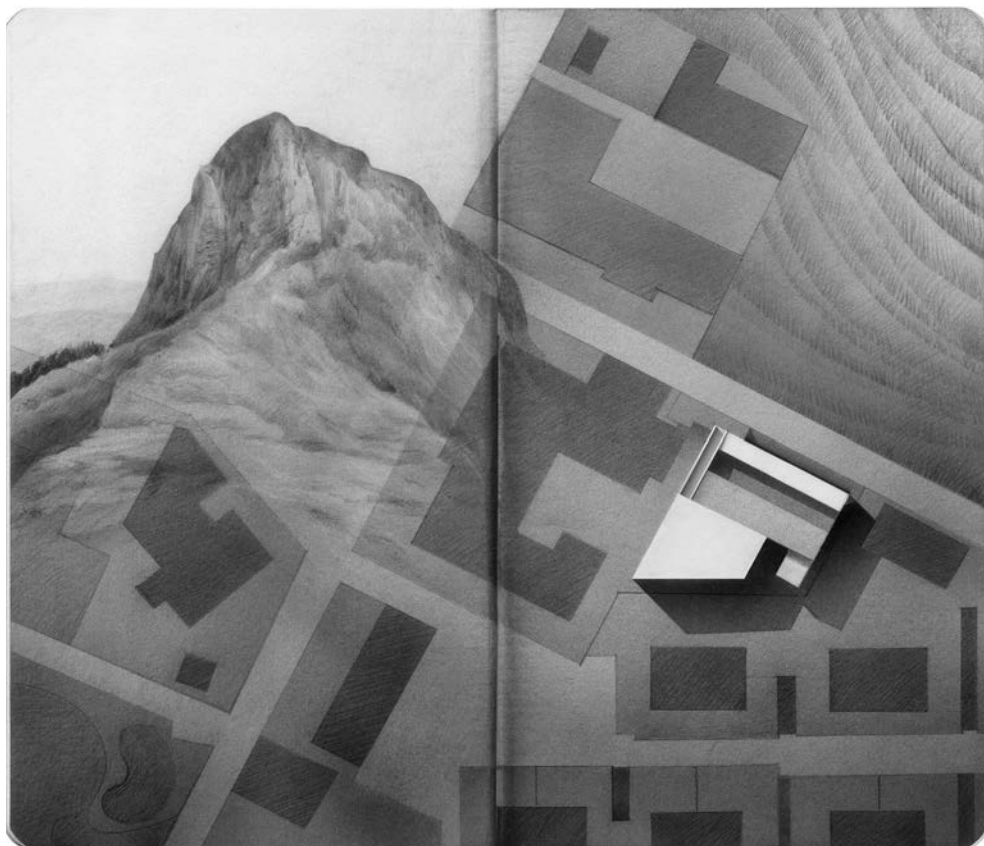
Tuttavia quando la letteratura artistica tardo cinquecentesca si confronta con maggiore decisione e sincerità con la prassi e l'esperienza viva della produzione, le dislocazioni così perentoriamente fondate subiscono dei cedimenti e i confini resi insuperabili tornano a permettere osmotici transiti e intrecci. Così se Giovan Battista Armenini nel suo testamento-inventario avrà cura di assegnare al «disegno» in coerente *Stimmung* manierista il ruolo di «iscorta e guida quasi infallibile» e un pieno statuto intellettuale (disegno avvertito come una «preordinazione concepita dall'animo e dal giudizio [che] si viene a por finalmente in atto per varii modi su li piccioli spazii delle carte»¹¹), ha comunque lo scrupolo

di consigliare allo studioso di pittura che l'invenzione, prima che si approvi, sia sottoposta a revisioni e ripensamenti in un commercio continuo tra l'ideazione, la considerazione e il pensiero e la sua traccia, un confronto e uno scambio i cui esiti non sono mai deterministicamente prefissati. Il passaggio tra lo zuccheriano «idolo della mente» e la rispettiva «sostanza visiva», riscatta la linea/lineamento precedentemente stimata «come cosa morta» non appartenente alla «scienza del Disegno, né della pittura; ma operazione di esso», recuperando una più articolata e complessa processualità fitta di movimenti di andata e ritorno, cominciamenti e arresti, progressioni e deviazioni: «Conciosiacosaché con più attenzione si disegna di novo che non si fa a rivedere solamente quella macchia, laonde l'intelletto, aiuta molto più l'ingegno, perché nel rivederli e nel rifarli bisogna che la mano, con la penna, ogni atto et ogni minuzia riformi e riduca a miglior termine con alquanto spazio di tempo, nel quale l'intelletto et il giudizio può far meglio il suo ufficio, che il considerarlo solo, perché l'occhio trascorre più veloce della mente e questo schizzare e disegnare più volte è cagione che si aggiunge molte cose in miglior forma et

anco se ne levano molte come superflue, essendo che più facilmente si emendano gli errori ne i disegni, che nelle opere»¹².

03

«Ogni quadro che incarna un Bello già incarnato prima in un oggetto reale non artistico è necessariamente ed essenzialmente un quadro astratto e soggettivo». L'enunciato è espunto da *Les peintures concrètes de Kandinsky*, breve saggio scritto nel luglio 1936 dal nipote del maestro: Alexandre Kojève¹³. In riferimento all'Arte della pittura si distinguono nella riflessione del filosofo due azioni fondamentali: una prima riguarda la possibilità di estrarre dal reale (non-artistico) le fonti della prassi, una seconda di creare aspetti visuali a due dimensioni, compiutamente autonomi. Tale diagramma logico ed ermeneutico consente all'autore di presentare il lavoro di Kandinsky quale epifenomeno di una pittura dai tratti interamente a-rappresentativi, radicalmente assoluta e totale. Pitture definitivamente emancipate da qualsivoglia presupposto, al fine oggettive e concrete: «oggettive – perché non implicano e non esigono nessun apporto soggettivo proveniente sia dal pittore sia dal con-



templatore; concrete – perché non sono astrazioni di una cosa qualsiasi che esista al di fuori di esse, ma Universi completi e reali che esistono in-tramite-e-per esse stesse, allo stesso titolo dell'Universo reale non-artistico»¹⁴. La nostra attenzione è orientata tuttavia alle pagine di apertura dello scritto, là dove sono valutati i caratteri propri di ogni rappresentazione: «L'arte della pittura "rappresentativa" sta nell'arte di *astrarre* la componente pittorica del Bello completo incarnato nel reale non-artistico, e di mantenere questo Bello astratto dentro il – oppure in tanto quanto – quadro. La pittura "rappresentativa" è una pittura del Bello astratto: è una pittura *essenzialmente astratta*»¹⁵.

Queste argomentazioni suggeriscono una ragione, non l'unica, circa la necessità della pratica dello stesso disegno in architettura. «The sketch book of painter, sculptor or architect should differ. The painter sketches to paint, the sculptor draws to carve, and the architect draws to build»¹⁶. Se da un lato appare evidente la forza del segno nel far precipitare l'intuizione sul piano della carta, offrendo una aurorale quanto vincolante forma alle intenzioni, vi è comunque un'attività anticipe, non direttamente implicata

nel *design* almeno non nella modalità strumentale della causa-effetto. È quella attività di individuazione, di selezione, di ripescaggio, di emersione di scaglie, sezioni, del reale che Kojève attribuiva al disegno colorato, al dipinto disegnato o al dipinto vero e proprio se intesi nella loro struttura storica descrittiva e rappresentativa che vorremmo sottolineare. Prima che veicolo alla produzione, prima del suo orientarsi all'azione predittivo-costruttiva il disegno è traccia di questo volgersi al mondo, di questo correre e arrestarsi sulla sua superficie, sul suo corpo, lungo gli innumerevoli sentieri della sua visibilità. E non è poi questione di stile o di lingua. Secondo questo intendere non così dissimili appaiono i sintetici, concentrati quanto ridotti, appunti del sesto carnet di Jeanneret (1911) dalle puntigliose, analitiche quanto eleganti, annotazioni asplundiane (1914) o la vita silente dei grandi monumenti e delle piazze impastate di luce evocata nei pastelli kahniani del suo viaggio mediterraneo (1950-51), dal pittoricismo sapiente di certe vedute italiane di Ruskin: indaghi e indugi nell'esistente, attraversamenti e soste in ciò che è dato talvolta trovato per accidente piuttosto che anticipo e prefigurazione.

9 | Planivolumetrico (il Monte Sumbra dal Passo Fiocca).

10 | Planimetria piano terra (con vista di Seravezza).

11 | Planimetria e scorcio del laboratorio macchinari (manutenzione).

⁹ «Idea del Pittore, e dello Scultore è quel perfetto, ed eccellente esempio della mente, alla cui immaginata forma imitando, si rassomigliano le cose, che cadono sotto la vista [...] Così l'Idea costituisce il perfetto della bellezza naturale, & vince il vero al verisimile delle cose sottoposte all'occhio, sempre aspirando all'ottimo, e al meraviglioso, onde non solo emula, ma superiore fassi alla natura, palesandoci l'opere sue eleganti, e compite, quali essa non è solita dimostrarci perfette in ogni parte». Bellori, *L'idea del Pittore...*, 1672.

¹⁰ «Idea enim Graece, Latine forma dicitur, unde per ideas intelliguntur formae aliarum rerum, praeter ipsas res existentes. Forma autem alicuius rei praeter ipsam existens, ad duo esse potest, vel ut sit exemplar eius cuius dicitur forma; vel ut sit principium cognitionis ipsius, secundum quod formae cognoscibilium dicuntur esse in cognoscente [...] In quibusdam vero secundum esse intelligibile, ut in his quae agunt per intellectum; sicut similitudo domus praeexistit in mente aedificatoris. Et haec potest dici idea domus, quia artifex intendit domum assimilare formae quam mente concepit. Quia igitur mundus non est casu factus, sed est factus a Deo per intellectum agente, ut infra patebit, necesse est quod in mente divina sit forma, ad similitudinem cuius mundus est factus. Et in hoc consistit ratio ideae». Tommaso d'Aquino, *Somma Teologica*, I, 15, 1. Su questi temi cfr. Panofsky, *Idea*, pp. 43-63.

¹¹ Armenini, *De' veri precetti della pittura*, libro I, capitolo V, pp. 58-59.

¹² Ivi, libro primo, capitolo IX, p. 90. Sulla dimensione esperienziale e di perizia tecnica dell'arte anche Vasari: «E tengasi per fermo, che la pratica che si fa con lo studio di molti anni in dise-

Disegni come ricerca, selezione, smontaggio, ricomposizione, in un trascorrere che conduce dalla seduzione irriflessa e opaca verso l'intelligibile trasparente.

Tornando alle argomentazioni kojèveiane due ulteriori aspetti sono propri di ogni rappresentazione. Un primo concerne il timbro indubitabilmente soggettivo di ogni opera di estrazione-astrazione, un secondo il carattere ridotto, mutilo, di ogni singola ripresa rispetto all'universo da cui essa deriva, prende origine. Con le parole dell'autore: «se questa pittura estra qualcosa da qualcosa, è necessario che qualcuno un "soggetto" esegua questa "estrazione"; se questa pittura produce una "astrazione", è necessario che questa astrazione avvenga dentro e mediante un "soggetto". Il Bello concreto della realtà non artistica passa tramite questo "soggetto" – il pittore – prima di incarnarsi, in quanto Bello astratto, nel quadro»¹⁷. Accomunati nel medesimo destino è poi lecito distinguere dissimili modi di inferenza del soggetto nella tassonomia del nostro si riconoscono approcci impressionisti, espressionisti, realisti, simbolisti ma non sopprime il superamento di tale condizione. Attitudine, congenialità, cultura giocano un ruolo decisivo tale che il rappresentato non può emanciparsi dal *medium* che lo ha posto in essere: «poiché se ogni quadro rappresentativo è una cosa vista tramite [...], per cui non è indifferente sapere tramite chi l'oggetto è visto», vale a dire di chi è il quadro. Solo una prassi concreta e oggettiva, cioè oltre la rappresentazione, può fabbricare cose indipendenti, sciolte nel loro consistere, che «non esigono nessun apporto soggettivo proveniente sia dal pittore sia dal contemplatore».

Successivamente, data questa specifica natura dell'opera, essa non può che prodursi quale parte, scampolo, di un insieme molto più complesso e ricco. Tagliata e trattenuta nel perimetro certo della cornice, la vita insulare del disegno-dipinto è riduzione dell'Universo da cui essa deriva, da cui essa è con esiti diversi frammento. Data questa catena, la rappresentazione non è che una menoma porzione, una particella monca, una rovina di una totalità circostante irraggiungibile e inafferrabile: solo l'abbandono di questa via può condurre a opere bastevoli in-tramite-e-per esse stesse,

equivalenti e commensurabili, nella loro conquistata oggettività pittorica, all'universo reale non-artistico. Tralasciando l'implicito elogio e il valore inaugurale assegnato alla pittura di Kandinsky, e segnatamente a partire dal 1910, è possibile seguire il filo della dissertazione kojèveiana rovesciando comunque alcune valutazioni; possiamo certo concordare sul carattere individuale, personale, di ogni prassi d'arte, ma è altrettanto opportuno rilevare come tali fisionomie soggettive maturino dentro la forza anonima delle grandi tradizioni spirituali, instaurando una sottilissima quanto sorprendente tensione dialogica tra pulsioni individuali, conoscenza consolidata e trasmessa, vita immediata. Ed è tale intreccio che rende la pratica del disegno di grande significato poiché può divenire, al contempo, educazione e cura di sé e del circostante, riflessione sui propri limiti e strumenti e rispetto per la cosa in sé, in un circolo virtuoso, quanto privo di termine, tra interno ed esterno. Da qui gli accenti, i toni mobili del segno, il suo lecito oscillare tra icona e indice, tra mimesi e allusione, tra corrispondenza al dato e affioramento di una cifra storica, sentimentale, concettuale propria dell'autore. Per menzionare un esempio tra i molti di tale combinazione ricordiamo le tavole che accompagnano l'edizione del 1543 del *De humani corporis fabrica Libri septem* di Andrea Vesalio, testo inaugurale dell'anatomia moderna e «one of the finest and certainly most striking woodcut illustrations of the sixteenth century»¹⁸. Le esatte, meticolose, nitide traiettorie della linea specchiano con sbalorditiva fedeltà i molteplici strati e accidenti del corpo, quest'ultimo tuttavia consegnato ancora nei tratti di una gestualità, di una *rettorica*, di una *historia*, intesa albertianamente quale *amplissimum pictoris opus*¹⁹. Nello spazio del foglio si mostra lo scontro, la tensione irrisolta, tra la presenza enigmatica della cosa, sigla di un mondo ridotto a ciò che è, e il lascito umanistico del discorso, dell'eloquenza bloccata nella visione: *Ut pictura poesis* (e non si dimentichi che, da Alessandro Benedetti, la stessa dissezione, o lezione, si dà – o se ne dà documentazione – nello spazio della rappresentazione teatrale: «un bel teatro può essere eretto e in certe occasioni potrà ospitare più di cinquecento spettatori» *Fabrica*, 1555, p. 681).

Il disegno può divenire la porta, lo stretto spiraglio, per un incontro attivo con il reale sensibile, con il suo portentoso rizoma e struttura al punto che «*Was Ich nicht gezeichnet habe, habe Ich nicht gesehen*», cioè quello che non ho disegnato non ho visto come appuntò Goethe sul proprio diario²⁰; se accettiamo tale ipotesi dovremmo rilevare l'infinita apertura di tale incrocio da cui una sorta di conclusione impossibile, di compito non esauribile, di esercizio privo di fine. Cézanne ripeteva come senza cambiare posizione ma solo «girandosi ora più verso destra, ora più verso sinistra si potessero spalancare nuovi "motivi"» per lo stesso oggetto, tali da costringerlo a rinnovati mesi di studio e di lavoro per catturare la *réalisation* della più semplice cosa terrena (una mela, un tavolo, una roccia)²¹. Ma le tracce che traducono la nostra capacità di percezione, l'educazione e la forza del nostro vedere, non possono che annunciare, nello stesso tempo, anche la nostra cecità, le manchevolezze e gli offuscamenti del nostro sguardo, l'in-visto che circonda ogni tratto, determinando così una paradossale coalescenza non scindibile, non emendabile²².

L'azione del disegno si dispiega in perfetta coerenza con la finestra albertiana: taglia e isola, seleziona e separa – dobbiamo liberarci di ogni mal supposta "innocenza": stabilire il "quadro" è già una scelta definitiva, una decisione che sa di aggressione. Si tratta della fabbricazione di un limite, di un perimetro, di un confine all'interno del quale si dà certamente nuova significazione ma al costo di cesure non recuperabili. Possiamo far nostre le osservazioni di Wim Wenders circa l'assoluta perdita di ciò che sta «a destra o a sinistra, di sotto o di sopra» l'immagine, dove «è la cornice a stabilire un ordine» (da qui forse l'impulso di fronte alla pittura o alla fotografia di superare quel bordo, arrischiandosi nel non-ancora-visto, nel non-ancora-catturato)²³.

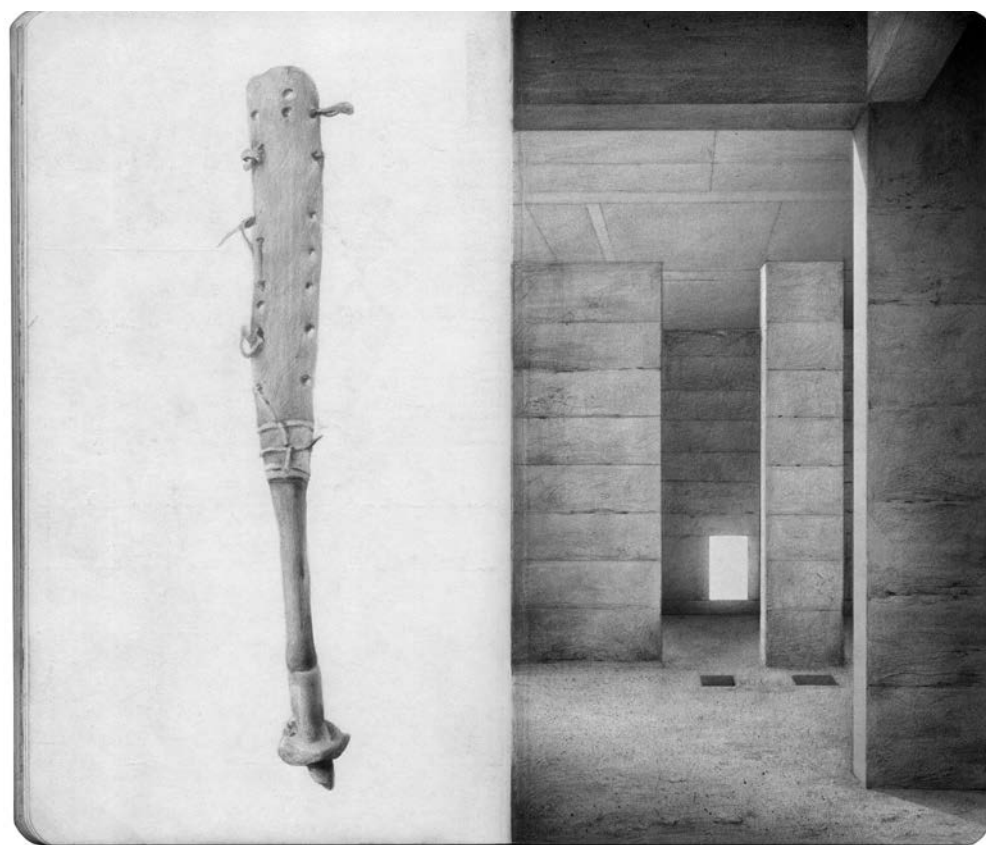
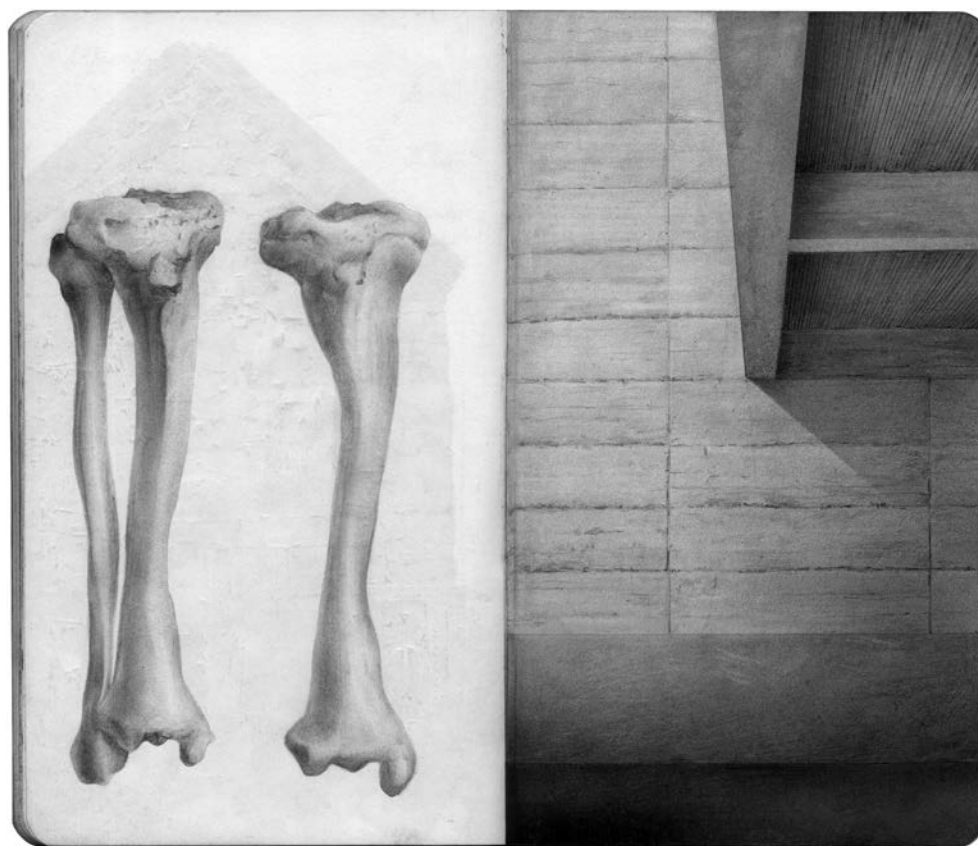
Piuttosto che patire tale condizione si tratta di comprendere la necessità e l'urgenza di una pratica della rappresentazione continua, di grana fine, capace di soggiorni prolungati quanto di ritorni pazienti, attesi. I segni sono traduzioni, avanzi di scavi e stupefazioni, resti (o rovine) in grafite della forza trattenente e della dissipazione proprie di ogni anam-

nesi-amnesia, testimoni di una comprensione lenta ma inalienabile o di un errore forse da correggere nel tempo che deve venire. Sono il resoconto e la prova più decisiva dell'inesauribilità del mondo e dell'occhio che lo scopre e lo manifesta oltre il principio di illusione e somiglianza e oltre la destinazione pubblica dell'opera (come osservato, «*l'espressione di quel che esiste è un compito infinito*»). Una pratica, un principio operativo, che sovente non si può inscrivere nel dispositivo, di origine teatrale, spettatore-immagine, piuttosto nello spazio raccolto della meditazione-visione interiore, priva di scopo talvolta ma sufficiente a saggiare la stupefazione per l'esistente e il desiderio di con-partecipazione.

04

L'intervallo tra disegno e progetto è lo slargo di una soglia e non l'incisione di un affilato rasoio. Una indecisione e una commistione dei rispettivi domini testimoniate nelle polisemie della lingua italiana o giocato da Jacques Derrida nelle assonanze e differenze della lingua francese: *dessein* intenzione, proposito, progetto e *dessin* disegno. Una sorta di compromissione reciproca e irrisolvibile con forza sostenuta da Franco Purini: «Dobbiamo liberarci di un equivoco che sopravvive da lungo tempo non solo nelle facoltà di architettura ma anche nel lavoro dei teorici e dei critici, anche di quelli autorevoli. L'equivoco consiste nel considerare il disegno di architettura uno strumento. Questo è il grande fraintendimento contro il quale occorre battersi. Secondo tale concezione esiste un pensiero astratto, un pensiero verbale che ha bisogno a un certo punto di calarsi in uno strumento per diventare forma o per comunicare qualcosa. Io sostengo al contrario che il disegno è pensiero esso stesso, anzi è la forma-pensiero fondamentale dell'architetto, il luogo elettivo nel quale la forma appare, e nella sua essenza più pura e durevole»²⁴.

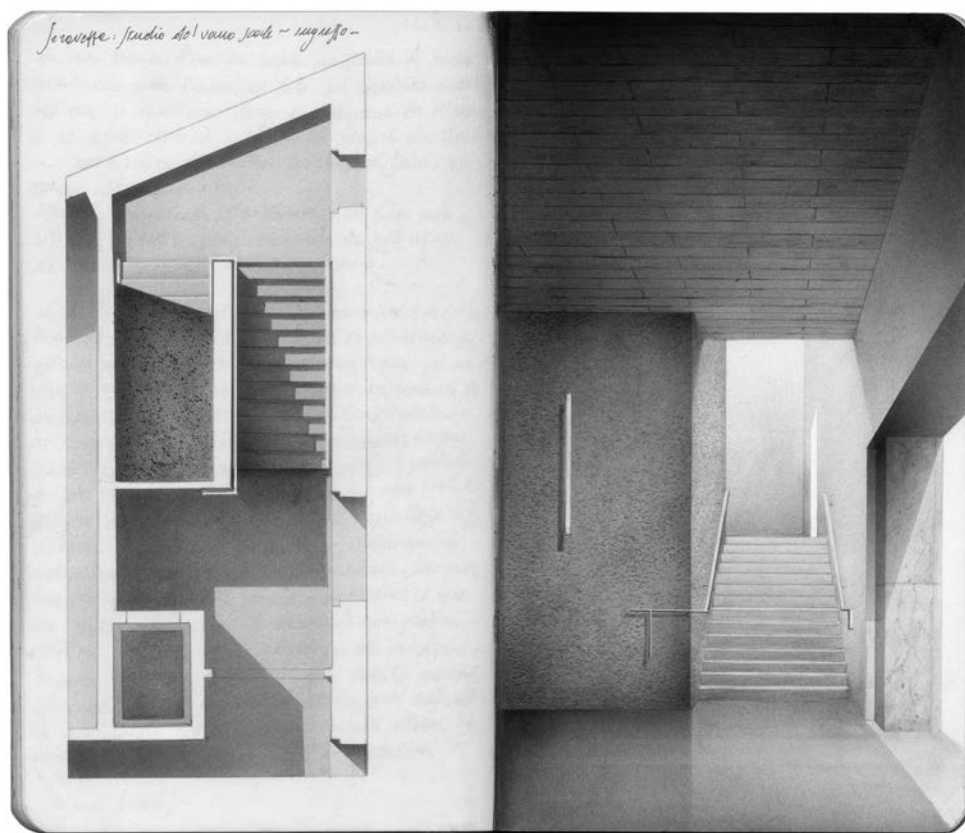
In siffatte posizioni, preoccupate di salvaguardare l'unicità di ogni piano di scrittura, si mantiene come una eco, il riverbero delle intuizioni di inizio Novecento sulla unicità e autonomia dei singoli pensieri-linguaggio ciascuno con le proprie qualità, i propri toni ed effetti



quanto gli insanabili limiti e che qualsivoglia traduzione, per quanto rigorosa e onesta, contenga sempre secondo etimo dei tradimenti, degli slittamenti che ne indeboliscono la portata. Ma potremmo risalire agli stessi *lineamenta* dell'Alberti,

12 | Laboratorio macchinari (studio del doppio volume).

13 | Cantiere (Rovina).



14 | Accesso al vano scala (studio).

ambiguamente e contemporaneamente segni concettuali traslati di schema, *morphé* e *typos* e capacità rappresentativa, operazione mentale e arguzia tecnica, da distinguere e contrapporre alla *fabrica*, alla *res aedificata*, alla cosa costruita.

Sull'endiadi disegno-progetto evidenziamo tre nodi, perché di intrecci, di matasse, di combinazioni assai complesse si tratta; essi sono: il disegno e lo sguardo, il disegno e la memoria, il disegno e la pre-visione, la pre-veggenza, la pre-dizione. Distinzioni che sono funzionali ad articolare con maggiore chiarezza il discorso, ma che non valgono come discontinuità di quell'unica esperienza che è il disegno e, nel caso in questione, il disegnare dell'architetto; e se ogni esperire è assimilabile al viaggio, al mettersi in cammino, allora i nostri nodi concettuali saranno le pietre miliari, le stazioni di sosta, i caravanserragli, le emergenze sul tragitto in grado di offrirne identità e riconoscibilità (come si segna la pagina bianca con un tratto di grafite o si incide la cera sul rame in una acquaforte), ma che comunque non ne minano, non ne interrompono, il fluire continuo.

Lo sguardo non è un vedere. Non è un vedere se a esso è associato, come è accaduto e può avvenire un senso contemplativo, te-

oretico, di astratta neutralità: l'algido e non perturbato *éidos* postulato dalla metafisica greca e appannaggio dei veri filosofi, *toùs tês alethéias, ên d'egô, philotheámonas*, di coloro che «amano vedere/contemplare la verità»²⁵. E lo stesso grande racconto della caverna nel settimo libro della Repubblica di Platone è narrazione sì di una guarigione dall'incoscienza e dell'abbandono del buio per la luce, un movimento eliotropico, ma inteso letteralmente mito della liberazione della visione, liberazione dalle barriere che ne impedivano una presa autentica, premessa di ogni successiva episteme (un passaggio paradossale e doloroso che comporta un iniziale accecamento-offuscamento). Non è a ciò che vogliamo alludere con "lo sguardo". Sguardo vale per l'occhio e impieghiamo la sineddoche quale diretto riferimento a un soggetto agente e al suo essere sempre in-situazione, sempre consegnato in un *positum*, in un contesto e in una temporalità dati. "Occhio" per dire gli interessi, i desideri, le attese, le complicazioni, le aderenze di stampo intellettuale, certo, ma anche emotive, cariche di sensi, cioè dei sensi – la *concupiscentia oculorum* come selezione, filtro e implicito giudizio è postulata come premessa all'atto del disegnare: «alla mente nostra ne apporta

l'occhio visivo al conoscere quello ch'è di garbato nel mondo e di decente»²⁶. Si può cercare o ambire alla profondità e all'ampiezza di uno sguardo grifagno, l'occhio alato dominante l'impresa albertiana, ma è comunque un vedere condannato a quel singolo volo, a quella singola occasione: assai duro ricondurlo in un trascendente, incorporeo *theoréin* (o detto altrimenti: la coscienza della cosa è essenzialmente e nel suo fondamento anzitutto auto-coscienza). Che sia la memoria il suolo, *ab antico*, del disegno fu intuizione ripresa da Baudelaire alla genesi della condizione moderna: «concentrazione» di memoria come necessaria capacità di sintesi e chiarificazione contro ogni incontrollato spontaneismo. Uno strumento di correzione delle appercezioni e agente efficace nell'istituire «ogni gerarchia e ogni subordinazione»²⁷. Sussiste infatti una radicale corrispondenza tra l'azione di ordinamento e razionalizzazione propria di ogni processo di rievocazione²⁸ e i modi attraverso i quali il disegno raggiunge la propria stazione come costruzione e ri-costruzione di un senso (disegno come atto ermeneutico per eccellenza); un parallelo ulteriormente confermato dall'essere pratiche che si appoggiano letteralmente su esperienze occorse, su trascorsi sedimentati, su *schemi* gradualmente precisati. Dobbiamo tuttavia intendere questa correlazione non come il rinvenimento e il saccheggio di una riserva, di un deposito disponibile, piuttosto come un con-crescere di comprensione – «lume di bello ingegno» – e affondi temporali. Sono le stesse immediatezze e indugi del segno che aprono al ricordo e/o all'anticipazione, in un intreccio di resto e principio, di salvaguardia e metamorfosi, di *sherit* e *reshit*. E tornando alla figlia del vasaio di Sicione è stato con finezza notato come in molta della pittura che ne svolge il racconto (*descriptio*) si riconosca un intervallo, una faglia che comporta una irreparabile distanza tra l'atto del segnare e la visione, tra la rappresentazione e il modello, tra il presente e il passato, consegnando la fatica del tracciare al solo dominio di una *rêverie* rammemorante.

E da ultimo il disegno e il progetto-*proiectum*, ovvero il disegno di colui che «videat sine ulla imaginatione visorum carnalium»²⁹.

Una breve premessa; sino a qui abbiamo sottinteso nell'esercizio del disegno una apparecchiatura strumentale di stampo tradizionale, quando non vetusta: la penna e l'inchiostro, la matita e la grafite, la carta e la tavola. È un fatto che l'introduzione di tecniche digitali abbia comportato la messa a punto di nuovi metodi di apprendimento, l'approntamento di nuovi metodi di sperimentazione e controllo, la riformulazione dei rapporti esistenti tra alcuni ambiti disciplinari. Se l'intenzione è di rimanere nei confini delle tecniche antiche è per lo strettissimo rapporto che esse hanno instaurato e mantengono con la mano, con l'uso della mano. Un legame immanente, materiato, assolutamente stringente a posture, a gesti, a processi: scegliere, preparare, spostare, tracciare, ripassare, premere, alleggerire, strusciare, lasciare impronte, sporcare, attaccare, sgrassare, rimuovere. Come l'osservazione, lo sguardo, era il riflesso di un occhio, così la previsione, l'allungo immaginativo appare ancorato alla mano, alle sue movenze e accelerazioni così come ai suoi inciampi e rallentamenti. Abbiamo ricordato come una consistente tradizione avverta l'immagine prodotta come il calco, l'effetto incarnato di una sua consorella tutta mentale, esaltando così l'antico confronto tra *imago* e *phantasma*, tra figura esteriore e visione interiore tra fuori e dentro. Uno schema affascinante in cui trova conferma l'ipotesi che «ogni teoria della pittura è una metafisica» ma assai distante da ciò che accade sul tavolo del disegnatore.

Piuttosto l'associazione corre a certo argomento di Jacques Derrida svolto nel suo *Memorie di cieco*. C'è infatti una sottile, segreta, complicità tra la mano che brandisce il bastone (il gesto che per antonomasia sigilla la condizione di cecità) e la mano che impugna lo stilo. Ambedue tracciano nel vuoto o nel bianco della carta linee che lentamente col tempo assumono precisione e necessità e solo per il demone dell'analogia potremmo anche rammentare il nesso presente nei testi del canone occidentale, in molta pittura o nei labirinti borgesiani tra cecità e pre-visione, tra cecità e preveggenza. Quindi se vogliamo a tale "dottrina delle idee" sovviene una "formula carnale" o una gramsciana «filosofia dell'atto (prassi, svolgimento) ma non dell'atto "puro", bensì proprio dell'atto "impuro", reale nel senso più profano e mondano della parola»³⁰.

Con la bella lingua di Leonardo Sciascia diremo dunque che la mano svolge e avvolge, risolve e riavvolge, in un lavoro continuo, in guisa di macchina surrealista, ciò che l'immaginazione suggerisce. Il segno-progetto conquista faticosamente la propria autonomia. Difficile, almeno nella disciplina del progetto, che cada già di tutto punto armato come Atena dalla testa del padre, piuttosto è l'esito di intuizioni e approssimazioni, di illuminazioni e di smentite, di andate e di ritorni, di errori e correzioni, di strade sbarrate e sentieri inattesi: cioè come ben detto da Merlau-Ponty: «la "concezione" non può precedere l'"esecuzione". Prima dell'espressione, non c'è nient'altro che una febbre vaga e solo l'opera fatta e compresa proverà che vi si doveva trovare qualcosa piuttosto che niente»³¹. Propriamente un palinsesto che pur essendo il frutto di una logica operativa, di un'intenzione orientata ci narra di quell'avvicinarsi al mondo e di quelle immersioni nelle cose che sono gli sguardi, di quelle ispezioni arrischiate nelle cantine del pensiero che sono le memorie e delle esitazioni che sono la lenta pazienza dell'auspicato: *forme fluens* congelate nei tratti che definiscono una *Bildung* come redenzione e vitalizzazione di un preesistente, di un virtuale che ha trovato momentaneo perfezionamento.

05

Al centro come un foglio bianco: alla sinistra di chi osserva si riconoscono il fusto e la fronda di un albero, poi arbusti e sul fondo il profilo di un rilievo; alla destra, in alto, il rocchio di una colonna scanalata, una *ruina* che avrebbe sicuramente incuriosito Diderot o Volney. A ben osservare il foglio bianco non è che la parte basamentale di una parasta interrotta da una modanatura che poi continua inalterata sino al taglio dell'inquadratura, quasi un inserto verticale e mediano tra regno naturale e artificio, capace di annullare qualsivoglia profondità prospettica. Adossata al plinto una panca che appare come la più elementare descrizione del principio del trilitte; il piano della panca è occupato da un cesto di vimini o di giunco intrecciato (associabile a un antico *calathus*, qui colmo di fiori recisi – garofani, rose, anemoni: a ogni plausibile fiore il suo plausibile rimando allegorico) e, leg-

gnando, come si è detto sopra, è il vero lume del disegno e quello che fa gli uomini eccellentissimi». (*Vite...*, cit., volume I, *Della pittura*, capitolo I, p. 151).

¹³ Kojève, op. cit., p. 32.

¹⁴ Ivi, p. 40.

¹⁵ Ivi, p. 24.

¹⁶ Wurman, Feldman, *The Notebook and Drawings of Louis I. Kahn*, nel testo introduttivo non paginato.

¹⁷ Kojève, *I dipinti concreti di Kandinsky*, cit., pp. 24-25.

¹⁸ O'Malley, *Andreas Vesalius of Brussels 1514-1564*, p. 140.

¹⁹ «Ma poi che la storia è summa opera del pittore, in quale dee essere ogni copia ed eleganza di tutte le cose, conviensi curare sappiamo dipingere non solo uno uomo, ma ancora cavalli, cani e tutti altri animali, e tutte altre cose degne d'essere vedute. Questo così conviensi per bene fare copiosa la nostra istoria; cosa qual ti confesso grandissima, e a chi si fusse dagli antiqui non molto concessa, che uno in ogni cosa, non dico eccellente fusse, ma mediocre dotto», Alberti, *De pictura*, 1435 (trad. it. e cura di Grayson, *La pittura*, libro III, 60, 1-9, p. 102). Sulla tradizione aristotelica e oraziana nell'umanesimo italiano cfr. Lee, *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting* (trad. it. di Blasi Foglietti, *Ut Pictura Poesis. La teoria umanistica della pittura*, 1974). Resta incerta l'attribuzione dell'apparato iconografico del *De humani corporis fabrica* (Basilea, J. Oporino 1543). Le ultime tavole ritraenti lo scheletro umano colto da tre diverse angolazioni presenti nelle *Tabulae anatomicae sex* (sei grandi xilografie pubblicate da Andrea Vesalio nel 1538 a Venezia) sono certamente riconducibili al fiammingo Jan van Kalkar, allievo di Jean de Bruges e successivamente di Tiziano. Gli studiosi non escludono che al maestro di Pieve di Cadore si debbano gli studi preparatori così come a Domenico Campagnola, all'epoca uomo della sua bottega, sono stati attribuiti i paesaggi collinari della regione attorno ad Abano Terme che accompagnano le figure "scorticate". In generale possiamo far risalire le illustrazioni della *Fabrica* e dell'*Epitome* all'atelier di Tiziano senza escludere l'eventualità che in alcuni casi sia stato lo stesso Vesalio a impostare il disegno. Del tutto sconosciuti restano i maestri veneziani silografi, talvolta conosciuti con il termine tedesco di *Formschneider*, che intagliarono le tavole di legno di pero. Cfr.: Saunders, O'Malley, *The Illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels*, pp. 25-29; Carlino, *La fabbrica del corpo*, pp. 40 e segg.

²⁰ La frase, per esteso, suonava: «*Ich habe mir das Blättchen sogleich ins Stammbuch gezeichnet, denn ich habe mich oft bemerkt: ich habe viel weniger gesehen, was ich nicht gezeichnet habe*» e compare nei *Diari (Tagebücher) del poeta in data 24 agosto 1807*, durante un soggiorno a Karlsbad; cfr. J.W. von Goethe, *Tagebücher*, in *Goethes Werke* (Weimarer Ausgabe), III. Abteilung, Band 3, Weimar 1891, p. 263. Una riflessione in nuce già negli appunti romani (29 dicembre 1786) quando scriveva: «*Da ich nun anlange zu zeichnen [...] fange ich nun erst an zu sehen*» (Poiché ora inizio a disegnare [...] comincio solo adesso a vedere veramente).

²¹ Citato da Handke, *Nei colori del giorno*, p. 26.

²² Sulla reciproca inerenza di vedere/non vedere cfr. Curi, *La forza dello sguardo*.

²³ Wenders, *Una volta*, p. 389.

²⁴ Purini, *Una lezione sul disegno*, pp. 32-33.

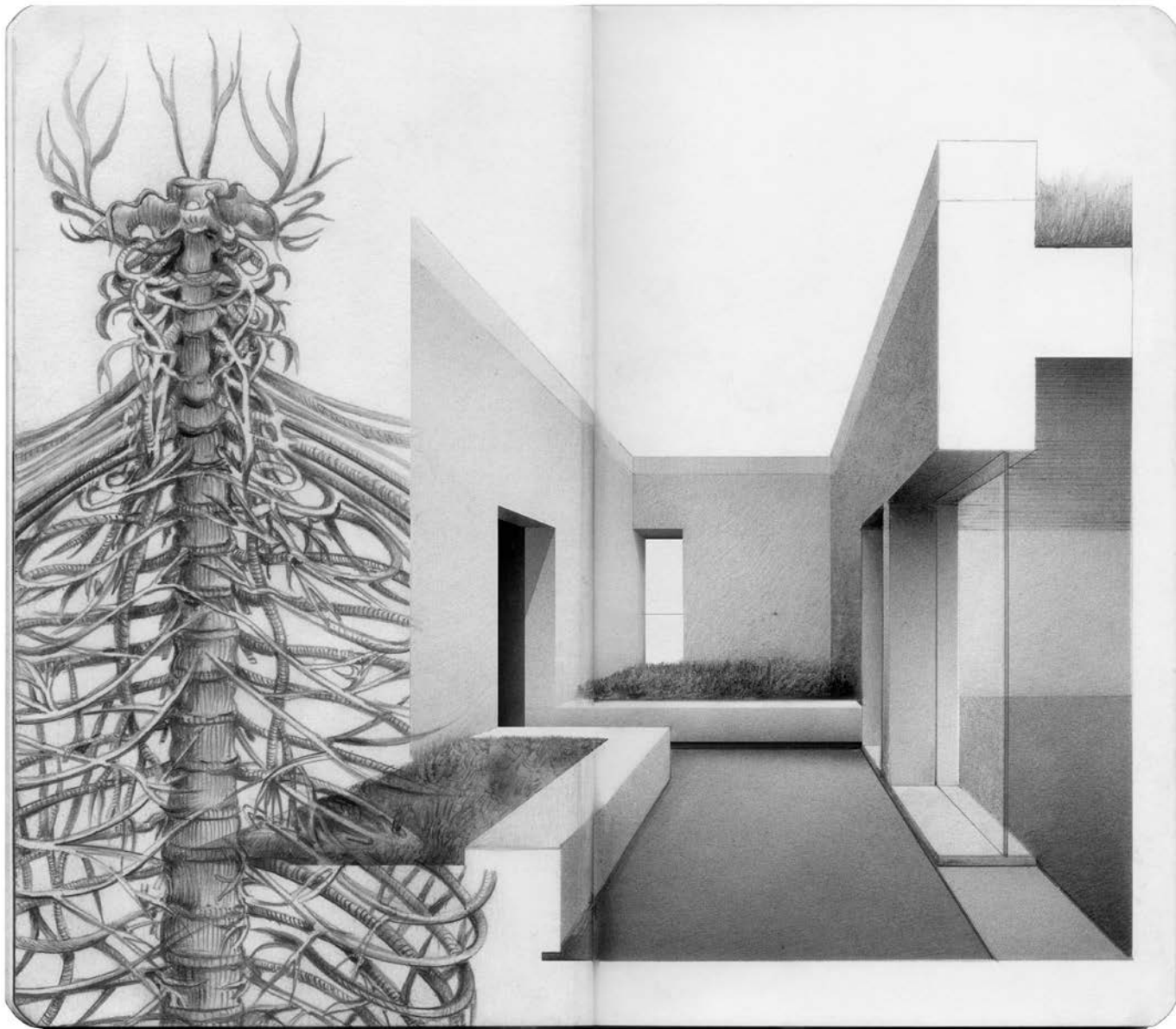
²⁵ Platone, *Repubblica (Politeia)*, libro V, 475 e.

²⁶ Armenini, cit., libro I, capitolo IV, p. 53.

²⁷ Baudelaire, *L'arte mnemonica* in *Il pittore della vita moderna*, p. 1290.

²⁸ Su questo approccio vedi: Bartlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, 1995.

²⁹ Agostino, *De vera religione*, XXXIV, 64.



germente di sbieco, dal corpo assiso di una fanciulla, avvolta in panneggi *à la grecque*. Si tratta della Dibutade così come fu concepita e dipinta nel 1810 da Jeanne-Élisabeth Chaudet e poi incisa da Marie-Pauline Soyer, la cui stampa fu pubblicata negli *Annales du Musée*³². Un cammino di inflessibile riduzione e rovesciamento: nessun richiamo aneddótico, nessuna stanza, nessun arredo, nessun forno, nessun animale, nessuna combinazione luce-ombra, nessun rimbalzo tra doppi. Revocate del tutto le presenze maschili. Annichilito qualsiasi richiamo al ruolo egemonico del padre e del giovane un giorno così ardentemente desiderato: nulla, se non la linea nitida e sottile del suo profilo su quel muro liscio e anepigrafo su cui gravano le spalle scoperte della ragazza – e si consideri il perfetto bilanciamento tra la postura eretta del capo così evocato e

quella dolcemente inclinata della testa della Kore il cui sguardo, seppur ben orientato, sembra suggerire quello vuoto e opaco di una statua di marmo («*Quel regard dans ces yeux sans prunelle!*»).

Dibutade Coming to Visit Her Lover's Portrait: il cerchio si chiude; il gioco, reciproco e molteplice, tra amato, penombra, dita, stilo, tratto, si dissolve e il dialogo si consuma nel silenzio eloquente del simulacro (il fatto poi che la tela originale di Chaudet sia andata distrutta e sopravviva oggi unicamente grazie alla riproduzione di Soyer, rende questa pagina la più evidente testimonianza della pratica grafica come catena infinita di produzione e commercio di fantasmi, come immersione in un'intrigata baudelairiana, *forêt de symboles*).

15 | Il chiostro-giardino pensile in fronte alle aule di informatica.

³⁰ Gramsci, Q 11, § 64, p. 1492.

³¹ Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, p. 72.

³² *Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts*, p. 34.

Bibliografia

- L.B. Alberti, *De re aedificatoria* (1443-52), libro I (trad. it. G. Orlandi, *L'architettura*, introduzione e note di P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966).
- L.B. Alberti, *De pictura*, 1435 (trad. it. e cura di C. Grayson, *La pittura*, Laterza, Roma-Bari 1980).
- De' veri precetti della pittura di Messer Giovan Battista Armenini da Faenza* Libri tre, Ravenna 1586 (edizione a cura di M. Gorreri, Einaudi, Torino 1988).
- G.F. Barbieri, *Primi elementi per introdurre i giovani al disegno*, Giacomo Rossi, Roma 1619.
- F. Bartlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, 1863 (trad. it. di G. Guglielmi e E. Raimondi, *Il pittore della vita moderna* in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 1996).
- G.P. Bellori, *L'idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto. Scelte dalle bellezze naturali superiore alla Natura discorso all'Accademia Romana di San Luca* (1664), in *Le Vite de Pittori, Scultori, ed Architetti moderni co loro ritratti al naturale scritte da Gio. Pietro Bellori* (1672), cfr. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bellori1728/0001/image,info>
- A. Carlino, *La fabbrica del corpo. Libri di dissezione nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 1994.
- U. Curi, *La forza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1990 (trad. it. A. Cariolato e F. Ferrari, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano 2003).
- A. Fo, *Luci e eclissi*, Einaudi, Torino 2026.
- P. Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980 (trad. it. C. Gro, *Nei colori del giorno*, Garzanti, Milano 1985).
- A. Kojève (A.V. Koževnikov), *Les peintures concrètes de Kandinsky*, 1936 (trad. it. M. Filoni e A. Gnoli, *I dipinti concreti di Kandinsky*, in Id., *Kandinsky*, Quodlibet, Macerata 2005).
- R.W. Lee, *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, W. W. Norton & Co., New York 1967 (trad. it. C. Blasi Foglietti, *Ut Pictura Poesis. La teoria umanistica della pittura*, Sansoni, Firenze 1974).
- G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura. Diuiso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la theorica, & la prattica d'essa pittura*, Milano 1584 (ed. critica a cura di R.P. Ciardi, *Scritti sulle arti*, vol. II, Centro D Marchi & Bertolli, Firenze 1974-75), https://archive.org/details/bub_gb_k16wKRtVntsC: (ultimo accesso: 02/2026).
- M. Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, 1948 (trad. it. di P. Caruso, *Il dubbio di Cézanne* in Id., *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano 1962).
- C.D. O'Malley, *Andreas Vesalius of Brussels 1514-1564*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1964.
- E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 1924 (trad. it. E. Cione, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, La Nuova Italia, Firenze 1996).
- Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, liber XXXV, *honos picture* (trad. it. di S. Ferri, *Storia delle arti antiche* (1946), libri XXXIV, XXXV, XXXVI, et al., Rizzoli, Milano 2016).
- R. Pierantoni, *Verità a bassissima definizione. Critica e percezione del quotidiano*, Einaudi, Torino 1998.
- F. Purini, *Una lezione sul disegno*, Gangemi editore, Roma 1996.
- J.B. deC. M. Saunders, C.D. O'Malley, *The Illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels*, Dover Publications, New York 1973.
- G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1568), Felice Le Monnier, Firenze 1846.
- W. Wenders, *Una volta*, (trad. it. di O. Zaggia e E. Romano), Edizioni Socrates, Roma 1993.
- R.S. Wurman, E. Feldman, *The Notebook and Drawings of Louis I. Kahn*, Mit Press, Cambridge (MA) 1973.
- F. Zuccaro, *L'idea de' Pittori Scultori et Architetti divisa in due Libri*, Torino 1607, cfr. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1912377t?rk=21459;2>