



# TRIBELON

DISEGNO E RAPPRESENTAZIONE DELL'ARCHITETTURA,  
DEL PAESAGGIO E DELL'AMBIENTE

*Journal of Drawing and Representation of Architecture, Landscape and Environment*

---

SEGNI SIGNIFICANTI

*Signifying Signs*

5/26



RIVISTA DI DISEGNO  
UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI FIRENZE

#### Direttore responsabile

Susanna Caccia Gherardini | University of Florence

#### Direttore scientifico

Sandro Parrinello | University of Florence

#### Vicedirettrici

Justyna Borucka | Gdańsk University of Technology, Poland

Francesca Picchio | University of Pavia

#### Comitato editoriale

Salvatore Barba | University of Salerno

Carlo Bianchini | Sapienza University of Rome

Matteo Bigongiari | University of Florence

Darka Bilić | Institute of Art History, Croatia

Riccardo Florio | University of Naples Federico II

Emanuela Lanzara | Suor Orsola Benincasa University of Naples

Francesco Maggio | University of Palermo

Beniamino Polimeni | University of Hertfordshire

Pablo Rodriguez-Navarro | Valencia Polytechnic University, Spain

Massimiliano Savorra | University of Pavia

Jakub Szczepański | Gdańsk University of Technology, Poland

#### Coordinamento editoriale e segreteria scientifica

Alberto Pettineo | University of Florence

#### Coordinamento redazionale e progetto grafico

Anna Dell'Amico | University of Pavia

#### Comitato redazionale

Gianlorenzo Dellabartola | University of Florence

Anna Sanseverino | University of Naples Federico II

Alessandro Spennato | University of Florence

Marta Zerbini | University of Florence

#### Attività di co-revisione

Didacommunicationlab | DIDA, University of Florence

#### Progetto grafico

Francesca Picchio | University of Pavia

Giovanni Anzani | University of Florence

Anna Dell'Amico | University of Pavia

#### Logo "TRIBELON"

Francesca Picchio | University of Pavia

#### In copertina

Frammenti (in)significanti

2026 © Sandro Parrinello

Volume 3 | Numero 5 | Anno 2026

## SEGNI SIGNIFICANTI

*Signifying Signs*

#### Comitato scientifico internazionale

Marcello Balzani | University of Ferrara

Davide Benvenuti | Nanyang Technological University, Singapore

Stefano Bertocci | University of Florence

Marco Giorgio Bevilacqua | University of Pisa

Fabio Bianconi | University of Perugia

Stefano Brusaporci | University of Aquila

Yongkang Cao | Jao Tong University, China

Reynaldo Esperanza Castro | National Autonomous University of Mexico, Mexico

Santi Centineo | Polytechnic University of Bari

María Pilar Luisa Chías Navarro | University of Alcalá, Spain

Emauela Chiavoni | Sapienza University of Rome

Per Elias Cornell | Gotheborg University, Sweden

Valeria Croce | Arts et Métiers, Aix-en-Provence, France

Livio De Luca | CNRS, French National Centre for Scientific Research, France

Edoardo Dotto | University of Catania

Victoria Ferraris | National University of Córdoba, Argentina

Ludovica Galeazzo | University of Padua

Andrea Giordano | University of Padua

Emine Sibel Hattap | Mimar Sinan Fine Arts University, Turkey

Faten Hussein | University of Carthage, Tunisia

Elena Ippoliti | Sapienza University of Rome

Gjergji Islami | Polytechnic University of Tirana, Albania

Hind Karoui | University of Carthage, Tunisia

Karin Lehmann | Bochum University of Applied Sciences, Germany

Jacek Lebież | Gdańsk University of Technology, Poland

Svetlana Maximova | Perm National Research Polytechnic University, Russia

Massimiliano Lo Turco | Polytechnic University of Turin

Andrea Nanetti | Guangzhou Academy of Fine Arts, China

Caterina Palestini | University of Chieti-Pescara

Luis Palmero Iglesias | Valencia Polytechnic University, Spain

María Dolores Robador González | Universidad de Sevilla, Spain

Gabriele Rossi | Polytechnic University of Bari

Maria Soler Sala | University of Barcelona, Spain

Roberta Spallone | Polytechnic University of Turin

Graziano Mario Valenti | Sapienza University of Rome

Chiara Vernizzi | University of Parma

Philippe Véron | Arts et Métiers, Aix-en-Provence, France

Ornella Zerlenga | University of Campania "L. Vanvitelli"

TRIBELON Vol. 3 | N. 5 | 2026

Pubblicazione semestrale

Registrata dal Tribunale di Firenze

n. 6205 del 15.07.2024

ISSN 3035-143X (stampa)

ISSN 3035-1421 (online)

I saggi pubblicati da TRIBELON sono stati valutati, in forma anonima, dal comitato direttivo, dal comitato scientifico e dai referees anche internazionali. Per informazioni sul sistema peer review utilizzato dalla rivista si rinvia al sito:

<http://www.riviste.fupress.net/index.php/tribelon>

email: [tribelon@dida.unifi.it](mailto:tribelon@dida.unifi.it)

Copyright: 2026 © *The Author(s)*

This is an open access issue distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), unless otherwise specified within.

La rivista è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte nel caso non si fosse riusciti a recuperarli per chiedere debita autorizzazione.

*The Journal is available to all owners of any images reproduced rights in case had not been able to recover it to ask for proper authorization.*

Published by Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy

[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

L'opera è stata realizzata grazie al contributo del DIDA

Dipartimento di Architettura | Università degli Studi di Firenze |

via della Mattonaia 8, 50121 Firenze



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DIDA  
DIPARTIMENTO DI  
ARCHITETTURA

# SOMMARIO

## EDITORIALE

**All'ombra della montagna. Sulla deriva del significante nell'ipertrofia visiva contemporanea** 4  
Sandro Parrinello

---

**Abito intellettuale. Alcune note sul disegno** 12  
Fabrizio Arrigoni

**La rêverie del tratto: i *Capricci* e gli *Scherzi di Fantasia* di Giambattista Tiepolo** 24  
Emanuele Garbin

**Il disegno di architettura tra realtà e idealità: Palladio e Canaletto** 36  
Alberto Sdegno

**Protografia. O dell'origine del segno grafico** 44  
Enrico Cicalò

**Signs, Memory and Medieval Funerary Stone Carvings in the Lake Sevan Basin** 52  
Avetis Grigoryan, Nelli Petrosyan, Artyom Ananyan, Sevak Arevshatyan

**Meta-Design, Figure and Style between Drawing and Generative AI** 60  
Fabrizio Gay, Irene Cazzaro

**Geometry of an architecture of the mind** 70  
Raimond Guy

**L'evoluzione del linguaggio nel cartellonismo pubblicitario italiano del XX secolo** 80  
Marcello Scalzo

**Co-creation in Sketching space** 92  
Simon Twose

---

## RUBRICHE

**Un disegno dal passato** 104  
Disegni di Roberto Segoni per il progetto di un Centro Ricreativo a Compiobbi (Fiesole)  
Marco Bini

Il David sotto la Loggia dei Lanzi nell'ipotesi di Pasquale Poccianti 107  
Roberto Lembo

**Un disegno dal presente** 110  
L'architettura dipinta e il disegno dello spazio nel ciclo delle Storie di San Francesco ad Assisi  
Roberta Ferretti

**Codici grafici** 113  
Il ruolo del punto nel disegno parametrico delle coniche tra geometria e topologia computazionale  
Giovanni Anzani

**Linee di ispirazione. Interviste ai maestri del disegno** 119  
Dialogo con Franco Purini  
a cura di Sandro Parrinello



RIVISTA DI DISEGNO  
UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI FIRENZE

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

**Citation:** S. Parrinello, *All'ombra della montagna. Sulla deriva del significante nell'ipertrofia visiva contemporanea*, in *TRIBELON*, III, 2026, 5, pp. 4-9.

**ISSN (stampa):** 3035-143X

**ISSN (online):** 3035-1421

**doi:** <https://doi.org/10.36253/tribelon-4224>

**Published:** July, 2026

**Copyright:** 2026 Parrinello S., this is an open access 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](http://riviste.fupress.net/tribelon)

## ALL'OMBRA DELLA MONTAGNA. SULLA DERIVA DEL SIGNIFICANTE NELL'IPERTROFIA VISIVA CONTEMPORANEA

SANDRO PARRINELLO

University of Florence  
[sandro.parrinello@unifi.it](mailto:sandro.parrinello@unifi.it)

Questo editoriale prende forma durante un viaggio, lungo un attraversamento della Tunisia nella provincia di Tataouine, in una missione di ricerca dedicata allo studio dei villaggi berberi e degli *ksour* che punteggiano "i luoghi alti" del paesaggio roccioso.

Il sole e la luce intensa del deserto rendono talvolta difficile tenere gli occhi ben aperti e, in assenza di alberi, l'ombra dello *Ksar di Beni Barka* si rivela l'unico riparo possibile. Nel circumnavigare l'orografia del promontorio è percepibile un immediato contrasto, quando al tepore del suolo si mescola l'aria che serpeggia nelle valli e si infrange contro l'imponente densità dell'ombra, attivando correnti ascensionali che trascinano lo sguardo, costringendolo a muoversi verticalmente verso la cresta alta della roccia.

Osservando il fianco della montagna, che sale vertiginosamente, è possibile notare le numerose grotte poste in prossimità della valle e, al lato degli ambienti ipogei, i resti della città e del suo sistema agricolo, di cui oggi risultano poche tracce nelle depressioni, i *wādī*, tra le colline. Appare del tutto naturale dare un senso a quella dimensione verticale, immergendo la propria coscienza in un paesaggio primordiale con la luce intensa in alto, che svetta divina da dietro al monte, e il percorso tortuoso, che sale, conducendo alla vetta e alla conoscenza, nel luogo da

dove è possibile "vedere" e apprezzare l'estensione del territorio. Al suo opposto il buio, dentro la grotta, nel ventre profondo della montagna. L'immaginazione proietta in una dimensione ancestrale per decifrare ogni forma o segno di questo luogo remoto. Nell'organizzazione delle valli, con i muretti a secco, è facile immaginare l'agricoltura neolitica, come nei sentieri, che si perdono all'orizzonte attraversando il paesaggio sconfinato, figurarsi le carovane penetrare le civiltà stanziali in parte scomparse. In questa rotta idealizzata, fatta di segni, è possibile vivere il limite dell'impero romano, oltre il quale si estendeva e si estende ancora oggi il deserto, immaginando così la vita nelle diverse epoche, prima dell'ottocento, quando venire qui per un europeo era praticamente impossibile.

Tra le rovine ogni pietra acquista, oggi, nella dimensione immaginifica, un significato profondo e chiarissimo, permettendo di svolgere un vero e proprio viaggio nel tempo, che è in verità un viaggio interiore, al termine del quale il presente, manifestato soltanto dalla vettura parcheggiata in prossimità del sentiero, appare lontanissimo.

Procedendo nella provincia di Matmata, l'aspra orografia rocciosa cede il passo a un paesaggio dalle linee più dolci, dove le sedimentazioni arenarie modellano un suolo più plastico e lavorabile.

È qui che le architetture troglodite si attestano lungo i margini dei *wādi*, in un'organica continuità con le risorse necessarie al sostentamento. Dalle strutture circolari a cielo aperto si aprono stanze scavate che si connettono come a generare una città sotterranea, che è però l'essenza di un nucleo abitativo definito simbolicamente dal contrasto netto tra luce e ombra. Accedere all'intimità di queste comunità non è immediato e richiederebbe la comprensione di rituali e codici sociali che è possibile soltanto intuire. Tuttavia, l'autentica cultura dell'ospitalità consente al visitatore di abitare temporaneamente lo spazio delle case e di ottenere ristoro attraverso la condivisione dei frutti più preziosi del luogo, quali il pane caldo, cucinato nei forni vernacolari posti all'esterno delle dimore, il miele e l'olio, simboli di un'economia della terra ancora intatta. Ogni manufatto, utensile o segno, assume valore simbolico, relazionandosi alla dimensione produttiva in un'armonia stratificata da secoli di processi costruttivi e sociali. Nell'attraversare questi paesaggi, annotare e disegnare nel taccuino può generare un certo imbarazzo, come se si tentasse di appropriarsi dell'essenza e dello spirito di un luogo destinato a rimanere in parte inaccessibile. In qualche modo, è come se la stessa presenza del visitatore introducesse una forma di contaminazione nel paesaggio e nella sua integrità.

La curiosità è alimentata da questo spazio liminale che viene attraversato e al contempo contaminato, alimentato a sua volta e arricchito attraverso l'immaginazione. Per un appassionato di fantascienza, questi luoghi richiamano infatti l'opera di George Lucas, che li proiettò in una galassia lontana lontana, ambientandovi il pianeta desertico di *Star Wars*, e visitare e documentare oggi i set del film, a distanza di cinquant'anni dalla loro realizzazione, appare ironicamente come un'operazione di archeologia paleofantascientifica.

Il vagare della fantasia consente di attraversare mentalmente le ere, dando forma a civiltà possibili che prendono vita nel taccuino, secondo quello sdoppiamento dell'immaginazione caro a Voltaire nell'opera *Le singolarità della natura*, utilizzato per mettere in discussione le suggestioni romantiche dei paesaggi del passato. Il disegnatore è orientato a cogliere mentalmente l'immagine integra del luogo e non soltanto un frammento, come può emergere dall'analisi di un testo. L'incedere nella fantasia avvicina così alle figure dei paleontologi descritti da Garbin in *Palæontographica*, dove viene rivelato l'animo profondo del disegno scientifico, inteso come strumento di scrittura immaginifica di ciò che non esiste più. Per spiegare questo concetto Emanuele Garbin descrive la "traccia", definendola

come qualcosa di fuori posto, che si dà a vedere e pensare come una traccia proprio perché è fuori posto, perché è dove non dovrebbe essere o dove dovrebbe esserci qualcos'altro.

La traccia è il supporto fisico e motorio che viene interpretato e trasformato in segno, mentre il segno è l'unità espressiva che interpreta la traccia per trasmettere un senso delle cose. Traccia e segno, nelle loro possibili accezioni, sono parte del significato, dove la traccia costituisce l'evidenza fenomenica e materica del gesto o di quanto accaduto, ovvero l'estensione fisica del significante che, nel farsi segno, cristallizza l'intenzione comunicativa in una forma codificata. Semanticamente, traccia e segno non sono scindibili e se la traccia garantisce l'ontologia della presenza, il segno ne governa la funzione simbolica, rendendo la sostanza visiva un'unità inscindibile di senso e materia.

Al di là della presenza è però nell'assenza che si manifesta una ricchezza maggiore, testimoniata dal fascino della rovina, dall'immaginazione che ricostruisce le civiltà berbere del deserto e da ciò che può integrare ciò che rimane.

Il possibile è un campo molto più vasto, nel quale diventa spesso complicato definire dei limiti, soprattutto in assenza di tracce che guidino l'analisi. Nel possibile è incluso, più o meno, tutto ciò che può essere immaginato.

Questo apre una connessione tra ciò che suggerisce la traccia e ciò che conosciamo, tra l'atto concreto e la sensibilità individuale, definendo in modo personale l'essenza del significato. Qualunque segno designato è significato. Ciò si traduce nella semplice analogia per cui disegnare equivale a significare lo spazio.

A livello più generale è possibile affermare che ogni qualvolta venga prodotto un segno intenzionalmente, che sia un gesto, una parola o un'immagine, e che dunque si strutturi un atto comunicativo o un atto designante, questo porti con sé un significato. La comunicazione corrisponderebbe alla creazione di significato attraverso l'uso di forme, movimenti, suoni e segni nello spazio, dove il segno serve come strumento di mediazione per rendere presente alla mente qualcosa che non è direttamente visibile.

Disegnare deriva da designare, "tracciare, indicare, delineare" ponendo il segno e la traccia all'interno di un'unica entità. Nel tempo, disegnare si è specializzato nella rappresentazione grafica, mentre designare ha mantenuto il senso più astratto di indicare e nominare. Ad ogni modo ancora oggi l'atto del Disegno, il processo in parte figurativo della designazione dello spazio attraverso segni, struttura e "significa", dà un significato, "segna" e designa per "dare significato", per significare. Ecco perché l'atto di tracciare una linea è, per definizione, un gesto di ordi-

namento, di opposizione al *cháos* dove la matita separa il vuoto dal pieno, imponendo un limite che permette alla forma di emergere.

Nell'attuale ecosistema mediatico, assistiamo a un paradosso ontologico dove una sovrabbondanza di significati invece di arricchire la nostra esperienza quotidiana ed educarci all'ordine della forma, finisce in parte per obliterare il significante. Il processo comunicativo si è profondamente complicato e stratificato, divenendo un substrato continuo di un paesaggio ultra dinamico che svaluta, nel sovrabbondante, il concetto di immagine. Se nel paesaggio primordiale ogni segno esprime un valore affermato da una relazione significativa, al punto da incoraggiare la ricerca del simbolico nella propria immaginazione, il grande paradosso di questa epoca, alimentata attraverso le immagini, è che il disegno del mondo appare un processo quanto mai inattuale.

Nella dimensione speculativa contemporanea, siamo immersi in un flusso di immagini che rendono meno manifesta la struttura formale e, nell'esaltazione dell'iperconnessione rapida, fanno del significante uno spazio "iper-trasparente".

Ogni fase evolutiva dell'immagine è intrinsecamente segnata da una dialettica trasformativa che opera nel passaggio tra regimi visivi differenti, dove determinati apparati formali subiscono processi

di obsolescenza e sparizione, mentre altri si sedimentano come strutture permanenti della percezione. Tale dinamica che conforma modelli, stili e interi palinsesti culturali, delinea una fenomenologia della rappresentazione basata su ricorsi storici e modelli ciclici, in cui il consolidamento di nuovi canoni morfologici è sempre l'esito di una rinegoziazione tra la persistenza del segno e la mutazione del supporto mediale. Sebbene la tensione tra innovazione tecnologica e ricezione visiva costituisca una costante nei processi storici, l'attuale paradigma che viviamo quotidianamente si distingue per una pervasività senza precedenti del prodotto visuale.

La percezione di tale presenza emerge quando si interrompe il flusso continuo di immagini, come nel deserto tunisino, in assenza di segnale, secondo una dinamica analoga a quella del rumore di fondo, percepibile solo nel momento in cui scompare. I sistemi sensoriali, intrinsecamente adattivi, assorbono la stimolazione costante, riducendo la sensibilità alla sua continuità. La sovraesposizione visiva altera la dimensione cognitiva sotto il peso incessante della referenzialità delle immagini, sovraccariche di metatesti e di significati stratificati, politici, sociali e pubblicitari. Lo spazio, il tempo e il ritmo risultano saturati da modelli comunicativi che prescrivono forme di vita ideale, in

termini di estetica, percezioni e comportamenti. Ne deriva una condizione ovattata, che allontana dal reale in favore di uno spazio digitale di simulazione, nel quale termini e concetti vengono applicati indistintamente, perdendo precisione semantica e valore informativo. Se ogni azione è "straordinaria", nessuna azione lo è veramente.

Il pensiero dicotomico del tutto o nulla generalizza il concetto estendendone il dominio a qualsiasi cosa ("tutto"), perdendo la capacità di definirne il significato in modo univoco ("specifico"). "se tutto significa tutto, nulla significa qualcosa di specifico". Questa entropia semantica genera una cecità selettiva. La mente, non riuscendo più a soffermarsi sulla qualità intrinseca della forma (il *quomodo*), si rifugia esclusivamente nel contenuto (il *quid*). Il risultato è un'atrofia della capacità di osservazione, così che sappiamo dare un nome a ciò che vediamo, illusi che nel nome si conservi il significato e il sapere, ma non sappiamo più descriverne la struttura, non sappiamo più significare le cose.

Il processo produce una sostituzione della visione con il riconoscimento.

La frammentazione del significante si riverbera in una evidente crisi delle strutture narrative nelle coorti generazionali più giovani.

Si osserva un passaggio critico dalla difficoltà di articolazione logico-espositiva dei ventenni all'estrema parcelizzazione cognitiva dei bambini, la cui soglia di attenzione è modellata dai palinsesti multimediali basati sull'autoconclusività assoluta in tempi brevissimi. La narrazione perde la sua funzione di "filo conduttore" temporale e l'abitudine al consumo di contenuti atomizzati impedisce la costruzione di connessioni causali tra eventi distanti, atrofizzando la capacità di sintesi logica e trasformando l'esperienza del reale in una sequenza di istanti isolati, privi di memoria e di prospettiva.

I rapporti tra segno, decoro, modello e forma, sono intrinsecamente permeati di questa connessione con la capacità narrativa del significante. Se viene meno la lettura, il paesaggio lento dell'ascolto e dell'elaborazione del pensiero, il significato sparisce lentamente, dietro a modelli di scrittura automatica, di progettazione automatica, dove tutto ha un nome, tutto è spiegato e in questa spiegazione prende forma una paradossale perdita di significato. Proprio come è successo ai *Jedi* di *Star Wars*, che sono passati dall'essere dei mistici in grado di controllare equilibri della coscienza a dei praticanti di arti marziali con spade laser in cui la "forza" è diventata qualcosa di spiegato fin nel minimo dettaglio, divenendo ridicolo. Quanto è significante, nel segno, richie-

de il potere dell'assenza e, soprattutto, richiede la teoria a supportare la conoscenza. Se trasformiamo le espressioni progettuali in esercizi tecnici e tecnologici privi di teoria, privi di un approccio culturale, anche all'interno delle Scuole di Architettura, svuoteremo la formazione di ogni possibile capacità di generare segni significanti, creando degli sterili tecnici la cui preparazione diviene volubile, instabile e profondamente, troppo, connessa ad un sapere tecnico che muta al variare degli strumenti.

In questo numero della rivista è centrale il tema della traccia, della presenza, dell'assenza e delle trasformazioni del segno e del significato, dando vita ad un interessante filo rosso che attraversa i diversi saggi.

Fabrizio Arrigoni nel suo *Abito intellettuale* restituisce al disegno la dignità di un'autonoma "forma-pensiero" in quanto traccia intesa come "esorcismo contro l'oblio" e atto di rammemorazione che oppone la presenza all'assenza. Superando il dualismo tra "disegno interno" (idea) ed "esterno" (prassi), l'autore descrive un'attività "impura" e circolare in cui la concezione coincide con l'esecuzione materiale della mano. La dimensione evocativa emerge nell'atto progettuale dove il disegno si relaziona al simbolico facendosi sguardo incarnato, un "occhio vivo" che seleziona il reale attraverso desideri e intuizioni.

Il segno-progetto diventa così un "palinsesto stratificato", dove la mano "tasta" lo spazio del non-ancora-avvenuto con la stessa segreta complicità di un cieco che brandisce il bastone per orientarsi nel futuro. Emanuele Garbin esplora la traccia grafica nelle incisioni di Tiepolo come espressione di una *rêverie* del tratto. Il segno diviene un gesto veloce, nervoso e ricco di "vuoti", tipico di una libertà creativa che l'acquaforte permette rispetto alla pittura. L'atto del tracciare diventa un movimento che esplora simultaneamente il mondo interiore ed esteriore, dove simboli ricorrenti (come il serpente) sono emblemi di un dinamismo grafico puro. In questa prospettiva, la traccia è intesa come un'indagine libera e immaginativa, capace di evocare mondi attraverso la pura qualità estetica e sensoriale del segno inciso. Alberto Sdegno propone una riflessione su Palladio e Canaletto affrontando il disegno come spazio di confronto tra verità e interpretazione, evidenziando come ogni rappresentazione conservi le tracce di un continuo dialogo tra osservazione e costruzione dell'immagine. L'analisi restituisce una dimensione culturale e simbolica, mostrando come il segno divenga strumento di conoscenza e, al tempo stesso, di trasformazione e formazione degli immaginari architettonici. All'origine della strutturazione formale il linguaggio e la costruzione

della forma e del segno, che trovano nel saggio di Enrico Cicalò l'introduzione al concetto di protografia. L'autore indaga l'atto generativo della forma focalizzandosi sull'*homo graphens* e sulla natura primordiale del gesto. A differenza della paleografia o dell'epigrafia, che studiano il segno come veicolo codificato di un messaggio, il saggio analizza le tracce tattili e i grafismi spontanei come manifestazioni di un'esigenza antropologica di marcare lo spazio, ricostruendo il percorso che lega l'impulso motorio ai processi cognitivi, identificando la nascita di veri e propri archetipi grafici. Avetis Grigoryan, Nelli Petrosyan, Artyom Ananyan e Sevak Arevshatyan, sono un gruppo di studiosi armeni che proseguono la riflessione tra linguaggio visivo e testuale analizzando i monumenti funebri nell'area del celebre Lago Sevan. Nei *khachkar* i due linguaggi coesistono e concorrono alla definizione di un complesso paesaggio simbolico della memoria, costituiscono una traccia materiale del passato che continua a svolgere un ruolo attivo nella costruzione del significato storico e culturale. Il saggio di Fabrizio Gay con Irene Cazzaro analizza il disegno come meta-progetto, esplorando il passaggio della traccia tra i metodi tradizionali e l'intelligenza artificiale generativa, dove il segno esprime una catena di traduzioni tra codici diversi (schizzo, testo/prompt, modello 3D)

in cui si ridefinisce continuamente la "figurabilità" dell'idea. Il testo propone una teoria semiotica in cui il disegno governa l'alternanza tra il riconoscimento iconico degli oggetti e la dimensione plastica della traccia (forme, colori, texture) che si trasforma in "figura" attraverso convenzioni condivise, permettendo al segno di rimanere uno strumento di conoscenza e verifica anche nel complesso dialogo tra creatività umana e computazione algoritmica. Il numero prosegue con il saggio di Raimond Guy in cui l'autore esplicita il tentativo di superare la dimensione lineare della comunicazione verbale attraverso una struttura simbolica che attribuisce alla forma geometrica un valore conoscitivo e interpretativo. Il saggio affronta con originalità il rapporto tra geometria, segno, costruzione del pensiero, organizzazione cognitiva e produzione di significato. Marcello Scalzo descrive l'evoluzione del segno nel manifesto pubblicitario durante il secolo scorso e il modificarsi della traccia grafica dall'interpretazione pittorica a un linguaggio semplificato diretto, funzionale e prescrittivo. Dalla complessità simbolica alla sintesi visiva e comunicativa, guidato dalle necessità di velocità e memorabilità del boom economico, il gesto grafico e progettuale diventa un'operazione di sintesi, come nelle icone di Armando Testa.

Simon Twose infine sposta la riflessione dal segno come traccia individuale alla dimensione della co-creazione spaziale. Il saggio propone una visione del disegno come spazio di co-creazione: la traccia diviene entità tridimensionale e temporale e l'atto del tracciare un processo multi-sensoriale in cui il segno emerge dall'interazione tra gesti umani, agenti non-umani (materia, tempo, gravità) e lo spazio stesso. La traccia diventa una "installazione performativa" che abita il mondo e il disegno una condizione spaziale che trasforma l'atto progettuale in un'esperienza di "ascolto" (auscultazione), dove il segno ha la capacità di catturare e mappare la realtà in modo fluido, superando i limiti della geometria tradizionale per farsi materia viva e relazionale.

Questo numero di Tribelon prosegue con le consuete rubriche dove nella sezione *Un Disegno dal passato* Marco Bini riporta i disegni di Roberto Segoni realizzati nel corso di "Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti II", tenuto dal Professor Italo Gamberini nel 1963-64 e Roberto Lembo descrive un disegno di Pasquale Poccianti che, per salvaguardare il David di Michelangelo dagli agenti atmosferici, propone di spostarlo sotto la loggia dei Lanzi, simulando la collocazione del calco in gesso eseguito dallo scultore Clemente Papi e facendo riflettere oggi sul significato dell'assenza nello spazio urbano.

Nella sezione *Un Disegno dal presente*, Roberta Ferretti rilegge le prospettive giottesche, interpretandole come strumenti di costruzione narrativa dello spazio e proponendo una riflessione sul loro valore comunicativo e sulla capacità dell'impianto figurativo di organizzare il racconto visivo dell'opera.

Nella rubrica *Codici grafici* la traccia, nello spazio vettoriale, viene trattata come un sistema di relazioni topologiche e morfologiche e il CAD diviene un "oracolo predittivo" disvelando domini ellittici e iperbolici. Le coniche generate dalla scrittura di Giovanni Anzani mostrano come il software possa "prevedere" il disegno dimostrando che mentre l'utente posiziona i primi punti nello spazio, il computer può già calcolare e suggerire tutte le possibili curve matematiche che ne derivano.

Il numero si conclude con un maestro del disegno che ha fatto della ricerca sul significato del segno la propria poetica: Franco Purini. Accedere allo studio del professore e osservare le modalità con cui realizza le opere e come queste si integrano con il suo vivere e ricercare le forme nel quotidiano è stata un'esperienza davvero illuminante. Il dialogo con Purini mette in luce un'etica del disegno che è rivolto al disegnatore, alla scrittura del proprio io attraverso la messa in opera di forme.

Un Disegno che non può essere scevro di una identità profonda, che caratterizza il disegnatore e l'architetto, dove entrambi coesistono nella riscrittura di spazi possibili, di utopie e di mondi suggeriti attraverso la lettura e l'interpretazione di contrasti e linee che formalizzano lo spazio del foglio.

La copertina di questo numero ricorda in alcuni frammenti i disegni di Purini, senza alcuna presunzione sia ben chiaro, ma li sradica dal loro contesto per inserirli in un *potpourri* di simboli, un caos mediatico in cui simboli e segni coesistono in forma giocosa, simulando scenari e ambientazioni. La provocazione di questi frammenti, di queste geometrie, vuole essere un piccolo omaggio al convegno *Graf\_1. Architetture senza corpo*, che si tiene nella sua seconda edizione a Reggio Calabria e ha proprio come oggetto il frammento. Da ciascun tassello del disegno, da ciascun frammento, è possibile accedere a infiniti mondi, attraverso l'immaginazione, proprio come per l'assenza evocata dalla traccia che ciascuno di questi segni è in grado di evocare nell'intimità del lettore.







TRIBELON  
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](http://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?...<sup>1</sup>*

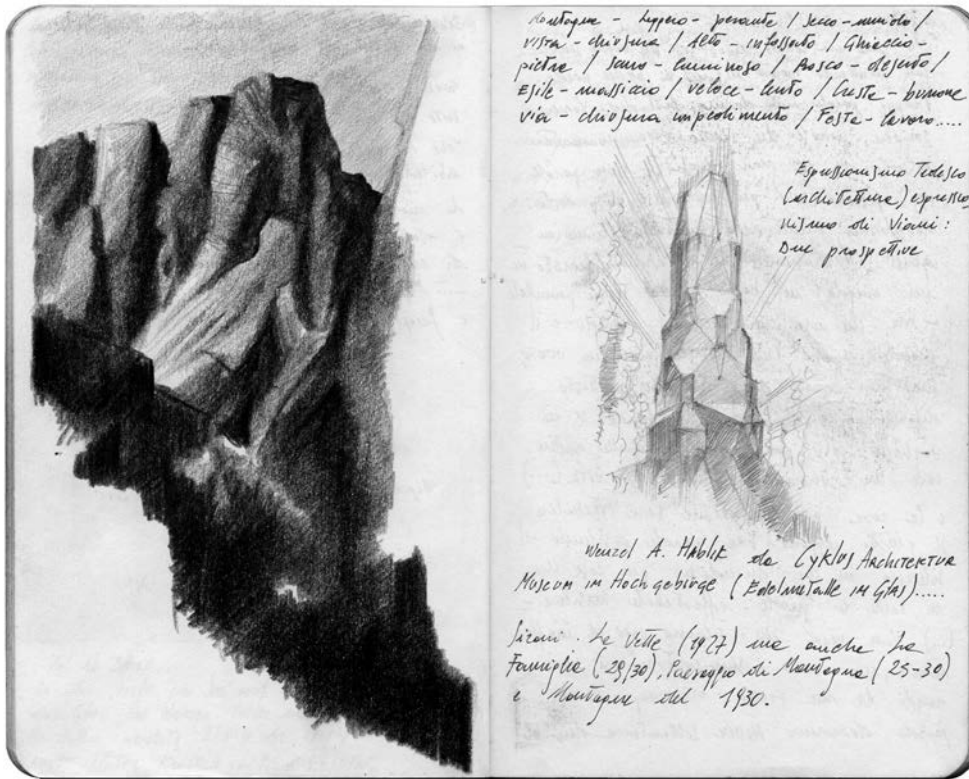
01

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*<sup>2</sup>. 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;

<sup>1</sup> Fo, *Eclissandomi*, in Id., *Luci e eclissi*, p. 61.

<sup>2</sup> 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.

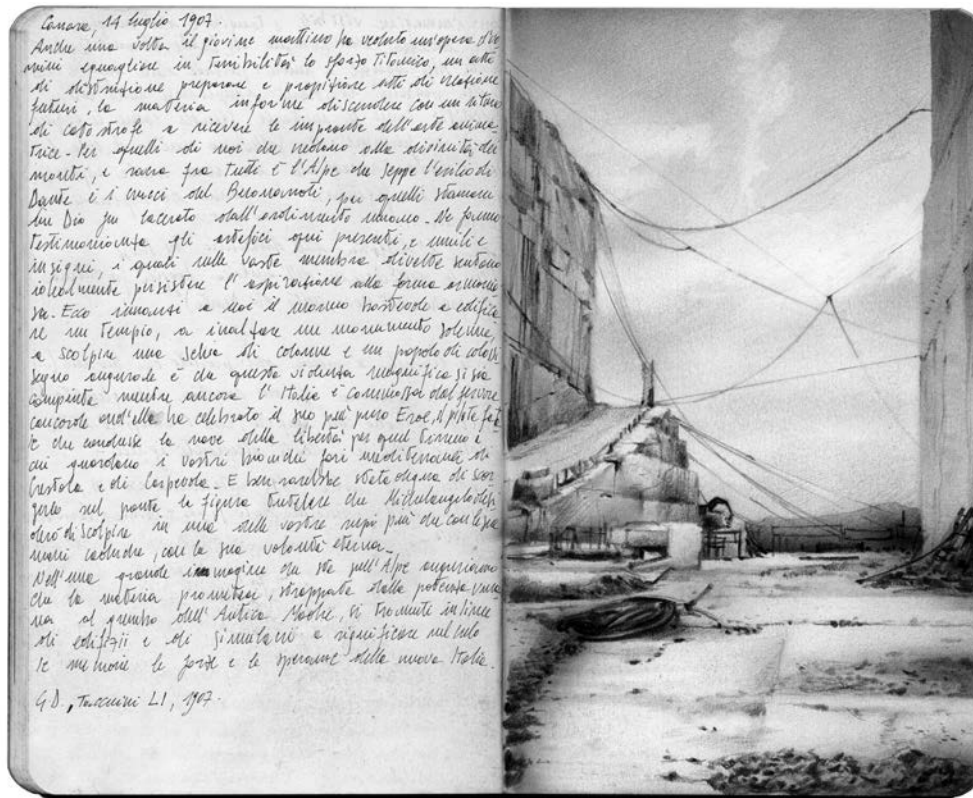
Pur nel *milieu* di un austero neoclassicismo è quella di Wright una delle trascrizioni più fedeli di un breve passo di Plinio il Vecchio che ha goduto di una formidabile fortuna tra gli anni Settanta del Settecento e gli anni Quaranta dell'Ottocento<sup>3</sup>.

Si tratta infatti del capitolo 151 (43) del XXXV libro della *Naturalis historia* dedicato alla *Storia delle arti antiche*<sup>4</sup> 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

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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»<sup>5</sup>.

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.

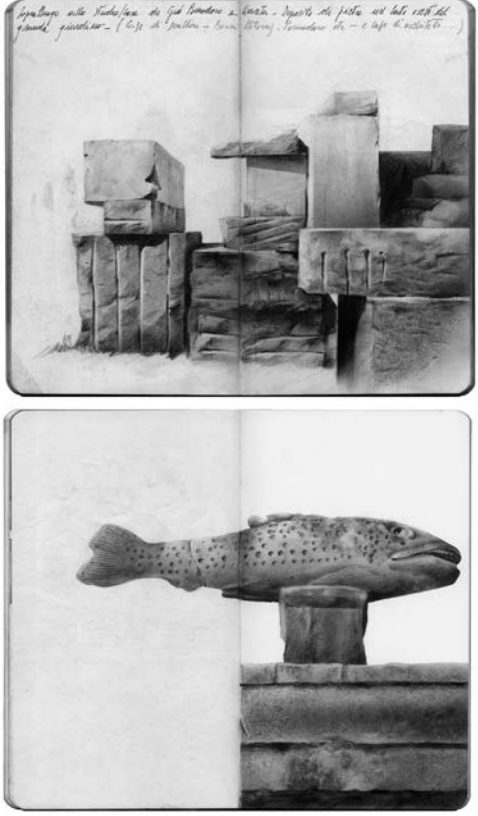
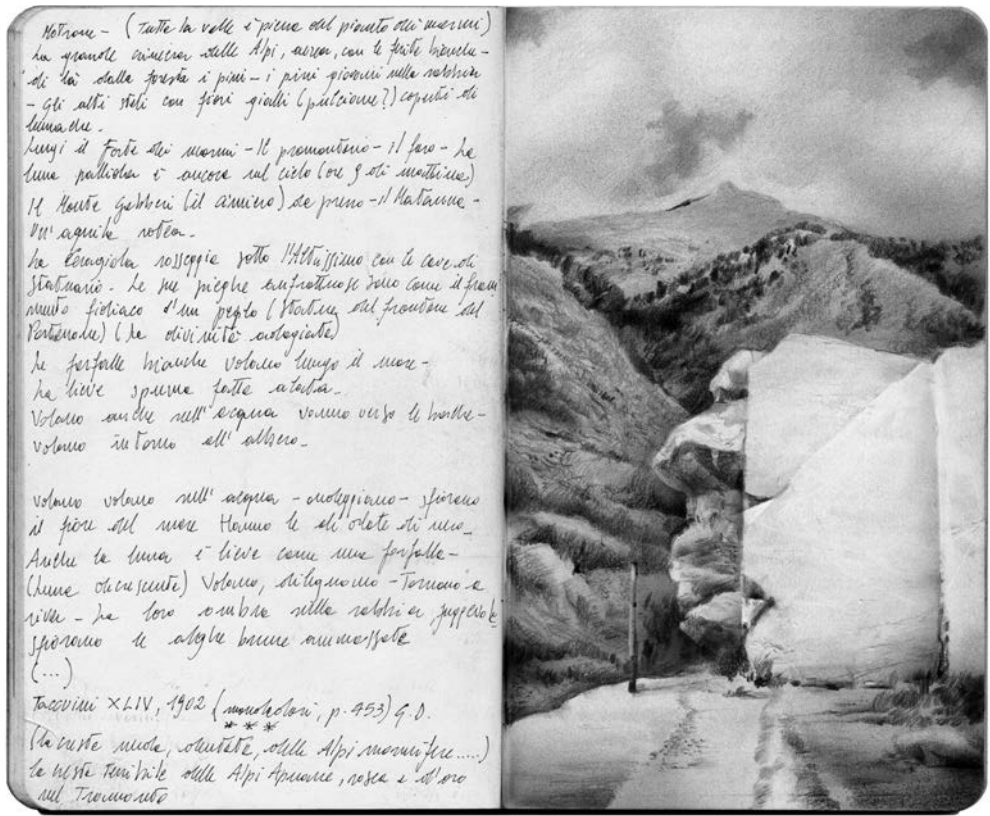
7 | Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori...*, p. 149.

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»<sup>6</sup>. 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».

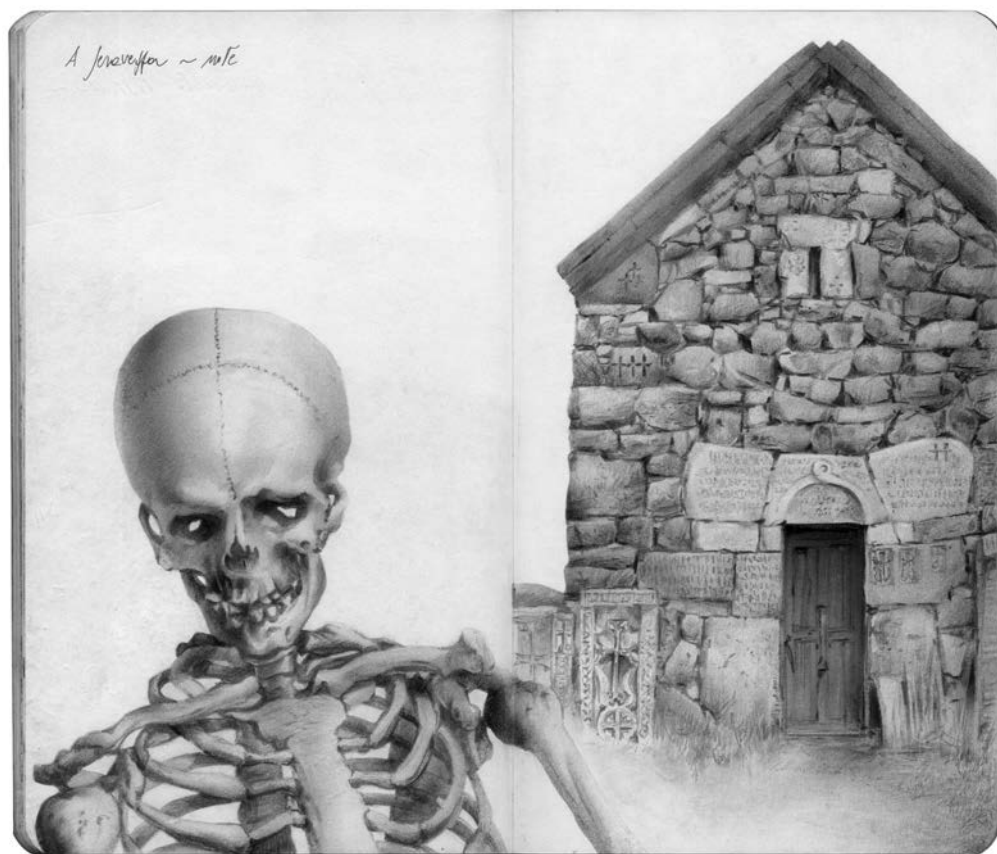
Enunciata con chiarezza, tale scomposizione appare come una geometrica messa a punto di una ancor vaga intuizione vasariana che l'aretino aveva posto come nota introduttiva alla pittura nella secon-



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»<sup>7</sup>.  
 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 mentale<sup>8</sup>. 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»<sup>9</sup>. La dottrina delle Idee<sup>10</sup> 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».

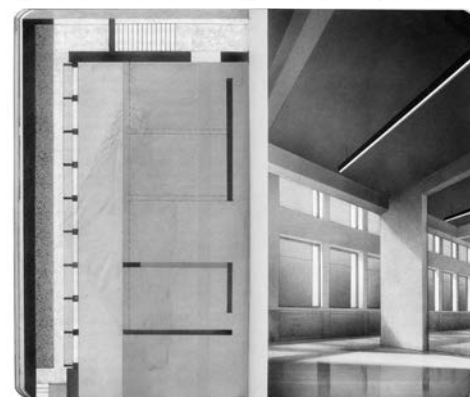
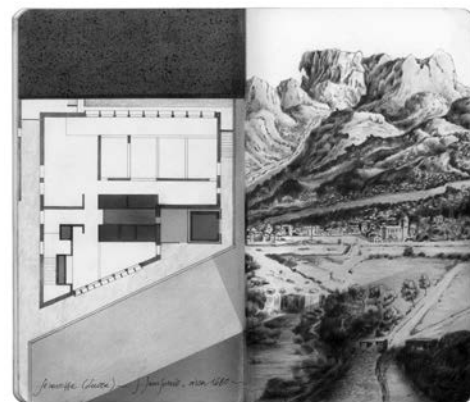
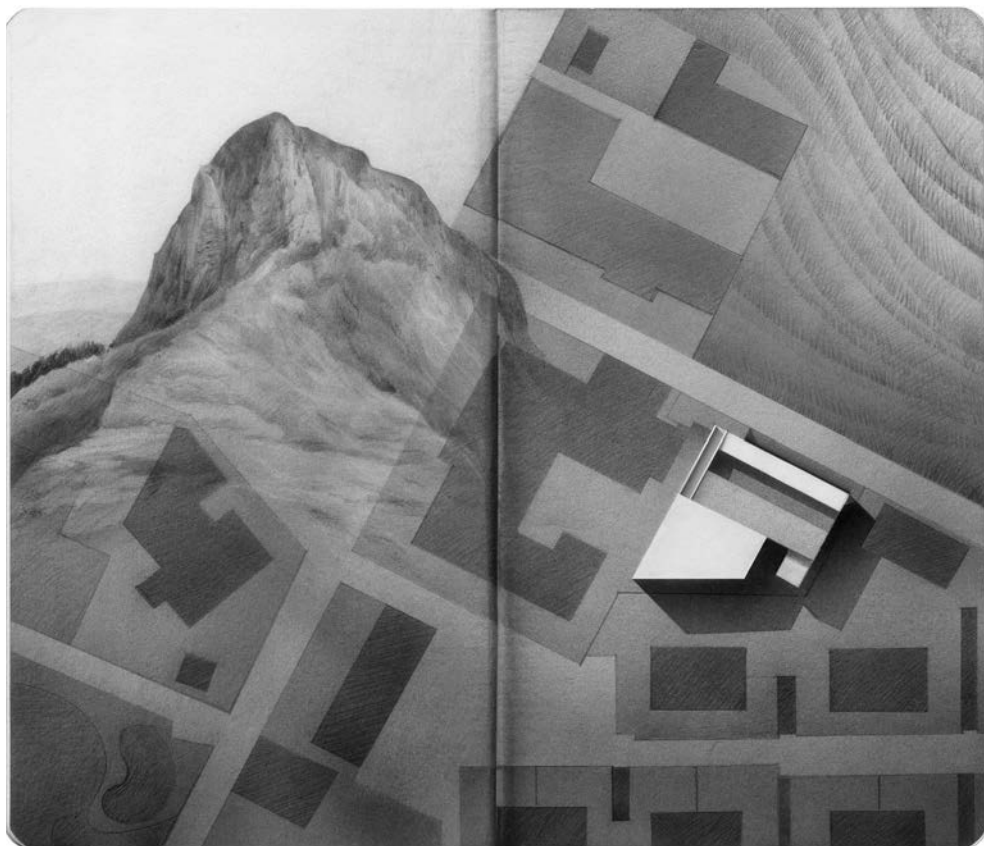
Tuttavia quando la letteratura artistica tardo cinquecentesca si confronta con maggiore decisione e sincerità con la prassi e l'esperienza viva della produzione, le dislocazioni così perentoriamente fondate subiscono dei cedimenti e i confini resi insuperabili tornano a permettere osmotici transiti e 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»<sup>11</sup>), 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»<sup>12</sup>.

### 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 Kojève<sup>13</sup>. 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»<sup>14</sup>. 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*»<sup>15</sup>.

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»<sup>16</sup>. 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).

<sup>9</sup> «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.

<sup>10</sup> «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.

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

<sup>12</sup> 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»<sup>17</sup>. 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»<sup>18</sup>. 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*<sup>19</sup>. 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 diario<sup>20</sup>; 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)<sup>21</sup>. 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 emendabile<sup>22</sup>.

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)<sup>23</sup>.

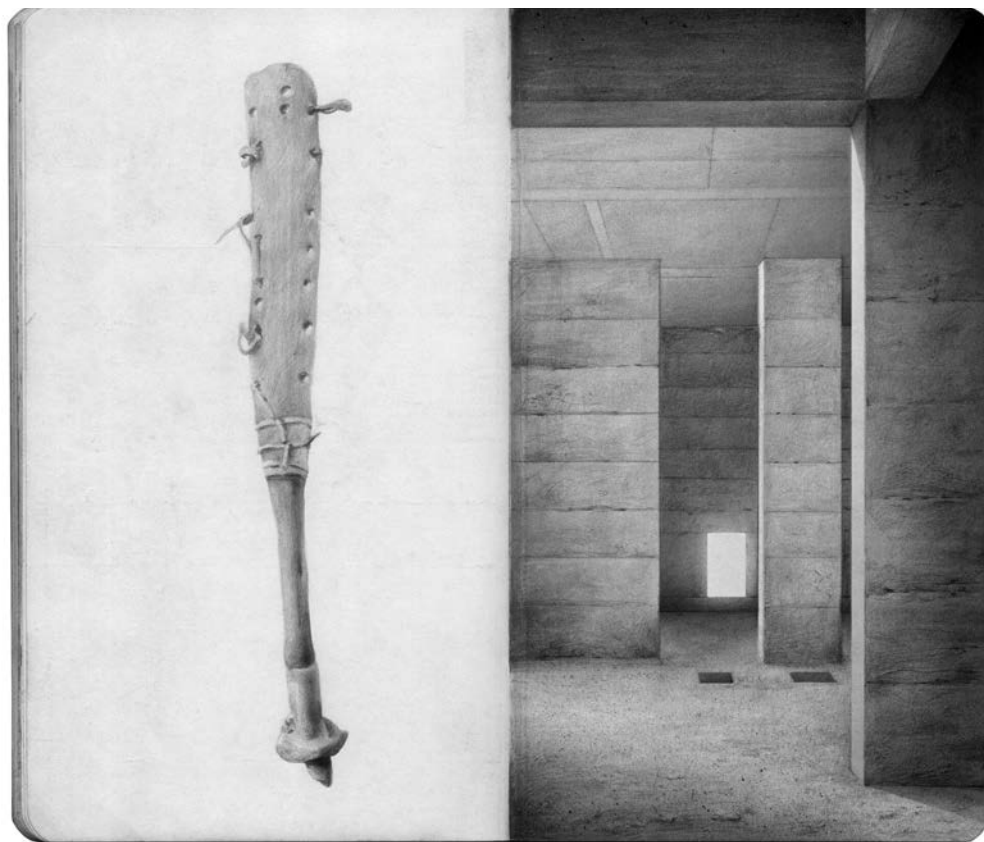
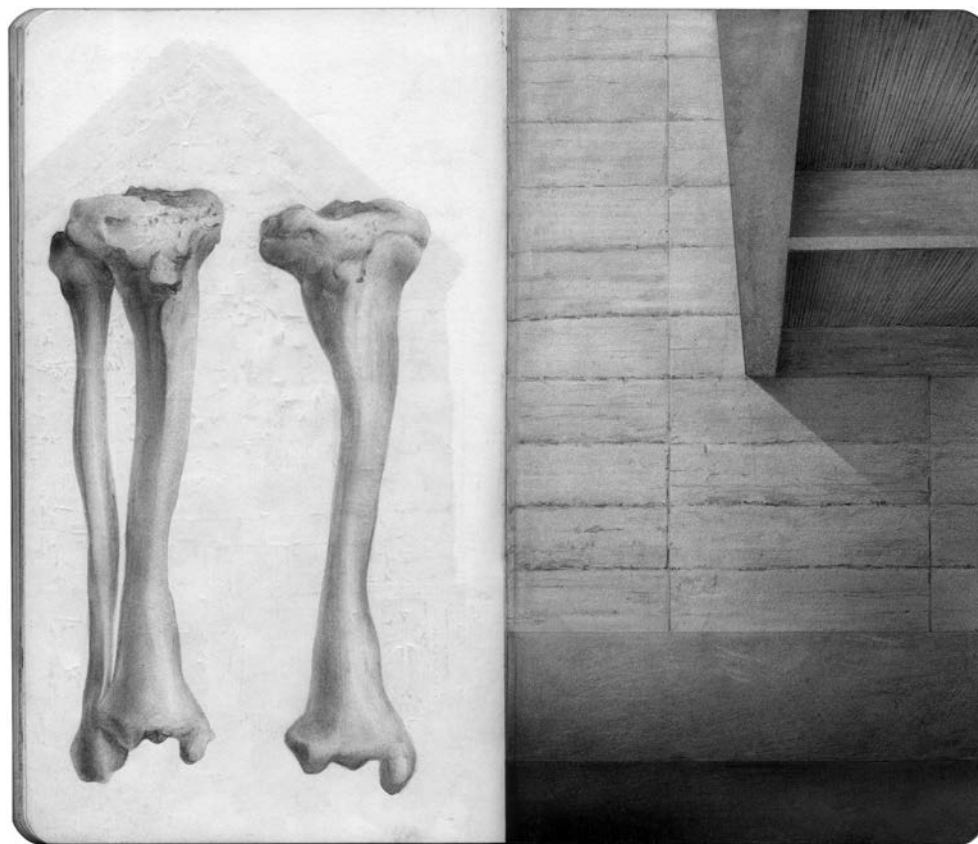
Piuttosto che patire tale condizione si tratta di comprendere la necessità e l'urgenza di una pratica della rappresentazione continua, di grana fine, capace di soggiorni prolungati quanto di ritorni pazienti, attesi. I segni sono traduzioni, avanzi di scavi e stupefazioni, resti (o rovine) in grafite 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»<sup>24</sup>.

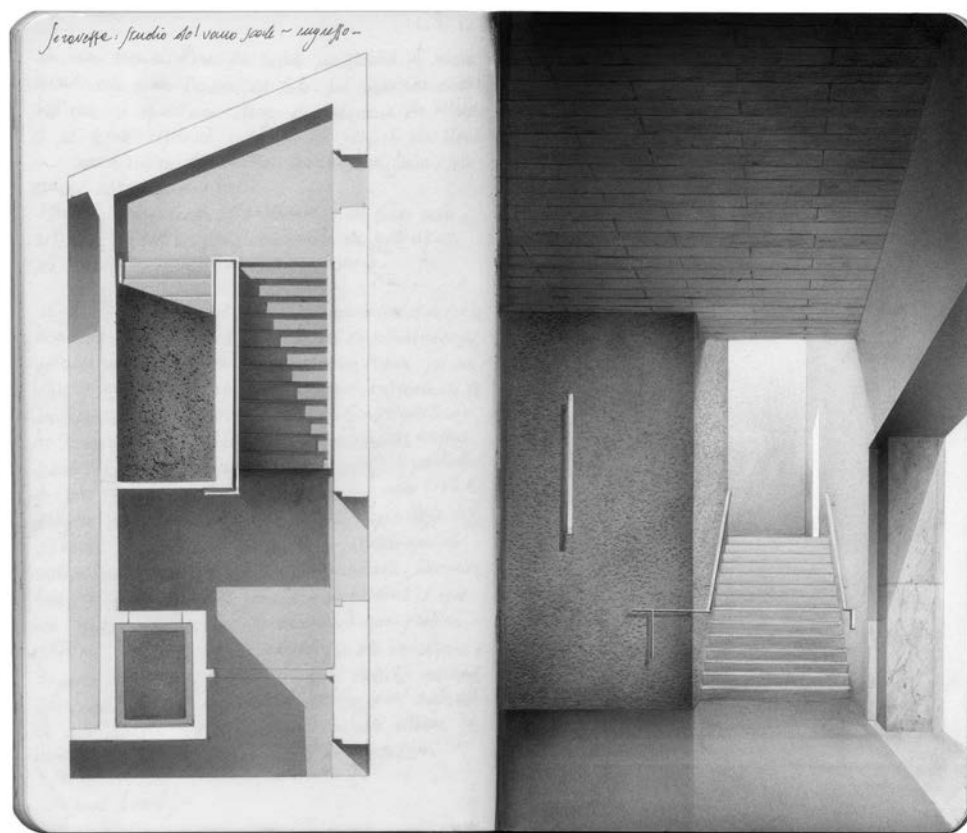
In siffatte posizioni, preoccupate di salvaguardare l'unicità di ogni piano di scrittura, si mantiene come una eco, il riverbero delle intuizioni di inizio Novecento sulla unicità e autonomia dei singoli pensieri-linguaggio ciascuno con le proprie qualità, i propri toni ed effetti



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»<sup>25</sup>. 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»<sup>26</sup>. 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»<sup>27</sup>. Sussiste infatti una radicale corrispondenza tra l'azione di ordinamento e razionalizzazione propria di ogni processo di rievocazione<sup>28</sup> 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-*pro-ictum*, ovvero il disegno di colui che «videat sine ulla imaginatione visorum carnalium»<sup>29</sup>.

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»<sup>30</sup>.

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»<sup>31</sup>. 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 trilito; 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).

<sup>13</sup> Kojève, op. cit., p. 32.

<sup>14</sup> Ivi, p. 40.

<sup>15</sup> Ivi, p. 24.

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

<sup>17</sup> Kojève, *I dipinti concreti di Kandinsky*, cit., pp. 24-25.

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

<sup>19</sup> «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.

<sup>20</sup> 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).

<sup>21</sup> Citato da Handke, *Nei colori del giorno*, p. 26.

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

<sup>23</sup> Wenders, *Una volta*, p. 389.

<sup>24</sup> Purini, *Una lezione sul disegno*, pp. 32-33.

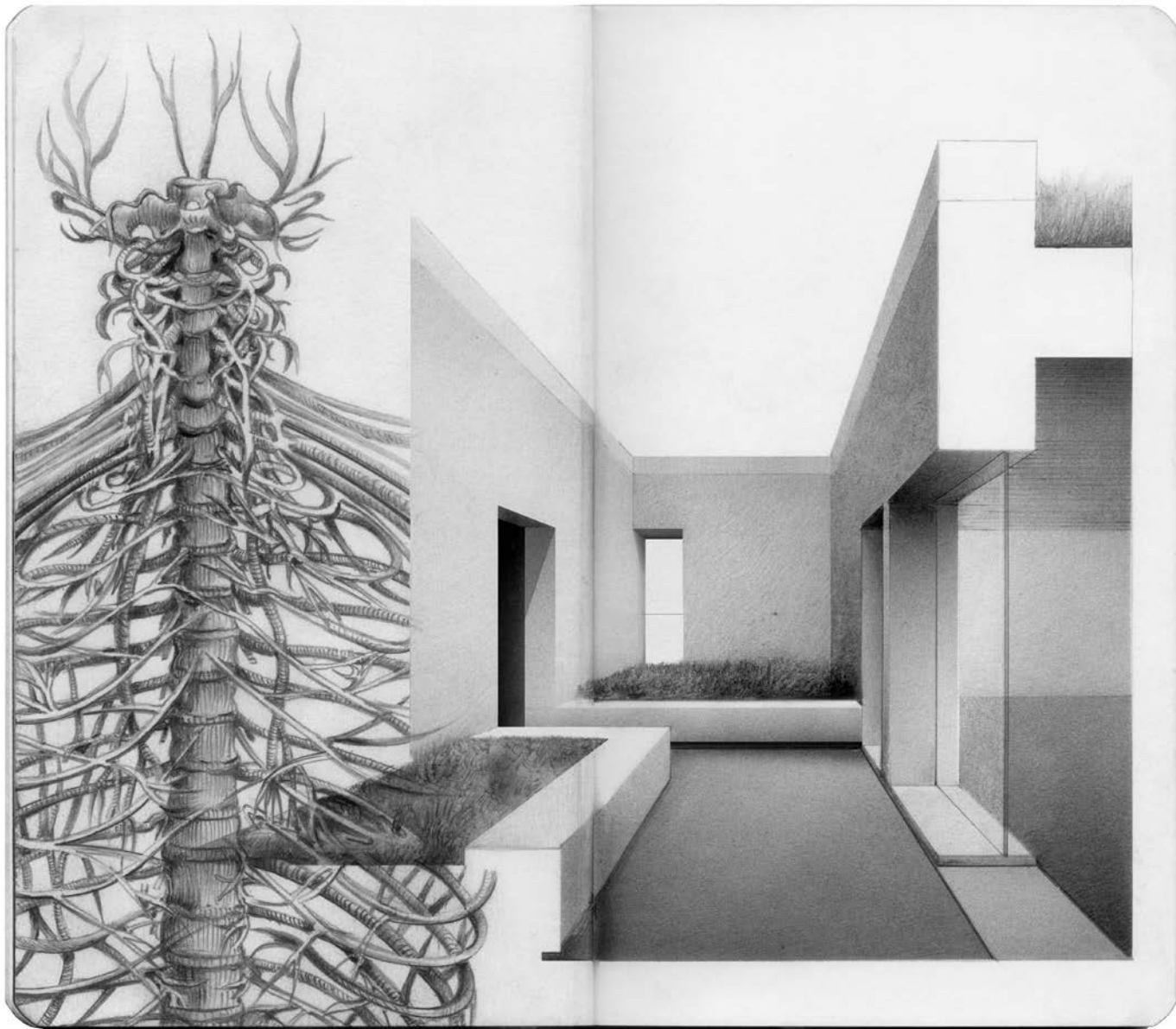
<sup>25</sup> Platone, *Repubblica (Politeia)*, libro V, 475 e.

<sup>26</sup> Armenini, cit., libro I, capitolo IV, p. 53.

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

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

<sup>29</sup> 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*<sup>32</sup>. 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.

<sup>30</sup> Gramsci, Q 11, § 64, p. 1492.

<sup>31</sup> Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, p. 72.

<sup>32</sup> *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](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>



TRIBELON  
RIVISTA DI DISEGNO  
UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI FIRENZE

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

**Citation:** E. Garbin, *La rêverie del tratto: I Capricci e gli Scherzi di fantasia di Giambattista Tiepolo*, in *TRIBELON*, III, 2026, 5, pp. 24-33.

**ISSN (stampa):** 3035-143X

**ISSN (online):** 3035-1421

**doi:** <https://doi.org/10.36253/tribelon-3974>

**Received:** March, 2026

**Accepted:** May, 2026

**Published:** July, 2026

**Copyright:** 2026 Garbin E., 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](http://riviste.fupress.net/tribelon)

## LA RÊVERIE DEL TRATTO: I CAPRICCI E GLI SCHERZI DI FANTASIA DI GIAMBATTISTA TIEPOLO

*The rêverie of trait: Giambattista Tiepolo's Capricci and Scherzi di Fantasia*

EMANUELE GARBIN

Iuav University of Venice  
egarbin@iuav.it

*Giambattista Tiepolo's Capricci and Scherzi di Fantasia are an unsolved graphic enigma. The recurring figures in the two cycles of etchings belong to the broader repertoire of the painter, but in these engravings they are assembled together without any apparent meaning. The presence of a number of uncanny figures had led many scholars to think of the staging of occult rituals. However, none of them have ever found confirmation either in the writings or in the works of the Venetian painter.*

*Here, we propose an interpretation of these engravings starting from the trait rather than from the figures. That of Capricci and Scherzi is very specific: it is a quick trait, full of an "emptiness" that is impossible in painting. Tiepolo, as an engraver seems to indulge in a graphic rêverie as Bachelard's rêveur: the recurring wrapped snake, which others have wanted to see as a reference to unlikely black magic rituals, may be intended as the emblematic representation of a movement that freely explores both the outer and inner world.*

**Keywords:** Etching, grotesque, allegory, Roberto Calasso, Gaston Bachelard.

<sup>1</sup> Ai *Capricci* e agli *Scherzi di fantasia* è dedicato il lungo capitolo centrale del libro di Calasso, *Teurgia meridiana*.

<sup>2</sup> Insieme ad altre incisioni con il titolo di *Catalogo di varie Opere inventate dal celebre Gio. Battista Tiepolo al Servizio di S.M.C. morto in Madrid li 27 Marzo 1770, e incise in n° 25 dallo stesso, e l'altre incise dalli Figli Giandomenico, e Lorenzo, possedute dal medesimo Giandomenico coll'aggiunta d'altre sue Opere*.

<sup>3</sup> Riguardo alla datazione e alla titolazione dei *Capricci* e degli *Scherzi* si rimanda ai cataloghi e alla bibliografia più recente, in particolare a Christiansen, *Giambattista Tiepolo 1696-1770*; Donazzolo Cristante, *Gransinigh, Giambattista Tiepolo tra scherzo e capriccio*; Puppi, Ossana Cavadini, *Tiepolo nero: Opera grafica e matrici incise*.

<sup>4</sup> Calasso contesta ad alcuni storici una certa elusività nel corrispondere all'enigma posto dai *Capricci* e dagli *Scherzi di fantasia*, e però nemmeno lui può permettersi più che delle ipotesi sul loro senso occulto. Lionello Puppi, nel suo contributo al catalogo *Tiepolo nero*, – "In the mesh of slught which was Venice": "If the frame is time" (Walcott). *Attualità di Giambattista Tiepolo* – concorda con Calasso, ma raccomandando il rigore del metodo storico. Di entrambi si può dire che nemmeno approssimano una spiegazione, e che i loro resoconti, seppur diversi nel proposito e nell'esito, sono comunque assimilabili a delle divagazioni.

Nel 2006 Roberto Calasso pubblica *Il rosa Tiepolo*, un saggio *sui generis* sull'opera di Giambattista Tiepolo, dedicando un'ampia sezione a due collezioni di acquaforti che, per più aspetti, costituiscono un'eccezione nel complesso dell'opera del pittore veneziano<sup>1</sup>. Si tratta dei dieci *Capricci* e dei ventitrè *Scherzi di fantasia* incisi verosimilmente tra il 1742 e il 1757: i *Capricci*, che sono stati riuniti e pubblicati da Anton Maria Zanetti una prima volta nel 1743, nella *Raccolta di varie stampe a chiaroscuro*, e gli *Scherzi*, riordinati dal figlio Giandomenico dopo la morte del padre, e pubblicati in quattro edizioni a stampa tra il 1774 e 1778<sup>2</sup>.

In passato gli esperti si sono lungamente sforzati di spiegare il senso nascosto di queste due serie di incisioni, ma con risultati affatto convincenti<sup>3</sup>: le interpretazioni fanno per lo più riferimento a un contenuto esoterico non meglio specifi-

cato e documentato, o ad un senso ancor più vago di privata e cupa fantasticheria. Più recentemente gli studiosi, e con loro lo stesso Calasso, si sono limitati a riassumere queste interpretazioni e semmai a dimostrare l'infondatezza delle ipotesi proposte. Dell'*excursus* di Calasso in particolare stupisce soprattutto l'ampiezza e la varietà delle ulteriori ipotesi suggerite, e però non sottoscritte in quanto indimostrabili come tutte le altre: una narrazione che si caratterizza più per la sua qualità letteraria che per l'effettivo contributo interpretativo, e che però, proprio in quanto supplementare divagazione provocata dai *Capricci* e dagli *Scherzi*, contribuisce indirettamente all'interpretazione che qui si intende proporre<sup>4</sup>. Un'interpretazione che non dipende dalla scoperta di nuove fonti o relazioni tra di esse, ma nella stessa materia grafica, con particolare attenzione



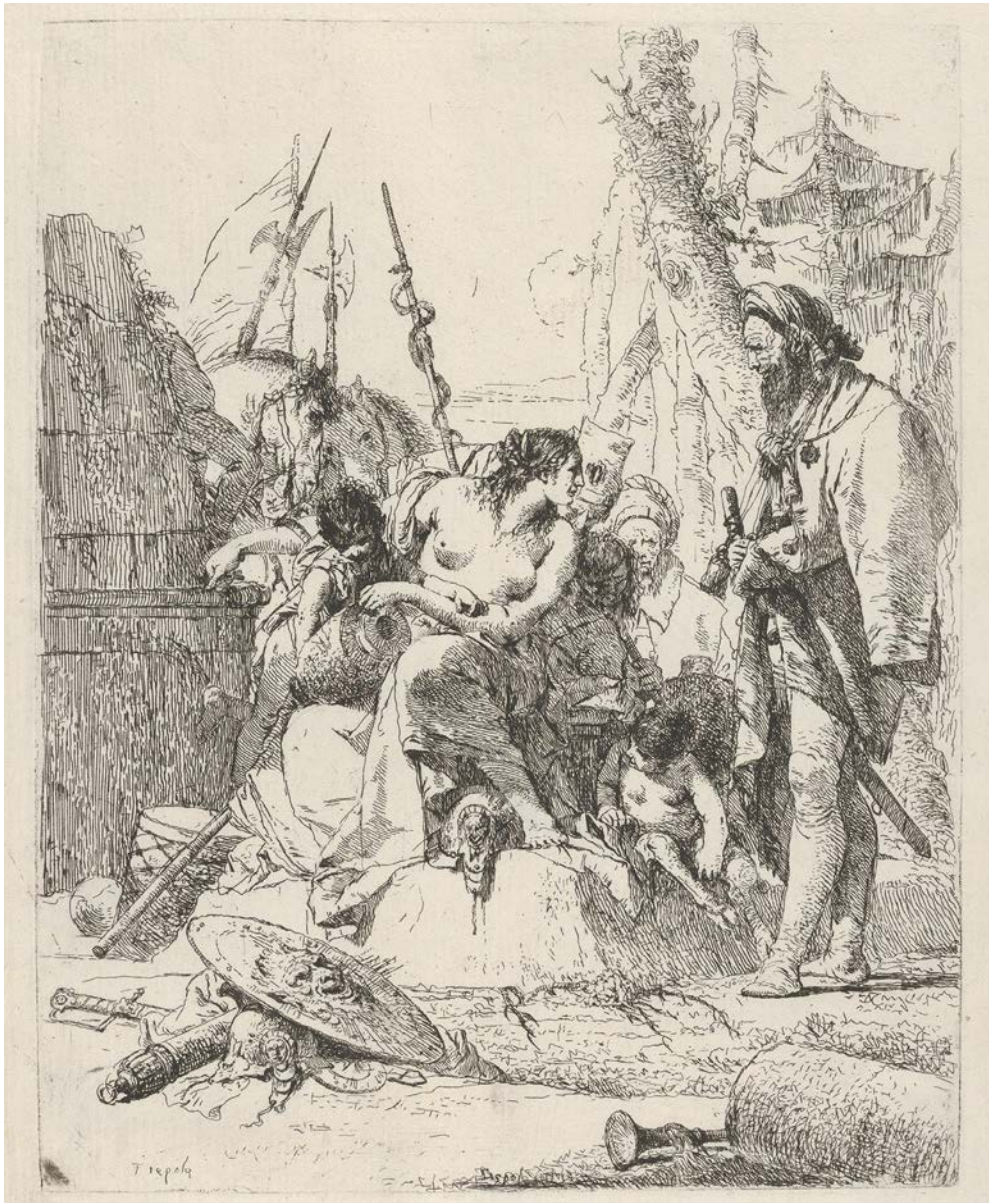
1 | Giambattista Tiepolo, *Astrologo e giovane soldato* dai *Capricci* (s.d.t), The Metropolitan Museum of Art, New York. [Nelle schede dei *Capricci* e degli *Scherzi* del Metropolitan Museum of Art di New York non è specificata la provenienza dei singoli fogli: si preferisce pertanto non indicare una data].

al tratto adottato da Tiepolo in queste incisioni, considerato meno come un aspetto dell'immagine che come la sua stessa matrice.

Prima di prendere in considerazione il segno dei *Capricci* e degli *Scherzi* e la sua funzione immaginifica, è comunque opportuno passare rapidamente in rassegna il particolare repertorio iconografico che caratterizza le due serie. A queste immagini si accennerà non tanto facendo riferimento agli eventuali significati esoterici, ma piuttosto per indagare un procedimento immaginativo e compositivo che prescinde da ogni significato codificato, e quindi necessariamente anche da ogni significato esoterico. Le figure che si ripetono nelle incisioni – sempre le stesse, e però in tante diverse combinazioni – sono una selezione ridotta di quelle che Tiepolo impiega negli affreschi e nei dipinti, e che sono tratte in

parte dal repertorio figurativo della pittura soprattutto veneziana del XVI e XVII secolo (fig. 1).

Questa collezione di figure è stata paragonata ad una "compagnia di giro" teatrale, pronta a mettere in scena volta per volta le azioni più differenti senza cambiare il carattere e le caratteristiche degli attori: la singolarità dei personaggi e la loro intercambiabilità fanno effettivamente pensare a una teatralità svagata in cui la vicenda complessiva conta meno degli attori e delle relazioni che gli attori stessi stabiliscono tra loro<sup>3</sup>. Il limite della metafora sta nel fatto che, mentre in una qualunque improvvisazione teatrale un minimo testo o pretesto è pur sempre necessario ad avviare l'azione, qui gli episodi si susseguono in assenza di un pretesto qualsiasi, e sembrano il prodotto della mera composizione – o scomposizione – delle figure.



2 | Giambattista Tiepolo, Donna seduta che parla con un vecchio dagli Scherzi di fantasia (s.d.), The Metropolitan Museum of Art, New York.

3 | Giambattista Tiepolo, Due maghi e un bambino dagli Scherzi di fantasia (s.d.), The Metropolitan Museum of Art, New York.

4 | Giambattista Tiepolo, La famiglia del satiro allegra dagli Scherzi di fantasia (s.d.), The Metropolitan Museum of Art, New York.

Nell'elenco di questi personaggi e dei loro "accessori" il primo posto tocca ai cosiddetti "orientali", per la frequenza di apparizione e per il ruolo primario che sembrano svolgere, pur non capendo, affatto quale esso sia: si tratta di figure di grandi vecchi barbuti, vestiti appunto con abiti orientali, alla maniera dei magi dell'iconografia tradizionale. Nei *Capricci* e negli *Scherzi* ne appaiono molti, spesso più di uno per foglio, e quel che fanno è indicare qualcosa o anche semplicemente guardare qualcosa e indicarlo guardandolo (figg. 2, 3). E però quello che guardano si vede appena o non si vede affatto, quasi che quello che mostrano sia il mostrare stesso, e lo stupore per qualcosa che si presume loro vedano ma noi non possiamo vedere. Poi ci sono baccanti, giovani uomini e fanciulli, fauni e faunesse, e questi spesso compa-



ionoanche solo in forma di impronta su una giara o di erma inanimata ma non per questo affatto "animata" e irridente (fig. 4). Altrettanto inanimati e inquietanti sono quei corpi o residui di corpi che interrogano gli spettatori: i teschi, gli scheletri e le ossa sparse, e il personaggio forse più anomalo, la maschera di Pulcinella, che a volte sembra vivo, altre volte no, ma sempre a suo modo "presente". Numerosi sono gli animali, a loro volta spettatori altrettanto inconsapevoli dell'evento: qualche cane macilento, dei tori, e soprattutto tanti gufi e tante pecore, e poi serpenti, serpenti ovunque. Il gufo è disegnato come una massa scura indistinta che si fa appena riconoscere come un gufo per i suoi grandi occhi spalancati, per lo più rivolti verso chi guarda il disegno, quasi a chieder conto della propria e dell'altrui presenza.

A volte uno di questi uccelli si volta dall'altra parte, verso il fondo, ma anche se non se ne vedono più gli occhi se ne intende lo sguardo, e quello sguardo comunque ci indica qualcosa che non si vede o è un niente da vedere. Ancor meno definite sono le pecore, sempre riunite in gregge, e ancor meno disegnate di tutte le altre figure, tanto che le si riconosce solo dagli occhi, ridotti a piccoli punti neri, come fossero un unico corpo che non può far altro che vedere (fig. 5). Ma la figura più problematica di tutte, quella che nel tempo è stata il motivo di tante fantasiose ipotesi è quella del serpente avviluppato a un bastone, o a una di quelle aste che di frequente segnano i cieli tiepoleschi. Proprio i serpenti osservati con tanta attenzione dagli orientali hanno fatto pensare a dei rituali occulti e ad un interesse ben celato di Tiepolo per la negromanzia. E però il serpente così come viene rappresentato in più di una sua opera pittorica, assume un diverso significato. Nel caduceo di Hermes in volo nel cielo dello scalone della Residenza di Würzburg – e anche in altri grandi affreschi celebrativi – simboleggia l'equilibrio salutare. Nell'episodio biblico del serpente di bronzo innalzato da Mosè nel deserto, e rappresentato nella grande tela dipinta per la chiesa veneziana dei Santi Cosma e Damiano, figura ad un tempo come strumento di morte e di salute: i serpenti portano la morte tra gli ebrei che si sono perduti e però anche la salvezza nella figura del serpente fabbricato da Mosè e fissato a un bastone affinché tutti lo vedessero, anticipazione della compiuta salvezza proveniente da Cristo crocifisso, e massima esaltazione dell'atto stesso di vedere<sup>5</sup>. È indubbio che i serpenti tiepoleschi non abbiano un aspetto rassicurante, ma quest'impressione, e poi il riferimento ai trattati di iconologia ben conosciuti dai pittori dell'epoca del Tiepolo – il più noto dei quali è *l'Iconologia* di Cesare Ripa – e al dibattito sviluppatosi in quegli anni in ambito veneto e avente come tema proprio la necromanzia, non sono sufficienti a dare un significato ai *Capricci* e agli *Scherzi*. Questo non vuol dire che queste scene non abbiano un senso proprio, ma semmai che ne abbiano uno improprio, vale a dire un contenuto quanto mai indeterminato che consiste proprio nella

sua indeterminatezza e nella sua misteriosa efficacia. Chi si sforzasse di interpretare in senso allegorico gli *Scherzi* e i *Capricci* troverebbe certamente una somiglianza una somiglianza compositiva tra i personaggi e i gruppi che vi sono raffigurati e quelli della pittura a tema dello stesso Tiepolo e del suo tempo. Qui però dell'allegoria resta solo l'involucro: le figure che altrimenti avrebbero un preciso significato, nelle allegorie "svuotate" un significato non lo hanno affatto, nemmeno quello contraddittorio dell'enigma.

La ricerca del significato *sui generis* di queste incisioni è paradossalmente suggerita dall'indagine tanto approfondita quanto apparentemente improduttiva di un letterato – non propriamente uno storico o un critico – come Calasso. Questi mette in relazione il repertorio di immagini dei *Capricci* e degli *Scherzi*, e più in generale della pittura del Tiepolo, con il suo personale immaginario, facendo riferimento a saperi e a misteri anche molto lontani dal contesto culturale tiepolesco, secondo un procedimento associativo che si potrebbe considerare scientificamente ingiustificato. Ma è proprio questa divagazione o immaginazione produttiva il senso più profondo delle due serie di incisioni, a cui concorrono efficacemente le tre *intentiones* così come definite da Umberto Eco: *l'intentio auctoris*, ovvero il senso attribuito consapevolmente dall'autore alla sua opera, *l'intentio operis*, o il senso espresso dall'opera indipendentemente dalla consapevolezza dell'autore, e *l'intentio lectoris*, o il senso attribuito all'opera dal lettore o dallo spettatore, eventualmente anche con una certa arbitrarietà<sup>6</sup>. Che la divagazione sia il motivo dei *Capricci* e degli *Scherzi* è già stato fatto notare da diversi interpreti, che però l'hanno intesa per lo più come qualcosa di troppo vago, e che si può riscontrare nell'intera opera di Tiepolo e non solo nella sua: parlarne in questo modo è un attestare i limiti della comprensione, perché in effetti è un modo di dire qualcosa non avendo propriamente niente di più da dire.

Si potrebbe invece intendere questa particolare attitudine come qualcosa di ben più significativo, che ha a che fare con il tratto e la materia stessa dell'immagine incisa, facendo riferimento meno al



5 | Giambattista Tiepolo, *Due maghi e un pastore dagli Scherzi di fantasia* (s.d.), The Metropolitan Museum of Art, New York.

“ E però quello che guardano si vede appena o non si vede affatto, quasi che quello che mostrano sia il mostrare stesso [...]”

<sup>5</sup> Il serpente di bronzo (ca. 1732), ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

<sup>6</sup> Per una più precisa definizione di *intentio auctoris*, *intentio operis*, e *intentio lectoris* si veda Eco, *I limiti dell'interpretazione*.



contesto culturale del pittore veneziano, e a poco efficaci approfondimenti iconologici e psicologici, e piuttosto a quel concetto di *rêverie* o di immaginazione cosciente o semicosciente così come elaborato da Gaston Bachelard, proponendo una versione grafica della *rêverie* stessa, che non solo si esprime graficamente, ma che nella materia grafica trova le sue essenziali e costitutive determinazioni<sup>7</sup>. Innanzitutto c'è da considerare quella condizione di interiore disimpegno che è un presupposto della *rêverie* e che verosimilmente caratterizza l'attività di Tiepolo incisore a differenza di quella del disegnatore, in quanto i disegni sono sempre delle sperimentazioni direttamente o indirettamente riferibili ad un impegnativo progetto pittorico, o allo stesso progetto grafico. Nella *Psicoanalisi del fuoco*, il libro in cui l'epistemologo cede il passo al fenomenologo della *rêverie*, Bachelard si immagina lo scienziato, la sera a casa, fissare lo sguardo sul fuoco e, provocato dalla materia instabile della fiamma, mutarsi in *rêveur* e abbandonare per un po' le speculazioni diurne (fig. 7). Allo stesso modo possiamo pensare al pittore che, finalmente libero dopo una giornata di lavoro, asseconda le proprie fantasie e le riporta su un foglio o una lastra di rame. In questo stato liminare della coscienza le figure della sua "compagnia di giro" sembrano comporsi e ricomporsi da sé,

magari anch'esse fissando la fiamma di un fuoco che arde su una delle tante are raffigurate nei *Capricci* e negli *Scherzi*. Alla coscienza sospesa del *rêveur* il mondo non si presenta come un insieme di corpi e di cose definite ma come un "paesaggio", e così come in un paesaggio i contorni dei corpi e delle cose tendono a confondersi assecondando l'immaginazione decentrata e deconcentrata dell'autore e dello spettatore. In tante pitture del Tiepolo, e soprattutto nei *Capricci* e negli *Scherzi*, le figure si scompongono e si compongono diversamente generando nuove figure, che talvolta fanno pensare a delle chimere: uno o più orientali, una giovane donna o un efebo, un fauno e le loro cose si stringono assieme tanto che i loro profili si sovrappongono e il gruppo si pone come un tutto unito (fig. 6). A questa complessiva confusione concorrono il tratto, che trasmette la stessa vibrazione alle diverse materie, e la trama degli sguardi che convergono, divergono, si proiettano uno nell'altro: innanzitutto è lo sguardo dei sapienti orientali a indirizzare l'attenzione degli spettatori che stanno all'interno o all'esterno dell'immagine, e questo sguardo può essere accompagnato dal gesto dell'indicare; poi c'è chi guarda quello che guardano gli orientali e gli orientali stessi, chi punta lo sguardo altrove, su un particolare



6 | Giambattista Tiepolo, *Baccante, satiro e faunessa* dagli *Scherzi di fantasia* (s.d.), The Metropolitan Museum of Art, New York.

7 | Giambattista Tiepolo, *Il filosofo solitario* dagli *Scherzi di fantasia* (s.d.), The Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>7</sup> Riguardo alla filosofia di Gaston Bachelard, e in particolare alla fenomenologia della *rêverie*, ci si limita a far riferimento a Sertoli, *Le immagini e la realtà: Saggio su Gaston Bachelard*.

della scena o qualcosa che sta fuori dalla scena e nessun altro può vedere. E poi c'è chi non guarda niente, il cui sguardo non sembra mirare a niente di definito. Il *rêveur*, che può essere chi fa o chi guarda l'immagine, ripassa più e più volte questa trama visiva immedesimandosi ora in uno sguardo ora in un altro, senza niente di più da vedere di quel che c'è e soprattutto quel che non c'è da vedere.

Bachelard ci dice che la *rêverie* immaginifica è sempre una *rêverie* "di materia", e quattro sono le materie che diversamente la caratterizzano, corrispondenti ai quattro elementi delle cosmogonie antiche. Una specificazione che non implica la *condivisione* di quelle concezioni, ma determina solo il modo di attivarsi e di funzionare della facoltà immaginativa: c'è dunque una *rêverie* del fuoco, una dell'acqua, una dell'aria, una della terra e le immagini del *rêveur* corrispondono a una o a più di una di queste materie, che diversamente lo attraggono e lo coinvolgono. La materia direttamente osservata può non appartenere concretamente a una delle quattro, ma a una di loro è sempre assimilabile, e non necessariamente a quella a cui sembra assomigliare di più. Bachelard distingue tra un'immaginazione formale, ovvero determinata dalle forme e che sulle forme prevalentemente si esercita restando indifferente alla loro materia, e un'immaginazione materiale determinata da quella materia che contiene in sé la forma prima ancora che la forma si dia. Alla relativa superficialità dell'immaginazione formale si contrappone così la speciale profondità di quella materiale, tanto che nella *Psicanalisi delle acque* Bachelard può dire che «la materia è l'inconscio della forma»<sup>8</sup>.

Considerando le incisioni di Tiepolo in relazione alla loro materia, ci viene innanzitutto da pensare alle materie rappresentate, che sono quelle della terra e dell'aria, talvolta anche del fuoco, mai quella dell'acqua.

Ai corpi animati e inanimati si riconosce la loro consistenza terrestre, e ci si accorge anche di come ci sia una relazione privilegiata tra la *rêverie* della terra e quella dell'aria, una relazione considerata da Bachelard e attestata dalla stessa pittura di Tiepolo, in cui le forme delle cose aeree – soprattutto quelle delle nuvole e dei fumi – tanto spesso si confon-



dono con quelle della terra e dei corpi terrestri. Ma la materia che determina maggiormente l'immaginazione del pittore veneziano, così come quella di tanti altri pittori e scultori, è quella impiegata direttamente nella produzione delle sue opere, che nel caso delle acquaforti è quella del supporto – la carta stampata e la matrice di stampa – e del tratto.

A questo punto è il caso di chiedersi quale sia la *rêverie* specifica del tratto e delle acquaforti di Tiepolo e il suo intrinseco "senso". Allo scopo si possono confrontare il tratto degli schizzi di Giambattista e quello degli *Scherzi* e dei *Capricci*, e poi quello dell'acquaforte e quello di un'altra tecnica calcografica, l'incisione a bulino. Una delle qualità riconosciute al Tiepolo dagli stessi contemporanei era

8 | Giambattista Tiepolo, *Due figure femminili con cornucopia (s.d.)*, inchiostro e guazzo su carta, Victoria and Albert Museum, London.

<sup>8</sup> Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, p. 63.



9 | Giambattista Tiepolo, *Antonio seduto con un vecchio e un servitore (s.d.)*, inchiostro e guazzo su carta, Victoria and Albert Museum, London.

la "prestezza" riferita alla concezione e all'esecuzione dei suoi grandi affreschi. Questa rapidità si può riscontrare ancor meglio negli schizzi: Alpers e Baxandall hanno cercato di darne una descrizione che si potrebbe dire psicofisiologica tentando – peraltro con modesti risultati – di riconoscere i movimenti della mano, e indirettamente del pensiero, esaminando il *ductus* degli schizzi<sup>9</sup> (figg. 8-11). Disegnare su una lastra per realizzare un'acquaforte è un'operazione certamente più rapida dell'incisione a bulino che presuppone dei disegni preparatori e uno sforzo notevole e prolungato, e però il disegno sulla lastra dell'acqua-

forte, per quanto di rapida esecuzione, è pur sempre meno rapido di un semplice disegno su carta. Verosimilmente Tiepolo disegnava direttamente sulla matrice, con una certa lentezza che altri avrebbero potuto intendere come prestezza: l'osservazione ravvicinata del tratto degli *Scherzi* e dei *Capricci* dà il senso di una minima resistenza della materia affatto sfavorevole, ma piuttosto favorevole alla divagazione e alla *rêverie*. In *La terra e le forze* Bachelard fa notare come il lavoro di chi impasta una sostanza malleabile, il *petrisseur*, sia paragonabile al "lavoro" del *rêveur* – e potremmo aggiungere dell'incisore – : in entrambi i casi la materia oppone una certa resistenza che determina non solo l'aspetto del prodotto finito, ma lo stesso impegno immaginativo che ne accompagna la produzione<sup>10</sup>. Il filosofo assimila la lavorazione rallentata della materia alla "fatica" di un gioco che trova il proprio piacere e il proprio senso nel gioco stesso: la mano *rêveuse* si compiace del proprio lavoro quanto più si libera dalle preoccupazioni di un programma iconografico, e la stessa *rêverie* si fa "materia" di ulteriore *rêverie*.

Finalmente c'è da considerare il carattere particolare del tratto delle incisioni di Tiepolo, che certamente ha delle affinità con quello dei suoi schizzi, o quello di altri incisori come Giovanni Benedetto Castiglione, o dello stesso figlio Giandomenico, ma si distingue per una propria caratteristica specificità. Il tratto di Giambattista è più nervoso e discontinuo, a suo modo imperfetto e disinteressato della perfezione. Lo si potrebbe dire vibrante, e questa vibrazione rimanda al "formicolio" che Bachelard considera costitutivo dei prodotti della *rêverie*, anche se per lui la *rêverie* è per lo più un carattere della divagazione poetica piuttosto che di quella grafica che poco conosce. Di entrambe si può dire che condividano uno stesso *principio di mobilità*:

«[...] uno dei miei rimpianti è quello di non avere studiato per tempo le immagini letterarie del verbo *formicolare*. Troppo tardi ho riconosciuto che a una realtà che formicola si lega un'immagine fondamentale, un'immagine che agisce in noi come un principio di mobilità. Questa immagine è apparentemente povera; è molto spesso una parola, e anche una parola letterariamente negativa. È la confessione di non

<sup>9</sup> Si veda il capitolo *La creazione e i suoi strumenti. Disegno, colore, luce. 1. Il disegno* in Alpers, Baxandall, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, pp. 55-67.

<sup>10</sup> Sulle *rêverie* dell'*homo faber* si veda Bachelard, *La terra e le forze: Le immagini della volontà*.



10 | Giambattista Tiepolo, *Un mago con un ragazzo e altre figure (s.d.)*, inchiostro e guazzo su carta, Victoria and Albert Museum, London.

11 | Giambattista Tiepolo, *Un mago e un giovane appoggiato ad un'ara (s.d.)*, inchiostro e guazzo su carta, Victoria and Albert Museum, London.



essere capaci di descrivere quello che si vede, la prova che ci si disinteressa dei movimenti disordinati<sup>11</sup>».

Il tratto che vibra concorre all'apparizione del mondo in una coscienza che ancora commercia con l'inconscio prima del suo completo risveglio: la coscienza del *rêveur* non è quella sul punto di affondare nella notte e nell'oscurità – altri incisori come lo stesso Giovanni Battista Piranesi preferiranno una “maniera oscura” alla “maniera chiara” di Tiepolo – ma la coscienza del giorno che comincia, se non anche quella del pieno giorno in cui è il massimo chiarore a confondere i corpi e le menti (fig. 12). La stessa vibrazione si trasmette ai capelli e alle lunghe barbe

degli orientali, ai fumi e ai rami contorti e poi al cielo bianco: è l'immaginazione che prolunga il tratto vibrante e interrotto nel bianco dello sfondo, e così dà una minima consistenza a quello che altrimenti sarebbe mero sfondo. In quel tratto si ripete la stessa smorfia grottesca dell'orientale e del fauno, ed è come se tutto il paesaggio partecipasse della stessa espressione irridente ed enigmatica.

E infine i serpenti. Forse proprio nelle loro figure contorte fatte di tratti similmente contorti si rivela il “senso” che ci si è sforzati di trovare nelle fantasie tiepolesche. In un libro intitolato *L'analisi della bellezza*, pubblicato nel 1753 – negli stessi anni in cui Giambattista incidere i suoi ultimi

<sup>11</sup> Bachelard, *La terra e il riposo: Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, p. 53.



*Scherzi* – il pittore inglese William Hogarth espone la propria idea della pittura, per cui la linea curva sarebbe l'emblema della stessa bellezza, di una bellezza che si caratterizzerebbe per la propria intrinseca varietà e mobilità. Nel frontespizio e nelle tavole esplicative è raffigurata la "curva della bellezza" nella sua versione più semplice: una doppia voluta che si sviluppa nello spazio, quasi si torcesse intorno a un asse immaginario. Tra gli esempi riportati ci sono anche serpenti, e pure una collezione di tratteggi, e però nella pittura e nelle incisioni di Hogarth la serpentina non sembra avere una funzione produttiva, e nemmeno determinante. È poco probabile che Tiepolo abbia avuto notizia delle idee del pittore inglese, e comunque sarebbe di poca importanza: piuttosto è verosimile che partecipasse della stessa predilezione per la torsione, una disposizione di cui la curva di Hogarth è l'emblema più sintetico ed efficace.

Il serpente allora sarebbe un'allegoria *sui generis* dell'interno e esterno mobilità che si produce nel tratto, e poi si estende all'intera immagine e alla trama di sguardi incrociati che tiene assieme le figure, e tutte le figure con chi le osserva. In conclusione si può intendere il tratto tiepolesco, e soprattutto quello caratteristico degli *Scherzi* e dei *Capricci*, come la sostanza dell'invenzione, una materia grafica vibrante che non si limita a tradurre delle immagini altrimenti concepite, ma che concorre al concepimento e alla produzione delle immagini stesse: una lezione quanto mai attuale in un'epoca in cui è sempre più netta la separazione tra l'immagine mentale e l'immagine materiale.

12 | Giovanni Battista Piranesi, *Grottesco* (1748), *The Metropolitan Museum of Art, New York.*

## Bibliografia

- S. Alpers, M. Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, Yale University Press, London-New-Haven 1994 (trad. it. *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, Einaudi, Torino 1995).
- G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1938 (trad. it. *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari 1973).
- G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, José Corti, Paris 1942 (trad. it. *Psicoanalisi delle acque*, Red Edizioni, Milano 2015).
- G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, José Corti, Paris 1948 (trad. it. *La terra e le forze: Le immagini della volontà*, Red Edizioni, Milano 1989).
- G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries du repos*, José Corti, Paris 1948 (trad. it. *La terra e il riposo: Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, Red Edizioni, Como 2007).
- R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Adelphi, Milano 2006.
- K. Christiansen (edited by), *Giambattista Tiepolo 1696-1770*, Metropolitan Museum of Art, New York 1996.
- K. Christiansen, *Tiepolo, Theater, and the Notion of Theatricality*, in *The Art Bulletin*, 1999, n. 4, pp. 665-692.
- C. Donazzolo Cristante, V. Gransinigh (a cura di), *Giambattista Tiepolo tra scherzo e capriccio: disegni e incisioni di spiritoso e saporitissimo gusto*, Electa, Milano 2010.
- E. Garbin, *Le storie di Antonio e Cleopatra di Giambattista Tiepolo e Gerolamo Mengozzi Colonna in Palazzo Labia a Venezia: la trama visiva di una scena 'totale'*, in *IKHNOS: Annale di Analisi grafica e Storia della Rappresentazione*, 2018, pp. 79-105.
- M. Gemin, F. Pedrocchio, *Giambattista Tiepolo: I dipinti. Opera completa*, Arsenale, Venezia 1993.
- U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, La Nave di Teseo, Milano 2016.
- W. Hogarth, *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, J. Reeves, London 1753 (trad. it. *L'analisi della bellezza*, Aesthetica, Sesto San Giovanni, Milano 2021).
- G. Knox, *A Panorama of Tiepolo Drawing*, GEMEDIAPRINT, Eupen 2008.
- M. Levey, *Giambattista Tiepolo: His Life and Art*, Yale University Press, New-Haven-London 1985 (trad. it. *Giambattista Tiepolo: La sua vita, la sua arte*, Mondadori, Milano 1988).
- A. Mariuz, *Tiepolo*, Cierre, Verona 2008.
- A. Pallucchini, *Per una lettura iconologica delle acqueforti di Giambattista Tiepolo e una loro cronologia*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti*, 1972, n. 131, pp. 499-529.
- L. Puppi (a cura di), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita: Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre-4 novembre 1996*, Il poligrafo, Padova 1998.
- L. Puppi, N. Ossana Cavadini (a cura di), *Tiepolo nero: Opera grafica e matrici incise*, Mazzotta, Milano 2012.
- C. Ripa, *Iconologia ovvero Descrizione dell'Immagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, Heredi di Gio. Gigliotti, Roma 1593.
- A. Rizzi (a cura di), *L'opera grafica dei Tiepolo: Le acqueforti*, Electa, Milano 1971.
- J. Rutgers, *The Dating of Tiepolo's Capricci and Scherzi*, in *Print Quarterly*, 2006, n. 3, pp. 254-263.
- G. Sertoli, *Le immagini e la realtà: Saggio su Gaston Bachelard*, La Nuova Italia, Firenze 1972.
- D. Walcott, *Tiepolo's hound*, Faber and Faber, London 2000 (trad. it. *Il levriero di Tiepolo*, Adelphi, Milano 2005).



RIVISTA DI DISEGNO  
UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI FIRENZE

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

**Citation:** A. Sdegno, *Architectural Design between reality and idealism: Palladio and Canaletto*, in *TRIBELON*, III, 2026, 5, pp. 34-43.

**ISSN (stampa):** 3035-143X

**ISSN (online):** 3035-1421

**doi:** <https://doi.org/10.36253/tribelon-4002>

**Received:** March, 2026

**Accepted:** May, 2026

**Published:** July, 2026

**Copyright:** 2026 Sdegno A., 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](http://riviste.fupress.net/tribelon)

## IL DISEGNO DI ARCHITETTURA TRA REALTÀ E IDEALITÀ: PALLADIO E CANALETTO

*Architectural drawing between reality and idealism: Palladio and Canaletto*

ALBERTO SDEGNO

University of Udine  
alberto.sdegno@uniud.it

*The essay investigates the theme of signifying signs in architectural representation through a comparison between Andrea Palladio and Canaletto, two authors linked to Venice whose works reveal different approaches to the relationship between reality and idealization. Palladio's drawings, grounded in orthogonal projection and Vitruvian principles, transform architectural signs into instruments of order, proportion, and constructive truth. In the *Quattro Libri dell'Architettura*, representation becomes a theoretical language capable of transmitting architectural meaning beyond the built object itself. Canaletto, instead, employs perspective and pictorial illusion to create urban images that oscillate between faithful depiction and imaginative invention. His vedute and capricci reinterpret Palladian architecture as visual signs that evoke an idealized Venice, where memory and fiction overlap.*

*Particular attention is devoted to the *Capriccio with Palladian Buildings*, analyzed through perspectival restitution and AI-based visual processing. The study demonstrates how Canaletto intentionally altered the proportions of Palladio's Basilica, generating a 'double capriccio' in which architecture becomes a mutable sign suspended between truth and imagination. The comparison ultimately shows how architectural representation acts as a system of signifying signs through which reality is interpreted and transformed.*

**Keywords:** Architectural Representation, Andrea Palladio, Canaletto, Venezia, Capriccio.

«Ceci n'est pas une architecture»: così scriverebbe Renè Magritte con la nota calligrafia elementare a margine di un disegno di architettura, dichiarando laceronicamente la differenza tra oggetto concreto e sua rappresentazione, come avvenuto per la celebre *pipe*, nella quale Michel Foucault vi ha intercettato il senso di un calligramma<sup>1</sup>.

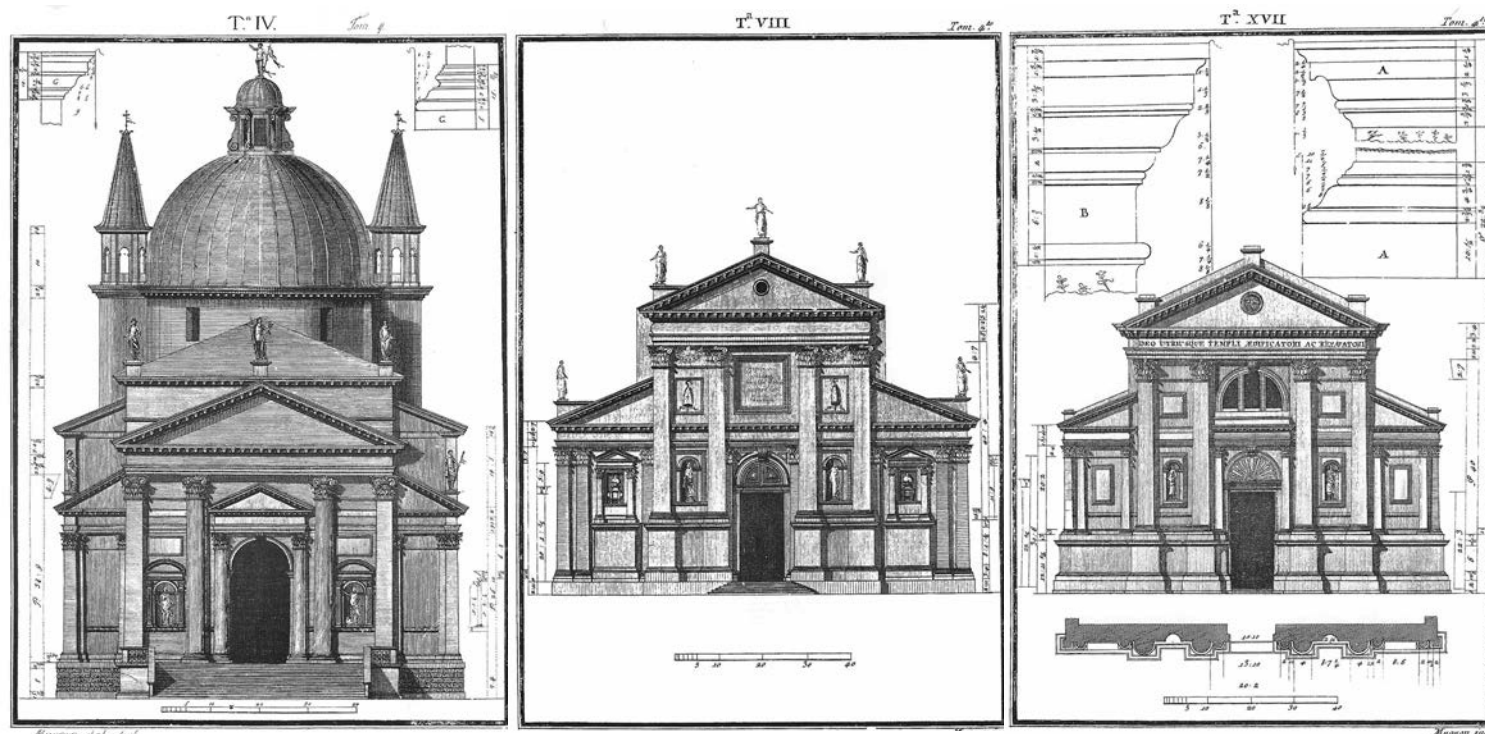
Affrontare il tema della relazione tra realtà e idealità nella figurazione di architettura può richiamare alla mente l'insieme delle rappresentazioni a tema architettonico eseguite nel corso dell'evoluzione umana, grazie alle diverse mani autoriali che le hanno prodotte. Ma, per voler dare seguito alla dicotomia sopra citata, ne possiamo adottare il registro narrativo messo a punto da Plutarco per sottolineare analogie e diversità di autori provenienti da contesti differenti, pur se all'interno di un percorso comune, quello delle *Vite*

*Parallele*<sup>2</sup>. Da questo punto privilegiato di osservazione le figure di Andrea Palladio – architetto e trattatista, padovano di nascita e vicentino di elezione – e Antonio da Canal detto il Canaletto – pittore e incisore veneziano – posseggono più di un punto di tangenza, nonostante il loro lavoro sia diviso da una distanza temporale di circa due secoli e da un percorso nel campo delle arti del tutto differente. Se il primo è un valente progettista che usa prevalentemente il disegno astratto della figurazione ortogonale che garantisce la corrispondenza grafica anche in funzione della costruzione, il secondo dipinge per una verosimiglianza prospettica, sebbene molte delle sue opere non restituiscano filologicamente le scenografie effettive delle città che rappresenta, ma siano alterate più o meno visibilmente – si pensi alle estreme soluzioni dei capricci – rispetto alla realtà urbana.

<sup>1</sup> Foucault, *Questo non è una pipa*, p. 26.

<sup>2</sup> Plutarco, *Vite parallele*.

<sup>3</sup> Cfr. in particolare: Puppi, Romanelli, Bellieni (a cura di), *Andrea Palladio a/e Venezia*; Howard, *Palladio e Venezia*.



Un fattore di comunanza tra i due è sicuramente il contesto veneziano, vissuto in forma differente: per Andrea si tratta di un temporaneo luogo di lavoro rispetto alle molte occupazioni date dagli interventi sulla terraferma, mentre per Antonio costituisce la fonte principale di ispirazione.

### Palladio e Venezia

Andrea Palladio progetta per Venezia opere di straordinaria rilevanza<sup>3</sup>, soprattutto di ambito religioso, proponendo il tema della facciata come elemento caratterizzante<sup>4</sup>. Si pensi alla Chiesa del Redentore (fig. 1) o alla Chiesa di San Giorgio (fig. 2) sull'isola omonima, alla Chiesa di San Pietro in Castello, o alla facciata di San Francesco della Vigna (fig. 3), realizzata quest'ultima subentrando a Jacopo Sansovino che aveva portato a compimento l'interno. Ma, sebbene tre di queste – San Giorgio, San Pietro e San Francesco della Vigna – siano state progettate prima del 1570<sup>5</sup>, data della pubblicazione del suo trattato<sup>6</sup>, potremmo restare delusi dal momento che non le troviamo lì presenti, tranne che per brevi riferimenti testuali a San Giorgio Maggiore nel Quarto libro<sup>7</sup>. Alcune compaiono, invece, in volumi successivi di altri autori, come in quello di Ottavio Bertotti Scamozzi<sup>8</sup>, pubblicato negli anni

1776-1783, che le descrive sia testualmente che figurativamente, inserendo anche la Chiesa delle Zitelle<sup>9</sup> e la Chiesa di Santa Lucia<sup>10</sup>. Lionello Puppi individua ulteriori interventi palladiani, come il progetto per la 'Scala d'Oro' di Palazzo Ducale<sup>11</sup>, le consulenze per la Chiesa di S. Maria della Celestia<sup>12</sup> e il progetto per l'apparato per l'ingresso trionfale di Enrico III nella città lagunare<sup>13</sup>.

Venezia, quindi, è presente nel trattato palladiano in forma anonima, non evidente, parziale, solo con poche opere: un paio di palazzi descritti figurativamente in pianta e prospetto di cui uno sicuramente progettato «per un sito in Venetia»<sup>14</sup>; una «bellissima [...] invention» per un ponte in pietra «ch'era nel mezo d'una città, la quale è delle maggiori, e delle più nobili d'Italia»<sup>15</sup>, vale a dire il Ponte di Rialto, in cui il riferimento a Venezia è sotteso con una formula retorica – come è stato scritto – che «stimola nei lettori la curiosità e il piacere dell'agnizione»<sup>16</sup>, riproducendo pianta, prospetto e sezione nella loro icastica rappresentazione su due fogli contrapposti<sup>13</sup> (fig. 4); infine vi è il Convento della Carità, descritto nel capitolo VI del secondo libro quando parla "Dell'Atrio Corinthio", dove "sono Canonici Regolari in Venetia"<sup>17</sup> (fig. 5). Quest'ultima opera – l'unica ad essere in parte realizzata – è tutta rivolta verso l'interno, «un'austerità che caratterizza l'ester-

1 | O. Bertotti Scamozzi, *Prospetto della Chiesa del Redentore*. Da: Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio...*, cit., vol. IV, tav. IV.

2 | O. Bertotti Scamozzi, *Prospetto della Chiesa di S. Giorgio Maggiore*. da: Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio...*, cit., vol. IV, tav. VIII.

3 | O. Bertotti Scamozzi, *Prospetto della Chiesa di San Francesco alle Vigne*. Da: Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio...*, cit., vol. IV, tav. XVII.

4 | Borgherini, Guerra, Modesti (a cura di), *Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia*. Nuovi rilievi, storia, materiali.

5 | L'incarico per il progetto della Chiesa di San Giorgio Maggiore a Palladio è del 1560, il progetto è del 1565 con il completamento nel 1576 e la facciata dopo la morte di Palladio, cfr. Guidarelli, *Palladio in cantiere: la Basilica e San Giorgio Maggiore*, pp. 123 e 126-127 e Puppi, *Andrea Palladio*, pp. 363-369; la Chiesa di San Pietro in Castello è del 1558-59, cfr. Puppi, *Andrea Palladio*, pp. 321-323; per la Chiesa di San Francesco della Vigna Palladio è coinvolto fin dal 1562, cfr. Foscari, Tafuri, *L'armonia e i conflitti: la chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, e Puppi, *Andrea Palladio*, pp. 345-347.

6 | Palladio, *I quattro libri dell'architettura*.

7 | Ivi, Quarto libro, cap. II, p. 7 e cap. XVI, p. 53 (in realtà p. 61).

8 | Bertotti Scamozzi, *Le Fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*.

9 | Ivi, pp. 24-26.

10 | Ivi, pp. 27-28.

11 | Puppi, *Andrea Palladio*, p. 303.

12 | Ivi, pp. 396-397.

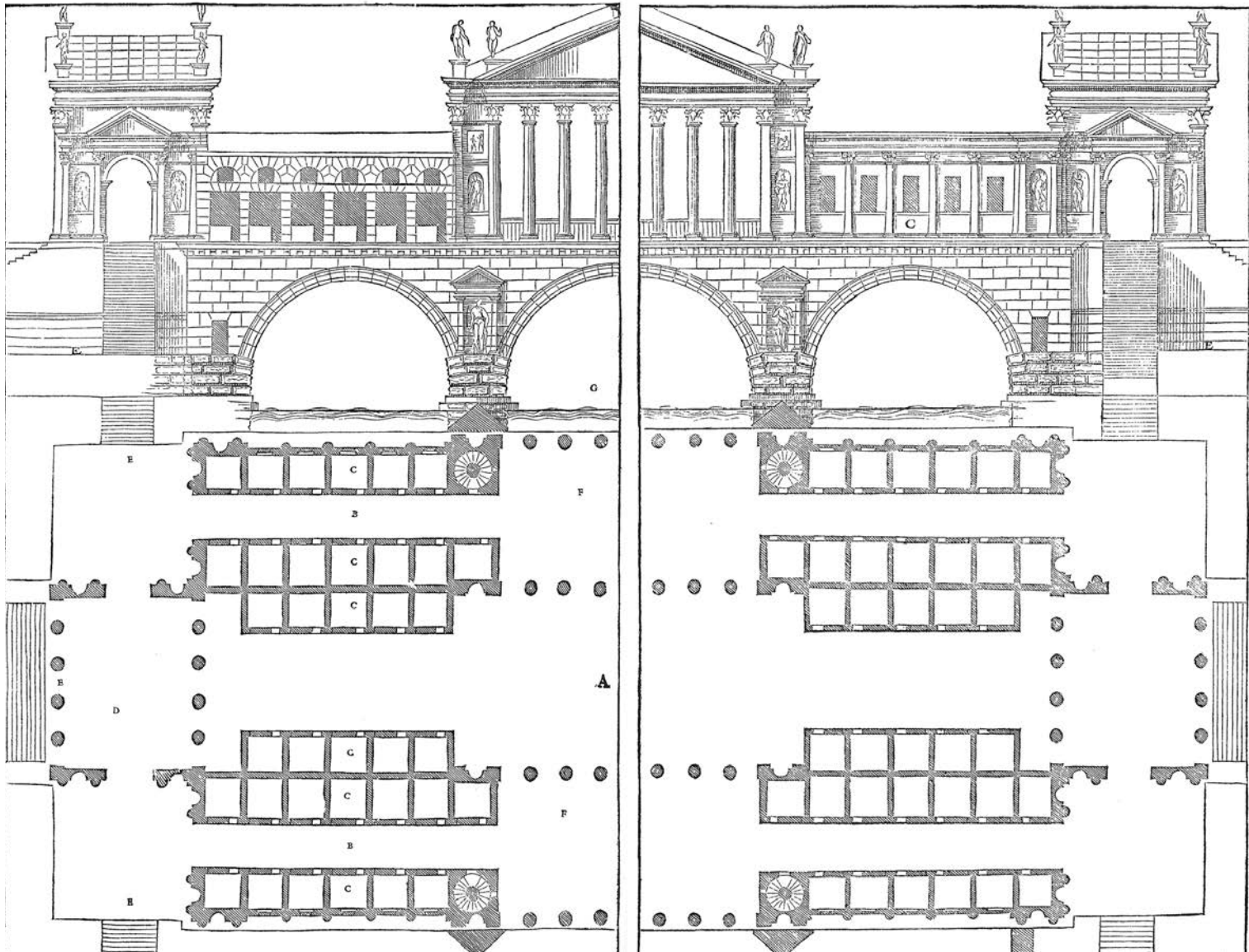
13 | Ivi, p. 407.

14 | Palladio, *I quattro libri*, cit., Secondo libro, p. 72.

15 | Ivi, Terzo libro, pp. 25.

16 | Morachiello, *I progetti di Andrea Palladio*, p. 230.

17 | Palladio, *I quattro libri*, cit., Secondo libro, pp. 29-31.



no»<sup>18</sup>, essendo priva di significativi elementi caratterizzanti in facciata; inoltre la sua ideazione nasce dall'obiettivo di "assimigliar questa casa à quelle de gli Antichi", vale a dire alla *domus* romana, sebbene con una rilevante liceità nell'organizzazione degli elementi e dei volumi<sup>19</sup>. In realtà oltre ai disegni descritti vi è anche quello della scala "ovata" presente sempre nel Convento, che però Palladio riproduce nel capitolo XXVIII del primo libro dove parla «Delle Scale, e varie maniere di quelle...»<sup>20</sup>, commentandola con queste parole: «Io ne ho fatto una vacua nel mezo nel Monasterio della Carità in Venetia: la quale riesce mirabilmente»<sup>21</sup>. A questi disegni del trattato dobbiamo aggiungere l'altro progetto per il Ponte di Rialto, quello conservato presso il Museo Civico di Vicenza<sup>22</sup>, che presenta il prospetto con una struttura a cinque arcate, di cui fornisce anche una pianta

che si espande a considerare anche la creazione di due piazze regolari alle sue estremità, di cui non fornisce indicazioni per l'alzato, che riprendono un'idea anticipata da Fra Giocondo.

Nei disegni di questi progetti si riconosce il modo di procedere dell'autore per quanto concerne la figurazione: le opere, infatti, sono presentate nella forma canonica offerta dalla triade vitruviana secondo l'interpretazione data da Daniele Barbaro nella sua traduzione del *De Architectura* di Vitruvio: mentre *ichnographia* e *orthographia* sono immediatamente riconducibili alla pianta e al prospetto, il letterato traduce il termine *scaenographia* come *sciographia* – e non come ci si potrebbe attendere nella accezione di *prospettiva* – sottolineando pertanto l'importanza del disegno in sezione «delle grossezze de i muri, degli sporti, delle ritrattioni d'ogni membro» e

4 | A. Palladio, *Pianta, prospetto e sezione del progetto per il ponte di Rialto* "Un ponte di pietra di mia invenzione". Da Palladio, *I quattro libri...*, cit., libro terzo, pp. 26-27.

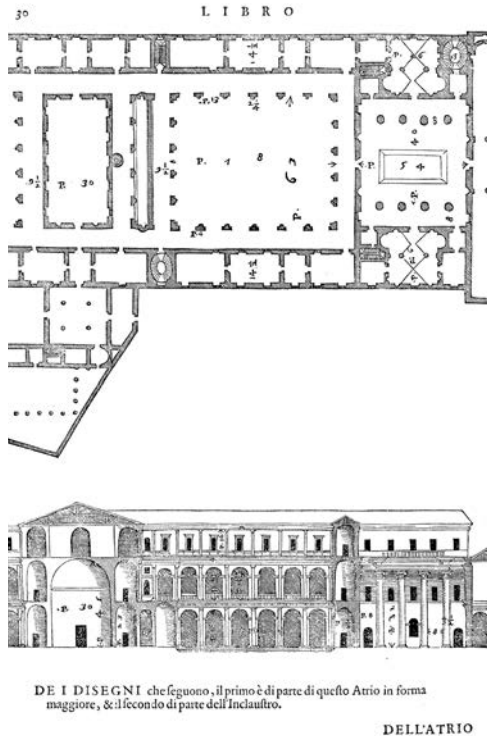
<sup>18</sup> Modesti, *Il convento della Carità e Andrea Palladio. Storie, progetti, immagini*, p. 175.

<sup>19</sup> Sul tema si veda: Bassi, *Il Convento della Carità; Sdegno, Geometrie romane a Venezia. Il disegno del Convento palladiano della Carità*; Modesti, *Il convento della Carità e Andrea Palladio*, cit.

<sup>20</sup> Palladio, *I quattro libri*, cit., Primo libro, pp. 60-63.

<sup>21</sup> Ivi, p. 61.

<sup>22</sup> Avagnina, Villa (a cura di), *Gabinetto Disegni e Stampe dei Musei Civici di Vicenza. I disegni di Andrea Palladio*, pp. 149-151. p. 26.



5 | A. Palladio, *Pianta e sezione interna del convento della Carità*. Da Palladio, *I quattro libri...*, cit., libro secondo, p. 30.

6 | A. Canal, *Frontespizio delle acqueforti*. da: Canal, *Vedute altre prese da i Luoghi...*, cit., frontespizio.



aggiungendo che «in questo l'Architetto come Medico dimostra tutte le parti interiori»<sup>23</sup>. Non a caso l'autore dei disegni di questa edizione del trattato vitruviano è proprio Palladio, che pertanto si trova ad essere coinvolto in prima persona nelle scelte grafiche che ritroveremo quando dovrà rappresentare le incisioni dovrà rappresentare le incisioni ne *I quattro libri*. Tutti i disegni delle opere veneziane rispettano l'ortogonalità della figurazione – come d'altronde quasi la totalità delle incisioni del trattato – nella forma astratta che evita qualsiasi verosimiglianza proiettiva. E anche nell'impaginazione degli stessi vi è un rigore configurativo ineccepibile: se i disegni di progetto – con particolare riguardo a quelli del secondo libro – compaiono collocando il prospetto nella parte inferiore del foglio e la pianta nella parte superiore, in modo da avere una *baseline* di riferimento, in altri casi una cornice cinge le due proiezioni così da definire una impaginazione grafica di straordinaria efficacia. In entrambi i casi probabilmente si tratta di una decisione dettata dalla volontà di ottenere un allineamento grafico tale da poter costruire una cornice immaginaria che regolasse il layout, come abbiamo proposto<sup>24</sup>. Pur non essendo la sede principale di lavoro, ricordiamo che la sua presenza di Palladio risulta essere costante sul territorio lagunare, attestata dai molti do-

cumenti nell'Archivio di Stato di Venezia che lo vedono coinvolto in prima persona in opere e richieste di pareri – tra le altre cose concorrerà senza raggiungere il risultato sperato anche alla carica di "proto"<sup>21</sup> dell'Ufficio del Sal" – e dopo la morte di Sansovino, avvenuta nel 1570, risiederà stabilmente nella città lagunare, della quale risulta una parziale assenza della città lagunare dalle pagine del suo trattato, a differenza di Vicenza o Roma, città tra le più citate. Scarse sono anche le informazioni sulle motivazioni di questa poco marcata presenza veneziana ne *I quattro libri*: Tafuri al riguardo ha ricordato che «non sappiamo come i progetti di Palladio siano stati accolti, ma è noto che spesso il silenzio delle fonti è parlante»<sup>26</sup> e poco prima lo storico aveva indicato nel linguaggio delle sue architetture una possibile causa di questa condizione: «la loro lingua perentoria non ammette il colloquio con le altre, infinite lingue che trovano accoglienza a Venezia: proprio perché 'troppo fondato', il loro latino si rivela dissacrante»<sup>27</sup>.

### Canaletto e Palladio

Diverso è il caso di Canaletto la cui presenza a Venezia è confermata dalla quantità di opere a caratterizzazione veneziana della sua produzione. Varie centinaia infatti sono le prospettive

<sup>23</sup> Vitruvio, *I dieci libri dell'architettura*. Tradotti e commentati da Daniele Barbaro 1567, p. 64.

<sup>24</sup> Sdegno, "Nel luogo che mi è venuto meglio": note sulla grafica dei Quattro Libri.

<sup>25</sup> La carica di proto potrebbe essere paragonata a quella di "architetto capo".

<sup>26</sup> Tafuri, *Tempo veneziano e tempo del "progetto": continuità e crisi nella Venezia del Cinquecento*, p. 26.

<sup>27</sup> *Ibid.*



7, 8, 9 | Canaletto, *La Chiesa del Redentore*, 1746. Londra, collezione privata; Canaletto, *La Chiesa di San Giorgio Maggiore*, 1730-31, Londra, collezione privata; Canaletto, *Capriccio con la Chiesa del Redentore*. Collezione privata.



10 | Canaletto, *Capriccio con la Chiesa di San Giorgio Maggiore e il Ponte di Rialto*, c.a. 1746-1750. Raleigh (North Carolina), State Art Museum.

che registra nei dipinti, negli schizzi e nelle incisioni che raffigurano campi, canali e architetture della laguna veneta, in molti casi su richiesta esplicita di committenti stranieri. Quelle che però in questa sede ci interessano, sono le opere che hanno attinenza esplicita con l'opera di Palladio. Di queste Canaletto ne riconosce il valore non esitando ad inserirle nelle sue vedute, anche nella formula dell'alterazione capricciosa. È noto, infatti, che egli stesso distingueva tra le vedute "prese da i Luoghi" e quelle "ideate" come recita il frontespizio della serie di incisioni autografe pubblicata dall'artista nel 1744<sup>28</sup> e dedicate al console Joseph Smith, collezionista d'arte e principale suo committente (fig. 6). Ma questa netta distinzione, per secoli rimasta invariata, viene messa in discussione negli anni Ottanta del secolo scorso anche a seguito degli studi condotti sul quaderno di schizzi autografi venuto alla luce – il cosiddetto quaderno Cagnola, dal nome del donatore alle Gallerie dell'Accademia<sup>29</sup> – e dal ritrovamento della camera ottica con la scritta "A. Canal" negli archivi del Museo Correr di Venezia, verosimilmente dell'artista veneziano, che hanno avviato una serie di verifiche sul metodo di lavoro del pittore<sup>30</sup>. Il risultato indubbiamente più rilevante è stato quello di avanzare dubbi su questa dicotomia tra figurazione reale e elaborazione di una idealità: la prima ascrivibile all'impiego diretto della "macchina fotografica *ante litteram*", la seconda all'elaborazione per via di sovrapposizione di scenari improbabili all'interno del contesto veneziano. Il volume in due tomi di André Corboz su Canaletto pone la questione, verificando come tutta l'opera del pittore contenesse «una attività mentale combinatoria finora insospettata»<sup>31</sup>, confermata da puntuali ricostruzioni, disegni planimetrici, anche con l'aiuto di scatti fotografici.

Le opere di Palladio sono presenti sia nelle cosiddette "vedute prese dai luoghi" sia nei "capricci". Si pensi alla Chiesa del Redentore, che ritroviamo ad esempio in vari dipinti (fig. 7), alla Chiesa di San Giorgio (fig. 8), alla Chiesa di San Francesco della Vigna. A queste devono aggiungersi varie "invenzioni capricciose": quella sempre con il Redentore e alcune rovine (fig. 9), quelle con San Giorgio Maggiore, di cui una singolare che si

affaccia sulla fondamenta che porta al Ponte di Rialto (fig. 10), la Chiesa di San Francesco della Vigna, nella configurazione isolata su di un campo esteso (fig. 11), il Chiostro del Convento della Carità (fig. 12) che, seppure apparentemente fedele, ad un attento esame risulta essere molto alterato rispetto al progetto di Palladio, come abbiamo avuto modo di dimostrare<sup>32</sup> e infine le opere relative agli edifici palladiani che si affacciano su Canal Grande, tra i quali ancora la soluzione del Ponte di Rialto presente ne *I quattro libri* che fa parte delle tredici sovrapposte commissionate dal console Joseph Smith, presente tanto come soggetto autonomo (fig. 13) quanto raffigurato con due architetture realizzate a Vicenza dal nostro architetto: la Basilica palladiana a destra e uno scorcio di Palazzo Chiericati a sinistra (fig. 14). Concentreremo la nostra attenzione proprio su quest'ultima opera che dichiara in maniera evidente il rapporto tra realtà e idealità per Canaletto.

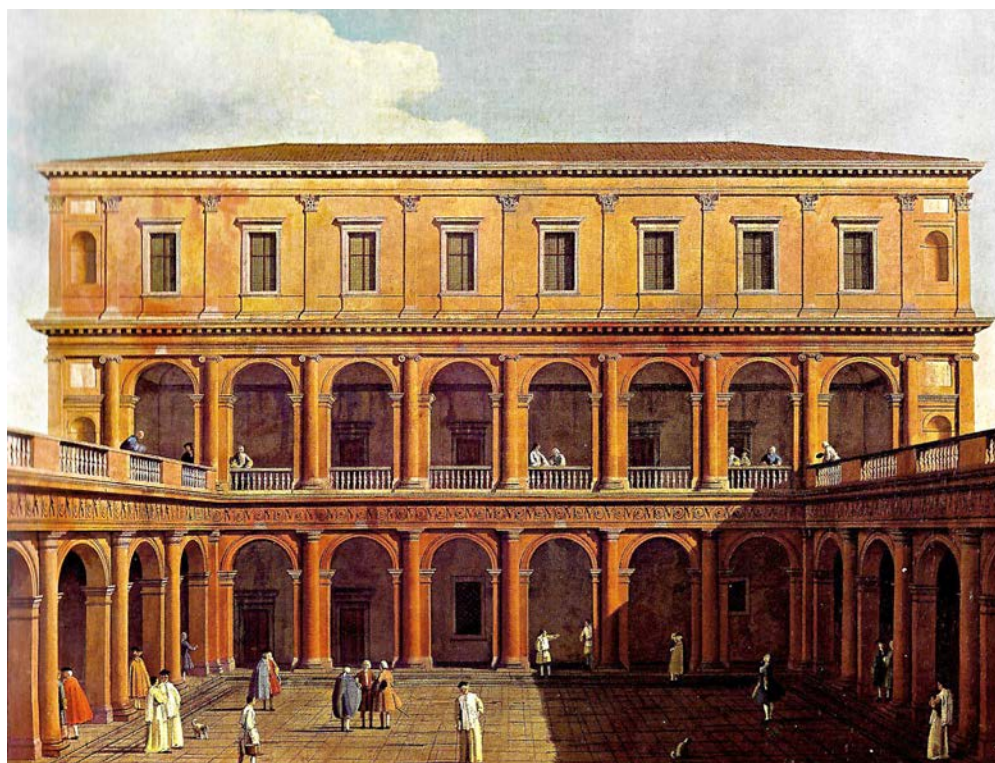
### Analisi del "Capriccio con edifici palladiani"

Il Capriccio con edifici palladiani è tra le più singolari opere di Canaletto, su cui ormai esiste una vasta letteratura. Il dipinto al quale ci riferiamo è quello conservato nelle collezioni della Galleria Nazionale di Parma, anche se sono state individuate almeno altre tre tele per similitudine di contenuti<sup>33</sup>, oltre a quella che presenta il solo ponte.

Tale quadro non viene ad essere considerato documento di un certo interesse solo da parte degli storici dell'arte, ma grazie anche al suo contenuto specifico e ai richiami evocativi che sono sottesi, è stato preso come riferimento anche da architetti che ne hanno riconosciuto il valore intrinseco. Si pensi ad esempio ad Aldo Rossi che, forse anche grazie a tale opera, ha formulato il concetto di "città analoga", che tanta importanza ha avuto fra le teorie architettoniche del secondo Novecento. Nella prefazione alla seconda edizione del suo *L'architettura della città*, scrive infatti: «ho avanzato [...] l'ipotesi della *città analoga* con cui intendevo riferirmi alle questioni teoriche della progettazione in architettura; [...] Per illustrare questo concetto ho fatto al-

cune considerazioni sulla prospettiva di Venezia del Canaletto, conservata al Museo di Parma, dove il Ponte di Rialto del progetto palladiano, la Basilica, Palazzo Chiericati vengono accostati e descritti come se il pittore rendesse un ambiente urbano da lui osservato. I tre monumenti palladiani, di cui uno è un progetto, costituiscono così una Venezia analoga la cui formazione è compiuta con elementi certi e legati alla storia dell'architettura come della città»<sup>30</sup>. E nella presentazione del fotomontaggio su *Lotus* intitolato proprio *La città analoga* per la Biennale di Venezia del 1976 considererà l'opera di Canaletto "uno straordinario collage" attraverso cui «si costruisce una Venezia immaginaria impiantata su quella vera. [...] Venezia si pone come la città analoga della repubblica veneta e di una più vasta nazione moderna: ognuno può ritrovarsi in elementi fissi e razionali, nella propria storia, e accentuare il carattere particolare di un luogo, di un paesaggio, di un momento. Sarà d'altra parte il destino dell'architettura palladiana. Saranno i tentativi dei migliori interpreti dell'architettura moderna. Senza la capacità di immaginare il futuro non può esservi soluzione per la città in quanto fatto sociale per eccellenza»<sup>34</sup>.

Più caustico il commento di Manfredo Tafuri – in risposta a Rossi sulle stesse pagine della rivista – che nello stesso quadro identifica un Canaletto che «smonta e ricostruisce, a partire da oggetti "antiveneziani", come le architetture di Palladio. La sua è una 'negazione determinata', che accoglie ed evidenzia una rimozione collettiva. [...] Certo, il viaggio rappresentato nelle fantasie del Canaletto è frutto di una sublimazione: ma è sin troppo noto quanto le "vedute" settecentesche [...] fossero espliciti materiali per un turismo di élite, che nei *Grands Tours* codificava la funzione museografica delle città italiane ridotte a improduttive parate scenografiche»<sup>36</sup>. E più oltre afferma che Canaletto vuole che «il viaggio sia completo: che non si limiti a un'edonistica accumulazione di sensazioni. Nel viaggio, bisogna essere coscienti che l'avventura cercata, per risultare totale, non deve avere limiti, che essa va proseguita all'infinito, *che da essa non si può far ritorno*. Ed infatti: «come "tornare" da una Venezia inesistente? [...] Per sua natura, il viaggio conduce a un



"montaggio" intellettuale: esso può riappacificare il viaggiatore con lo spazio e il tempo, una volta "tornato a casa". Ma se spazio e tempo sono presentati come 'problemi', come atti di costruzione soggettiva, una volta iniziato il viaggio, il percorso a ritroso è scelta rinunciataria. [...] Il "Capriccio" settecentesco rende quindi evidente che la catena delle associazioni rappresentate nel quadro [...] va moltiplicata, non bloccata»<sup>37</sup>.

Non possiamo non ricordare che questo "capriccio" è stato probabilmente suggerito da Francesco Algarotti, collezionista e promotore del pittore, che nella

11, 12 | Canaletto, *Capriccio con San Francesco della Vigna*, c.a 1731-1735. Milano, collezione privata; Canaletto, *Capriccio con il chiostro del Convento della Carità*, 1743-44. Londra, Windsor Castle, collezioni reali.

<sup>28</sup> Canal, *Vedute altre prese da i Luoghi altre ideate, frontespizio*.

<sup>29</sup> Si tratta di Don Guido Cagnola di Gazzada Schianno, in provincia di Varese, che nel 1949 dona alle Gallerie dell'Accademia di Venezia il taccuino di schizzi di Canaletto, autenticato come autografo nel 1840 da Giuseppe Borsato e da Emanuele Cicogna nel 1842. Cfr. Perissa Torrini, *Venezia e Canaletto: dalla realtà alle vedute*, p. 6.

<sup>30</sup> Non ci soffermeremo a trattare tutta la bibliografia sul tema. Basti ricordare i seguenti contributi: Moschini, *Il libro di schizzi di Canaletto alle Gallerie di Venezia*; Pignatti, *Il quaderno di disegni del Canaletto alle Gallerie di Venezia*; Nepi Scirè (a cura di), *Il quaderno di Canaletto*;



13, 14 | Canaletto, *Capriccio con il Ponte di Rialto di Palladio, 1743-44*. Londra, Windsor Castle, collezioni reali; Canaletto, *Capriccio con edifici palladiani (Ponte di Rialto, Basilica palladiana e Palazzo Chiericati), 1750-60*. Galleria Nazionale di Parma.

15 | *Analisi prospettica e geometrica del Capriccio di Canaletto con edifici palladiani (elab. A. Sdegno)*.

Gioseffi, *Canaletto. Il quaderno delle Gallerie Veneziane e l'impiego della camera ottica*; Raghianti, *Procedimento del Canaletto*; Pignatti, *Canaletto e la camera ottica*; Steadman, *Canaletto's Camera*.

<sup>31</sup> Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, p. 10.

<sup>32</sup> Sdegno, *Geometrie romane a Venezia*, cit., pp. 163-181.

<sup>33</sup> Cfr. Nepi Scirè, in Fornari Schianchi (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma*, scheda 668, pp. 55-58.

<sup>34</sup> Rossi, *L'architettura della città*, pp. 252-254.

<sup>35</sup> Rossi, *La città analoga: tavola*, p. 6.

<sup>36</sup> Tafuri, *Ceci n'est pas une ville*, pp. 11-12.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Algarotti, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, pp. 76-77 (il corsivo è nostro).

<sup>39</sup> La trasformazione è avvenuta con algoritmi di Intelligenza Artificiale di tipo *Deep Learning* basata su reti neurali, cfr. Goodfellow, Bengio, Courville, *Deep Learning*.

lettera a Prospero Pesci del 1759 scrive: «Tal fabbrica lodata a ragione dall'autor suo, dipinta e soleggiata dal pennello di Canaletto, di cui mi sono servito, non le posso dire il bello effetto che faccia massime specchiandosi nelle sottostanti acque. Ella può ben credere che non mancano al quadro né barche né gondole, che fa in eccellenza Canaletto, né qualunque altra cosa trasferir possa lo spettatore in Venezia; e le so dire che parecchi Veneziani han domandato qual sito fosse quello della città ch'essi non avevano per ancora veduto»<sup>38</sup>.

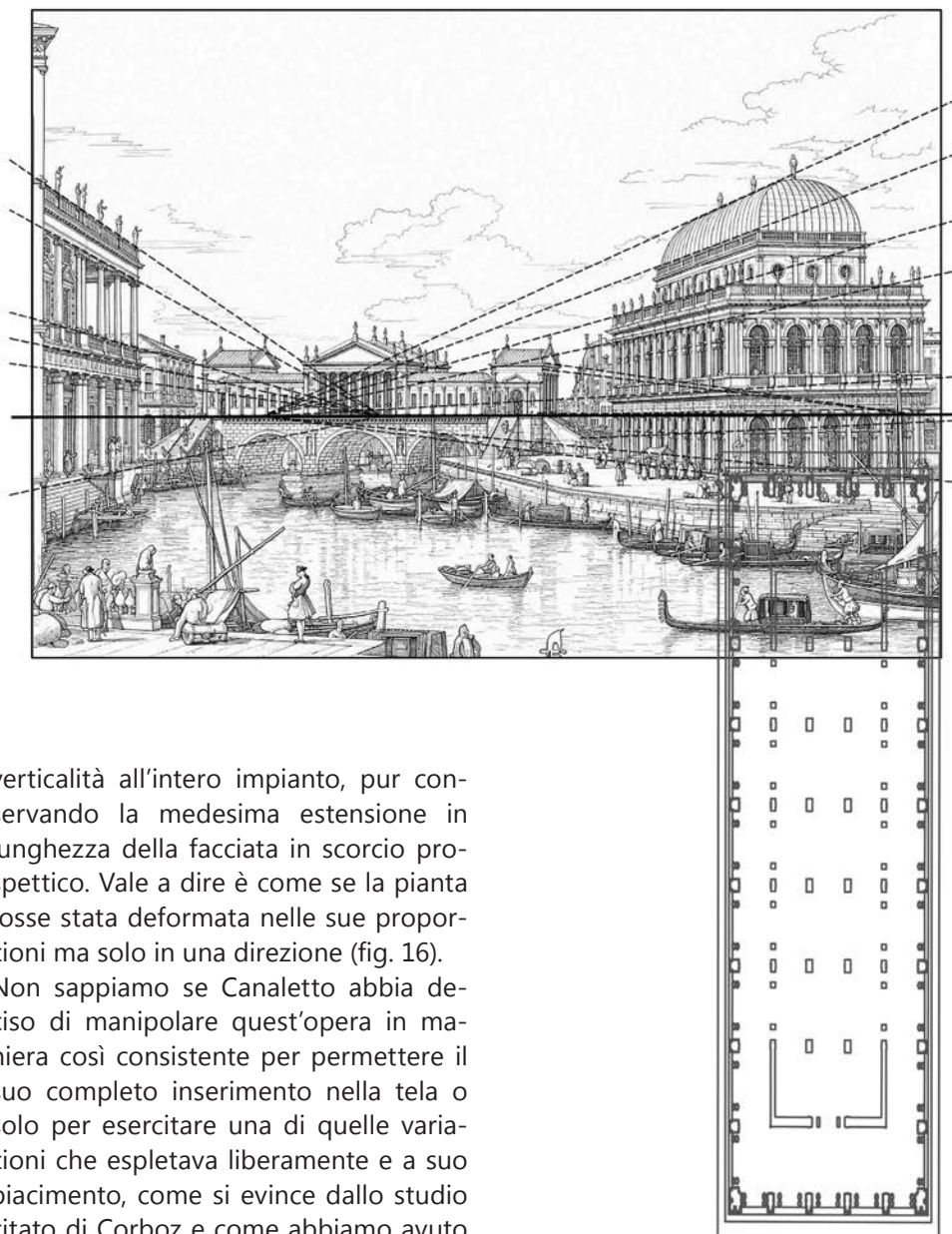
Entrando nel dettaglio dell'analisi prospettica del quadro, possiamo individuare i riferimenti proiettivi dello stesso prolungando le rette proiettanti dei tre edifici palladiani. Pur con le dovute approssimazioni che tale operazione ci riserva, dal momento che presumibilmente Canaletto non utilizzava una costruzione prospettica a partire da planimetrie e altimetrie di riferimento, e in assenza di immagini riflettoscopiche all'infrarosso che ci consentirebbero di verificare il disegno preparatorio sottostante il dipinto – nel caso ci fosse – possiamo rilevare una concordanza verso la retta di orizzonte che viene identificata in corrispondenza del piano di appoggio dei plinti delle lesene e delle colonne del ponte, sebbene ruotata di circa 0,15° – una rotazione irrilevante per le nostre finalità – rispetto

al bordo inferiore della tela. A seconda del livello di approssimazione che intendiamo applicare alla nostra indagine, le proiezioni prospettiche delle nostre tre architetture potrebbero essere assimilate sia a prospettive accidentali, essendo le rette proiettanti indirizzate verso due punti di fuga, dei quali uno in posizione molto estesa sulla retta di orizzonte, sia a prospettive frontali, se intendiamo considerare le rette proiettanti in posizione estesa come rette parallele all'orizzonte (fig. 14). Per le finalità di questa indagine risulta non significativa tale considerazione, dal momento che è immediatamente evidente che l'elemento più alterato dal punto di vista morfologico è la Basilica, mentre poco riusciamo a dire per Palazzo Chiericati, essendo presente solo una parte dell'edificio nella scena, mentre le dimensioni del Ponte – sebbene anch'esse leggermente modificate – rientrano all'interno delle normali trasformazioni che il pittore veneziano esercitava nella trasposizione pittorica.

La Basilica, quindi, risulta essere l'elemento principale dell'immagine per capire l'intervento canaletto, le cui proporzioni risultano immediatamente modificate per chi conosce quelle reali, sia a partire dalle incisioni presenti nel trattato palladiano, sia per la sua configurazione reale vicentina.

C'è da dire che in realtà è difficile pensare

“ Affrontare il tema della relazione tra realtà e idealità nella figurazione di architettura può richiamare alla mente l'insieme delle rappresentazioni a tema architettonico eseguite nel corso dell'evoluzione umana [...].



che l'autore possa aver utilizzato un accorgimento quale la camera ottica per l'intera scena, se non esclusivamente per lo scorcio laterale, essendo impossibile ottenere la stessa visione dell'opera per quanto concerne il lato corto, la cui proiezione si approssima, come abbiamo detto, ad una vista frontale.

Per individuare i contorni con maggior precisione trasformiamo l'immagine pittorica in una rappresentazione che evoca una incisione, pur mantenendo inalterate le dimensioni del quadro e le proporzioni degli elementi contenuti<sup>39</sup>. Questo ci consente di riconoscere una geometria che si approssima al quadrato avente come lati l'estensione in larghezza del fronte minore e l'altezza rilevata all'estradosso della balaustra superiore. Troviamo infatti che il rapporto tra i due lati è di circa 1:1, ovvero il prospetto in vera forma risulta essere inscritto in un quadrato avente il lato di circa 17,2 cm (fig. 15) – rispetto alle dimensioni del dipinto, che sono 58 x 82 cm, mentre il rapporto rilevabile nel disegno palladiano, e confermato dal rilevamento in sito, tra la pianta e l'alzato del lato corto è di circa 2:1.

Ciò determina una compressione del lato corto e pertanto un maggior slancio verticale degli elementi architettonici, ravvisabile soprattutto nelle arcate che, pertanto, attribuiscono una maggiore

verticalità all'intero impianto, pur conservando la medesima estensione in lunghezza della facciata in scorcio prospettico. Vale a dire è come se la pianta fosse stata deformata nelle sue proporzioni ma solo in una direzione (fig. 16).

Non sappiamo se Canaletto abbia deciso di manipolare quest'opera in maniera così consistente per permettere il suo completo inserimento nella tela o solo per esercitare una di quelle variazioni che espletava liberamente e a suo piacimento, come si evince dallo studio citato di Corboz e come abbiamo avuto modo di verificare nella restituzione del quadro relativo al Chiostro del Convento della Carità<sup>40</sup>.

Certo è che se avesse dovuto rappresentare l'intera basilica la tela sarebbe dovuta essere più grande di circa il 25% nel suo sviluppo laterale per accogliere tutto il prospetto (fig. 17), oppure sarebbe potuta entrare solo per metà dell'estensione del fronte (fig. 18). La contrazione operata dal pittore veneziano, pertanto, restituisce un'immagine che solo in parte rappresenta la realtà del progetto di Palladio realizzato a Vicenza, per cui, a seguito della nostra ricostruzione, potremo parlare in questo caso di un "capriccio al quadrato", ovvero di un dipinto che presenta un'opera prelevata da un altro contesto – rispetto a quello relativo al sito inquadrato – ma ulteriormente altera-

16 | Restituzione della pianta della Basilica palladiana presente nel Capriccio di Canaletto con edifici palladiani (elab. A. Sdegno).



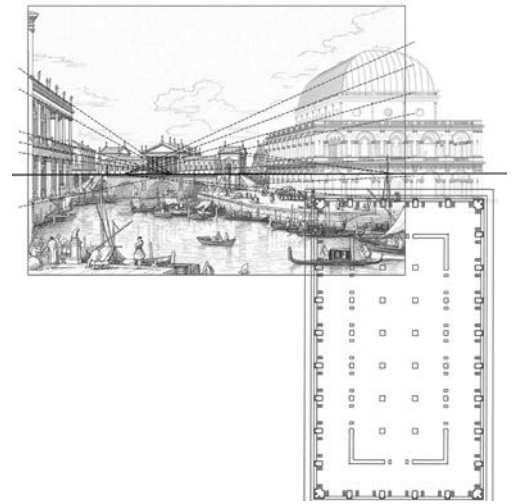
ta nella sua forma reale, tanto da trasformarla in un'altra architettura. Dal lavoro di analisi e restituzione prospettica, grazie all'impiego di algoritmi di intelligenza artificiale, possiamo ridefinire l'intenzione di Canaletto nel rispetto delle proporzioni del progetto palladiano<sup>41</sup> (fig. 18).

## Conclusioni

Il doppio registro narrativo che abbiamo voluto sottolineare ci mostra le due figure di Palladio e di Canaletto nella loro specificità tecnica nell'esecuzione di figurazioni e nell'evidente caratterizzazione in rapporto alla città lagunare: da un lato Andrea costruisce qui opere di straordinario impatto visivo nella loro concretezza costruttiva, dichiarando la sua costante presenza fisica sul territorio senza però regalarci sufficienti elaborati grafici nel trattato, ad eccezione del Convento della Carità – presentato nel volume però come approfondimento della Casa degli Antichi e solo in parte realizzato – e del progetto ideale di Ponte di Rialto del quale non specifica chiaramente la collocazione. Dall'altro Canaletto costruisce un immaginario veneziano, indossando gli abiti da architetto, producendo scenari architettonici che spesso evadono dalla loro reale configurazione o evocano scenografie impossibili come i capricci che abbiamo descritto. Dove poi l'immagine

decide di confrontarsi con alcuni progetti palladiani realizzati – come quelli vicentini trasferiti figurativamente nell'area realtina – l'alterazione si spinge fino ad una deformazione dell'opera architettonica che modifica in maniera palese l'edificio, nonostante la destrezza esercitata da Antonio nell'arte della pittura.

Realtà e idealità trovano quindi uno spazio singolare proprio nell'opera che abbiamo sottoposto ad accurata indagine prospettica: un esempio emblematico che non era mai stato riscontrato prima in pittura in una simile declinazione figurativa. Tanto che – come scriveva Pietro Guarienti in una nota biografica con il pittore ancora in vita – «da nessun de' moderni fu eguagliato nell'arte di copiare e contrafare con tanta perfezione la natura ed il vero»<sup>42</sup>.



17 | Inserimento della prospettiva e della pianta del modello digitale in dimensioni reali della Basilica palladiana nel Capriccio di Canaletto con edifici palladiani (elab. modello basilica A. Peruggia; restituzione e inserimento A. Sdegno).

18 | Inserimento della prospettiva del modello digitale della Basilica palladiana in dimensioni reali nel Capriccio di Canaletto con edifici palladiani e trattamento con algoritmi AI (elab. modello basilica A. Peruggia; restituzione, inserimento e trattamento con algoritmi AI A. Sdegno).

<sup>40</sup> Cfr. nota 32.

<sup>41</sup> Per generare l'immagine sono stati impiegati sistemi AI basati su reti neurali convoluzionali (CNN) in associazione con algoritmi di tipo Vision Transformer, cfr. Tunstall, von Werra, Wolf, *Natural Language Processing with Transformers*.

<sup>42</sup> Guarienti, *Abecedario pittorico di Pellegrino Antonio Orlandi*, p. 75.

## Bibliografia

- F. Algarotti, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Marco Coltellini, Venezia 1764.
- M.E. Avagnina, G.C.F. Villa (a cura di), *Gabinetto Disegni e Stampe dei Musei Civici di Vicenza. I disegni di Andrea Palladio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.
- E. Bassi, *Il convento della Carità*, Centro internazionale di studi di architettura "Andrea Palladio", Vicenza 1971.
- G. Beltramini, H. Burns (a cura di), *Palladio*, Marsilio, Venezia 2008.
- O. Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi*, Francesco Modena, Vicenza 1776-1783, 4 voll.
- M. Borgherini, A. Guerra, P. Modesti (a cura di), *Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia. Nuovi rilievi, storia, materiali*, Marsilio, Venezia 2010.
- D. Calabi, P. Morachiello, *Rialto: le fabbriche e il ponte, 1514-1591*, Einaudi, Torino 1987.
- A. Canal, *Vedute altre prese da i Luoghi altre ideate da Antonio Canal*, Venezia 1740-1744.
- A. Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Electa, Milano 1985.
- A. Foscari, M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti: la chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Einaudi, Torino 1983.
- M. Foucault, *Questo non è una pipa*, SE Studio Editoriale, Milano 1988.
- D. Gioseffi, *Canaletto. Il quaderno delle Gallerie Veneziane e l'impiego della camera ottica*, Trieste 1959.
- I. Goodfellow, Y. Bengio, A. Courville, *Deep Learning*, MIT Press, Cambridge, MA 2016.
- P. Guarienti, *Abecedario pittorico di Pellegrino Antonio Orlandi*, Giambattista Pasquali, Venezia 1753.
- G. Guidarelli, *Palladio in cantiere: la Basilica e San Giorgio Maggiore*, in D. Battilotti, G. Beltramini, F. Marias, M. Bray (a cura di), *Geometria, armonia e vita. L'architettura di Andrea Palladio dall'antico al classico*, Treccani, Roma 2026, pp. 123-131.
- D. Howard, *Palladio e Venezia*, in D. Battilotti, G. Beltramini, F. Marias, M. Bray (a cura di), *Geometria, armonia e vita. L'architettura di Andrea Palladio dall'antico al classico*, Treccani, pp. 92-101.
- P. Modesti, *Il convento della Carità e Andrea Palladio. Storie, progetti, immagini*, Cierre edizioni, Sommacampagna 2005.
- P. Morachiello, *I progetti di Andrea Palladio*, in D. Calabi, P. Morachiello, *Rialto: le fabbriche e il ponte, 1514-1591*, Einaudi, Torino 1987, pp. 219-234.
- V. Moschini, *Il libro di schizzi di Canaletto alle Gallerie di Venezia*, in "Arte Veneta" 13-16, 1950, pp. 57-75.
- G. Nepi Scirè (a cura di), *Il quaderno di Canaletto*, Venezia 1997.
- G. Nepi Scirè, in Fornari Schianchi L. (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Settecento*, Franco Maria Ricci, Milano 2000.
- A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Dominico de' Franceschi, Venezia 1570.
- A. Perissa Torrini, *Venezia e Canaletto: dalla realtà alle vedute*, in Id. (a cura di), *Canaletto. Il quaderno veneziano*, Marsilio, Venezia 2012.
- M.E. Peters, et al., *Deep contextualized word representations. In Proceedings of the 2018 Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics: Human Language Technologies Vol. 1*, Association for Computational Linguistics, New Orleans 2018, pp. 2227-2237.
- T. Pignatti, *Canaletto e la camera ottica*, in V. Branca (a cura di), *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel secolo dei lumi*, Firenze 1970, pp. 307-321.
- T. Pignatti, *Il quaderno di disegni del Canaletto alle Gallerie di Venezia*, Milano 1958.
- Plutarco, *Vite parallele*, Einaudi, Torino 1997.
- L. Puppi (a cura di), *L'opera completa di Canaletto*, Rizzoli, Milano 1968.
- L. Puppi, *Andrea Palladio*, Electa, Milano 1999.
- L. Puppi, G. Romanelli (a cura di), *Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, Electa, Milano 1985.
- L. Puppi, G. Romanelli, A. Bellieni, *Andrea Palladio a/e Venezia, Fondazione Musei Civici di Venezia*, Venezia 2010.
- A. Radford, et al., *Improving Language Understanding by Generative Pre-Training*, OpenAI, San Francisco 2018.
- C.L. Raggi, *Procedimento del Canaletto*, in "Sele Arte" 42, 1959, pp. 33-49.
- A. Rossi, *La città analoga: tavola*, in *Lotus* 1976, 13, pp. 5-9.
- A. Rossi, *L'architettura della città, Marsilio, Padova 1970*. (ed. consultata Clup-Città Studi, Milano 1987).
- A. Sdegno, *Geometrie romane a Venezia. Il disegno del Convento palladiano della Carità, Cafoscarina*, Venezia 2005.
- A. Sdegno, "Nel luogo che mi è venuto meglio": note sulla grafica dei Quattro Libri, in H. Burns, F.P. Di Teodoro, G. Bacci (a cura di), *Saggi di letteratura architettonica. Da Vitruvio a Winckelmann*, vol. III, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2009, pp. 299-320.
- P. Steadman, *Canaletto's Camera*, UCL Press, London 2025.
- M. Tafuri, *Ceci n'est pas une ville*, in *Lotus*, 1976, 13, pp. 10-13.
- M. Tafuri, *Tempo veneziano e tempo del "progetto": continuità e crisi nella Venezia del Cinquecento*, in L. Puppi, G. Romanelli (a cura di), *Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, Electa, Milano 1985, pp. 23-26.
- L. Tunstall, L. von Werra, T. Wolf, *Natural Language Processing with Transformers*, O'Reilly Media, Sebastopol 2022.
- M. Vitruvio Pollione, *I dieci libri dell'architettura. Tradotti e commentati da Daniele Barbaro 1567*, Il Polifilo, Milano 1987.



TRIBELON

RIVISTA DI DISEGNO  
UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI FIRENZE

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

**Citation:** E. Cicalò, *Protografia. O dell'origine del segno grafico*, in *TRIBELON*, III, 2026, 5, pp. 44-51.

**ISSN (stampa):** 3035-143X

**ISSN (online):** 3035-1421

**doi:** <https://doi.org/10.36253/tribelon-3972>

**Received:** March, 2026

**Accepted:** May, 2026

**Published:** July, 2026

**Copyright:** 2026 Cicalò E., 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](http://riviste.fupress.net/tribelon)

## PROTOGRAFIA. O DELL'ORIGINE DEL SEGNO GRAFICO

*Protography. Or, on the Origin of the Graphic Sign*

ENRICO CICALÒ

University of Sassari  
enrico.cicalo@uniss.it

*This essay introduces the concept of protography in order to investigate the origin of the graphic sign understood as drawing: the primordial act of tracing, impressing, and generating marks through bodily gesture. Protography is a neologism that does not point towards linguistic, scriptural, or figurative forms, but rather explores the production of lines and forms as archaic or spontaneous tactile and spatial imprints. If, for anthropology, the graphic sign is a techno-motor extension of the body; if, for semiotics, it is the causal trace of a gesture and, at the same time, a motivated figural possibility; if, for archaeology, it is evidence of the technical skills and knowledge of the past, then for the graphic sciences it is instead the origin of drawing, images, and graphic languages. Through this latter approach, the essay aims to outline the origins of the graphic sign by considering the human being as homo graphens, with their natural tendency towards graphic expression, whose technical-operational, neurocognitive, and psycho-emotional implications characterize the entire history of art, science, and technology.*

**Keywords:** *Protography, Sign, Drawing, Graphisms.*

### Introduzione

Il termine *protografia* (dal greco *protos*, primo, e *graphein*, scrivere/disegnare) designa l'atto originario del tracciare un segno su un supporto, il gesto corporeo spontaneo che genera impronte visive e tattili nello spazio. Il verbo greco *grápho* riporta all'incidere, al lasciare un segno, quel segno grafico primordiale – come la linea incisa nella roccia, l'impronta di mano soffiata con pigmento, la forma geometrica tracciata con il dito nell'argilla – che nasce da un impulso mentale, motorio e percettivo intrinseco all'essere umano che si manifesta già a partire dal Paleolitico superiore<sup>1</sup>.

A differenza della paleografia o dell'epigrafia, che studiano il segno in quanto veicolo codificato, la *protografia* si concentra sulla dimensione generativa del gesto, sul disegno come *imprinting* ge-

stuale ed estensione del corpo e della mente che lascia traccia materiale di sé, sul fondamento neuro-cognitivo e psico-emotivo di ogni forma di grafismo. La *protografia* considera il segno non come mero strumento rappresentativo o simbolico, ma come pratica originaria del disegnare radicata nell'*homo graphens*, ovvero l'essere umano nella sua inclinazione costitutiva al grafismo non necessariamente come stadio preliminare della scrittura e della figurazione<sup>2</sup> ma come azione primaria, istintiva e autonoma. Il grafismo non è da intendersi infatti come un prodotto secondario della civiltà, ma come un comportamento conaturato alla natura umana: un'estensione cognitiva del corpo e della mente che manifesta pensiero, emozione e intenzione attraverso tracce visive permanenti. Il segno grafico non è in tal senso un derivato del pensiero, bensì una modali-

<sup>1</sup> Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, pp. 23-29; von Petzinger, *The first signs: Unlocking the mysteries of the world's oldest symbols*.

<sup>2</sup> Gelb, *A Study of Writing*.



1 | Primo disegno sinora rinvenuto, Blombos Cave, Sudafrica.

tà strutturante del pensiero stesso, una forma di intelligenza<sup>3</sup> che non si limita a descrivere il mondo ma che partecipa alla sua costruzione cognitiva<sup>4</sup>.

### Tracce tattili

Il segno grafico è primariamente l'esito di un'azione corporea, di un movimento che lascia una traccia visibile su un supporto. Tim Ingold<sup>5</sup> descrive il tracciare come un'attività che procede lungo linee generate dal corpo in movimento. La linea risulta così un cammino dinamico, un gesto che lascia traccia, un tracciato incarnato in cui il segno non nasce da una rappresentazione interna proiettata esternamente, ma dall'interazione sensomotoria tra corpo, mente e superficie<sup>6</sup>. Nella *protografia*, questo processo si traduce in figure elementari come punti, linee, cerchi, spirali, zig-zag, croci; non da intendersi come simboli ma come mere im-

pronte che strutturano lo spazio (fig. 1). Secondo tale approccio il *mark-making* non è output dei processi mentali ma processo costitutivo della mente stessa<sup>7</sup>. Secondo questo punto di vista, il segno grafico deriva da un comportamento sensomotorio complesso che integra pianificazione motoria, *feedback* visivo e propriocettivo in tempo reale. I *pattern* di linee parallele e reticolature incrociate richiedono la capacità di effettuare movimenti ripetuti e regolari della mano e del braccio, il mantenimento di una pressione costante sullo strumento, la coordinazione oculo-manuale per allineare e mettere in relazione le linee successive. Il segno grafico genera così un potente *feedback* visuo-motorio in cui la traccia visibile permette di correggere il gesto in tempo reale e di confrontare il risultato con l'intenzione iniziale; un meccanismo, questo, che accelera l'apprendimento motorio e favorisce l'affinamento stilistico.

<sup>3</sup> Cicalò, *Graphic Intelligence*.

<sup>4</sup> Goodman, *Ways of Worldmaking*.

<sup>5</sup> Ingold, *Lines: A brief history*.

<sup>6</sup> Bolens, *Embodied Cognition, Kinaesthetic Knowledge, and Kinesic Imagination in Literature and Visual Arts*.



2 | Impronte in negativo di mani nelle grotte di Leang Tempuseng in Indonesia.

3, 4 | Ocre incisa proveniente dalla grotta di Blombos in Sudafrica.

### Segni arcaici

L'archeologia interpreta invece il segno grafico come uno degli elementi con cui analizzare la modernità comportamentale umana. Studi evolutivi sottolineano infatti come il grafismo sia emerso in parallelo con l'espansione delle reti neurali prefrontali e parietali, che permettono il controllo motorio fine e l'integrazione visuo-motoria<sup>8</sup> già discussa nel paragrafo precedente. A differenza degli utensili funzionali, i segni grafici intenzionali rivelano infatti capacità di astrazione, pianificazione e trasmissione culturale. Nel libro *Il gesto e la parola*, André Leroi-Gourhan<sup>9</sup>, descrive il grafismo preistorico non come illustrazione o decorazione, bensì come atto tecnico in cui il corpo, attraverso la mano, si appropria dello spazio. Non è immagine rappresentativa, ma solo impronta tattile-spaziale che anticipa ogni forma figurale successiva. Questa prospettiva colloca la *protografia* all'interno dell'evoluzione tecno-corporea, dove la mano libera dal bipedismo e dal linguaggio orale genera un nuovo campo di possibilità espressive. L'evoluzione del pollice opponibile e la conseguente precisione della presa hanno così permesso non solo la manipolazione di strumenti, ma la possibilità di lasciare un segno<sup>10</sup>. Le evidenze più antiche di questo tipo di

segno provengono dall'Africa meridionale e dimostrano che pratiche grafiche esistevano già nel Paleolitico medio, ben prima delle celebri pitture rupestri europee del Paleolitico superiore, e vengono lette come fenomeno culturale che rifletterebbe identità di gruppo, pratiche rituali o decorative. Tra gli esempi più antichi e significativi vi sono le impronte in negativo di mani rinvenute in siti come Leang Tempuseng (Sulawesi, Indonesia), datate a circa 39.900 anni fa (fig. 2), o quelle ancora più antiche recentemente identificate a Liang Metanduno (fino a 67.800 anni fa). Altre incisioni astratte su ocre con motivi geometrici possono essere datate tra 100.000 e 73.000 anni fa, suggerendo una tradizione grafica ancora più antica<sup>11</sup> (fig. 4). Tutte queste tracce non rappresenterebbero particolari soggetti ma sarebbero solo le impronte dirette di gesti corporei<sup>12</sup>. Similmente, le *finger flutings* – linee tracciate con le dita nella creta umida delle pareti (fig. 1) – e le incisioni astratte di Blombos Cave (Sudafrica, circa 73.000 anni fa) rappresentano atti protografici per eccellenza (fig. 3). Queste ultime, in particolare, sono composte da linee incrociate prodotte con ocre e non compongono un disegno figurativo né un simbolo linguistico ma sono le tracce di gesti ripetuti, di dinamiche cinestetiche che esplorano il materiale<sup>11</sup>. Come sottolinea Malafouris<sup>14</sup>, tali segni sono prodotti di dinamiche cinestetiche di tipo non-rappresentazionale che permettono agli umani di scoprire le potenzialità semiotiche del *mark-making*. Anche le incisioni neandertaliane su frammenti lapidei, ossa e corni attestano un'esperienza grafica anteriore al *sapiens*: motivi lineari generici come intrecci di linee parallele, specializzati come zig-zag e croci, oppure ritmici, materializzano un movimento libero o misurato dello spazio grafico, rivelando procedimenti mentali complessi già prima di 40.000 anni fa<sup>15</sup>. Il linguaggio protografico può comprendere dunque queste tre famiglie primarie, individuate da Martini:

- motivi lineari generici, costruiti mediante un intreccio di linee parallele e subparallele, sempre molto ravvicinate, disposte a gruppi che si intersecano e che provengono da più direzioni, con un

<sup>7</sup> Malafouris, *Mark Making and Human Becoming*, pp. 95-119.

<sup>8</sup> Morriss-Kay, *The evolution of human artistic creativity*.

<sup>9</sup> Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, cit.

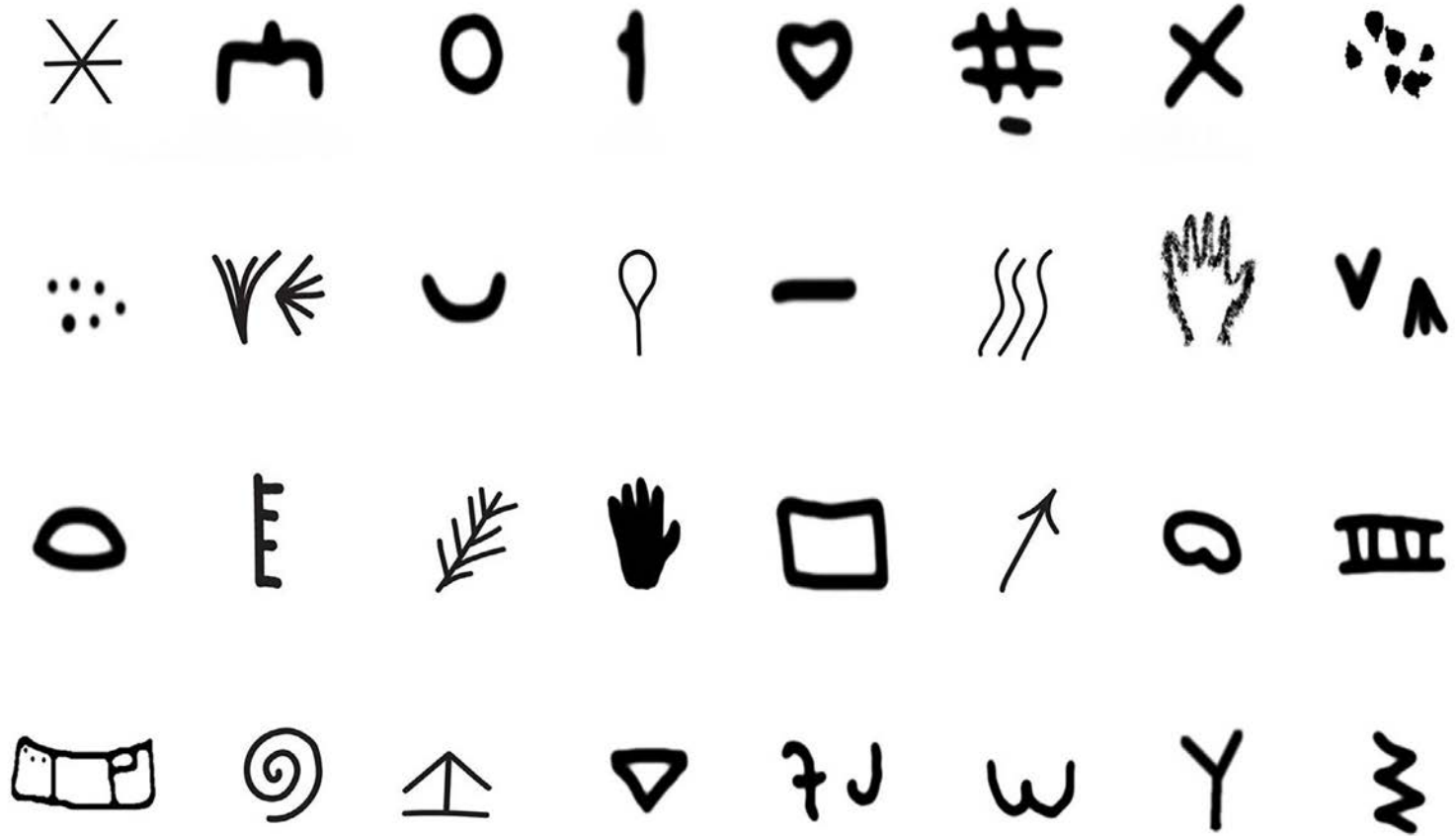
<sup>10</sup> Napier, *Hands*.

<sup>11</sup> Henshilwood et al., 2018.

<sup>12</sup> Henshilwood et al., *Emergence of modern human behavior: Middle Stone Age Engravings from South Africa*; d'Errico et al., *Archaeological evidence for the emergence of language, symbolism, and music*.

<sup>13</sup> Henshilwood et al., 2018.

<sup>14</sup> Malafouris, *Mark Making*, cit., pp. 95-119.



5 | Segni geometrici ricorrenti nell'arte paleolitica europea, tratto da von Petzinger. *The first signs: Unlocking the mysteries of the world's oldest symbols.*

impianto formale a complessità variabile ma sempre standardizzato;

- motivi lineari specializzati, profondamente diversificati, ma aventi come carattere comune una specifica definizione del tratto lineare: motivo a linee concentriche, motivo a zig-zag costruito con l'associazione di singoli segni a "V", motivo cruciforme;

- motivo lineare con scansione ritmica in gruppi di linee.

Oltre agli studi di Martini, altri studiosi hanno analizzato la varietà di segni protografici. Genevieve von Petzinger<sup>16</sup>, per esempio, ha censito 32 segni geometrici ricorrenti di queste forme di arte paleolitica europea realizzata tra 40.000 e 10.000 anni fa; linee, punti, griglie, zig-zag (fig. 5) che costituiscono un sistema protografico coerente, anteriore alla rappresentazione naturalistica. Anche le analisi di oltre 200 artefatti aurignaziani (43.000-34.000 anni fa) rivelano sequenze di segni geometrici incisi intenzionalmente su oggetti mobili come pendenti, strumenti e figurine d'avorio.

Questi segni – linee, punti, croci e forme astratte – non sono casuali: presentano ripetizioni sistematiche e una densità

informativa paragonabile ai primi stadi della proto-cuneiforme, pur senza codificare un linguaggio in senso stretto<sup>17</sup>.

Sebbene si sia portati a pensare questi segni come precedenti alla rappresentazione figurativa, Bednarik<sup>18</sup> sostiene che queste incisioni geometriche e i segni non figurativi (fig. 6) siano invece cognitivamente più complessi delle immagini realistiche e non debbano essere considerate come forme derivanti dall'incapacità di rappresentazioni iconiche, che considera invece, nelle espressioni paleolitiche, proprie di una condizione di tipo infantile e giovanile. Dal punto di vista neuroscientifico, l'aniconismo sarebbe infatti più complesso della raffigurazione iconica, poiché con il simbolismo non figurativo richiederebbe una processazione neurale più complessa, a differenza del significato dell'immagine iconica che può essere invece colto anche da alcuni animali.

### Grafismi spontanei

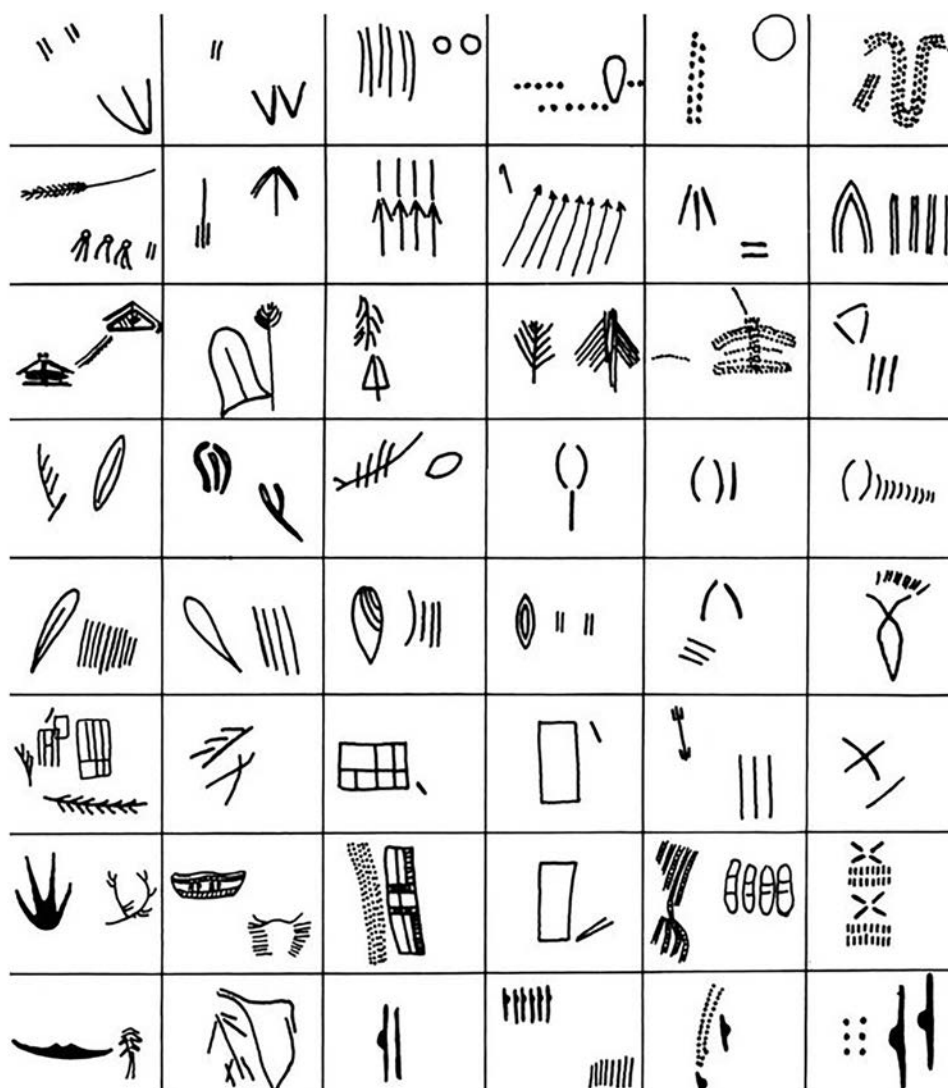
L'ontogenesi del grafismo riproduce, in scala ridotta, la filogenesi<sup>19</sup> discussa nel paragrafo precedente. La tendenza al grafismo si manifesta infatti spontaneamente

<sup>15</sup> Martini et al., *Incisioni neandertaliane*; Martini, *L'arte preistorica*.

<sup>16</sup> von Petzinger, *The first signs*, cit.

<sup>17</sup> Bentz, Dutkiewicz, *Humans 40,000 y ago developed a system of conventional signs*.

<sup>18</sup> Bednarik, *Aniconism and the origins of palaeo-art*.



6 | Segni aniconici dalle incisioni rupestri del Paleolitico superiori, tratto da Bednarik. *Aniconism and the origins of palaeoart.*

“ La linea risulta così un cammino dinamico, un gesto che lascia traccia.

<sup>19</sup> Di Napoli, *Disegnare e conoscere.*

<sup>20</sup> Tversky, *Cognitive origins of graphic productions*

<sup>21</sup> Luquet, *Le dessin enfantin*; Arnheim, *Art and visual perception*; Lowenfeld, Brittain, *Creative and mental growth.*

<sup>22</sup> Dewey, *The school and society.*

<sup>23</sup> Kaimal, Ray, Muniz, *Functional near-infrared spectroscopy assessment of reward during creative tasks.*

<sup>24</sup> Lewis-Williams, Dowson, *The signs of all times.*

anche nell'infanzia. Intorno ai 18-24 mesi, tutti i bambini del mondo, indipendentemente dalla cultura o dal contesto linguistico, iniziano a produrre segni grafici controllati attraverso movimenti ritmici del braccio che generano tracce visive sul supporto. Questo comportamento è istintivo e spontaneo, stimolato dal piacere sensorimotorio legato al feedback visuo-proprioceettivo<sup>20</sup>. Il bambino, prima di parlare, produce linee e forme elementari che si configurano come *protografie* spontanee che anticipano il linguaggio grafico adulto<sup>21</sup>. I primi segni non sono orientati anche in questo caso alla rappresentazione, ma al piacere motorio e alla scoperta delle possibilità del gesto (fig. 7).

Questi gesti grafici costituiscono una fase fondamentale in cui il bambino esplora la relazione tra movimento e traccia, soddisfacendo i quattro impulsi deweyiniani: l'impulso di fare, di indagare, di esprimere e di comunicare socialmente<sup>22</sup>. Lasciare segni è

infatti una forma di comunicazione sociale, di narrazione individuale e collettiva, ma è allo stesso tempo anche un'esperienza diretta e concreta dell'agire manipolatorio dell'uomo per esplorare e modificare il mondo circostante. Un naturale processo autorealizzativo che si realizza nel lasciare una propria impronta e nel rispecchiarsi nei segni grafici, particolarmente rilevante per la dimensione psico-emotiva è l'attivazione del sistema di ricompensa dopaminergico. L'atto di tracciare produce un feedback immediato e gratificante tra gesto e risultato visibile. Le attività artistiche semplici come il *doodling* o il disegno libero attivano significativamente i *pathway* di ricompensa, riducendo i livelli di cortisolo e migliorando umore e autoefficacia<sup>23</sup>. Questo meccanismo spiega perché il grafismo spontaneo sia presente già nella prima infanzia prima ancora di qualsiasi intenzione comunicativa o rappresentativa. Il bambino esplora infatti il piacere intrinseco del tracciare, attivando circuiti dopaminergici che rinforzano l'azione e favoriscono lo sviluppo della coordinazione motoria e della pianificazione.

### Processi cognitivi

Anche le neuroscienze confermano come il grafismo non sia un'attività accessoria ma una funzione cognitiva primaria radicata nella struttura stessa del sistema nervoso umano. Molti segni geometrici possono essere interpretati infatti come *entoptic phenomena*<sup>24</sup>, forme visive generate dal sistema nervoso centrale in stati alterati di coscienza (fig. 8). Studi più recenti confermano che tali pattern emergono spontaneamente dalla corteccia visiva durante particolari condizioni sensoriali attivando gli stessi circuiti che vengono esternalizzati e resi permanenti sul supporto<sup>25</sup>. La *protografia* appare dunque come una trascrizione neurofisiologica diretta di esperienze interne al corpo, prima ancora che di intenzioni rappresentative.

Le forme a griglia, a tunnel, a spirale che compaiono nelle grotte di Lascaux, Chauvet o Altamira non sarebbero mere astrazioni, ma la trascrizione grafica di fenomeni neurofisiologici universali. La *protografia* si configurerebbe dunque come la traduzione visiva di esperienze interne al corpo,

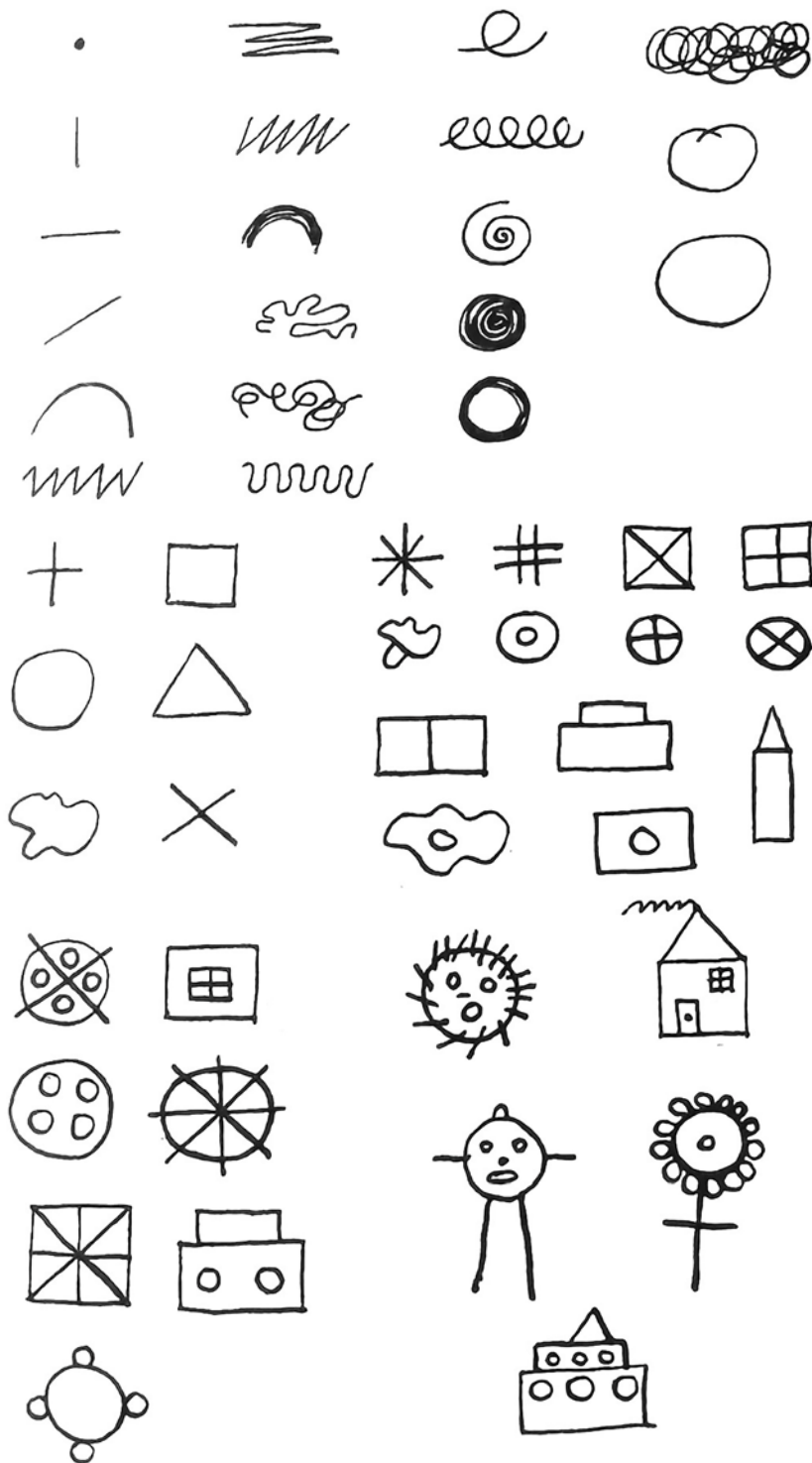
rese permanenti sulle diverse forme di supporto.

L'atto di tracciare segni attiva una rete distribuita di aree cerebrali che integra percezione visiva, controllo motorio fine, pianificazione esecutiva, memoria spaziale e meccanismi di ricompensa, configurandosi come esempio paradigmatico di *embodied cognition*<sup>26</sup>. L'atto protografico genera gratificazione psico-emotiva in quanto i grafismi si configurano come atti di controllo sul caos percettivo, di ordinamento dello spazio, di externalizzazione dell'esperienza interna<sup>27</sup> che producono un feedback immediato tra gesto e risultato visibile, attivando il sistema dopaminergico di ricompensa. Questo feedback estetico è immediato e rinforza l'azione producendo stati di flusso e benessere<sup>28</sup>.

### Archetipi grafici

Scarabocchi infantili, incisioni paleolitiche, fenomeni entoptici graficizzati, si configurano tutti come archetipi grafici (fig. 9) che costituiscono la base di un repertorio grafico universale che ha accompagnato l'evoluzione della cognizione umana. Contrariamente alla credenza diffusa che l'arte sia nata con la rappresentazione figurativa, le prove archeologiche e neuroscientifiche suggeriscono che l'aniconismo, ovvero l'uso di forme non iconiche, abbia preceduto la raffigurazione. Questi segni sono espressioni di una struttura mentale profonda che precede e abilita la capacità di codifica e raffigurazione. Esisterebbe da questo punto di vista, un set archetipico di segni astratti che si ripete con una coerenza sorprendente in diverse culture, periodi e contesti nel corso dell'evoluzione sia del singolo individuo che delle civiltà. Questi segni non derivano da convenzioni arbitrarie, ma da una compulsione innata che riconferisce centralità al disegno non in quanto attività secondaria e ancillare ad altre forme di pensiero e comunicazione ma in quanto azione capace di favorire lo sviluppo cognitivo individuale e collettivo.

La ricerca delle origini del segno grafico, sia secondo un approccio psico-cognitivo, che storico-archeologico o senso-motorio, conduce dunque a delineare delle radici comuni da cui emergono



le invarianti grafiche che costituiscono quel repertorio protografico a cui tutte le forme di comunicazione ed espressione grafica fanno riferimento nei diversi ambiti. La *protografia* si afferma in questo modo come lo studio del segno come atto primario e allo stesso tempo l'insieme dei grafismi fondamentali da cui l'intera storia dell'*homo graphens* è partita e che ha condotto alle forme grafiche complesse della successiva storia del disegno e della rappresentazione grafica.

7 | Stadi fondamentali del disegno infantile, tratto da Kellogg, R. (1979). *Analisi dell'arte infantile: una fondamentale ricerca sugli scarabocchi e i disegni dei bambini dai due agli otto anni*. Emme Edizioni.

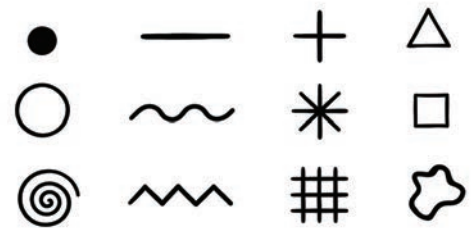
<sup>25</sup> Brusa Zappellini, *Il linguaggio delle immagini*.  
<sup>26</sup> Jeannerod, *The cognitive neuroscience of action*;  
 Kandel et al., *Principles of neural science*.

	ENTOPTIC PHENOMENA		SAN ROCK ART		COSO	PALAEOLITHIC ART			
	A	B	ENGRAVINGS C	PAINTINGS D	E	MOBILE ART F G		PARIETAL ART H I	
I									
II									
III									
IV									
V									
VI									

**Dalla protografia alla postgrafia**

Il concetto di *protografia* offre una chiave di lettura epistemologica fondamentale per comprendere l'attuale transizione verso la digitalizzazione e la generazione di immagini tramite sistemi di Intelligenza Artificiale (IA). Se la *protografia* si configura ontologicamente come un'attività in cui la linea emerge dall'interazione sensomotoria e propriocettiva tra il corpo in movimento e la resistenza fisica della materia, i moderni processi di riproduzione e generazione algoritmica operano una radicale distanza da questo approccio che muove verso la dematerializzazione della traccia. Nei sistemi digitali e nei modelli di IA generativa, il *mark-making* cessa di essere l'esito di un processo corporeo per convertirsi in un calcolo probabilistico di matrici di pixel. Viene così a mancare quell'ancoraggio tattile e spaziale arcaico che vede nel grafismo un'estensione tecno-motoria diretta della mente e del corpo. Questa progressiva smaterializzazione ridefinisce profondamente il concetto stesso di processo grafico generativo. Nella *protografia*, l'azione generativa è guidata da un impulso endogeno, neuro-cognitivo e psico-emotivo, orientato al controllo del caos percettivo e all'esterna-

lizzazione dell'esperienza interna; l'atto di tracciare genera un feedback visuo-motorio immediato che accelera l'apprendimento e attiva i circuiti dopaminergici della ricompensa, riducendo lo stress e stimolando lo sviluppo cognitivo sia nella filogenesi umana sia nell'ontogenesi infantile. Al contrario, la generatività dei modelli artificiali si fonda su un processo speculare e inverso: la macchina simula l'output formale definitivo senza esperire il processo cinestetico costitutivo della mente che lo ha originato. La generatività della *protografia* è guidata da un impulso mentale, neuro-cognitivo e psico-emotivo profondo, volto a controllare il caos percettivo e a esternalizzare un'esperienza interna. Al contrario, l'IA generativa simula l'output finale senza aver vissuto il processo costitutivo della mente legato al *mark-making* ma estrae e combina pattern matematici basandosi su miliardi di immagini create dall'umanità, ereditando indirettamente e comprendendo anche queste invarianti grafiche strutturali in ogni disegno o immagine prodotti dall'*homo graphens* nel corso della storia.



8 | Segni da fenomeni entoptici, tratto da Lewis-Williams, J. D., & Dowson, T. A. (1988). *The signs of all times: Entoptic phenomena in Upper Palaeolithic art.* *Current Anthropology*, 29(2), 201-245.

9 | Archetipi grafici.

27 Freedberg, Gallese, *Motion, emotion and empathy in esthetic experience.*

28 Kaimal, Ray, Muniz, *Functional near-infrared spectroscopy, cit.*

## Bibliografia

- R. Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1954.
- R. G. Bednarik, *Aniconism and the Origins of Palaeoart*, in *Religion*, XLVII, 2017, 3, pp. 353-365.
- C. Bentz, E. Dutkiewicz, *Humans 40,000 y ago Developed a System of Conventional Signs*, in *Proceedings of the National Academy of Sciences*, CXXIII, 2026, 9.
- G. Brusa Zappellini, *Il linguaggio delle immagini. Contributi della linguistica e delle neuroscienze alla comprensione dell'arte delle origini*, in *Preistoria Alpina*, XLVI, 2012, I, pp. 305-312.
- M. Budja, *The Transition to Farming and the "Revolution" of Symbols in the Balkans. From Ornament to Entoptic and External Symbolic Storage*, in *Documenta Praehistorica*, XXXI, 2004, pp. 59-81.
- E. Cicalò, *Graphic Intelligence*, Springer, Cham 2020.
- F. d'Errico, C. Henshilwood, G. Lawson, M. Vanhaeren, A. M. Tillier, M. Soressi et al., *Archaeological Evidence for the Emergence of Language, Symbolism, and Music*, in *Journal of World Prehistory*, XVII, 2003, 1, pp. 1-70.
- J. Dewey, *The School and Society*, University of Chicago Press, Chicago 1899.
- D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*, in *Trends in Cognitive Sciences*, XI, 2007, 5, pp. 197-203.
- G. Di Napoli, *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*, Einaudi, Torino 2004.
- E. Furter, *Mindprint, the Subconscious Art Code*, Lulu, Raleigh 2014.
- I. J. Gelb, *A Study of Writing*, University of Chicago Press, Chicago 1963.
- N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis 1978.
- C. S. Henshilwood, F. d'Errico, R. Yates, Z. Jacobs, C. Tribolo, G. A. Duller et al., *Emergence of Modern Human Behavior: Middle Stone Age Engravings from South Africa*, in *Science*, CCXCV, 2004, 5558, pp. 1278-1280.
- C. S. Henshilwood, F. d'Errico, K. L. van Niekerk et al., *An Abstract Drawing from the 73,000-Year-Old Levels at Blombos Cave, South Africa*, in *Nature*, DLXII, 2018, pp. 115-118.
- T. Ingold, *Lines: A brief history*, Routledge, 2007.
- M. Jeannerod, *The Cognitive Neuroscience of Action*, Blackwell, Oxford 1997.
- G. Kaimal, K. Ray, J. Muniz, *Functional Near-Infrared Spectroscopy Assessment of Reward During Creative Tasks*, in *Art Therapy*, XXXIV, 2017, 3, pp. 138-146.
- E. R. Kandel, J. H. Schwartz, T. M. Jessell, S. A. Siegelbaum, A. J. Hudspeth, *Principles of Neural Science*, 5<sup>a</sup> ed., McGraw-Hill, New York 2013.
- R. Kellogg, *Analisi dell'arte infantile: una fondamentale ricerca sugli scarabocchi e i disegni dei bambini dai due agli otto anni*, Emme Edizioni, Milano 1979.
- A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Albin Michel, Paris 1964.
- J. D. Lewis-Williams, T. A. Dowson, *The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art*, in *Current Anthropology*, XXIX, 1988, 2, pp. 201-245.
- V. Lowenfeld, W. L. Brittain, *Creative and Mental Growth*, 8<sup>a</sup> ed., Macmillan, New York 1987.
- G. H. Luquet, *Le dessin enfantin*, Alcan, Paris 1927.
- F. Martini et al., *Incisioni neandertaliane*, in *Rivista di Scienze Preistoriche*, LIV, 2004, pp. 123-145.
- F. Martini, *L'arte preistorica*, Giunti, Firenze 2008.
- F. Martini, *Prima e al di là dell'arte: origine dei segni e delle figurazioni nell'arte paleolitica*, in *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, VI, 2013, 2, pp. 49-60.
- G. M. Morriss-Kay, *The evolution of human artistic creativity*, in *Journal of Anatomy*, CCXVI, 2010, 2, pp. 158-176.
- J. R. Napier, *Hands*, Princeton University Press, Princeton 1980.
- B. Tversky, *Cognitive Origins of Graphic Productions*, in *Understanding Images: Finding Meaning in Digital Imagery*, pp. 29-53.
- L. S. Vygotsky, *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1978.
- G. von Petzinger, *The First Signs: Unlocking the Mysteries of the World's Oldest Symbols*, Atria Books, New York 2016.



TRIBELON  
RIVISTA DI DISEGNO  
UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI FIRENZE

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

**Citation:** A. Grigoryan, N. Petrosyan, A. Artyom, S. Arevshatyan, *Signs, Memory and Medieval Funerary Stone Carvings in the Lake Sevan Basin*, in *TRIBELON*, III, 2026, 5, pp. 52-59.

**ISSN (stampa):** 3035-143X

**ISSN (online):** 3035-1421

**doi:** <https://doi.org/10.36253/tribelon-3247>

**Received:** March, 2026

**Accepted:** May, 2026

**Published:** July, 2026

**Copyright:** 2026 Grigoryan A., Petrosyan N., Ananyan A., Arevshatyan S., 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](http://riviste.fupress.net/tribelon)



1 | *Medieval Cemeteries in the Lake Sevan Basin within Modern Settlements, by Number of Preserved Gravestones.*

## SIGNS, MEMORY AND MEDIEVAL FUNERARY STONE CARVINGS IN THE LAKE SEVAN BASIN

AVETIS GRIGORYAN<sup>1</sup>, NELLI PETROSYAN<sup>2</sup>, ARTYOM ANANYAN<sup>1</sup>, SEVAK AREVSHATYAN<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Institute of Archaeology and Ethnography, National Academy of Sciences of the Republic of Armenia, <sup>2</sup>Ministry of Education, Science, Culture and Sports of the Republic of Armenia, <sup>3</sup>Independent Researcher  
Corresponding author: [grigoryan.avetis.9@gmail.com](mailto:grigoryan.avetis.9@gmail.com)

*Lake Sevan, the largest freshwater lake in the Middle East, lies at the centre of the basin exceptionally rich in historical and cultural monuments. The medieval cemeteries surrounding the lake preserve thousands of gravestones marked by a wide variety of iconography and inscriptions. Within this landscape, the village of Noratus contains the largest preserved medieval Christian cemetery in the Middle East. This study examines the gravestones of the basin of Lake Sevan as sign-bearing monuments whose ornamentation and iconography – including vegetal-geometric, anthropomorphic, and zoomorphic representations, as well as Armenian inscriptions – constitute a semantic and readable system. The tombstones preserved within the cemeteries – horizontally positioned gravestones– and khachkars (cross-stones) – vertically erected gravestones – express, organize, and produce meaning, thereby creating a unified communicative framework. The symbolic images carved on khachkars include crosses, biblical scenes and figures, vegetal motifs, geometric compositions, and celestial symbols. Tombstones, by contrast, often display scenes of feasting, music and song, hunting, military processions and warfare, burial scenes, animal combat, eagles clutching prey, children, scholars (wise men), craftsmanship, and agricultural activities. Considered both individually and as part of broader compositions, these images reflect the social identities, collective memories, and religious beliefs of the communities that inhabited the basin of Lake Sevan between the 9th and 18th centuries.*

*This study reaffirms that the iconography of these gravestones functions as a semantic tool that engages the viewer and organizes thought by connecting individual, communal, and localized historical perceptions, placing them within the broader framework of universal visual language and symbolic interpretation.*

**Keywords:** *Funerary stones, Iconography, Signifying signs, Medieval Christian cemetery, Near East.*

### Introduction

The basin of Lake Sevan should be understood as a historically formed cultural landscape, rather than simply as a geographical unit, in which cemeteries function as structured spaces of memory. In this area, medieval tombstones and *khachkars* function as material condensations of socio-religious meanings, extending beyond their role as individual commemorative markers.

The central question addressed in this article is how funerary iconography can be interpreted as a structured semiotic system. This approach assumes that sculptural compositions, iconographic motifs, and inscriptions form an interconnected semantic field that structures the community's perceptions of identity, life, and death.

The distribution of medieval cemeteries

in the basin of Lake Sevan – either in the vicinity of churches and monasteries or in elevated, visually prominent locations near settlements – indicates that, in the Middle Ages, the lakeshore communities attached significant importance to the ideological reorganisation of space and the deliberate sacralisation of landscapes. Funerary spaces thus constituted a readable landscape, in which each *khachkar* and tombstone functioned as an individual monument, and as a component of an integrated spatial text.

In the state heritage registers, more than one hundred medieval cemeteries and small burial clusters are recorded in the basin of Lake Sevan, which are most likely surviving fragments of once larger burial grounds. In most of these sites, as our field surveys indicate, up to 100 medieval gravestones have been preserved, while a significant number con-



tain between 100 and 500 examples (the city of Gavar and the villages of Mets Masrik, Akunk, Airk, Lchavan, Torfavan, Vardenik, Tsovinar, Zolakar, Geghhovit, and Karmirgyugh). In two sites – Noratus and Nerkin Getashen – more than 1,000 medieval gravestones (tombstones and *khachkars*) have been recorded<sup>1</sup>.

### Theoretical Foundations and Methodological Approaches

The article is based on a combination of material culture theory, visual semiotics, and social memory studies. The funerary monument is interpreted as a materialised sign whose meaning is not exhausted at the visual level but is instead produced through ritual functions, spatial distribution, and social practices.

Visual composition is interpreted as a coded message that presupposes a “knowledgeable viewer.” However, the contemporary researcher/viewer engages with material preserved under conditions of historical distance; as a result, semantic decoding entails probabilistic reconstruction rather than definitive recovery.

Within the framework of the study, the following methodological approaches were employed:

- detailed field documentation;
- typological and stylistic classification;
- comparative iconographic analysis.



The initial stage of the research was based on field investigations, during which the necessary documentation was carried out, including photographic recording, graphic reproduction of images, as well as the reading and analysis of inscriptions and iconographic motifs. After the presentation of the descriptive data, an analysis of the collected material was conducted.

2,3 | *Noratus Cemetery, the Largest Medieval Armenian Cemetery on the Shore of Lake Sevan.*

<sup>1</sup> Lalayan, *Works*; Mnatsakanian, *Sevan: Hayravank', Noraduz, Batikian, Hatsarat, Masruts Anapat, Shoghagavank', Vanevan, Kot'avank, Makenotsats.*



### Funerary Iconography in the Lake Sevan Basin

In the basin of Lake Sevan, medieval funerary art evolved from simple symmetrical compositions to more complex sculptural and iconographic forms. According to their formal and iconographic characteristics, gravestones are divided into two groups: tombstones and *khachkars* (cross-stones).

According to their volumetric characteristics, tombstones are classified into the following four types:

- unworked or roughly hewn tombstones;
- flat-surfaced tombstones;
- tombstones with a rectangular–parallelepiped block-like (chest-like) base and a double-sloped, semi-cylindrical (cradle-shaped), or flat upper part;
- zoomorphic tombstones.

Unworked or roughly hewn tombstones are the most commonly attested type. They are often found in association with vertically erected *khachkars*. In most cases, an unworked or roughly hewn tombstone was placed above the burial chamber, while a *khachkar* was erected

at its eastern end. In some cases, unworked tombstones were placed individually, without being accompanied by *khachkars*. Unworked tombstones are chronologically attested throughout the entire medieval period. It may be suggested that unworked stones were used as grave markers particularly during periods of political and economic instability<sup>2</sup>. The most numerous type is the flat tombstones. They are found in all settlements of the Sevan Basin and are dated from the Early to the Late Middle Ages. Flat tombstones are rectangular slabs with a smooth surface. They occur both in association with *khachkars* and as independent markers. Flat tombstones were particularly used in churchyard cemeteries, a practice likely motivated by the need to avoid obstructing movement, as walking over them was not considered sinful in the medieval period. Flat tombstones are characterised by simple decoration. On flat tombstones, a schematic representation of the deceased is usually carved, with the head shown as a circle and the body as a rectangle. A more realistic depiction of the deceased is also encountered, albeit infrequently. In some

4,5 | View of the medieval Christian cemetery of Nerkin Getashen.

6 | View of one of the medieval cemeteries in Lchavan village.

<sup>2</sup> In the 14th century, in connection with the socio-economic decline of Armenia and the complex political situation (Mongol–Turkic invasions and harsh domination), the art of *khachkars* and funerary stelae experienced a significant decline. Until the last quarter of the 15th century, inscribed gravestones (including *khachkars*) are rarely encountered in the basin of Lake Sevan. The 13th–14th centuries also represent the period of the most widespread use of roughly worked tombstones.

<sup>3</sup> There are medieval inscriptions in several cemeteries of the basin of Lake Sevan referring to the practice of placing a single gravestone over the burial of two individuals, including sites such as Noratus, Sotk, Vaghashen, and others.



7 | View of the medieval Christian cemetery of Nerkin Getashen.

8 | Cradle-Shaped (Chest-Shaped) Gravestones with Hunting and Agricultural Reliefs from the Medieval Cemetery of Mets Masrik.

9 | Cradle-shaped gravestones from Lchavan, dated to 1698 (a), and Mets Masrik, dated to 1541 (c), as well as a chest-shaped gravestone with a flat top from Noratus, dated to the 16th-17th centuries (b).

10 | Flat Gravestones with Human Silhouettes from the Medieval Cemeteries of Lchavan (a, d), Ayrk (b), Mets Masrik (c), along with a Rectangular Parallelepiped Gravestone from Mets Masrik (e).

cases, the schematic figure is combined with depictions of everyday objects, such as scissors, a razor, a tablet, a wine cup, and a jug.

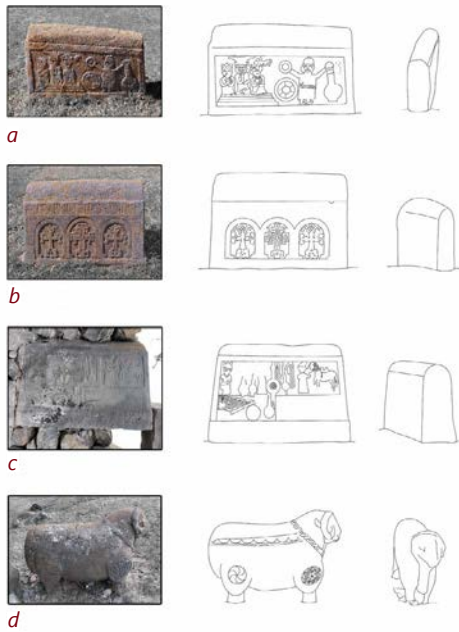
Rare iconographic examples include tombstones depicting paired human figures (likely spouses or brothers)<sup>3</sup> and those showing the Virgin and Child. Flat tombstones without figurative decoration are also known, while clergy tombstones are often marked by the depiction of a staff. Flat tombstones are often inscribed.

In the cemeteries of the lake basin, a large number of tombstones have a rectangular base and a double-sloped upper surface. These tombstones are found

in association with 9th–13th century *khachkars* and are likely to date to the same period.

From the mid-15th century onward, tombstones with a rectangular base and a semi-cylindrical upper part (chest- or cradle-shaped<sup>4</sup>) became widespread in funerary culture (fig. 9-12). This type gradually became the principal funerary monument, combining the commemorative function of the upright *khachkar* with the horizontal form of the tombstone.

One of the southern or northern sides of cradle-shaped tombstones usually bears a row of three to five arched niches containing carved crosses.



**11 |** Relief Depictions of Crowned Deceased Figures from Lchavan (a), Cross Motifs within arched niches from Mets Masrik (b), a Musician and Musical Instruments from Mets Masrik (c), and a Ram-Shaped Tombstone from the Medieval Cemetery of Zolakar (d).



**12 |** Gravestone featuring a relief scene of learning, with the first six letters of the Armenian alphabet (Ա, Բ, Գ, Դ, Ե, Ն) inscribed on a writing tablet (a), as well as a relief depicting a hunting scene and an eagle clutching its prey (b), both from the village of Sotk and dated to the 16th-17th centuries.

- <sup>4</sup> Because they are formally similar to a medieval cradle.
- <sup>5</sup> Barkhudaryan, *Corpus of Armenian Epigraphy. Part IV: Gegharkunik: Kamo, Martuni and Vardenis Regions*; Shahnazaryan et al., *History of the Armenians. Middle Ages (mid-9th century - first half of the 17th century)*.
- <sup>6</sup> Azarian, *Armenian Khatchkars* Azarian, Manoukian, *Khatchkar*; Shahinyan, *Medieval Monumental Monuments of Armenia: Khachkars of the 9th-13th Centuries*; Petrosyan, *Khachkar: Origin, Function, Iconography, Semantics*.
- <sup>7</sup> Barkhudaryan, *Medieval Armenian Architects and Stonemasons*.

The eastern and western narrow sides are usually carved with crosses, as well as human, animal, and geometric motifs, the eternity symbol, eagles clutching prey, and other decorative elements. Non-standard tombstones with asymmetrical forms are also attested, including examples with a projection on the upper flat surface, a markedly sloping or stepped upper part, or unusually narrow and tall proportions.

Tombstones with a rectangular base are generally inscribed, usually providing detailed biographical information about the deceased, including the name, date and circumstances of death, family background, and profession<sup>5</sup>.

Of particular interest are the reliefs on tombstones with a rectangular base, which are distinguished by their thematic diversity, including various objects as well as human and animal figures. In thematic reliefs featuring a single human figure, the depiction is typically accompanied by elements such as a wine cup, jug, plate, tablet, musical or working tools, wild or domestic animals, and crosses. Notable are reliefs with two or more human figures, distinguished by clear narrative content and structured thematic scenes. Horsemen constitute one of the most widespread iconographic themes. The rider may appear as a warrior, armed or bearing a cross, confronting a dragon-serpent or another adversary. In other cases, he is represented as a hunter accompanied by a dog, a falcon, and wild animals such as deer, hare, ibex, or lion. Riderless horses are also attested.

Feasting scenes are also widely represented on medieval tombstones, showing figures seated around a richly set table, often accompanied by musicians. Another common motif found on tombstones depicts human figures accompanied by a writing tablet and other writing implements. There are also grave-stones depicting scenes of ploughing and sowing with a plough. In such cases, a multi-yoked plough and the farmer are usually depicted<sup>6</sup> Rare iconographic compositions also occur, including representations of the deceased lying with crossed arms over the chest, as well as family scenes depicting a mother, child, and cradle.

The Lake Sevan Basin also contains zoomorphic tombstones (horse-shaped

and ram-shaped) decorated with carved crosses and Armenian inscriptions.

Another group of funerary monuments in the Lake Sevan Basin consists of *khachkars*, which were widespread in cemeteries from the second half of the 9th century through the 18th century<sup>7</sup>. One of the earliest dated Armenian *khachkars*, bearing an inscription and erected in 881 by Prince Grigor Atrnersehyan, is located in the village of Mets Masrik on the southeastern shore of Lake Sevan (fig.6). *Khachkars* from the late 9th to 10th centuries in the Lake Sevan Basin are predominantly carved from roughly worked stone blocks. The arms of the carved crosses end in paired ring-like motifs. In most cases, vegetal ornamentation emerges from the base of the cross, while a bunch of grapes is depicted hanging from its upper part.

*Khachkars* of the 11th century exhibit a more regular rectangular form. The arms of the cross terminate in three ring-like motifs, and the carved cross is framed by a marginal band.

In the 12th century, a decline in khachkar production is observed, associated with the fall of the Bagratid Kingdom of Armenia and the Seljuk Turkish invasions.

In 1201–1203, as a result of a military and political alliance with the Kingdom of Georgia, the Zakarid Armenian princes liberated the Lake Sevan Basin from Seljuk Turkish control, marking the beginning of a period of economic and cultural revival characterized by intensive construction activity. During this period, the largest surviving medieval *khachkars* in the territory of the Republic of Armenia were created in the Lake Sevan Basin, including examples in the village of Zolakar (approximately 4 m in height), as well as in Akunk, Khachaghbyur, and Nerkin Getashen (exceeding 3 m in height). Despite their large scale, these *khachkars* display a simple and unadorned compositional structure. In the 13th century, *khachkars* featuring the depiction of two crosses became widespread. Inscriptions on these monuments indicate that they functioned as family gravestones and symbolized the posthumous unity of a married couple. In the 13th century, a cornice appears in the upper section of khachkar composition.

The 14th–15th centuries represented a period of decline in khachkar production, due to the raids of Mongol-Turkic tribes in the Lake Sevan Basin and the heavy rule of the Ilkhanate rule in Armenia. The most devastating blow was probably the 1378 campaign of Timur’s army (Tamerlane) toward Lake Sevan.

From the late 15th to the late 17th century, khachkar production experienced a renewed revival, and the Lake Sevan Basin became one of the principal centers of khachkar craftsmanship in Armenia. This was largely due to the stable economic conditions established by influential local princely families, in particular the Melik-Shahnazaryans. *Khachkars* of this period are characterized by the richness of their sculptural decoration, including a projecting cornice, a circular rosette beneath the cross, and figural representations symbolizing Christ, the Virgin Mary, angels, archangels, and the Evangelists, as well as a range of biblical scenes (the Virgin with the Child, the Presentation of Christ, the Crucifixion, the Passion of Christ, the weighing of souls, and the Last Judgment).

In the Lake Sevan Basin, a number of renowned khachkar masters gained wide recognition, elevating Armenian medieval sculptural art to a new qualitative level. The name of the master sculptor was carved on the most visible part of the monument, functioning as a distinctive marker of authorship and, in a broader sense, conferring prestige upon the deceased’s family. Stylistic analysis of the carvings and inscriptions on gravestones reveals the names of several master stonemasons who worked in the Sevan basin, among whom the following are particularly notable: Vardan Stonemason (13th century); Bishop Grigor the Painter (early 16th century); Simon the Book-binder (mid-16th century); Trtat (mid-16th century); Melikset (mid-16th century); Manvel (mid-16th century); Arakel (mid-16th century); Aakob the Painter (second half of the 16th century); Kiram (late 16th-early 17th century); Melikbek (mid-17th century); Anania (mid-17th century); Ohanes (second half of the 17th century); Bab (early 18th century); Nerses (first half of the 18th century); A dozen works by these craftsmen are known, with the exception of Kiram, who was perhaps the most prominent

khachkar master of medieval Armenia and is credited with more than 100 known works. From this group, Akob the Painter also stands out, to whom approximately three dozen gravestones are attributed<sup>8</sup>.

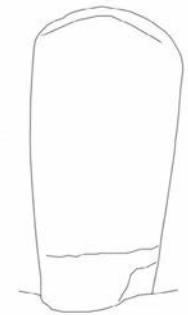
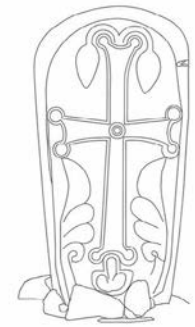
### Discussion and Conclusions

The medieval funerary monuments of the basin of Lake Sevan represent a spatially and conceptually organized visual language. They materialize memory, reinforce social identity, and construct communal narratives.

Funerary iconography functions as a structural mechanism of self-representation in medieval society, being both locally rooted and integrated into the broader pan-Christian symbolic discourse. It is also important to discuss the purpose of medieval funerary monuments and the function of their iconography. It may provide insight into how the medieval Christian communities of the Sevan Basin perceived life and death, how they sought to preserve the memory of the deceased, and how they simultaneously attempted to come to terms with death while continuing the course of everyday life. In medieval tombstone iconography, the deceased is presented as an idealized figure. The deceased is depicted as a diligent figure engaged in agricultural, pastoral, or other occupational activities. Alternatively, the depiction of the deceased is accompanied by carved tools representing his profession or occupation. The deceased is also depicted as a literate figure, a participant in feasts, a hunter, or a crowned noble; the mounted archer symbolizes bravery and chivalric status.

In inscriptions, relatives request prayers for the salvation of the deceased’s soul and also commemorate his good deeds and titles.

They typically include reflections on the transience of earthly life and moral values, expressing human attitudes toward the world. The inscriptions on gravestones also constitute an important primary source for the history of Armenia and its neighboring regions, as they contain texts referring to geopolitical events, record the names of kings and princes, and provide dates of military



13 | *Khachkar from the Medieval Cemetery of Mets Masrik, 9th-Century.*

“ *The funerary monument is interpreted as a materialised sign whose meaning is not exhausted at the visual level but is instead produced through ritual functions, spatial distribution, and social practices.* ”

<sup>8</sup> Škerjanec, Čaval, Kokalj, *Digitising stećci - 3D documentation and relief visualisation of medieval tombstones*; Kazempour, Shokrpour, *A Symbolic Analysis of the Islamic Period Gravestones in the Ahar Museum*, pp. 1065-1086.



campaigns and related historical occurrences. On the other hand, *khachkars* erected vertically on the eastern side of graves, in addition to occasionally depicting Christian biblical-themed reliefs, are mainly adorned with crosses and vegetal-geometric ornamentation. These elements emphasize the intention to alleviate grief through prayer, to foster acceptance and consolation in response to the loss of a relative, and to express intercessory prayers for the salvation of the deceased's soul.

In the Lake Sevan Basin, nearly all known volumetric types of medieval Armenian tombstones are attested, along with unique examples characterized by non-repetitive and distinctive volumetric solutions. Field research indicates that in the 15th–18th centuries the Lake Sevan Basin became one of the key centers for the production of cradle-shaped (chest-shaped) tombstones in the Near East, as it represents one of the most densely documented areas in terms of preserved examples.

The Lake Sevan Basin was also one of the early centers of khachkar production, representing another major group of funerary monuments. Here it is possible to trace the entire development of khachkar production from the 9th to the 18th century, including some of the most elaborate and monumental examples

preserved in the Republic of Armenia, as well as one of the largest surviving concentrations of medieval *khachkars* in the world. The thousands of khachkars preserved in the Lake Sevan Basin testify the high artistic sensibility of medieval society, and the profound importance attached to commemorating the dead, the high status of master stonemasons, the widespread character of monumental art, and its accessibility across all social strata.

Thus, by deconstructing the visual, volumetric, and iconographic – both explicit and implicit – meanings of medieval funerary monuments in the Lake Sevan Basin, it can be argued that the khachkar functioned as a sculptural medium articulating the confessional and social narratives embedded in the funerary landscape.

As for the texts and imagery of funerary monuments, they constituted an integrated and coherent semantic field. Armenian inscriptions on gravestones not only document personal names and dates, but also play a role in structuring and regulating social memory. Text and image operate as an integrated semiotic structure. This combination produces a “readable memory”, in which visual and written languages complement one another, enabling the production of multi-layered meaning.

**14, 15 |** One of the khachkars carved by Kiram, one of the most renowned master khachkar carvers of medieval Armenia, bearing the sculpted inscription of the master's name in Armenian; Noratus Cemetery, dated to 1602. 16th-Century Khachkar from the Medieval Cemetery of Sotk (Currently Preserved at the Mother See of Holy Etchmiadzin).

## Bibliography

---

L. Azarian, A. Manoukian, Khatchkar, *Documents of Armenian Architecture*, 2, Ares, Milano 1977.

L. Azarian, *Armenian Khatchkars, Holy See of Etchmiadzin*, s.l. 1978.

S. Barkhudaryan, *Medieval Armenian Architects and Stonemasons*, Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, Yerevan 1963.

S. Barkhudaryan, *Corpus of Armenian Epigraphy. Part IV: Gegharkunik: Kamo, Martuni and Vardenis Regions*, Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, Yerevan 1973.

M. Kazempour, Sh. Shokrpour, *A Symbolic Analysis of the Islamic Period Gravestones in the Ahar Museum*, in *International Journal of Historical Archaeology*, XXV, 2021, pp. 1065-1086.

E. Lalayan, *Works*, vol. 4, S. Hobosyan (edited by), Institute of Archaeology and Ethnography Press, Yerevan 2021.

S. Mnatsakanian, *Sevan: Hayravank', Noraduz, Batikian, Hatsarat, Masruts Anapat, Shoghavank', Vanevan, Kot'avank, Makenotsats*, *Documents of Armenian Architecture*, 18, Oemme, Milano 1987.

H. Petrosyan, *Khachkar: Origin, Function, Iconography, Semantics*, Printinfo Publishing, Yerevan 2008 (in armeno).

A. Shahinyan, *Medieval Monumental Monuments of Armenia: Khachkars of the 9th-13th Centuries*, Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, Yerevan 1984.

A. Shahnazaryan et al. (eds.), *History of the Armenians. Middle Ages (mid-9th century - first half of the 17th century)*, vol. 2, book II, ed. board V. Barkhudaryan et al., Zangak Publishing, Yerevan 2014.

L. Škerjanec, S. Čaval, Ž. Kokalj, *Digitising stećci - 3D documentation and relief visualisation of medieval tombstones*, in *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, XL, 2026.



RIVISTA DI DISEGNO  
UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI FIRENZE

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

**Citation:** F. Gay, I. Cazzaro, *Meta-Design, Figure and Style between Drawing and Generative AI*, in *TRIBELON*, III, 2026, 5, pp. 60-69.

**ISSN (stampa):** 3035-143X

**ISSN (online):** 3035-1421

**doi:** <https://doi.org/10.36253/tribelon-4007>

**Received:** March, 2026

**Accepted:** May, 2026

**Published:** July, 2026

**Copyright:** 2026 Gay F., Cazzaro I., 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](http://riviste.fupress.net/tribelon)

## META-DESIGN, FIGURE AND STYLE BETWEEN DRAWING AND GENERATIVE AI

FABRIZIO GAY, IRENE CAZZARO

Iuav University of Venice

Corresponding author: [fabrizio@iuav.it](mailto:fabrizio@iuav.it)

*The use of generative AI in design today complements established modes of ideation through Drawing, understood in its traditional sense as “meta-design”. In text-to-image, image-to-image, and image-to-model pipelines, ideation takes the form of a chain of transductions across media and codes (sketch, plate, text/prompt, image, model, render), where each step redefines pertinences and thresholds of “figurability”. Within this framework, the “question of figure” concerns the stabilization of readings: which conventions, competences, and procedures turn a trace into a figure that can be shared, discussed, and verified across different actors.*

*The paper advances a semiotic theory of Drawing as meta-design, conceived as a form of “writing” capable of governing the alternation between an iconic pertinence (recognition of objects, scenes, actions) and a plastic pertinence of images (topological, eidetic, chromatic, and textural differences). This distinction allows “style” and “character” to be treated as outcomes of finite grids and Type/Token regimes. In its computational counterpart, drawing relies on explicit image description: predominantly “plastic” descriptors (edge statistics, Gabor, Haralick/GLCM, Radon, moments/histograms) build feature vectors on which profiles of recurrence and difference can be learned.*

*By retracing a genealogy of the architectural still life, we exemplify three modalities of abstract figuration - Sironi/Muzio (Monza, 1930), the Purism of Le Corbusier/Ozenfant, and the meta-avant-gardes (Hejduk) - showing how Drawing can operate today as meta-design at the junction between traditional ideation and generative AI.*

**Keywords:** *Intersemiotic Translation, Metasemic Writing, Architectural Still Life, Figuration and Interpretants, Generative AI Workflows.*

### Drawing as a Metonymy of Ideation

In technical usage between the late Middle Ages and the Renaissance, “disegno” names an ideative practice and a competence shared by the arts: translating among gestures, materials, rules, and images. What English now condenses in “to design” (and in expressions such as “by design”) was originally “Disegno”; the Accademia del Disegno (1563) formalized its metonymic scope, establishing it as the name for the whole process of ideation.

Cennino Cennini’s well-known advice - «praticando il disegnare di penna [...] ti farà aperto, pratico e capace di molto disegno entro la testa tua»<sup>1</sup> - states an operational fact: drawing constructs the mental image, making it manipulable, comparable, and corrigible. Ideation is thus defined as a technical–imaginative

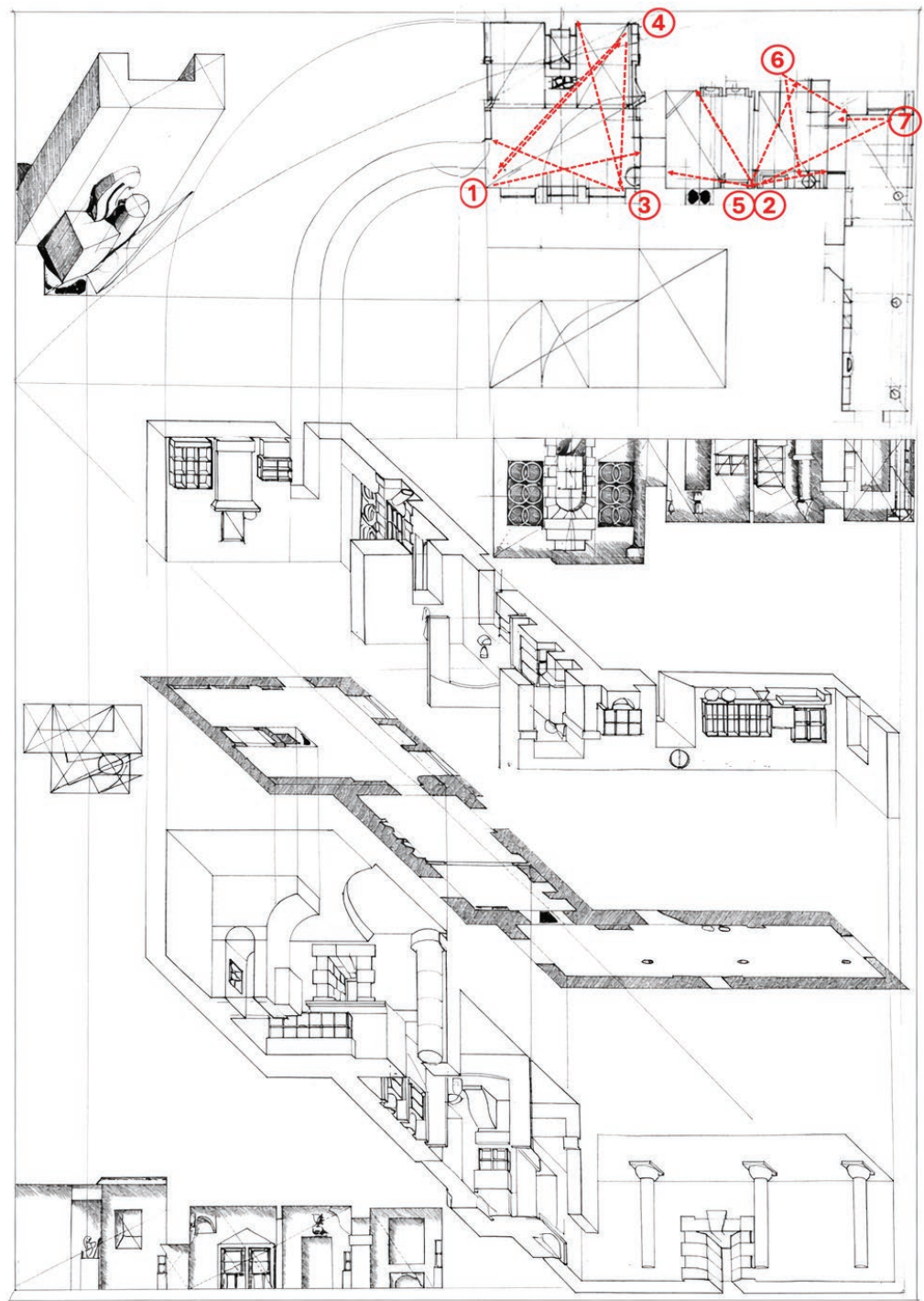
discipline and as a transduction between inner images (εἶδη) and external inscriptions (εἰκόνες)<sup>2</sup>.

Today the disciplinary separation between “drawing” and forms of “design” (increasingly fragmented into specialisms) tends to obscure the fact that the “morphologies” (geometric categorizations) through which artifacts are described and produced – types, models, patterns, functions, variability – are conventional and situated systems. Style, character, canon, and the “scripturality” of the image depend on how such systems become commensurable and transferable.

From this perspective, Drawing functions as “meta-design”: a form of writing that organizes and connects other “writings” of the project (standards, diagrams, plates, models, simulations). Text-to-image, image-to-image, and

<sup>1</sup> Cennini, *Il libro dell'arte*, ch. XIII, “come si de’ praticare il disegno di penna”.

<sup>2</sup> For an overview of forms of ideation through drawing, see Gay, *A ragion veduta: immaginazione progettuale, rappresentazione e morfologia degli artefatti*, passim.



1 | Low-angle oblique axonometric reconstruction of the installation design for the Exhibition of Graphic Arts at the Fourth Triennale of Modern Decorative and Industrial Arts (1930); from: Gay, *Tra forma e figura*, p. 33.

image-to-model pipelines make this function immediately visible: the project is arranged as a chain of intersemiotic translations across supports (sketch, text, prompt, image, model, render), and each passage redefines thresholds of figurability and criteria of proof. The “question of figure” therefore concerns the re-configuration of these thresholds when the production of variants becomes rapid and reversible. The paper argues that a semiotic theory of Drawing – grounded in plastic/iconic pertinences, writing as a finite grid, and the generative lev-

els of expression – provides operational tools for describing and governing these translational chains in the age of AI.

### Theoretical Framework. Plastic/Iconic Pertinences and Drawing as Writing

#### *Plastic and Iconic: Two Opposed Pertinences of Figurativity*

The point of departure is Greimas’s seminal contribution to the semiotics of images<sup>3</sup>: the definition of “figurativity” (fig. 9) as a semantic category (i.e., of “con-

<sup>3</sup> Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*.



2 | Seven photographs of the Exhibition of Graphic Arts preserved in the Muzio Archive, Milan. The corresponding planimetric angles of view are indicated in fig. 1.

tent”) articulated between “iconization” and “abstract thematization”, where “iconization and abstraction” are variable degrees of figurativity.

Methodologically, the consequence is that the same image-surface can signify through an iconic pertinence – when it groups traits into recognizable figures and stabilizes a “world” (referential illusion) – or through a plastic pertinence – when it treats the surface as an autonomous organization of forms and contrasts capable of producing meaning in the sense of a pure-visual aesthetics<sup>4</sup>, that is, through homologations between categories of expression and categories of content (the semi-symbolism formulated by Floch)<sup>5</sup>.

On the plastic plane, semiotic analysis proceeds through families of categories that appear as salient differences in visual expression: topological (high/low, center/periphery, inside/outside, continuity/closure, enclosing/enclosed...); eidetic (linear/curvilinear, continuous/segmented, symmetric/asymmetric); chromatic (light/dark, saturated/unsaturated, tonal relation/complementary opposition...); and textural (smooth/rough, compact/porous, self-similar/chaotic pattern...).

The plastic versus iconic distinction does not separate “abstract” and “figurative” as genres of artifacts, nor does it depend

on iconicity scales typical of information aesthetics (e.g., Abraham Moles)<sup>6</sup>.

Rather, it describes two opposed semi-otic modes that coexist and modulate each other. A formula, a photograph, or a diagram can yield iconic effects or abstract effects depending on the reading grid activated: figurativity concerns how a content is made perceptually dense or conceptually rarefied, not the expressive substance that conveys it.

Iconic and plastic pertinences can of course coexist within the same act of reading.

A typographic character, for instance, activates alphabetic recognition (iconic in the sense of a culturally stabilized “figure of the world”) and, at the same time, brings into play plastic differences (stroke, modulation, rhythm, contrasts) that become decisive in graphic, calligraphic, and logotypic genres.

This “double register” helps explain how traditions of Drawing have given substance to aesthetological concepts – “style”, “character”, “canon”, “writing”... – which involve regimes of repetition and variation that belong to the plastic level while producing recognition effects legible at the iconic level.

The operational value does not lie in measuring an absolute resemblance, but in recalling that different representational devices (model, projection, photograph, topographic scheme, formula, verbal description) impose different thresholds of figurability. Greimassian semiotics moves beyond such taxonomies by showing that “figurativity” concerns the plane of content alone; this plane is always constructed and made readable in multiple ways, which explains how an image can migrate across devices without losing coherence of sense.

There are possible and impossible reading grids – infra-linguistic, intersemiotic, and so forth. Beyond alphabetic scripts, the history of semasiographic writings makes the topic of grids and reading practices concrete. The rongorongo of Easter Island, Andean quipu, or Sioux “winter counts” (pictogrammatic sequences that mark years along spiral paths) show texts whose units do not point to words but to enunciations and narratives supported by communal practices. In such cases writing functions

<sup>4</sup> For a discussion of the semiotic translation of pure-visualist aesthetics, see Lancioni, *Il senso e la forma: il linguaggio delle immagini fra teoria dell'arte e semiotica*.

<sup>5</sup> On the notion of a “semi-symbolic system,” see Floch, *Petites Mythologie[s] de l'œil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*.

<sup>6</sup> See, in particular, Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*.

<sup>7</sup> See, e.g., Calabrese, *Lezioni di semisimbolico: come la semiotica analizza le opere d'arte*.

both as memory support and as a device of selection: it decides what counts as an “event”, which figure indexes the year, which reading order is pertinent. Project drawing shares this logic when it institutes series of views, schedules, typological repertoires, or diagrams: it produces readable units that operate within a practical scene, and their “truth” coincides with their usability across project phases and actors.

#### *Drawing as Writing: Reading Grids, Type/Token, Transduction*

Speaking of “writing” in relation to drawing does not mean reducing the visual to the verbal. To read is to correlate different finite reading grids: each grid determines which traits are pertinent, which variants are tolerable, and which oppositions are discriminant. The same material sign can belong to multiple grids: the grapheme “O” may signify as an alphabetic letter, a digit, a logical symbol, an element of a logo, or a plastic formant within a composition; its content depends on the grid that takes it in charge. Drawing lives precisely from this controlled passage among reading grids. In Hjelmslev’s terms, “monoplanar” systems (such as chess, mathematics, music...) possess a regulative content that coincides with their combinatorial rules. Semiotic systems instead distinguish expression and content, and analysis concerns “the outcomes on the plane of expression of the major procedures for constructing of sense”<sup>7</sup>. In drawing, this regulativity appears in the selection of traits, scales, conventions, and operative units. It can also be reconstructed a posteriori – especially via deep-learning systems – by moving from tokens to types (for example an arch, an axis, a module, a letter, a pattern), understood as a class of invariants inferred from multiple variable occurrences (spellings, deformations, contexts). Project drawing exploits this double pertinence: it condenses information when it stabilizes shareable types; it reopens possibilities when it works on occurrences, i.e., on expressive variants (stroke, rhythm, relations).

Project drawing is an ensemble of infra-semiotic transductions (expressive conventions – sketch, diagram, normative text, parametric model, render,

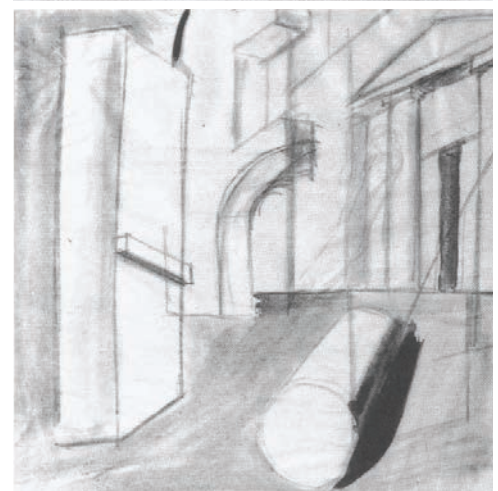
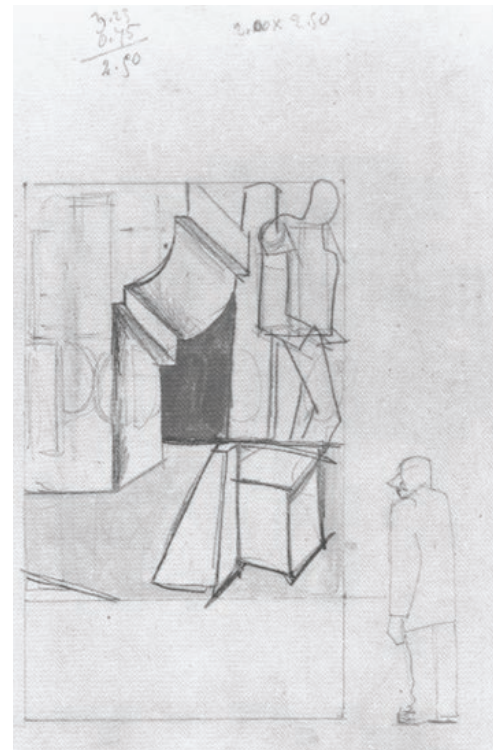
simulation) undertaken for the sake of an intersemiotic translation – i.e., across different semiotic substances (textual, visual, kinetic, material...) – that culminates in realized or possible objects. When Drawing is explicitly understood as “meta-design”, it makes the reading grids at stake explicit and keeps transformations comparable along the chain of heterogeneous supports, thereby modifying thresholds of figurability, margins of ambiguity, and validation criteria. This has been especially evident in the twentieth-century history of drawing, where it was variously formulated as a form of intersemiotic translation among the arts, particularly between painting and architecture.

#### **Three Examples of “Abstract Figuration”: The Architectural Still Life**

##### *From a Drawing to an Ethos (Levels of Expression)*

Every “translation” always occurs between “texts”: intersemiotic translation happens between texts of different substances (visual, verbal, gestural, computational...) inscribed in objects that belong to different interpretive practices (novel→film, painting→building...), not at the level of isolated “signs” or “figures”. Jacques Fontanille’s model of the “generative process of the plane of expression”<sup>8</sup> describes a stratification in which each level integrates the previous one: traits and figures become signs; signs acquire coherence in texts; texts incorporate into objects; objects function within practices; practices realize strategies and stabilize an ethos – a form of life.

A graphic text – such as a drawing – when taken within an appropriate interpretive scene, can become emblematic by producing strong semiotic condensations. For example, a graphic-verbal device or a logo is made to emblemize a whole way of life or the ethos of an organization; it aims to produce a shortcut between intermediate levels of expression (object→practical scene→strategy→ethos). The traits of the emblematic image can inflect meaning at higher levels. In the drawing of an allegory of “justice”, for instance, iconically connotative traits of the female figure – read as expressions



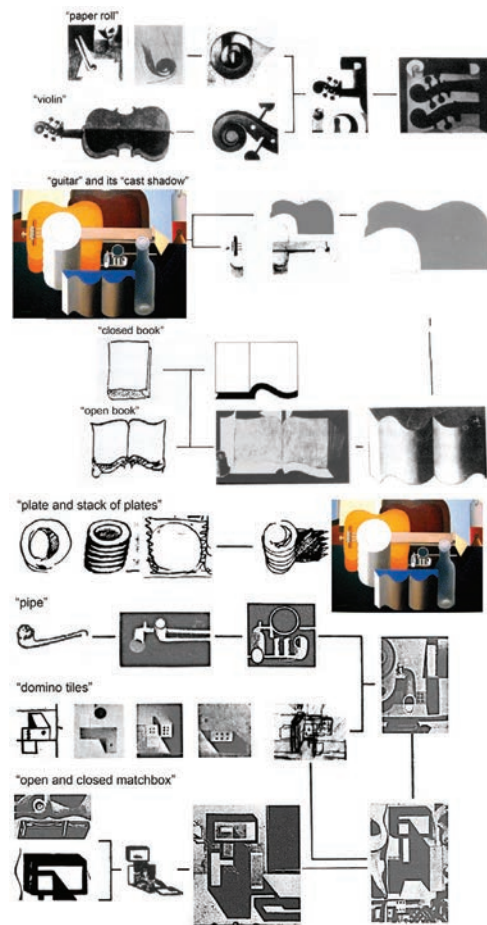
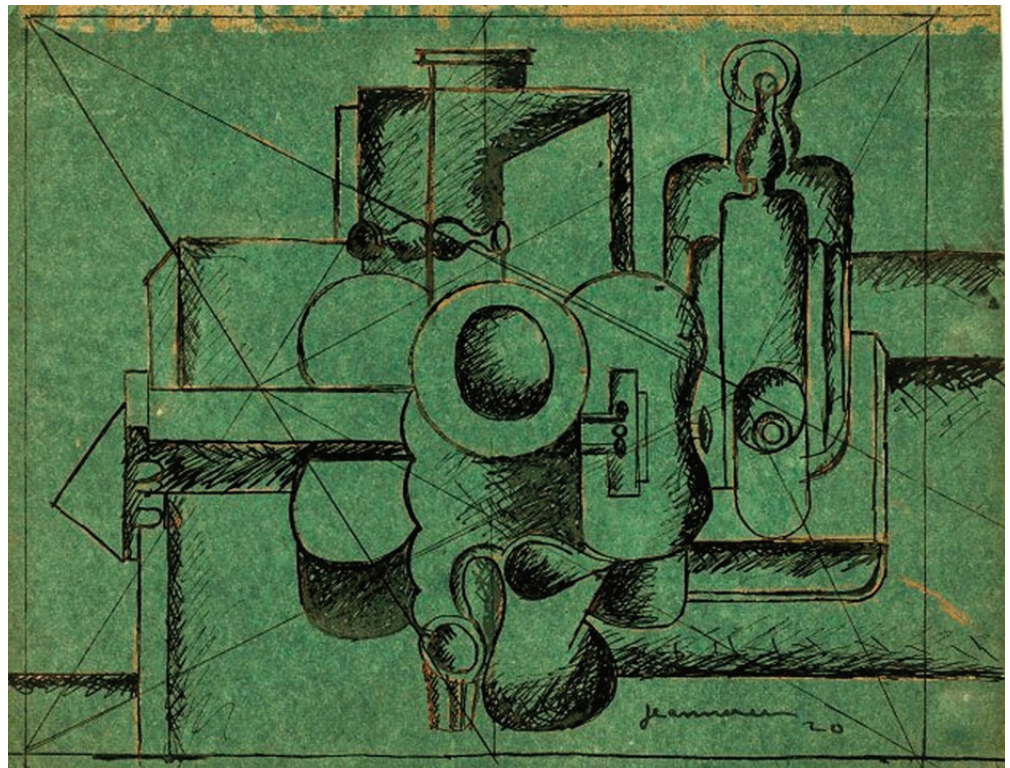
3 | Mario Sironi, studies for the Exhibition of Graphic Arts, pencil and ink on paper, 1930; pencil and tempera on paper, 26.6 × 19 cm; India ink and pencil on paper, 20 × 20 cm; from: AA.VV., Sironi: il Mito dell'architettura.

8 For a particularly clear formulation, see Fontanille, *Pratiques sémiotiques*.



4 | Mario Sironi, studies for the Exhibition of Graphic Arts, India ink and pencil on paper: 25 × 20 cm, 25 × 20 cm, 18 × 17 cm, 17 × 28 cm, 12 × 18 cm; from: AA.VV., Sironi: il Mito dell'architettura.

5 | Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), preparatory study for *Nature Morte à la pile d'assiettes et au livre*, 1920, pen and ink with colored-pencil interventions on cardboard (verso of a sketchbook sheet), 24 × 26 cm; Galerie Kornfeld Auktionen, Bern.



6,7 | Roberto Mango, decomposition into figures of the final version of *Nature Morte à la pile d'assiettes et au livre* (1920) within the context of C.E. Jeanneret's early still lifes. From: AA.VV., C.E. Jeanneret–Le Corbusier.

9 See Gay, "Architettura e le Arti: verso una genetica degli artefatti," pp. 85–92.

of passions – can reverberate onto the abstract concept itself; a graphic variant may reopen meaning without dissolving the identity of the type.

We illustrate historically how Drawing positions itself as meta-design through cases in which architectural ideation made use of the twentieth-century figurative genre of the "still life": from Le Corbusier to Muzio, from Rossi to Scarpa, through to Pop and Conceptual meta-avant-gardes of the 1960s and to the postmodern hybrids pursued by Luigi Serafini in parallel with the Memphis group, within Milanese contexts such as Studio Alchimia and radical design.

These episodes belong to the broader twentieth-century debate on "architecture and the arts"<sup>9</sup>, which - from the Symbolist idea of the *Gesamtkunstwerk* to Arts and Crafts as an ethical-craft project of unity between art and labor, and through Art Nouveau as a theory of the total stylistic environment - remains on the agenda of the CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*), of Bauhaus pedagogy, of the Moscow *VKhUTEMAS*, and later of the postwar *Hochschule für Gestaltung* in Ulm, reaching the Cooper Union in New York as a site of conceptual and meta-linguistic pedagogy, not entirely distant from practices now pursued with generative AI tools.

*Sironi and Muzio (1930): Typography of an Architectural Myth*

A clear example of translation from painting to interior design is the *Mostra delle Arti Grafiche* at the Villa Reale in Monza<sup>10</sup> (figs. 1–2), designed by Giovanni Muzio and Mario Sironi in 1930. It is not the three-dimensional version of a painting; rather, Sironi's entire pictorial spatiality is translated – through a long series of sketches – into three rooms in which Agnoldomenico Pica saw: «[...] capitelli delle colonne larghi e gonfi come tuscanici echini... [che] sono di vetro e sono luminosi; le sagome salde e piene che improvvisamente si spezzano e rimangono così tagliate[...]; le prospettive disegnate sul bianco del muro – uscite dai trattati del Quattrocento – paiono qui cabalistici geroglifici di un mondo conosciuto e meraviglioso»<sup>11</sup>. Evidently, architect and painter produce an "environment-page": a repertory of bodies that assume elementary Classicist figures – arch, pediment, column, portal, lamp – composed as typographic characters might be composed in visual poetry, in an Apollinaire calligram, or in comparable verbo-ionic scripts of Italian Futurism.

This expressive intensity is shown genetically in the preparatory drawings<sup>12</sup> (figs. 3–4), where Sironi tests the configuration of contested spaces "by views", as icono-plastic fields of forces, translating

into an environment a highly charged figurative spatiality conceived in the climate of the “return to order” and of the Novecento movement.

In this climate, Novecento painters – Fossati<sup>13</sup> notes – appeal to architecture as an ideal of construction under the aegis of State Style, that is, as an ideal of abstract and meta-historical Classicism opposed to the Classicisms and Romanticisms of contingent stylistic conventions. On the architects’ side, the most fertile moment of Italian architecture left the most significant traces in the twentieth-century heritage precisely by drawing on the principle of the “architectonicity of the painting”, whereby Sironi conceived form as an abstract representation with a tectonic vocation<sup>14</sup>.

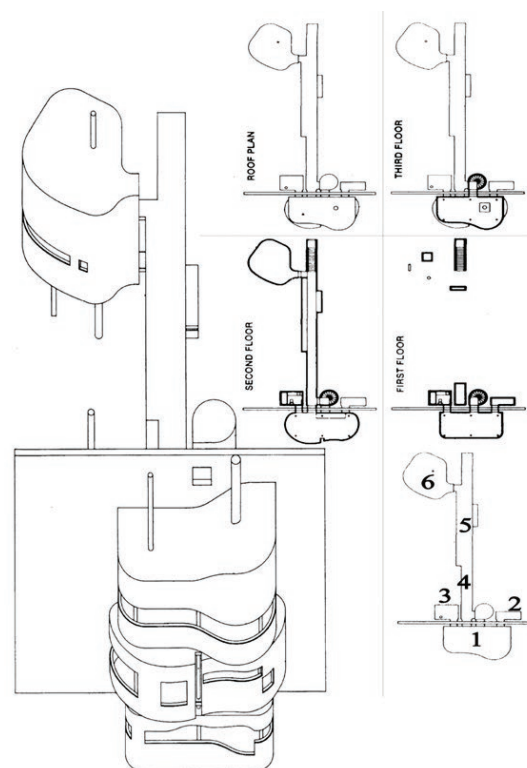
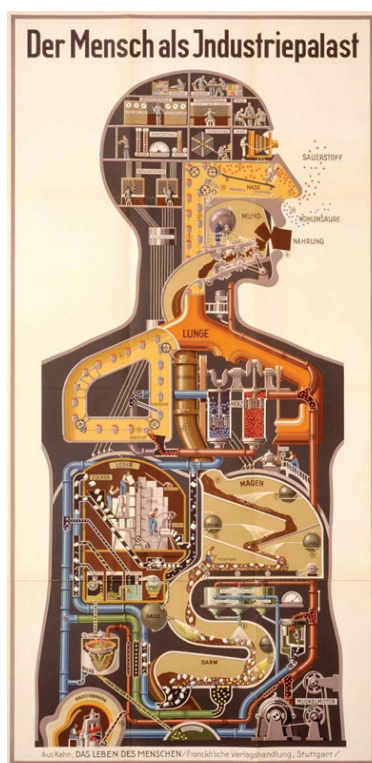
*Le Corbusier/Ozenfant: Purist Still Life as Architectural Pictography*

Gabetti and Olmo<sup>15</sup> reconstruct the dense network of contextual and inter-textual relations within which Jeanneret and Ozenfant, between 1920 and 1925, elaborated and propagated in “*L’Esprit Nouveau*” their Purist version of second Cubism, while the painter Jeanneret became the architect Le Corbusier, fixing the programmatic references of his architectural and urban doctrine.

This is not a matter of direct “transpositions” of iconic syntagms and figurative procedures of Synthetic Cubism into architecture; rather, Jeanneret’s Purist painting functions as an “operational model” (pictorial plastic language → architectural writing) for Le Corbusier’s formal/figurative elaboration.

Purism emerges with *Après le cubisme* (1918) as a reworking of the still life in Synthetic Cubism (Picasso, Braque, Léger, Gris): the perspectival–luministic decomposition is reformulated as a pictographic writing of type-forms (cylinders, parallelepipeds, elementary profiles) and of plastic relations (axes, orthogonality, equilibria of masses, chromatic contrasts). The painting functions as a “text” because it renders its own construction legible: figuration remains recognizable, but is subordinated to a system of invariants.

In *L’Esprit Nouveau* (1920–25), Jeanneret and Ozenfant reinforce this program through an experimental aesthetics with a positivist bent: perceptual equilibrium,



theories of contrast, analogies with musical harmony, and geometric models of color (e.g., Runge’s color sphere), which treat chromatic relations as intervals and compositions as rhythms. In issue no. 15 the painting is defined as a *machine à émouvoir*; the result is an economy of means - few strokes, minimal high-information variations - dosed almost as a “musical posology” of figures.

This logic is later translated into architecture not as a transfer of figures but as a normative procedure: reducing arbitrariness through proportional and control rules (*tracés régulateurs*, later the *Modulor*) and orienting design toward types and type-functions. «L’architecture actuelle s’occupe de la maison, de la maison ordinaire... Étudier la maison pour homme courant, ‘tout venant’, c’est retrouver les bases humaines, l’échelle humaine, le besoin-type, la fonction-type...»<sup>16</sup>.

*Hejduk: Second-Order Parody of Drawing*

By the 1950s–1970s, both the “mythic” (Roman) spatiality iconically impressed by Sironi (3.2) and the industrial plasticity of Purist architectural pictography (3.3) are absorbed by international artistic culture and canonized. The historical avant-gardes (Cubism, Constructivism, Neoplasticism) enter manuals, retrospectives, journals, and schools as reproducible repertoires of procedures:

8 | Left: Fritz Kahn, visualization of the digestive and cardiorespiratory system as an “industrial building,” chromolithograph, Stuttgart, 1926. Right: John Hejduk, *Bye House*, axonometric drawing and plans: (1) first floor, bedroom; second floor, kitchen; third floor, living room; (2) storage room; (3) bathroom; (4) corridor; (5) archive; (6) study.

<sup>10</sup> For a more detailed treatment, see Gay, *Tra forma e figura: tre seminari sulla rappresentazione*.

<sup>11</sup> Pica, “Mostra delle Arti Grafiche alla Villa Reale di Monza,” in *Casabella* (Year III), no. 27, March 1930.

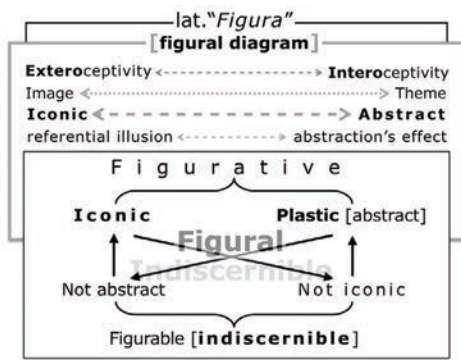
<sup>12</sup> See Benzi, “Sironi e l’architettura,” in AA.VV., *Sironi: il mito dell’architettura*.

<sup>13</sup> See, in particular, Fossati, *Storie di figure e di immagini: da Boccioni a Licini*.

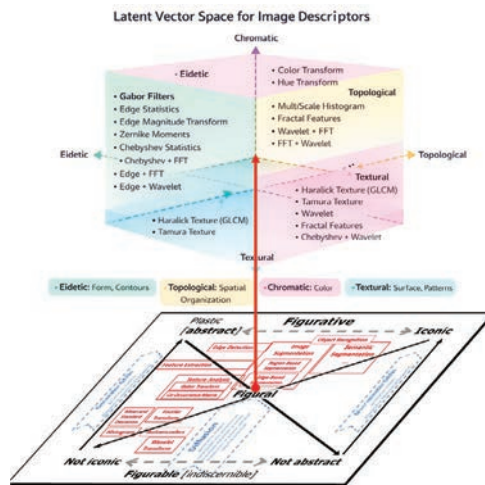
<sup>14</sup> On the question of stylistic influence, see Gay, “A Pervasive Drawing: Mario Sironi Meta-Designer of a Lictorian Style.”

<sup>15</sup> Gabetti, Olmo, *Le Corbusier e «L’Esprit Nouveau»*.

<sup>16</sup> Le Corbusier, “Architecture d’époque machiniste,” in *Journal de Psychologie Normale et Pathologie*, January–March 1926.



9 | Analysis of the semantic category of “figurativity”; from: Gay and Cazzaro, *Drawing the Indiscernible: Morphogenesis & Morphology of the Artefacts*.



10 | Conceptual diagram of the “latent space” of low-level descriptors grouped into four regions of the plastic level: eidetic (shape, contours, edges), topological (spatial organization and global orientations), chromatic (colour and tonal contrasts), and textural (grain and surface patterns). Each descriptor may be understood as a numerical dimension; the value computed for an image (or for a tile) defines its position along that dimension, making images comparable on the basis of their plastic properties alone, rather than their iconic content.

grids, tracings, chromatic planes, modules, seriality. At the same time, Pop Art and Conceptual art legitimize practices of citation and montage: condensation of already-given images and objects, varied repetitions, semantic displacement. In architecture, *meta-avant-gardes*<sup>17</sup> emerge; the architectural still life returns as a compositional schema whose rules can be isolated, transcribed, and reapplied.

John Hejduk, especially through the pedagogical context of the Cooper Union and his experimental projects, treats architecture as a readable object - not because it is “written” in a literal sense, but because it organizes interior and exterior places as devices that produce meaning within a situated and variable allegorical dimension. In *House 10* (1966), the *Diamond Houses* (1967–69), and the *Wall Houses* (1970s), this legibility is constructed through types (typologies: parts and relations that can be codified) and through traces of force (typographies: gestures, indices, spatial “calligraphies”), coordinated by a concept of writing that includes logographic and semasiographic forms – i.e., systematically organized series of significant configurations. In this frame, references to Purism and to pictorial avant-gardes operate as lexical citations and as stereotyped repertoires of syntactic procedures, giving the resulting building a status suspended between “image” and “writing” and imposing an increasingly theatricalized dimension of architecture.

*Asemic Writings (Serafini): Postmodernism and Generative Drifts*

The scriptural dimension of drawing intensifies when the meta-avant-gardes of the 1960s flow into postmodernism (and into its strand of radical design), where citation, montage, and “encyclopedias” of signs become ordinary procedures. A limit case is Luigi Serafini’s *Codex Seraphinianus* (Franco Maria Ricci edition<sup>18</sup>): an encyclopedia with an invented and undecipherable alphabet, yet recognizable as a text thanks to stable pagination, chapter-based taxonomies, typographic coherence, and recurrent stylistic traits. Here writing functions as a system effect: it signals the existence of rules and classes while suspending access to linguistic content.

For this reason, the *Codex* allows a compressed “minimal” (graphematic) reading: one may assume that the signs belong to a finite and distinguishable inventory, and that “reading” first means deciding which differences are pertinent for separating types and occurrences (position on the line, stroke behavior, closures, repetitions). The decisive point, however, concerns the production of figurative hybrids: the plates place in continuity domains that ordinary repertoires keep separate (botany / objects / anatomy / machines / architectures), making them compatible through taxonomies and layout – i.e., through an editorial grammar that authorizes mutations and crossings.

The same principle describes the prevailing use of generative AI to construct hybrids. In text-to-image systems (e.g., DALL·E 2) the prompt does not “encode” an image; it specifies a bundle of constraints that guide generation toward a region of figurability where heterogeneous elements can be fused (for example: “architecture + organism”, “object + animal”, “material + anatomy”). The hybrid arises from controlling three practical parameters: (i) repertoire (which domains are invoked by text and image guides), (ii) compatibility (which traits must remain stable to preserve local recognizability), and (iii) degree of hybridization (which traits may migrate or be exchanged across domains). In this sense, *Codex* and AI share a technical point: the critical phase is not the final “resemblance”, but the prior construction of pertinence grids that makes the hybridization legitimate and variation governable before the iconic stabilization of the output.

**The “Figural” and “Style”: From the Semiotic Square to Computational Descriptors**

*The Semiotic Square of Figurativity and Regimes of Figurativeness*

As Goodman noted<sup>19</sup>, since a painting resembles any other painting more than it resembles the subjects it depicts, all forms of figuration – including those proper to architecture – are “abstract” and can be so in different senses. To account for the variety of figurativities

<sup>17</sup> Tafuri, *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*.  
<sup>18</sup> Serafini, *Codex seraphinianus*.  
<sup>19</sup> Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*.

discussed above – and which AI applications allow us to explore today – the semantic category of figurativity must be reformulated on the semiotic square (fig 9)<sup>20</sup>: alongside the contraries "iconic" and "abstract", the contradictories "non-iconic" and "non-abstract" are also articulated. At the center, where the contradictories intersect, a neutral regime emerges: the "figural" in the sense of Marin and Lyotard<sup>21</sup>.

The figural is the regime in which an image appears as a nucleus of interpretive possibilities before a pertinence grid (iconic or plastic) stabilizes what is seen and how it is read. For this reason, the notion becomes especially evident in generative AI, almost didactically in diffusion models, where image generation starts from "indiscernible" noise. The reverse process constructs, step by step, a field of emerging structures: densifications, incipient contours, orientations, gradients, relations of scale and position. In this figural phase, the image begins to offer a polyvalent coherence, interpretable through Freud's notions of displacement and condensation in dream imagery.

Only when certain regularities cross thresholds of stability - for example, contours that close, distributions that become hierarchies, contrasts that organize into parts - does figurativity arise either in an iconic sense (recognition of objects and scenes) or as an autonomous plastic arrangement (rhythm, composition, texture). A textual prompt steers the reverse process toward *iconic* outcomes by selecting which differences must become invariants and which can remain variable, in a controlled transition from the figural to figurativity where meaning is produced by the progressive stabilization of pertinences.

#### *Style as the Selection of Traits: "Plastic" Descriptors and Discriminant Scores*

By mapping (natural and artificial) processes of iconic recognition and image generation, the semiotic square of figurativity allows more exact measures for traditional aesthetic categories: style, figure, character... To determine the visual "style" of an image via numerical descriptors (visual features) is, operationally, to assign it to a class on the basis of the sta-

tistical measurement of a stable configuration of pertinent differences.

In classical computer vision, extracting image characteristics (features)  $f$  proceeds by transforming the image through descriptors that, in human semiotics, correspond to "non-iconic" categories; specifically:

- The overall topology of a planar image can be described by subdividing it into regions (tiling) and computing multi-scale histograms of intensity or color; global directionality can be estimated with the Radon transform, which captures dominant orientations; distribution across scale can be modeled through fractal-dimension measures.

- The eidetics of contours can be measured via edge maps (Sobel, Canny) and statistics of density and orientation, or via invariant moments (Zernike) and polynomial decompositions (Chebyshev).

Chromatics can be described via color-space transforms and histograms of hue and luminance; the first four moments (mean, variance, skewness, kurtosis) summarize tonal structure. Texturality is captured by well-known families: Haralick co-occurrence matrices, Tamura measures (coarseness, contrast, directionality), and Gabor filters isolating oriented patterns at different frequencies; wavelet transforms or FFT describe periodicities and detail rhythms.

Once the features<sup>22</sup> have been extracted within a pattern-recognition framework, a classifier builds weights that maximize separation among the classes defining possible styles. A simple measure  $W_f$  of the "discriminativeness" of a given feature (descriptor)  $f$  with respect to  $N$  stylistic classes is the ratio between between-class dispersion and within-class dispersion:

$$W_f = \frac{\sum_{c=1}^N (\bar{T}_f - \bar{T}_{f,c})^2}{\sum_{c=1}^N \sigma_{f,c}^2}$$

where  $T_{f,c}$  is the mean of feature  $f$  within class  $c$ ,  $\bar{T}_f$  the global mean, and  $\sigma_{f,c}^2$  the variance of  $f$  within class  $c$ .

$W_f$  increases when class means are far apart and classes are compact: then the descriptor  $f$  expresses a salient characteristic and separates the style well. In semiotic terms, this formalizes a pertinence

“ Drawing functions as “meta-design”: a form of writing that organizes and connects other “writings” of the project.

<sup>20</sup> On the semiotic square of figurativity, see Gay, Cazzaro, "Drawing the indiscernible: morphogenesis & morphography of the artefacts."

<sup>21</sup> On the notion of the "figural," see: Marin, "Le concept de figurabilité, ou la rencontre entre l'histoire de l'art et la psychanalyse"; Id., *De la représentation*, pp. 62–70; for the original theoretical framework, see also Lyotard, *Discours, figure*, esp. p. 202: «Le figural n'est pas le figuré. Il est le mouvement même par lequel une forme se défait, une énergie qui traverse les limites du sens».

<sup>22</sup> A descriptor converts the image into a numerical vector (scalar features: bins, moments, energies, indices, etc.); in a pattern-recognition pipeline based on feature engineering, each vector component is treated by the classifier as an independent variable to estimate a class or score.

<sup>23</sup> See Manovich and Arielli, *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media*.

grid: it decides which plastic differences (and, at later levels, iconic or attributive ones) count as traits of a given style.

In the classical AI paradigm for style recognition (as in histopathological analysis or attribution studies), the operational definition of "style" (type) coincides with an explicit grid of pertinences: hand-designed descriptors are selected (edges, texture, palette, spatial distributions), the image is converted into a vector of interpretable features, and a separate classifier assigns the class. The chain image → features → decision remains decomposable: each measure has an operational meaning, and the classifier's weights indicate which differences are discriminant. With the adoption of *Convolutional Neural Networks*, the same function is optimized end-to-end: the network learns transformation and decision jointly from data and a loss function.

Features are no longer an explicit list of named measures, but a set of latent representations distributed across many layers and channels; accordingly, style is encoded as a configuration of activations and as a decision boundary in the network's internal space.

The plastic/iconic distinction remains useful as a reading criterion across levels: early layers tend to capture plastic regularities (edges, orientations, grain, contrasts), while deeper layers combine them into more iconic configurations (parts, objects, scenes).

The correspondence, however, is not one-to-one and does not, as a rule, yield a finite inventory of explicitly declared traits. In generative models, the image emerges as a passage from noise to a readable arrangement (fig. 10): diffusion models progressively stabilize traits; GANs select plausible regions of a learned latent space.

In both cases, we speak of "Drawing as meta-design" when the factors of the reading grids (dataset, prompt, constraints, criteria) are made explicit – i.e., when it becomes clear which differences count (for a human interpretive community) – so that the figure remains discussable, verifiable, and transferable along the chain of translations across supports and across high-dimensional models drawing on heterogeneous expressive substances (spatial, sonic, visual, kinesic, proxemic...).

### Generative AI and Maps of the Figurable: Style Between Aesthetics and Computation

To define Drawing as meta-design is to relate it to the deeper notion of "style." Style is a persistent yet unstable category: in art history and aesthetics, it has served to describe expressive forms, identify periods, attribute authorship, define canons, mark deviations, and stabilize collective conventions. The cases discussed here show four historical modalities of this function: the primitivist and state-oriented myth of the arts under Fascism; the synaesthetic, industrial, and normative aesthetics of the modernist avant-gardes; the conceptual aesthetics of the neo-avant-gardes; and the postmodern wanderings of asemic writings. In each case, "style" does not designate an added ornament, but a grid of pertinences: it decides which traits count, which differences recur, and which variations remain recognizable.

The problem therefore divides into two inseparable sides. On the aesthetological side, style remains a critical device: it interprets relations among form, ethos, cultural genealogy, authorship, period repertoires, and social practices. On the computational side, in the age of artificial aesthetics<sup>23</sup>, style becomes operational: pattern-recognition systems and generative AI models describe it through features, descriptors, latent vectors, and probabilistic classes; they can extract it, compare it, transfer it, hybridize it, and regenerate it in new images.

Yet making style and drawing retrospectively "computable" does not mean making them prospectively "predictable"<sup>24</sup>. It means translating some of their components into measurable variables-colour, texture, light, proportions, ornamentation, topology, composition, solid/void relations, materials, spatial organization, body-space relations, authorial or school-specific markers – while simultaneously grounding both their computation and their cultural interpretation.

For this reason, the image on which AI operates is no longer merely two-dimensional. The digital image-object may be a 2D image, a high-resolution IIF image, RGB-D data, a panorama, a point cloud, a textured mesh, a BIM/CAD model, a neural

field, or an archive of metadata and paradata. Each format makes different stylistic variables computable: palette and grain in a photograph, morphology in a mesh, spatial density in a point cloud, typology in an IFC model, cultural genealogy in a metadata graph. Style thus emerges from the encounter between datasets, descriptors, models, and interpretive frameworks. To study Drawing in the age of generative AI – artificial drawing – therefore means asking how algorithmic systems operationalize style: how they encode it, manipulate it, transfer it across media, and return it in artifacts generated "in the style of." Artificial Drawing can become a conceptual and methodological framework precisely because it holds together these two planes: the computational measurement of regularities and their aesthetic, historical, and cultural evaluation. Within this tension, a crucial part of the contemporary relation among cultural memory, creativity, authorship, and that elusive cultural entity called "taste" is now being decided.

<sup>24</sup> The aim of forecasting "artistic styles" through generative AI is highly suggestive and instructive, but it does not seem credible in light of simplifications such as those advanced, for example, by Lisi et al., *Modelling and Forecasting Art Movements with CGANs*, as already argued in Gay, *The Lightning and the 'Black Reaction': Natural and Artificial Pattern Drawing Between Golgi and Simondon*.

## Bibliography

- AA.VV., *Sironi: il mito dell'architettura*, Mazzotta, Milano 1990.
- C. Cennini, *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura di Cennino Cennini da Colle di Valdelsa. Di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli tratti dai codici fiorentini*, a cura di G. Milanesi e C. Milanesi, Felice Le Monnier, Firenze 1859.
- O. Calabrese, *Lezioni di semisimbolico: come la semiotica analizza le opere d'arte*, Protagon editori toscani, Siena 1999.
- J.-M. Floch, *Petites Mythologie[s] De L'œil Et De L'esprit: Pour Une Sémiotique Plastique*, Editions Hadès, Paris 1985.
- J. Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, 1 vol. *Formes sémiotiques*, Presses universitaires de France, Paris 2008.
- P. Fossati, *Storie di figure e di immagini: da Boccioni a Licini*, Einaudi, Turin 1995.
- R. Gabetti, C. Olmo, *Le Corbusier e «L'Esprit Nouveau»*, Einaudi, Torino 1975.
- F. Gay, *Tra forma e figura: tre seminari sulla rappresentazione*, Cafoscarina, Venezia 2004.
- F. Gay, *Architettura e le Arti: verso una genetica degli artefatti*, in *L'architettura e le sue declinazioni*, Iper-Edizioni, Verona 2008, pp. 85-92.
- F. Gay, *A ragion veduta: immaginazione progettuale, rappresentazione e morfologia degli artefatti*, Publica, Alghero 2020.
- F. Gay, *A Pervasive Drawing: Mario Sironi Meta-Designer of a Lictorian Style*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2024.
- F. Gay, I. Cazzaro, *Drawing the Indiscernible: Morphogenesis & Morphography of the Artefacts*, in *Le ragioni del disegno / The Reasons of Drawing / Pensiero, forma e modello nella gestione della complessità / Thought, Shape and Model in the Complexity Management*, Gangemi Editore, Roma 2016, pp. 337-344.
- N. Goodman, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Bobbs-Merrill, New York 1968.
- A.J. Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, Groupe de recherches sémi-linguistiques, Paris 1984.
- T. Lancioni, *Il senso e la forma: il linguaggio delle immagini fra teoria dell'arte e semiotica*, Esculapio, Bologna 2001.
- E. Lisi, M. Malekzadeh, H. Haddadi, F. Din-Houn Lau, S. Flaxman, *Modelling and Forecasting Art Movements with CGANs*, in *Royal Society Open Science*, VII, 2020, 4, art. 191569.
- J.-F. Lyotard, *Discours, figure*. Collection d'esthétique, Klincksieck, Paris 1974.
- L. Manovich, E. Arielli, *Estetica artificiale. IA generativa, arte e media*, Luca Sossella Editore, Roma 2026 (ed. or., *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media*, online PDF 2024).
- L. Marin, *De la représentation*, Arasse (ed.), Gallimard; Le Seuil, Paris 1994.
- L. Marin, «Le concept de figurabilité, ou la rencontre entre l'histoire de l'art et la psychanalyse. Entretien avec L. Marin par Odile Asselineau et Marie-Jeanne Guedj», *Nervure: journal de psychiatrie*, III, 1990, 1, pp. 52-62.
- A.A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris 1958.
- L. Serafini, *Codex seraphinianus*, 2 vols., Franco Maria Ricci, Milano 1981.
- M. Tafuri, *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, G. Einaudi, Torino 1980.



TRIBELON  
RIVISTA DI DISEGNO  
UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI FIRENZE

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

**Citation:** R. Guy, *Geometry for an architecture of the mind*, in *TRIBELON*, III, 2026, 5, pp. 70-79.

**ISSN (stampa):** 3035-143X

**ISSN (online):** 3035-1421

**doi:** <https://doi.org/10.36253/tribelon-4070>

**Received:** March, 2026

**Accepted:** May, 2026

**Published:** July, 2026

**Copyright:** 2026 Guy R., 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](http://riviste.fupress.net/tribelon)

## GEOMETRY FOR AN ARCHITECTURE OF THE MIND

RAYMOND GUY

Independent researcher, Canada  
raymondguy11@gmail.com

*Zanis Waldheims (1909–1993) devised a system of geometric abstraction to create units of meaning that together form an architecture of the mind. His geometrization of thinking is grounded in five geometric shapes that function as signifiers, encoding words and their conceptual meanings. Units of meaning emerge through the convergence and synthesis of opposing or complementary concepts, which are unified in a central thematic meaning represented by a third geometric shape. Waldheims assembled these triadic combinations as building blocks of a two-dimensional map designed to orient thought. The sample unit of meaning – Art + Science = Knowledge – represents one of many such building blocks for mutual understanding. Drawing on both Euclidean and non-Euclidean geometries, he developed the flexibility required to construct the Noosphere: an architectural model of the mind, its thinking processes, and the evolution of consciousness. When first conceived in the late 1950s, Waldheims intended this geometrization of thought as the basis of a cybernetic system, that can retrospectively be read as anticipating aspects of contemporary artificial intelligence. The project quickly evolved into a distinctive art form. He claimed that for such a system to genuinely benefit society, it must rest on firm foundations in ethics and aesthetics. To this day, his art challenges viewers to move beyond the limits of personal perspective and to explore geometric pathways through the dilemmas generated by disinformation.*

**Keywords:** Geometric abstraction, Unit of meaning, Ethics and aesthetics, Waldheims, Cybernetics.

<sup>1</sup> Guy, *Zanis Waldheims: une interprétation géométrique de la société*.

<sup>2</sup> Baris, *Geometric Abstraction and Visual Metaphor (A Thought Experiment) in Discursive Geometry and More*.

<sup>3</sup> Abler, *The Human Mind: Origin in Geometry*, p. 413.

<sup>4</sup> Guy, *Une pensée exhaustive dans un monde binaire*.

<sup>5</sup> Malloy, *Dimensionism: Modern Art in the Age of Einstein*, pp. 1-14.

<sup>6</sup> Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, pp. 1-100.

<sup>7</sup> Jeanson, *Zanis Waldheims' abstract and geometrical art*. Psychology and Aesthetics into the Future: 20th Biennial Congress, International Association of Empirical Aesthetics (IAEA), Chicago, United States.

<sup>8</sup> Jeanson, *Zanis Waldheims' abstract and geometrical art*. Aesthetics and Design: 21st Biennial Congress of the International Association of Empirical Aesthetics (IAEA), Dresden, Germany.

<sup>9</sup> Jeanson and Guy, *An Abstract and Geometric Art - Zanis Waldheims*. Presentation at *Mathematics and Aesthetics*, Fields Institute for Research in Mathematical Sciences, Toronto, Canada.

<sup>10</sup> Jeanson, *Zanis Waldheims - An abstract and geometrical art*. 15th International Conference on Geometry and Graphics (ICGG), McGill University, Montréal, Canada.

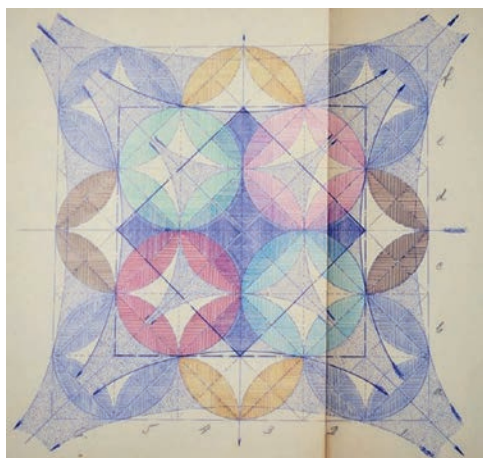
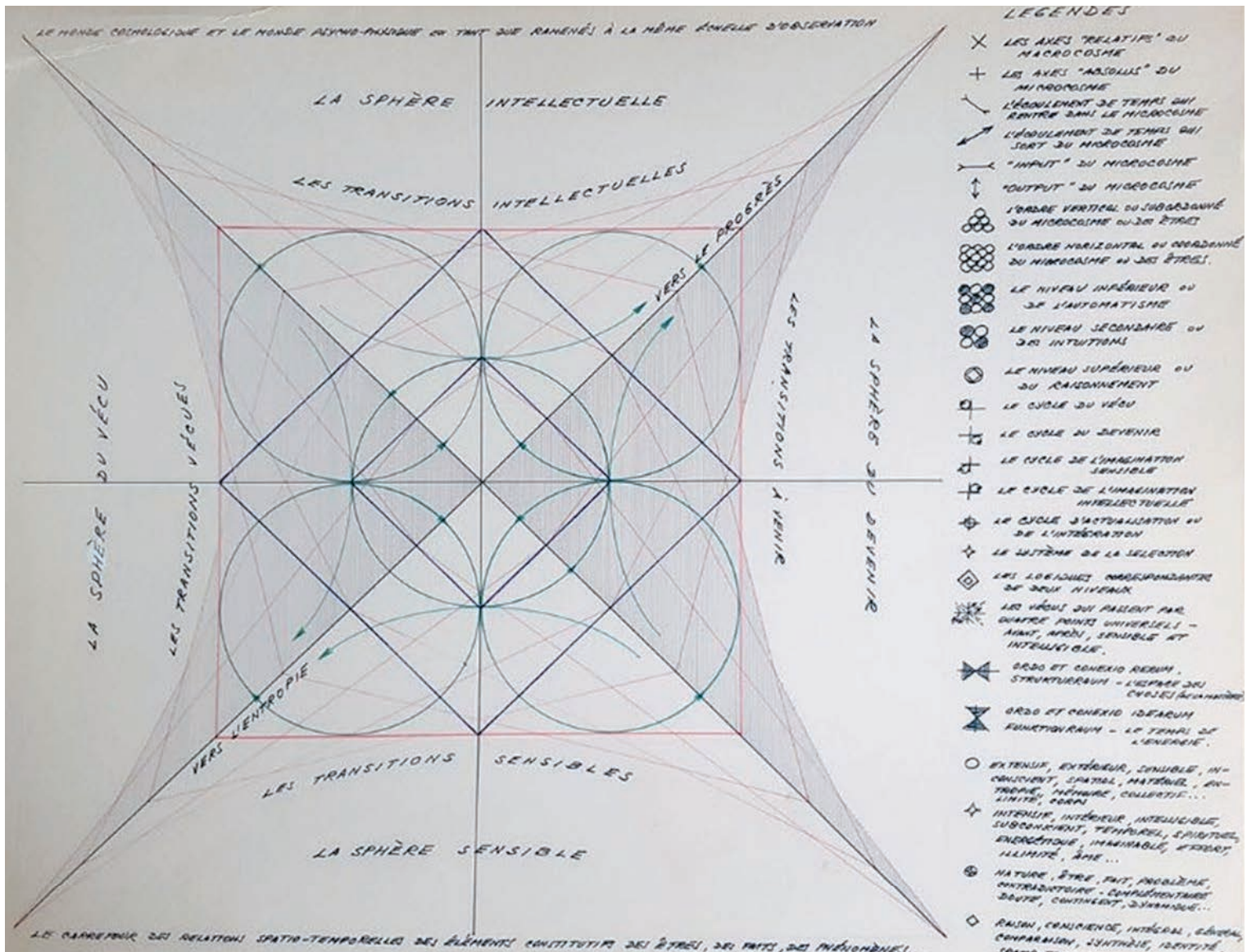
### Introduction

Zanis Waldheims (1909–1993) developed an artistic philosophy that engages the individual in a process of unifying the dual nature of human existence through principles drawn from science and aesthetics. After surviving two World Wars and immigrating from Latvia to Montréal, Canada, he embarked on a quest for justice by examining the errors of societies throughout history. He decried the instrumentalization of scientific and social institutions by political strongmen who exploited polarizing rhetoric. As a counter measure, he sought logical and objective answers in the theories of physics, mathematics, and geometry. He designed a map to orient thinking by integrating the principles of structuralism and phenomenology into an architecture for a systematic approach to ex-

haustive thought in the search for remedies to human failings and their amplification through disinformation and propaganda<sup>1</sup>.

Waldheims adopted geometric abstraction, a style using geometric primitives over naturalistic forms<sup>2</sup>. He is driven by a quest for Truth, drawing on the idea that geometry, reaffirmed more recently by Abler,<sup>3</sup> underlies symmetry, language, and the detection of truth through its properties<sup>4</sup>.

Waldheims rejected the Automatiste movement in favour of Structuralism as his guiding framework, while selectively drawing from the Plasticiens – a prominent Montréal art group of the 1960s, when he began producing. Their influence is visible in his use of geometric form and colour to create visual rhythm, symmetry, and complementarity. Waldheims's thinking also aligns with Sira-



1 | Legend of the Schema of understanding (1963) and Le système de l'entendement from Description du schema de l'entendement (1963).

11 Jeanson, *Zanis Waldheims' Geometrical Art*, Baltgraf: 12th International Conference on Engineering Graphics, Riga, Latvia.

12 Exhibition - *Portable Landscapes: Exhibition of Latvian Exile and Émigré Artists*. Curated by Inga Lace, Latvian Centre for Contemporary Art (LCCA), Riga, Latvia. April 27 - June 17, 2018.

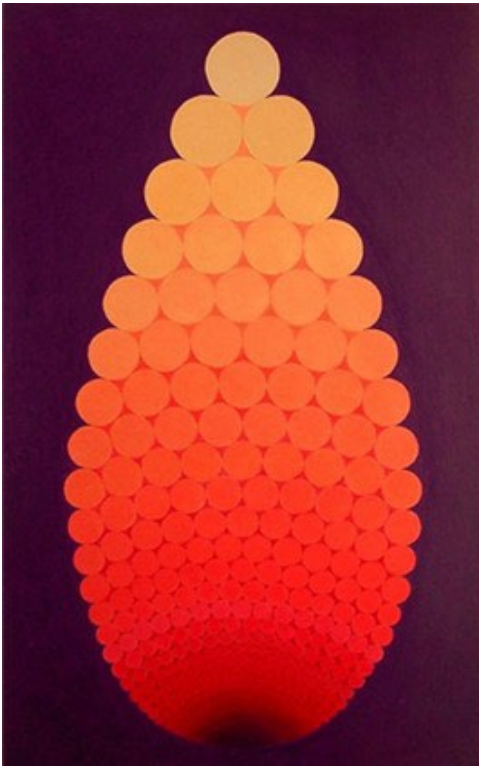
to's Dimensionism, a framework positing that each successive dimension (N+1) embodied the scientific principles inspiring early twentieth-century French abstractionists<sup>5</sup>. Central to this was engagement with Einstein's and Minkowski's space-time continuum and non-Euclidean geometries<sup>6</sup>. These scientific foundations demonstrably shaped Waldheims's artistic thought. Waldheims's art has received little academic attention during his lifetime. He made personal efforts to exhibit his work locally in Montréal between 1976 and 1992. Since 2008, his art and philosophy have been presented at conferences of the *International Association of Empirical Aesthetics* (IAEA: 2008,<sup>7</sup> 2010<sup>8</sup>) and the *International Conference on Geometry and Graphics* (ICGG: 2012,<sup>9</sup> 2013<sup>11</sup>). His artwork has been included in museum exhibitions in Latvia (2016,<sup>12</sup>

2018<sup>14</sup>), Poland (2020<sup>15</sup>), Toronto (2020<sup>16</sup>), and Montréal (2025<sup>17</sup>).

Much of this scholarship has been made possible by the legacy of manuscripts, journals, notes, sketchbooks, and drawings Waldheims kept over the forty years he devoted to this project. These materials are being processed for transfer to the *Fonds d'archives Zanis Waldheims*, approved in 2023 for addition to the *Bibliothèque Kandinsky* in Paris. This archival collection serves as the primary source for the present investigation into Waldheims's use of geometry as a signification system for thinking.

### The Schema of Understanding

Waldheims developed his *Schema of Understanding* (fig. 1) as a geometric framework for a universal visual language aimed at fostering peace through com-

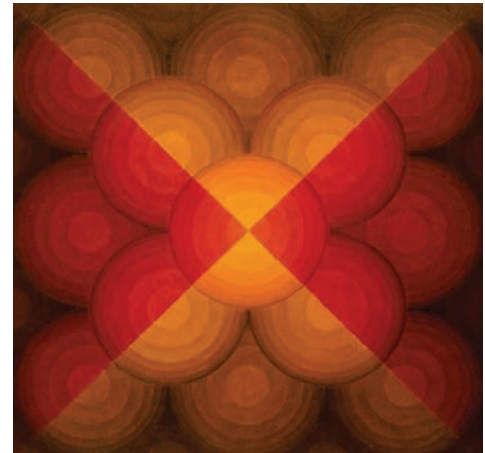
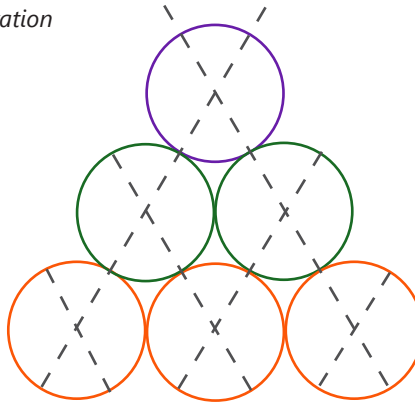


2 | *The Noosphere* - #142, Zanis Waldheims (1967); *Glass sculpture*, Yves Jeanson (2001).

3 | *A cybernetic set - Top tier of the Noosphere*. #7 (1963); #96 (1965); *Elevation and plan views with corresponding significations*.



*Elevation*

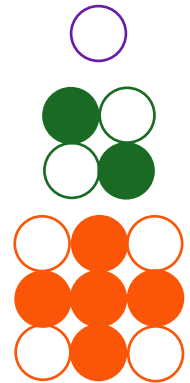


*Plan*

*Primary level  
Consciousness  
Entendement*

*Secondary level  
Subconscious  
Experience*

*Third level  
Unconscious  
Reflexes and instincts*



plementarity of ideas. While inspired by Leibniz, Descartes, and Spinoza's application of mathematical and geometric reasoning to universal laws, he found each philosopher lacking in one key respect: none offered a comprehensive visual framework. The resulting schema fits the premise of Duch's *Geometric Model of Mind*, which treats concepts as geometric objects structured to reveal their properties and relations<sup>18</sup>.

In 1960, Waldheims began a decade-long self-directed research project culminating in a copyrighted thesis containing 314 geometric figures forming his system of geometrization.<sup>19</sup> He then spent twenty more years refining his visual lexicon – even completing a philosophy degree at 79 – ultimately reaching a level of complexity capable of describing sociological groups and their interactions<sup>20</sup>. This body of thought is further embodied in over 650 artworks exploring human thought, relationships, and the pursuit of truth and justice.

The Schema extends well beyond a simple diagram. Waldheims conceived it as an instrument capable of illustrating the full range of human thought as the

framework for a cybernetic model to orient thinking<sup>21</sup>. Drawing inspiration from Ruyer, who built on the work of early cyberneticists Wiener, Ashby, and Shannon, Waldheims incorporated structure, homeostatic processes, and feedback loops into his design, orienting the whole toward ideals of peace for both the individual and humanity<sup>22</sup>.

The *Schema* also draws upon the Hegelian dialectic, seeking a reconciliation that transcends the tension and appeasement between two poles by incorporating them at a higher level. In Waldheims's own words:

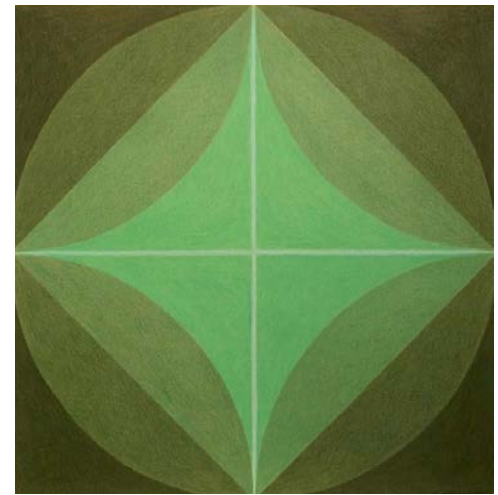
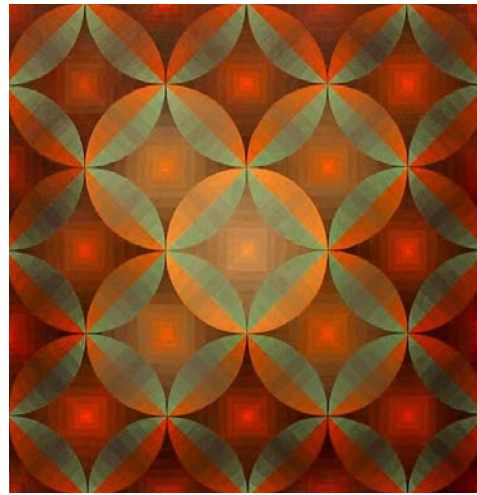
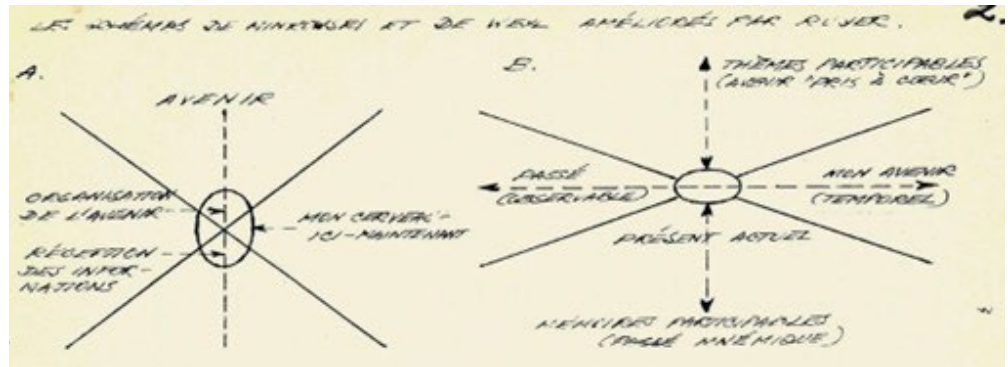
«Consider that every problem is represented by the totality of relevant opposite and complementary aspects that concern living beings, individually and collectively. The generalization of the entire totality, using the geometric shapes, is likely to symbolize the remaining aspects in such a way as they pertain to our existence<sup>23</sup>.»

Geometric abstraction integrates the principles of diachronic linguistics where relationships between successive terms change over time<sup>24</sup>. This approach respects Saussure's precepts where a lin-

4 | Integration of Minkowski's light cone to Ruyer's cybernetic being from Z. Waldheims's manuscript: Quelques explications sur les dessins p. 47.

5 | Plan view of the three levels of consciousness (#164, 1968) and the five geometric shapes (#139, 1967).

“ These concepts support the development of relationships between geometric shapes as signifiers and the ideas they signify, constructing signs that hold the totality of meaning in a quest for truth.



guistic entity can only exist through the association of the signifier and the signified. Gärdenfors proposes that natural categories form convex regions in conceptual space, where any object lying between two members of a category likely belongs to it as well<sup>25</sup>. These concepts support the development of relationships between geometric shapes as signifiers and the ideas they signify, constructing signs that hold the totality of meaning in a quest for truth.

Waldheims's system mirrors this through its triadic "unit of meaning", a convex operation linking two concepts via an intermediate position that illustrates the thought process visually. By translating words into ideas and ideas into shapes, combinations of signs, signifiers, and signified become unified symbols that orient thinking on a conceptual map. Notably, Waldheims conceived this schema in two dimensions in the early 1960s, before computers or three-dimensional modelling tools were available to him.

### The Noosphere

Waldheims modelled his system on Teilhard de Chardin's concept of the Noosphere, rendering the architecture of mind and reasoning as a three-dimensional model of consciousness (fig. 2). Built on the sequence of perfect squares ( $a_n = n^2$ ), the structure adds spheres at each successive level, forming an ovoid construct – also realized in Pyrex glass beads – in which raw, material, biospheric energy at the base converges toward a singularity at the summit. The reflections and refractions of the glass spheres suggest the amplification and transformation of ideas as they circulate through the structure, while the tapering from a dense base to a few large spheres at the top mirrors the emergence of higher consciousness, the Omega Point.

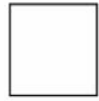
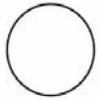


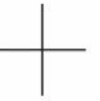
The model's most significant region occupies its three upper tiers, where the architecture of mind intersects with the schema, visual signs, and units of meaning in what Waldheims calls the cybernetic set of elements that schematize human thought (fig. 3). The single sphere at the apex represents consciousness, the

<sup>13</sup> Exhibition - *Survival Kit 8*. Curated by the Latvian Centre for Contemporary Art (LCCA), Riga, Latvia. September 8-25, 2016.  
<sup>14</sup> Guy and Jeanson, *Zanis Waldheims' Portable Landscape*, Latvian National Museum of Art, Riga, Latvia. 2018.  
<sup>15</sup> Exhibition - *Riga Notebook. Following the lines of Waclaw Szpakowski*. Muzeum Sztuki w Lodzi, Poland. Joint exhibition curated by Inga Lace (LCCA). October 23, 2020 - February 28, 2021.  
<sup>16</sup> Exhibition - *Zanis Waldheims - The extensive thought*. Solo exhibition curated by Xenia Benivolsky, University of Toronto, Canada. November 28 - December 18, 2020.  
<sup>17</sup> Exhibition - *Le confort et l'indifférence*. Musée des Beaux-arts de Montréal. Curated by Marc Lanctot, Musée d'art contemporain de Montréal (MACM). April 11, 2025 - May 3, 2026.  
<sup>18</sup> Duch, *Concept Representation and The Geometric Model of Mind*. Studies in Logic, Grammar and Rhetoric., pp. 151-154.  
<sup>19</sup> Waldheims, *La géométrisation de la pensée exhaustive*. Unpublished literary work certified by the Copyright office at Ottawa, Canada 1970.  
<sup>20</sup> Guy, *Zanis Waldheims: une interprétation géométrique de la société*.  
<sup>21</sup> Guy, *La montée de conscience d'une intelligence artificielle*.  
<sup>22</sup> Ruyer, *La cybernétique et l'origine de l'information*.  
<sup>23</sup> Waldheims, *1975-1981 Sketchbook*, p. 115.  
<sup>24</sup> Saussure, *Cours de linguistique générale*. 1916.  
<sup>25</sup> Gärdenfors, *The Geometry of Meaning: Semantics Based on Conceptual Spaces*, pp. 21-25.  
<sup>26</sup> Ivi. pp. 39-41.



*A linguistic entity can only exist through the association of the signifier and the signified.*

6 | Table 1. A semiotic classification of geometric shapes and their symbolic meaning.

Geometric shapes as signifiers					
Nomenclature	Square	Circle	Rhombus	Astroid	Axes
Signification system	Signifier		Sign	Signified	
Units of meaning	Extensive		Singularity	Intensive	
Signified meaning	External representations of the senses or physical perception		Synthesis of thought	Internal representation of the imagination or intuition	

site of thoughts, perceptions, feelings, and deliberate decisions. The level below corresponds to the subconscious, where learning and information processing occur, forming the core of his map for orienting thought. The third tier houses the unconscious, evolutionary reflexes and instincts from which behavioural and cognitive patterns travel upward, forming the foundations of human awareness as it ascends toward consciousness.

In his plan and elevation drawings, Waldheims incorporates Ruyer's interpretation of diagonal lines through each sphere's centre to evoke Minkowski's light cone marking the present moment in the space-time continuum (fig. 4). When the three-dimensional structure is flattened into plan view, astroid figures emerge from the voids between spheres (fig. 5), with Gestalt principles of Prägnanz, figure-ground, symmetry, and continuity generating additional constituent shapes.

Waldheims then adds a regular rhombus and Cartesian axes by connecting the four points of the astroid with diagonal and perpendicular segments. These points serve as compass bearings orienting thought toward truth, beauty, personal good, and universal justice – establishing the structural foundation upon which the architecture of mind is built across five geometries.

### The Dynamics of Geometrization

Geometry has long served as a universal tool for describing the universe, from its physical state to the mathematical laws of topology that govern it. Any shape can be isometrically stretched or contracted into any other, representing an infinity of conceptual gradations between them.

Gärdenfors applies these topological principles to map convex regions of conceptual space, from which grammatical categories can be derived. He extends this into a geometric theory of compositionality, defining domains through mathematical transformations applied to word compositions and metaphors<sup>26</sup>.

Waldheims challenges the linearity of written language by elevating it into a two-dimensional visual language. He employs five basic geometric shapes, to decode the world and develop the consciousness and relationships that orient thinking toward peace and harmony. These five fundamental degrees of the unit of meaning, read left to right, form a continuum stretching from quantity to quality, from the measured to the calculated, and from the sensed to the felt. This spectrum is divided into three components corresponding to Saussure's system of signification (table 1).

Waldheims uses the term "extensive" to describe the square and circle, signs conveying concrete meanings and the physical world, the macrocosm. They function as equivalents of Saussure's signifier. At the opposite end, the "intensive" shapes, the astroid and axes, convey abstract meanings and the concepts of the signified, representing thought over time and the microcosm. Between them sits the rhombus as a point of singularity, integrating the complementary aspects of extension and intension across time and space.

The parallel between Saussure's triad (signifier, signified, and sign) and Waldheims's unit of meaning (extensive, intensive, and singularity) establishes geometric abstraction as a linguistic system. By translating phenomenology into geometric symbols through a spa-






tial-temporal algorithm, this relational framework applies Saussurean semiology with geometrization into a fully operative system of signification.

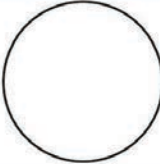
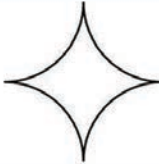
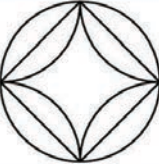
A further applicable semiotic framework is Aiello's, who draws from Barthes's two-tier model where denotation operates at the first level and connotation is culturally and ideologically inflected at the second, positing that these two levels carry social and cultural meanings.<sup>27</sup> Waldheims deploys his five shapes at the denotative level while codifying the connotative essence of five associated geometries, transforming them into a normative lexicon for ethical thinking that bridges the topological continuum between physical reality and mathematical truth. By applying topological principles to his schema, he enables an infinite range of isometric transformations between each archetypal shape as signifier, representing the limitless possibilities of denotation and connotation available within the complex process of exhaustive thinking (table 2).

Waldheims grounds his system in Euclidean geometry – built on axioms and self-evident truths – as the foundation upon which all other geometric systems rest, with Cartesian geometry at the opposite pole as its analytical complement, bringing algebra to bear on visual problems. Between these, he isometrically contracts the square and expands the axes toward non-Euclidean geometries: Riemannian spherical geometry, accommodating dynamic relationships on a positively curved surface, and Lobachevskian hyperbolic geometry, exploring negative curvature as found in the astroid. At the centre of these four geometries lies the point of singularity, where all geometric principles converge to explain natural phenomena. Geometrization thus becomes the process by which an individual establishes relationships between shapes as signifiers within a visual system applied across the spatial, aesthetic, linguistic, and narrative dimensions of human experience.

Each of Waldheims's five shapes carries an aesthetic dimension corresponding to an artistic discipline (table 2).

The square as architecture constructs the inhabited world, a three-dimensional space where the sacred is instantiated,

					
Geometry	Euclidian	Riemanian	General	Lobatchevskian	Cartesian
Topology	Topography	Surface	Line	Point	Colour
Aesthetic	Architecture	Sculpture	Bas-relief	Painting	Drawing
Narration	Myth	Religion	History	Rhetoric	Grammar
Linguistic	Discourse	Sentence	Word	Letter	Number

Extension		Intension		Convergence
	+		=	
Them	+	Us	=	Humanity
Art	+	Science	=	Knowledge
Individual good	+	Universal justice	=	Comprehension
Knowledge	+	Comprehension	=	Entendement

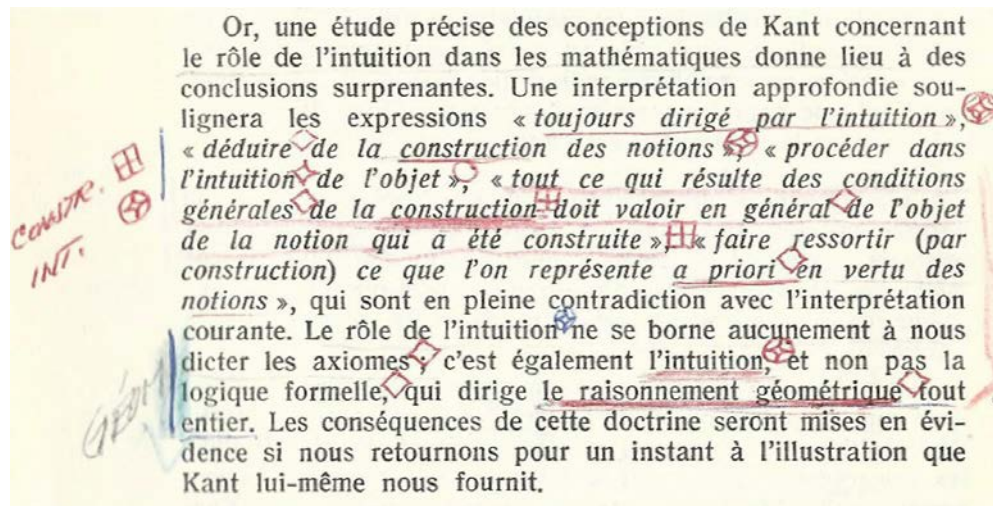
power embodied, and ideas manifested through structure. The circle as sculpture liberates form from function, creating physical presence within that space. The rhombus as bas-relief occupies the threshold between worlds, marking the retreat from physical volume into the two-dimensional plane and from objective perception into inward subjectivity. The astroid as painting then conveys the illusion of space, depth, light, and atmosphere through figuration or abstraction. Finally, the axes as drawing reduce everything to the pure line, expressing the energy and movement of the hand guided by imagination.

Geometrization allows movement in both directions along this continuum: between matter and idea, space and surface, presence and representation, the built world and the imagined one. Physical qualities are surrendered as expressive freedom is gained. These dynamics reverse when the signs are read in the opposite direction. Geometrization extends equally to the

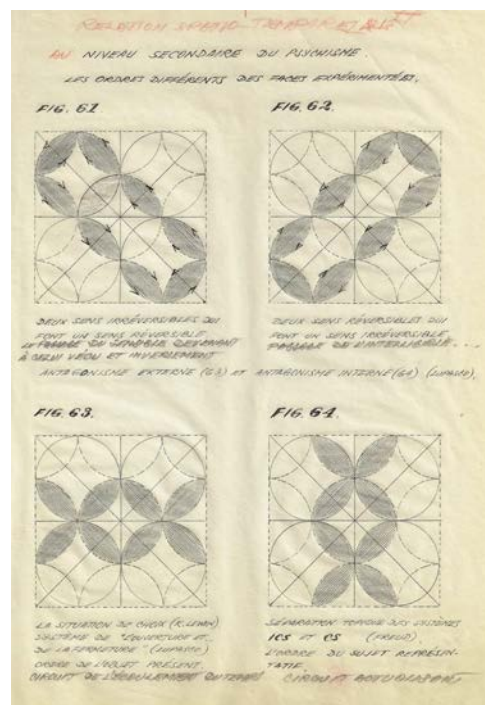
7 | Table 2. A geometric framework for classifying fields of human communication and knowledge.

8 | Table 3. Key units of meaning of the art of thinking.

<sup>27</sup> Aiello, *Visual semiotics: Key concepts and new directions*, p. 369.



9 | Sample of geometric annotations by Waldheims of a passage his personal copy of E.W. Beth et J. Piaget, *Épistémologie mathématique et psychologique*. Presses Universitaires de France, 1961, p. 13.



10 | *Relations spatio-temporelles au niveau secondaire de la pensée : Les ordres différents des faces expérimentées*, in *Géométrisation de la pensée exhaustive*, 1970.

linguistic dimension of thought, moving from the most intensive to the most extensive (table 2). At the intensive end lies the number – the fundamental mark of mathematical abstraction, binary at its simplest (1 and 0), establishing existence or absence and opening the door to invention and discovery. The letter follows as the atomic unit of verbal communication, the simplest convention agreed upon by a community. The word occupies the transition point where matter becomes meaning — treated in semiotics as a sign carrying significant meaning, just as shapes do in geometrization. Moving toward the extensive, the sentence advances the word into a proposition testable as true or false, governed by grammatical rules. Finally, discourse represents the full complexity of ideas communicated across time and space, carrying the power to shape the world through knowledge and identity.

A third dimension of geometrization operates through narrative (table 2), spanning from the extensive act of storytelling to the intensive unfolding of meaning across time. Myth anchors the extensive end, providing archetypal stories that transcend individual belief systems and convey unified, universal visions of the world. These myths are shaped by religion and politics, rallying groups around shared worldviews. History stands as the objective singularity between belief system and rhetoric – morally instructive, binding stories in time. Crossing into the intensive domain, rhetoric becomes the art of persuasion through language, while grammar provides the underlying tools and rules upon which rhetorical discourse draws.

These examples reveal how thought moves directionally along a *continuum*. Yet, linear geometrization between two opposing poles is insufficient on its own. Waldheims proposes that fully developing the thought process requires considering all geometric shapes simultaneously, in what he calls thinking on the surface, or exhaustive thinking based on the *Unit of Meaning*<sup>28</sup>.

### The Unit of Meaning

Complementary shape pairs, such as the circle and astroid, or the square and axes, function as signifier-signified combinations within the geometrized system (table 3). They surrender their individual states to integrate extension and intension into a singularity conveyed by the rhombus or converge into a more comprehensive structure across time and space. Waldheims constructs most units of meaning around non-Euclidean geometries, as these imply dynamic transformation<sup>29</sup>.

The geometrized unit of meaning can be read as an instance of Hjelmslev's connotative semiotics: at the denotative plane, content (circle) and expression (astroid) stand together and converge into the connotation plane, where the rhombus emerges as a new, inseparable point of substance and form<sup>30</sup>.

These units of meaning are also analogous to the Greimas semiotic square, where the dialectical movement – extensive (S1) + intensive (S2) → singular (S) – mirrors the square's progression from two primary contrary terms through their negations to a complex or neutral synthesizing term<sup>31</sup>.

Waldheims used his semiotic system to annotate texts he read, building a geometrized lexicon of symbol-word associations and their meanings (fig. 6). The hundreds of units of meaning he compiled were intended as the defining elements of his cybernetic system's language model with an objective view of the world capable of resisting and prevailing over the manipulative rhetoric of propaganda.

To understand how these units of meaning operate within a living system of thought, Waldheims extends the system of signification onto the surface of the *Schema of Understanding*, treating each

<sup>28</sup> Waldheims, *La géométrisation de la pensée exhaustive*. Unpublished literary work certified by the Copyright office at Ottawa, Canada.

<sup>29</sup> Waldheims, *Introduction au schéma de l'entendement: L'art topique ou l'art de penser*. Documents for a patent proposal submitted to Robic and Bastien engineering, Montréal. Unpublished work.

<sup>30</sup> Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*.

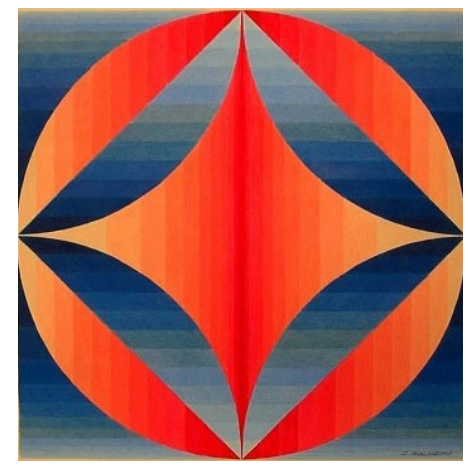
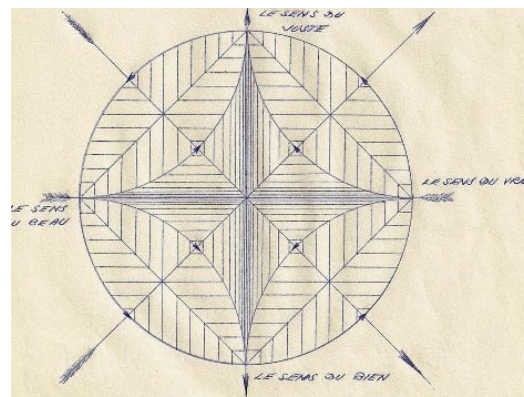
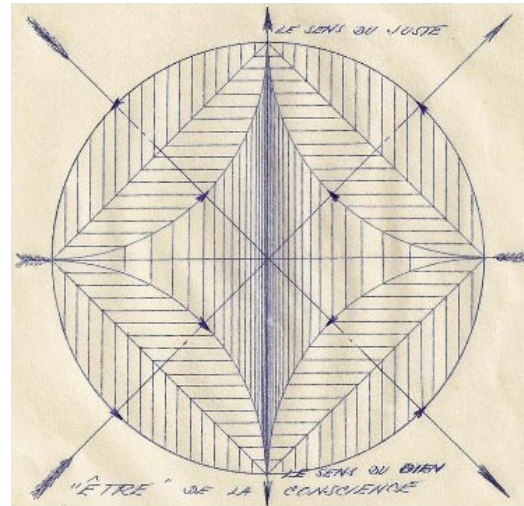
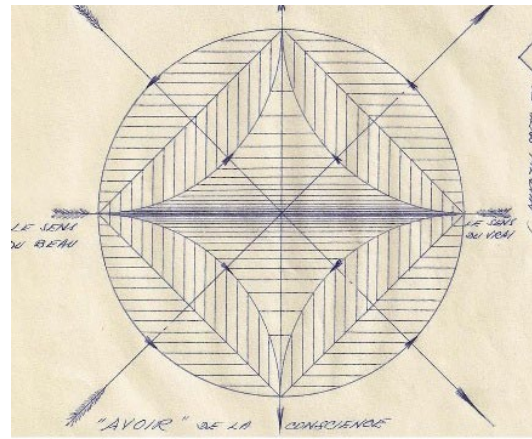
<sup>31</sup> Tarasti, *The semiotics of A.J. Greimas: A European intellectual heritage seen from the inside and the outside*, pp. 33-53.

<sup>32</sup> Lupasco, *Logique et contradiction*.

axis as a site of semiotic exchange. The schema's two diagonal axes function as feedback loops, dynamic circuits through which opposing cognitive processes engage in reciprocal signification (fig. 7). The first, the axis of matter, links sensory perception in the lower right quadrant with memory in the upper left, tracing the movement from extensive perceptual input functioning as signifier toward its consolidation as retained meaning. It is the path by which new information is validated and used as a foundation for knowledge construction. The second, the axis of energy, runs along the opposite diagonal between the emotional and the rational, enabling the convergence between logic and intuition. The horizontal and vertical axes complete the structure, spanning past and future, and sensory experience and cognitive abstraction respectively. Waldheims annotates these diagrams with reference to Lupasco's logic of antagonism,<sup>32</sup> Lewin's theory of choice,<sup>33</sup> and Freud's topographical model of the psyche,<sup>34</sup> confirming that he conceived the schema as a dynamic model of the mind in signifying action, a geometric form of critical thinking in time and space<sup>35</sup>. Waldheims recognized that the system's full potential required an ethical foundation as its essential complement.

### The Three Arts of Thinking

Waldheims embedded units of meaning within his cybernetic model, and in a 1965 patent application codified his art of thinking according to three units of meaning inspired by Couturat's work on Leibniz's *Dissertatio de Arte Combinatoria*, envisioning the systematic combination of known truths to derive new ones<sup>36</sup>. Together these constitute the architectures of thought, providing both the space and the method for a more comprehensive vision of the world through geometrization as an art of thinking. Where the computational dimension of his project did not materialize, Waldheims devoted the following thirty years to converting his system into a visual art form. In a 1992 manifesto, he argued that the individual must experience an aesthetic shock – a moment of astonishment – to break free from linguistic rhet-



oric and think critically<sup>37</sup>.

Waldheims's art shares a structuralist sensibility with Barthes's semiological model, in which social semiotics treats ideology as the premise for meaning making. In doing so, it recovers Abler's principles of using geometry and algebra to discern between truth and falsity<sup>38</sup>. It also echoes Fowler's analysis of the Greimas veridictory square as a tool to investigate binary propositions to determine truth/falseness in a semiotic act<sup>39</sup>.

The first of these arts is the *Ars disserendi* – the art of discovery (fig. 8).

Waldheims associates it with the unit of meaning that combines art and science

11 | The three arts of thinking: a) *Ars disserendi* – Knowledge - #67 (1964); b) *Ars inventiendi* – Comprehension - # 62 (1964); c) *Ars combinatoria* – Entendement - #63 (1964).

<sup>34</sup> Freud, *Métopsychoanalyse*, 1940.

<sup>35</sup> Waldheims, *La géométrisation de la pensée exhaustive*, Unpublished literary work certified by the Copyright office at Ottawa, Canada 1970.

<sup>36</sup> Couturat, *La logique de Leibniz*, 1901.

<sup>37</sup> Waldheims, *La philosophie plastique*, Unpublished literary work, 1993.

<sup>38</sup> Abler, *The Human Mind: Origin in Geometry*. 2010, pp. 420-421.

<sup>39</sup> Fowler, *A Taxonomy of the Greimas Square*. 2025, p. 8.

in the construction of knowledge, yielding a first moment of ethical thinking: the art of seeing clearly, free from ideological distortion and the selective perception cultivated by disinformation. It rests on the horizontal axis, where beauty on the left and truth on the right are held as worthy pursuits.

The second art is the *Ars inveniendi* – the art of invention. It balances wisdom between individual good at the base and universal justice at the extents of the vertical axis, developing an understanding of the world (fig. 8). This unit of meaning yields a second moment of ethical thinking: the art of creating what the situation demands. It requires incorporating a range of perspectives, from the individual to the collective, and challenges one to recognize that others' needs are as real and as legitimately claimed as one's own – a critical step in the development of solidarity. The third art, the *Ars combinatoria*, is the art of generating all possible combinations and mapping logical space to systematically explore every possibility – the art of exhaustive thinking. It is the quest for the *entendement*, built from extensive knowledge and understanding into a single unified act, it embodies the creation of ethical singularities: new principles and possibilities of justice not previously considered or conceived.

This resonates with Tarasti's account of Greimas's model, in which syntactic and semantic columns operate as parallel phenomena through isotopies, smaller elements constructing deep-level structures, a combinatorial logic not unlike the one Waldheims sought to operationalize through geometrization<sup>40</sup>. This fits with the premise where Sonesson proposes that the schema is the structured successor of isotopies<sup>41</sup>.

The triadic architecture, grounded in the geometrization of the extensive, intensive, and singular, unites the analytic power of the *Ars disserendi*, which clarifies contradictions and reveals truth and beauty, with the ethical power of the *Ars inveniendi*, which fosters understanding of complementary positions and respect for both individual and collective needs. These culminate in the *Ars combinatoria*, orienting thought toward solutions beyond the current cognitive horizon.

Together, the three arts lead to the *entendement* – the sovereign faculty of understanding, seeing clearly, discovering wisely, and creating justly – forming the foundation of an ethical worldview in which peaceful coexistence becomes possible.

### Conclusion

The foregoing analysis demonstrates how the *Schema of Understanding*, while conceived as a prescriptive and artistic instrument rather than a purely theoretical one, nonetheless maps onto a range of established semiotic frameworks – from Saussurean semiology and Hjelmslevian connotation to the Greimas semiotic square and Gärdenfors's conceptual spaces. This convergence is worth approaching with interpretive caution: the parallels identified here are retrospective alignments rather than documented influences, and the Schema's primary ambition was ethical and aesthetic rather than semiotic in any formal sense. What distinguishes Waldheims from the theorists cited alongside him is precisely this prescriptive dimension. His system was designed not merely to describe how meaning operates but to redirect how thinking proceeds. This overview offers only a brief introduction to the broad ramifications of the forty years Waldheims devoted to schematizing the mind and constructing a map to orient thinking – work underwritten by a profound philosophy. The six objectives of his *Philosophie plastique* are as follows:

- Visualize cognitive representations through geometric diagrams;
- Develop an appreciation for aesthetics, especially through drawing;
- Manage astonishment as the ethical force that manifests itself in solidarity with others and with nature;
- Present the unit of meaning as a model of cognition;
- Adopt the unit of meaning to reduce cognitive antagonism between individuals and the collective;
- Limit the primacy granted to linear (verbal) thinking<sup>42</sup>.

These working principles outline a new architecture of the mind, combining the extensive objectivity of mathematics and geometry with the intensive constructs

of affectivity and intellect. The analysis and synthesis yielded by this plastic philosophy seek justice and security, offering a potential counter to the negative consequences of a civilization dominated by linear thinking and the unidirectional verbal manipulations of propaganda and disinformation, forces that run counter to democratic and humanitarian values. Further structural and functional investigations of Waldheims's geometrization on both the semiotic and philosophical levels will help qualify its relevance as a means of engaging ethical reflection in the face of society's ever-changing dilemmas.

<sup>40</sup> Tarasti, *The semiotics of A.J. Greimas: A European intellectual heritage seen from the inside and the outside*, p. 43.

<sup>41</sup> Sonesson, *Greimasean Phenomenology and Beyond: From Isotopy to Time Consciousness*, p. 2.

<sup>42</sup> Waldheims, *La philosophie plastique*. Unpublished literary work.

## Bibliography

- W. Abler, *The Human Mind. Origin in Geometry*, in *Science Progress*, XCIII, 2010, 4, pp. 403-427.
- G. Aiello, *Visual Semiotics. Key Concepts and New Directions*, in L. Pauwels, D. Mannay (eds.), *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, SAGE, London 2020, pp. 367-380.
- W.R. Ashby et al., *Perspectives cybernétiques en psychologie*, Presses universitaires de France, Paris 1951.
- S. Baris, *Geometric Abstraction and Visual Metaphor (A Thought Experiment)*, in *Discursive Geometry and More*, Goldenmark Publications, Poland 2023.
- L. Couturat, *La logique de Leibniz*, Ancienne librairie Germer, Baillière et Cie, Paris 1901.
- W. Duch, *Concept Representation and The Geometric Model of Mind*, in *Studies in Logic, Grammar and Rhetoric*, LXVII, 2022, 80, pp. 151-167.
- M. Fowler, *A Taxonomy of the Greimas Square*, in *Axioms*, XIV, 2025, 3, art. 207, 24 pp.
- S. Freud, *Métapsychologie (1915)*, Gallimard, Paris 1940.
- P. Gärdenfors, *The Geometry of Meaning. Semantics Based on Conceptual Spaces*, The MIT Press, Massachusetts 2014.
- R. Guy, *Zanis Waldheims. Une interprétation géométrique de la société*, in *M@GM@. Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales*, XVII, 2020, 2.
- R. Guy, *Une pensée exhaustive dans un monde binaire*, in *M@GM@. Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales*, XIX, 2021, 3.
- R. Guy, *La montée de conscience d'une intelligence artificielle*, in *M@GM@. Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales*, XXI, 2023, 3.
- L.D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, MIT Press, Massachusetts 2013.
- L. Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, The University of Wisconsin Press, Madison 1969.
- K. Lewin, *Principles of Topological Psychology*, McGraw-Hill, New York 1936.
- S. Lupasco, *Logique et contradiction*, Presses Universitaires de France, Paris 1947.
- V.V. Malloy, *Dimensionism. Modern Art in the Age of Einstein*, Mead Art Museum and MIT Press, Massachusetts 2018.
- R. Ruyer, *La cybernétique et l'origine de l'information*, Flammarion, Paris 1954.
- F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Grande Bibliothèque Payot, Paris 1916.
- G. Sonesson, *Greimasean Phenomenology and Beyond. From Isotopy to Time Consciousness*, in *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies*, 2017, 219, 21 pp.
- E. Tarasti, *The Semiotics of A.J. Greimas. A European Intellectual Heritage Seen from the Inside and the Outside*, in *Sign System Studies*, XLV, 2017, 1/2, pp. 33-53.
- P. Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, Éditions du Seuil, Paris 1955.
- Z. Waldheims, *Description du schéma de l'entendement*, unpublished manuscript, Montréal 1963.
- Z. Waldheims, *Introduction au schéma de l'entendement. L'art topique ou l'art de penser, proposal for patent application*, unpublished manuscript, Montréal 1966.
- Z. Waldheims, *La géométrisation de la pensée exhaustive*, unpublished manuscript certified by the Copyright Office at Ottawa, Canada 1970.
- Z. Waldheims, *1975-1981 Sketchbook*, unpublished manuscript, Montréal 1980.
- Z. Waldheims, *La philosophie plastique, unpublished manuscript*, Montréal 1993.



TRIBELON  
RIVISTA DI DISEGNO  
UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI FIRENZE

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

**Citation:** M. Scalzo, *L'evoluzione del linguaggio nel cartellonismo pubblicitario italiano del XX secolo*, in *TRIBELON*, III, 2026, 5, pp. 80-91.

**ISSN (stampa):** 3035-143X

**ISSN (online):** 3035-1421

**doi:** <https://doi.org/10.36253/tribelon-4095>

**Received:** March 2026

**Accepted:** May 2026

**Published:** July, 2026

**Copyright:** 2026 Scalzo M., 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](http://riviste.fupress.net/tribelon)

## L'EVOLUZIONE DEL LINGUAGGIO NEL CARTELLONISMO PUBBLICITARIO ITALIANO DEL XX SECOLO

*The evolution of language in italian advertising posters of the 20th Century*

MARCELLO SCALZO

University of Florence  
marcello.scalzo@unifi.it

*The paper analyses the evolution of the language of advertising posters in Italy between the early decades of the twentieth century and the 1960s, highlighting the gradual shift from an illustrative form of communication rooted in pictorial traditions to a synthetic, rational, and subsequently photographic graphic language. Through a historical-critical and comparative approach, the research examines a selection of posters and authors considered emblematic of the transformation of modern visual communication: from Leonetto Cappiello, Federico Seneca, and Fortunato Depero to Giovanni Pintori, Max Huber, Bob Noorda, and Armando Testa, among others. The analysis shows how the advertising poster progressively moved beyond its decorative function to assume the role of a cultural device capable of constructing visual identities, collective imaginaries, and new models of relationship between industry, product, and mass society. The experiences of Italian advertising agencies and graphic design studios, from MAGA to Studio Boggeri and through to Olivetti's coordinated communication, further testify to the consolidation of an increasingly integrated approach to communication design, combining graphics, typography, photography, and corporate identity. Particular attention is devoted to the gradual rise of advertising photography in the 1960s, interpreted not only as a technical innovation but also as a cultural transformation in the relationship between image and reality. From this perspective, the contribution concludes with a reflection on contemporary images generated through artificial intelligence, considered as a further evolution of the historical process that leads from illustrated representation to the progressive dematerialisation of the real referent in contemporary advertising communication.*

**Keywords:** *Cartellonismo pubblicitario, Comunicazione visiva, Grafica italiana del Novecento, Cultura visual, Linguaggio pubblicitario.*

### Introduzione

Il cartellonismo pubblicitario rappresenta uno dei principali strumenti della comunicazione visiva del Novecento, capace di riflettere le trasformazioni culturali, tecnologiche e sociali della società industriale. Alla fine dell'Ottocento il manifesto pubblicitario trova una sua canonizzazione avviando un processo evolutivo che lo modifica progressivamente da supporto illustrativo di derivazione pittorica a sistema autonomo di comunicazione visiva, fondato su sintesi grafica, immediatezza percettiva e costruzione simbolica dell'immaginario collettivo<sup>1</sup>. Come evidenziato anche da Marsano<sup>2</sup>, il manifesto pubblicitario del Novecento diventa progressivamente uno dei principali strumenti di costruzione della cultura visuale moderna, capace di influenzare gusti, comportamenti e modelli di consumo attraverso

immagini sintetiche e altamente riconoscibili. In Italia, tale evoluzione assume caratteristiche peculiari, strettamente connesse allo sviluppo della cultura urbana, della produzione industriale e dei nuovi modelli di consumo che accompagnano la modernizzazione del Paese.

Nel corso del Novecento, il manifesto non svolge soltanto una funzione promozionale, ma contribuisce alla definizione di nuovi linguaggi estetici e comunicativi, diventando uno spazio privilegiato di sperimentazione tra arte, grafica e industria. Dalle prime esperienze influenzate dall'Art Nouveau e dagli affichiste francesi, fino alla grafica razionalista e modernista del secondo dopoguerra, il cartellonismo italiano attraversa una profonda trasformazione linguistica che riflette i mutamenti del rapporto tra immagine, prodotto e pubblico. In particolare, tra gli anni Venti e Sessanta del

<sup>1</sup> Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana*; Villari, *L'arte della pubblicità. Il manifesto italiano e le avanguardie 1920-1940*.

<sup>2</sup> Marsano, *XX secolo. Manifesti*; Marsano, *Manifesti. Grafica e pubblicità*.

<sup>3</sup> Priatore, *Grafica pubblicitaria in Italia negli anni Trenta*; Cimorelli & Roffi, *Pubblicità. La nascita della comunicazione moderna*.

<sup>4</sup> Eskilson, *Graphic Design. A New History*; Meggs & Purvis, *Meggs' History of Graphic Design*.

<sup>5</sup> Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana*; Gallo, *I manifesti nella storia e nel costume*.

<sup>6</sup> Monti & Matucci, *Leonetto Cappiello. Dalla pittura alla grafica*.

<sup>7</sup> Scalzo, *I manifesti di Leonetto Cappiello e Jean d'Ylen. Il colore diventa protagonista*.

Novecento, la progressiva affermazione di un linguaggio sintetico ed essenziale si intreccia con l'influenza delle avanguardie europee, del Futurismo, del Costruttivismo e delle esperienze del Bauhaus, contribuendo alla nascita di una nuova cultura visiva della comunicazione commerciale<sup>3</sup>.

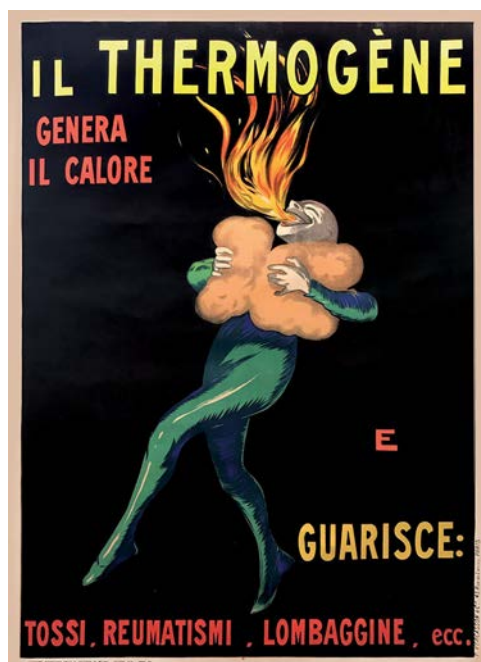
L'obiettivo del contributo è analizzare l'evoluzione del linguaggio del cartellonismo pubblicitario italiano attraverso alcuni casi studio ritenuti emblematici, selezionati in relazione alla loro capacità di rappresentare specifici momenti di trasformazione del manifesto moderno. L'articolo non intende proporre una semplice ricognizione cronologica degli autori più noti, ma individuare gli snodi principali che conducono dal manifesto illustrato di matrice pittorica alla grafica razionale, fino alla progressiva affermazione dell'immagine fotografica come nuovo paradigma della rappresentazione pubblicitaria. In tale prospettiva, le opere di Leonetto Cappiello, Federico Seneca, Marcello Nizzoli, Fortunato Depero, Xanti Schawinsky, Giovanni Pintori, Max Huber, Bob Noorda e Armando Testa vengono analizzate come esempi significativi di differenti modalità di costruzione del messaggio visivo. La ricerca adotta un approccio storico-critico e comparativo basato sull'analisi visuale di manifesti realizzati tra i primi decenni del Novecento e gli anni Sessanta. Le immagini selezionate costituiscono parte integrante dell'argomentazione critica e consentono di osservare l'evoluzione del rapporto tra forma grafica, tipografia, fotografia e rappresentazione del prodotto. In particolare, manifesti come *Thermogène* di Leonetto Cappiello, *Spumanti Ferrero* della MAGA, *Bitter Campari* di Fortunato Depero o i lavori di Armando Testa per *Punt e Mes* e per gli spot di *Carosello* evidenziano il progressivo passaggio da una comunicazione interpretativa e simbolica a un linguaggio sempre più orientato verso immediatezza percettiva, riconoscibilità e costruzione di identità visive coordinate. L'articolo si inserisce nel più ampio dibattito internazionale relativo ai rapporti tra grafica, consumo di massa e trasformazione della cultura visuale contemporanea<sup>4</sup>. In questa prospettiva, la progressiva sostituzione dell'illustrazione disegnata con la fotografia, avvenuta soprattutto a partire



dagli anni Sessanta, non viene interpretata soltanto come un cambiamento tecnico, ma come una trasformazione culturale del concetto stesso di immagine pubblicitaria. La crescente ricerca di realismo e verosimiglianza visiva anticipa infatti alcune dinamiche contemporanee legate alla produzione digitale delle immagini e alla progressiva diffusione di rappresentazioni generate artificialmente. Il riferimento finale alle immagini create mediante intelligenza artificiale si colloca dunque all'interno di una riflessione più ampia sull'evoluzione storica del rapporto tra immagine, realtà e costruzione dell'immaginario pubblicitario contemporaneo.

1 | 1904. Leonetto Cappiello, *Magazzini italiani Mele*. Uno dei primi manifesti di Cappiello per una Ditta italiana; una ragazza allegra e dinamica, sembra che danzi felice dopo aver fatto acquisti.

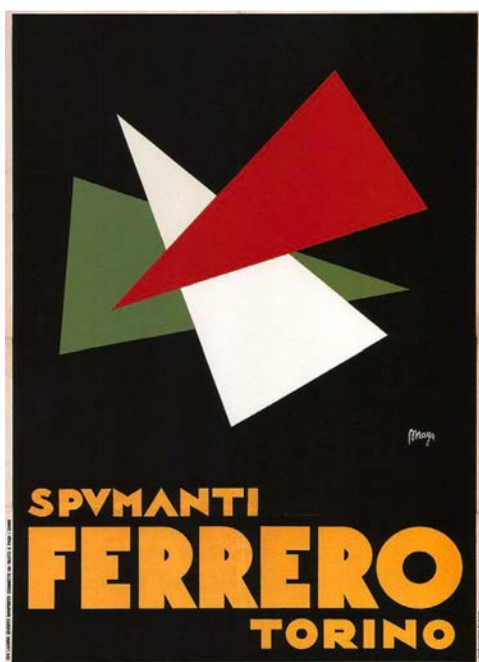
- 8 | Morvan, Hervé Morvan. *The Genius of French Poster Art*.
- 9 | Villari, *L'arte della pubblicità. Il manifesto italiano e le avanguardie 1920-1940*.
- 10 | AA.VV., *L'Italia che cambia attraverso i manifesti della raccolta Salce*; Sparti, *L'Italia che cambia attraverso i manifesti della raccolta Salce*.
- 11 | Mazza, *Illustri persuasori tra le due guerre. Manifesti dalla collezione Salce*.
- 12 | Forni e Forni, *Sepo. Settant'anni con l'arte*.
- 13 | Carnévalé-Mauzan, *Les posters de Mauzan 1883-1952*; Manzato, *Manifesti di A. L. Mauzan della Collezione Salce*.
- 14 | AA.VV., *Catalogo Bolaffi del manifesto italiano. Dizionario degli illustratori*.



2 | 1929 circa. Leonetto Cappiello, *Thermogène pomata*. Un "mangiafuoco" con una tuta verde e il volto bianco che sputa fiamme, mentre tiene sul petto la borsa termica Thermogène, simboleggiando il calore curativo del prodotto. Un manifesto che avrà un notevole successo, riproposto anche in spot animati sino agli anni Sessanta.

3 | 1930. MAGA (Giuseppe Magagnoli), *Spumanti Ferrero*. Una composizione semplice, tre triangoli con i colori italiani, su fondo nero, che da un effetto tridimensionale alla composizione.

4 | 1926. Marcello Nizzoli, *Campari, l'aperitivo*. Il manifesto in stile futurista e geometrico, con un inedito, nella cartellonistica pubblicitaria dell'epoca, di un audace taglio prospettico.



### I primi decenni del Novecento

Il cartellonismo pubblicitario come una delle più efficaci forme di comunicazione urbana, favorita dalla diffusione delle tecniche litografiche e dalla crescente industrializzazione della produzione commerciale. In questo contesto, il manifesto si configura inizialmente come un'estensione della tradizione illustrativa e pittorica europea, mantenendo forti legami con l'Art Nouveau e con la cultura figurativa *fin de siècle*. Tuttavia, già nei primi decenni del XX secolo, il linguaggio pubblicitario inizia a trasformarsi profondamente, sviluppando forme di sintesi visiva sempre più autonome rispetto alla rappresentazione naturalistica<sup>5</sup>.

Tra i protagonisti di questa fase di transizione emerge Leonetto Cappiello, figura centrale nello sviluppo del manifesto moderno europeo. L'autore livornese, attivo soprattutto a Parigi, contribuisce in modo determinante al superamento dell'impianto decorativo tipico dell'affiche ottocentesca, introducendo un linguaggio fondato sulla semplificazione grafica, sul contrasto cromatico e sull'immediatezza percettiva<sup>6</sup>. La produzione grafica di Cappiello rappresenta uno dei primi esempi di trasformazione del manifesto da immagine illustrativa a dispositivo sintetico di comunicazione urbana. In particolare, il ruolo del colore come elemento strutturale della composizione, approfondito successivamente anche



nel confronto tra Cappiello e Jean d'Ylen<sup>7</sup>, contribuisce alla costruzione di un linguaggio pubblicitario fondato su forte impatto visivo e memorizzazione immediata del prodotto. Nei manifesti realizzati tra gli anni Dieci e Venti, come *Maggazzini Mele* (fig. 1) o *Thermogène* (fig. 2), il prodotto non viene semplicemente illustrato, ma trasformato in una presenza iconica facilmente memorizzabile. In particolare, nel manifesto *Thermogène*, la figura del mangiafuoco emerge su fondo nero attraverso colori accesi e linee essenziali, costruendo un'immagine teatrale e sintetica che punta a imprimersi rapidamente nella memoria dell'osservatore.

Questa progressiva ricerca di sintesi coincide con una più ampia trasformazione della cultura visiva urbana. Le città diventano veri e propri spazi espositivi nei quali il manifesto assume un ruolo centrale nella costruzione dell'immaginario moderno. In tale prospettiva, appare significativa la celebre affermazione futurista secondo cui «la strada sarà la nostra galleria»<sup>8</sup>, attribuita al clima culturale promosso dal movimento marinettiano nei primi decenni del Novecento. Il manifesto pubblicitario entra così nella quotidianità urbana, dialogando con il dinamismo della metropoli moderna e con i nuovi ritmi della società industriale<sup>9</sup>. In questo contesto, il manifesto contribuisce alla definizione di una nuova esperienza visiva collettiva dello spazio urbano, trasformando le superfici archi-

“ Il prodotto non viene rappresentato realisticamente, ma tradotto in un segno grafico astratto capace di evocare movimento, energia e modernità.

<sup>15</sup> Valeri, *Pubblicità italiana. Storia, protagonisti e tendenze di 100 anni di comunicazione*.

<sup>16</sup> Villari, *L'arte della pubblicità. Il manifesto italiano e le avanguardie 1920-1940*.

<sup>17</sup> Priatore, *Grafica pubblicitaria in Italia negli anni Trenta*.

<sup>18</sup> AA.VV., *Marcello Dudovich 1878-1962. 100 manifesti per la Rinascente*.

<sup>19</sup> Cimorelli & Roffi, *Pubblicità. La nascita della comunicazione moderna*.

<sup>20</sup> Valeri, *Pubblicità italiana. Storia, protagonisti e tendenze di 100 anni di comunicazione*.

<sup>21</sup> Eskilson, *Graphic Design. A New History*.

<sup>22</sup> Drucker & McVarish, *Graphic Design History. A Critical Guide*.



tettoniche cittadine in strumenti permanenti di comunicazione e persuasione commerciale<sup>10</sup>.

Negli anni Venti il linguaggio del cartellonismo italiano si apre progressivamente alle sperimentazioni delle avanguardie europee, dal Cubismo al Costruttivismo, fino alle influenze dell'Art Déco e del Futurismo. Tale evoluzione non riguarda soltanto gli aspetti estetici, ma riflette anche la crescente necessità di rendere il messaggio pubblicitario più rapido, leggibile e riconoscibile all'interno di uno spazio urbano sempre più saturo di immagini e stimoli visivi.

Un ruolo fondamentale in questa trasformazione è svolto dall'agenzia pubblicitaria MAGA, fondata nel 1920 da Giuseppe Magagnoli, destinata a diventare una delle principali realtà italiane nel settore della comunicazione commerciale. L'agenzia MAGA rappresenta uno dei primi esempi di organizzazione moderna della pubblicità in Italia, capace di coordinare differenti professionalità artistiche e progettuali all'interno di una struttura orientata alla produzione seriale dell'immagine pubblicitaria<sup>11</sup>. Collaborano infatti con Magagnoli alcuni tra i più importanti grafici dell'epoca, tra cui Marcello Nizzoli, Achille Luciano Mauzan e Severo Pozzati, detto Sepo.

Nel manifesto *Spumanti Ferrero* (fig. 3), firmato MAGA, emerge chiaramente il passaggio da una rappresentazione illustrativa a una costruzione grafica sintetica e astratta: i triangoli tricolori sospesi

su fondo nero riducono al minimo gli elementi figurativi, affidando al colore e alla composizione geometrica la forza persuasiva dell'immagine. In questo caso, il manifesto non si limita a descrivere il prodotto, ma costruisce una comunicazione simbolica che richiama implicitamente il tema dell'identità nazionale e della modernità industriale.

Anche Sepo introduce nel panorama italiano soluzioni innovative influenzate dalle esperienze cubiste e déco. Nel manifesto *Noveltex* (fig. 6), la composizione geometrica, l'essenzialità volumetrica e l'uso controllato del colore testimoniano il progressivo abbandono della rappresentazione naturalistica a favore di una grafica razionale e sintetica. Come sottolineato da Forni e Forni<sup>12</sup>, Sepo contribuisce in modo significativo all'introduzione nel panorama italiano di soluzioni compositive influenzate dalle esperienze francesi dell'Art Déco e dalle sperimentazioni geometriche del Cubismo applicato alla comunicazione pubblicitaria. Parallelamente, Achille Luciano Mauzan sviluppa invece un linguaggio più teatrale e ironico, caratterizzato da figure dinamiche e fortemente espressive, come nel manifesto *Anisette Alberti* (fig. 5), dove la costruzione scenica e caricaturale dell'immagine mantiene ancora evidenti legami con la tradizione illustrativa. La produzione di Mauzan si colloca infatti in una fase di transizione nella quale il manifesto italiano conserva elementi teatrali e narrativi derivati dall'illustrazio-



5 | 1921. Achille Luciano Mauzan, *Anisette Alberti*. L'Autore raffigura un cavaliere in una improbabile armatura verde mentre tenta di aprire una bottiglia di usando la sua spada.

6 | 1928. SEPO (Severo Pozzati), *Noveltex*. Un manifesto pubblicitario di sapore Art Déco, semplice e geometrico che pone l'oggetto pubblicizzato in primo piano come protagonista assoluto della composizione.

7 | 1928. Federico Seneca, *Pastina glutinata Buitoni*. Un poster in stile sintetico, essenziale: una figura stilizzata, certamente un cuoco, sostiene un contenitore fumante, una rappresentazione originale e iconica del prodotto.

8 | 1929. Federico Seneca, *Cacao Perugina*. Due figure femminili scure stilizzate intente a trasportare contenitori pieni di semi di cacao si stagliano su uno sfondo giallo brillante, in lontananza, appena accennate, due palme; un manifesto Art Déco di estrema sintesi grafica.

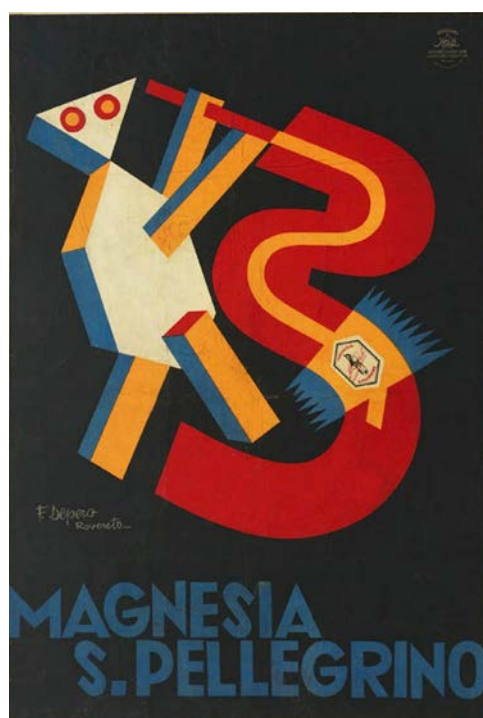


ne di fine Ottocento, pur introducendo nuove strategie di sintesi visiva e di spettacolarizzazione dell'immagine pubblicitaria<sup>13</sup>.

Particolarmente significativa risulta inoltre l'esperienza di Federico Seneca, autore che contribuisce in modo decisivo alla modernizzazione della grafica pubblicitaria italiana attraverso campagne destinate a diventare emblematiche, soprattutto per Perugina e Buitoni. Nei manifesti *Pastina glutinata Buitoni* (fig. 7) e *Cacao Perugina* (fig. 8), Seneca riduce gli elementi figurativi a forme essenziali e fortemente riconoscibili, costruendo immagini caratterizzate da un equilibrio

rigoroso tra sintesi formale, ritmo compositivo e immediatezza comunicativa. Le sue opere rappresentano uno degli esempi più evidenti del passaggio da una pubblicità ancora illustrativa a una concezione moderna della grafica come sistema autonomo di organizzazione visiva.

In questa fase storica, il manifesto pubblicitario italiano si configura dunque come un territorio di sperimentazione nel quale convergono arte, industria e comunicazione. Attraverso la progressiva riduzione degli elementi descrittivi, l'uso strategico del colore e la ricerca di immagini sintetiche e memorabili, il car-



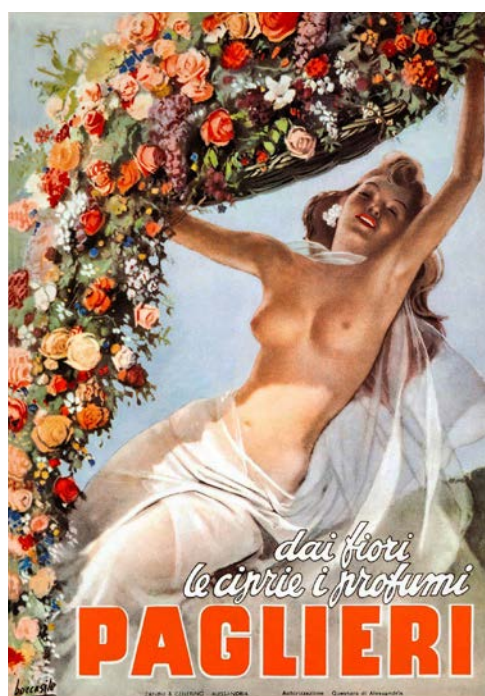
9 | 1926 circa. Fortunato Depero, Bitter Campari. Caratterizzato da forme geometriche nette, e dall'uso del bianco e nero, tipico dell'estetica futurista applicata alla pubblicità; iconico lo slogan, geniale e divertente l'immagine proposta.

10 | 1930. Fortunato Depero, Magnesia San Pellegrino. L'opera in stile futurista raffigura una sorta di uomo meccanico nelle vesti di uno spazzacamino, stilizzato, con forme geometriche e colori contrastanti resi evidenti dallo sfondo scuro. Il manifesto pubblicitario pubblica un prodotto farmaceutico usato come purgante: evidente la verve umoristica dell'autore.

11 | 1934 circa. Xanti Schawinsky, Olivetti MP1. È il primo manifesto di Xanti prodotto nello Studio Boggeri; l'immagine è un mixer di collage e fotomontaggi, che guarda alle esperienze grafiche realizzate dalla Bauhaus e dalla scuola sovietica del Vchutemas.

12 | 1934. Marcello Dudovich, Fiat. La nuova Balilla per tutti. Pubblicità il modello 508 della Casa torinese, evidenzia il concetto "eleganza della Signora", giocando sul binomio "Vettura di Classe" per la "Donna elegante", sinonimo di prestigio e agiatezza.

13 | 1941. Gino Boccasile, Il nemico vi ascolta. Tace-te! L'artista barese era molto coinvolto politicamente, tanto da essere definito "Artista di Regime"; aderisce anche alla R.S.I. divenendo addirittura tenente delle SS italiane. I suoi poster, molto realistici e pittorici, puntano a demonizzare gli Alleati, creando l'illusione di una benevola amicizia delle truppe germaniche.



14 | 1946. Gino Boccasile, Paglieri. Uscito praticamente indenne dalle accuse di collaborazionismo, Boccasile ritorna rapidamente all'attività di grafico pubblicitario; le belle e floride ragazze rappresentate nei suoi manifesti, sono una sicurezza di riuscita commerciale. Il poster per la Paglieri ebbe un successo enorme, ma scatenò una ridda di proteste perché ritenuto troppo scabroso, sino ad essere censurato.

15 | 1935. Costantino Nivola, Olivetti studio mod. 42. Il manifesto mostra la macchina da scrivere posizionata su una cassa da imballaggio Olivetti proveniente da Ivrea. È un esempio della rivoluzionaria grafica pubblicitaria della Olivetti sviluppata tra gli anni '30 e '60, che integrava arte e industria. Nivola affianca la Studio 42 a rami in fiore e farfalle che danno l'idea di eleganza e leggerezza.

16 | 1949. Giovanni Pintori, Olivetti (calcolatrici). È un manifesto rivoluzionario, l'oggetto pubblicitario non appare, Pintori utilizza un fondo formato da una quantità di numeri, dai colori e forme diverse per rappresentare visivamente la complessità e la potenza delle calcolatrici; quasi impercettibile è la scritta Olivetti posta al centro della composizione.



tellonismo dei primi decenni del Novecento anticipa molte delle logiche visive che caratterizzeranno la comunicazione pubblicitaria moderna nella seconda metà del secolo.

La varietà delle soluzioni linguistiche sviluppate in questi anni testimonia inoltre la straordinaria ricchezza della cultura del manifesto italiano, che tra gli anni Venti e Trenta raggiunge una delle stagioni più innovative della grafica europea<sup>14</sup>.

#### Dagli anni Venti alla metà del Novecento

Il periodo compreso tra gli anni Venti e la fine della Seconda guerra mondiale rappresenta una fase decisiva per la trasformazione del linguaggio pubblicitario italiano. In questi decenni, infatti, il manifesto si confronta non soltanto con le avanguardie artistiche europee, ma anche con profonde modificazioni economiche, produttive e mediatiche che contribuiscono a ridefinire il rapporto tra immagine, comunicazione e società di massa. La crescita dell'industria, l'espansione dei consumi urbani e l'affermazione dei nuovi mezzi di comunicazione, in particolare della radio, impongono alla pubblicità una maggiore rapidità ed efficacia comunicativa, favorendo lo sviluppo di un linguaggio grafico sempre più sintetico e razionale<sup>15</sup>.

Parallelamente, il manifesto assume anche una forte funzione ideologica e propagandistica. Durante il Ventennio fascista, infatti, la comunicazione visiva viene frequentemente utilizzata per consolidare l'immaginario politico del regime, accentuando la capacità persuasiva delle immagini e il loro impatto emotivo sul pubblico.

In questo contesto, il cartellonismo sviluppa un'estetica spesso monumentale

e semplificata, orientata verso immediatezza, chiarezza simbolica e riconoscibilità visiva.

Tra gli autori che contribuiscono maggiormente all'evoluzione del linguaggio pubblicitario in questa fase emerge Fortunato Depero, figura centrale del Futurismo applicato alla comunicazione commerciale. Diversamente dalla tradizione illustrativa precedente, Depero interpreta il manifesto come un dispositivo dinamico e sperimentale, nel quale grafica, tipografia e identità aziendale vengono integrate all'interno di un progetto coordinato. La collaborazione con Campari rappresenta uno dei primi esempi italiani di costruzione sistematica dell'immagine di marca attraverso differenti media e supporti comunicativi<sup>16</sup>.

Nel manifesto *Bitter Campari* (fig. 9), le forme geometriche spezzate, il forte contrasto tra bianco e nero e la costruzione meccanica della figura riflettono chiaramente il lessico futurista, trasformando il manifesto in una composizione ritmica ed essenziale. Analogamente, in *Magnesia San Pellegrino* (fig. 10), Depero utilizza figure sintetiche e colori contrastanti per costruire una comunicazione fortemente ironica e immediata. In entrambi i casi, il prodotto non viene rappresentato realisticamente, ma tradotto in un segno grafico astratto capace di evocare movimento, energia e modernità.

Negli stessi anni, la nascita dello Studio Boggeri a Milano segna un ulteriore passaggio fondamentale nella modernizzazione della grafica pubblicitaria italiana. Fondato nel 1933 da Antonio Boggeri, lo studio introduce nel panorama nazionale un approccio progettuale influenzato dalle esperienze del Bauhaus, del Costruttivismo e della Neue Typographie, contribuendo alla definizione di una comunicazione coordinata basata sull'integrazione tra fotografia, tipografia e impaginazione razionale<sup>17</sup>.

L'esperienza dello Studio Boggeri rappresenta un momento di transizione cruciale: il grafico non è più soltanto un illustratore o un artista, ma diventa un progettista della comunicazione visiva, capace di organizzare sistemi complessi di identità aziendale. In questo contesto operano figure come Xanti Schawinsky, Marcello Nizzoli, Bruno Munari ed Erberto Carboni, protagonisti della progressi-



17 | 1952. Giovanni Pintori, Olivetti Lettera 22. Pintori diviene art director della Olivetti dal 1950 al 1967. Questo poster mostra un approccio astratto e concettuale, trasforma un oggetto tecnico in uno strumento poetico attraverso forme colorate che evocano la modernità della scrittura. La "Lettera 22" ha avuto un successo fenomenale, vinse nel 1954 il premio Compasso d'Oro.

va affermazione di una grafica moderna e funzionalista.

Particolarmente significativo è il manifesto *Olivetti MP1* di Xanti Schawinsky (fig. 11), nel quale fotografia, collage e sperimentazione tipografica si fondono in una composizione influenzata dalle esperienze del Bauhaus di Dessau e dalla grafica sovietica del Vchutemas. La macchina da scrivere non viene semplicemente mostrata, ma inserita in un sistema visivo dinamico che enfatizza modernità, velocità e innovazione tecnica.

Anche Marcello Dudovich, pur mantenendo un linguaggio più vicino alla tradizione illustrativa, introduce elementi di forte modernità nella costruzione dell'immagine pubblicitaria. Nel manifesto *La nuova Balilla* per tutti (fig. 12), realizzato per Fiat nel 1934, la composizione mette in relazione automobile, eleganza femminile e aspirazione sociale, costruendo un immaginario legato alla modernità borghese e alla diffusione del consumo automobilistico. L'opera di Dudovich conferma inoltre il ruolo centrale della figura femminile nella pubblicità italiana degli anni Trenta, utilizzata come dispositivo visivo di eleganza, desiderabilità e prestigio sociale<sup>18</sup>. La centralità della figura femminile, volutamente enfatizzata attraverso una costruzione scenica raffinata e seducente, evidenzia il crescente ruolo della psicologia pubblicitaria nella comunicazione commerciale degli anni Trenta.

Diversa, ma ugualmente significativa, è l'esperienza di Gino Boccasile, autore fortemente legato alla propaganda del regime fascista. Nei manifesti politici realizzati durante gli anni Quaranta, come «Il nemico vi ascolta. Tacete!» (fig. 13), il linguaggio pubblicitario assume toni realistici e drammatici, costruiti per suscitare partecipazione emotiva e consenso ideologico. Dopo la guerra, Boccasile recupera invece un linguaggio più commerciale e seducente, basato sulla rappresentazione di figure femminili sensuali e riconoscibili, come nel celebre manifesto per Paglieri (fig. 14), dove il corpo femminile diventa elemento centrale della strategia persuasiva.

In parallelo, la collaborazione tra Olivetti e autori come Costantino Nivola e Giovanni Pintori contribuisce a ridefinire

radicalmente il rapporto tra industria, design e comunicazione. Le campagne Olivetti degli anni Trenta e Quaranta rappresentano infatti uno dei casi più avanzati di integrazione tra cultura progettuale e identità aziendale nel panorama europeo<sup>19</sup>.

Nel manifesto *Olivetti Studio 42* di Nivola (fig. 15), la macchina da scrivere viene associata a elementi naturali come farfalle e rami in fiore, trasformando il prodotto industriale in un oggetto elegante e poetico. Con Giovanni Pintori, tale ricerca raggiunge un livello ulteriore di sintesi visiva. Nel manifesto del 1949 (fig. 16), dedicato alle calcolatrici Olivetti, il prodotto scompare quasi completamente, sostituito da una composizione astratta di numeri colorati che visualizza metaforicamente precisione, dinamismo e complessità tecnologica. In questo caso, la pubblicità non rappresenta più direttamente l'oggetto, ma ne costruisce un'immagine concettuale e simbolica.

Nel successivo manifesto per la *Lettera 22* (fig. 17), Pintori porta questa ricerca verso una sintesi ancora più astratta e poetica. La macchina da scrivere non viene descritta in modo realistico, ma evocata attraverso forme colorate e leggere, capaci di suggerire modernità, mobilità e innovazione tecnica. Il prodotto industriale diventa così il punto di partenza per una comunicazione visiva fondata non sulla rappresentazione letterale dell'oggetto, ma sulla costruzione di un immaginario grafico essenziale e riconoscibile.

Attraverso queste esperienze, il cartollismo italiano tra gli anni Venti e Quaranta abbandona progressivamente la dimensione puramente illustrativa per assumere le caratteristiche di una moderna progettazione visiva. Il manifesto diventa così uno strumento capace non soltanto di promuovere prodotti, ma di costruire identità culturali, immaginari collettivi e nuovi modelli di relazione tra industria, comunicazione e società di massa.



18 | 1949. Max Huber, Borsalino. Il design del manifesto è caratterizzato da forme geometriche astratte e dall'uso della tecnica della sovrastampa in trasparenza; la composizione presenta tre cappelli stilizzati nei colori giallo, blu e rosso magenta sovrapposti, con la scritta Borsalino in corsivo.

19 | 1952. Bob Noorda, Supercortemaggiore (AGIP). La questione dell'attribuzione del logo è stata a lungo discussa: il bozzetto originale del cane a sei zampe deriva da un concorso del 1952 vinto dallo scultore Luigi Brogini (che partecipò sotto pseudonimo), venendo poi ridisegnato da Giuseppe Guzzi. Ma lo sviluppo grafico finale e la standardizzazione del logo furono curati da Bob Noorda, che lavorava per l'immagine coordinata dell'azienda.

20 | 1959. Lora Lamm, Pirelli per lo scooter. Lora Lamm con il suo stile vibrante e allegro ha rivoluzionato la comunicazione pubblicitaria dell'azienda Pirelli; il poster celebra la libertà e la modernità della gioventù italiana del dopoguerra, spesso associata a icone come la Vespa o la Lambretta. L'opera ha campiture piatte di colore, silhouette schematiche e una tipografia essenziale, riflettendo la capacità della Lamm di unire illustrazione e grafica.

21 | 1953. Erberto Carboni, Barilla. Vera pasta all'uovo. Carboni coordina l'immagine dell'azienda negli anni '50; il manifesto presenta una gallina "cubista" stilizzata che contiene cinque uova all'interno del suo corpo, chiaro riferimento allo slogan, che garantisce la quantità del prodotto.

22 | 1952. Albe Steiner, Strenne, la Rinascente. Il manifesto presenta la parola "Strenne" (termine che all'epoca indicava i regali di Natale) dove i vari articoli in vendita sono contenuti nelle lettere bianche, che si stagliano su un vivace fondo colorato. Il design riflette l'approccio innovativo alla comunicazione visiva che La Rinascente ha mantenuto sin dai primi decenni del XX secolo.



### Gli anni Cinquanta e Sessanta

Nel secondo dopoguerra, la comunicazione pubblicitaria italiana attraversa una fase di profonda trasformazione, strettamente legata alla ricostruzione economica, alla crescita industriale e alla progressiva affermazione della società dei consumi. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, il manifesto diventa parte integrante di un più ampio sistema mediatico nel quale convergono stampa, televisione, design industriale e identità aziendale. Milano assume un ruolo centrale come principale laboratorio della grafica

moderna italiana, attirando progettisti e artisti provenienti da differenti contesti culturali europei<sup>20</sup>.

In questo scenario si consolida definitivamente una concezione della grafica come disciplina progettuale autonoma, fondata su equilibrio compositivo, leggibilità e coordinamento sistematico degli elementi visivi. Le esperienze sviluppate negli anni precedenti dal Bauhaus, dalla scuola svizzera e dalla Neue Typographie trovano ora piena applicazione nella comunicazione aziendale italiana, soprattutto attraverso il lavoro di studi professionali e grandi imprese orientate



23 | 1952. Rossetti Gian (Giancarlo Rossetti), Cerotto Bertelli, subito. L'uomo annodato evoca con evidenza il dolore reumatico la cui sofferenza è sottolineata dalla smorfia sul volto e, soprattutto, dall'innaturale colorito verde del protagonista. Il fondo rosa a pallini bianchi è un chiaro riferimento al cerotto medicamentoso.

24 | 1937. Armando Testa, ICI (Industria Colori Inchiostri). Con questo manifesto Armando Testa non ancora ventenne vinse il primo premio di un concorso indetto da ICI nel 1937. L'opera riflette l'influenza dell'arte astratta e del razionalismo del Bauhaus, caratteristico dell'approccio di Testa alla grafica pubblicitaria.

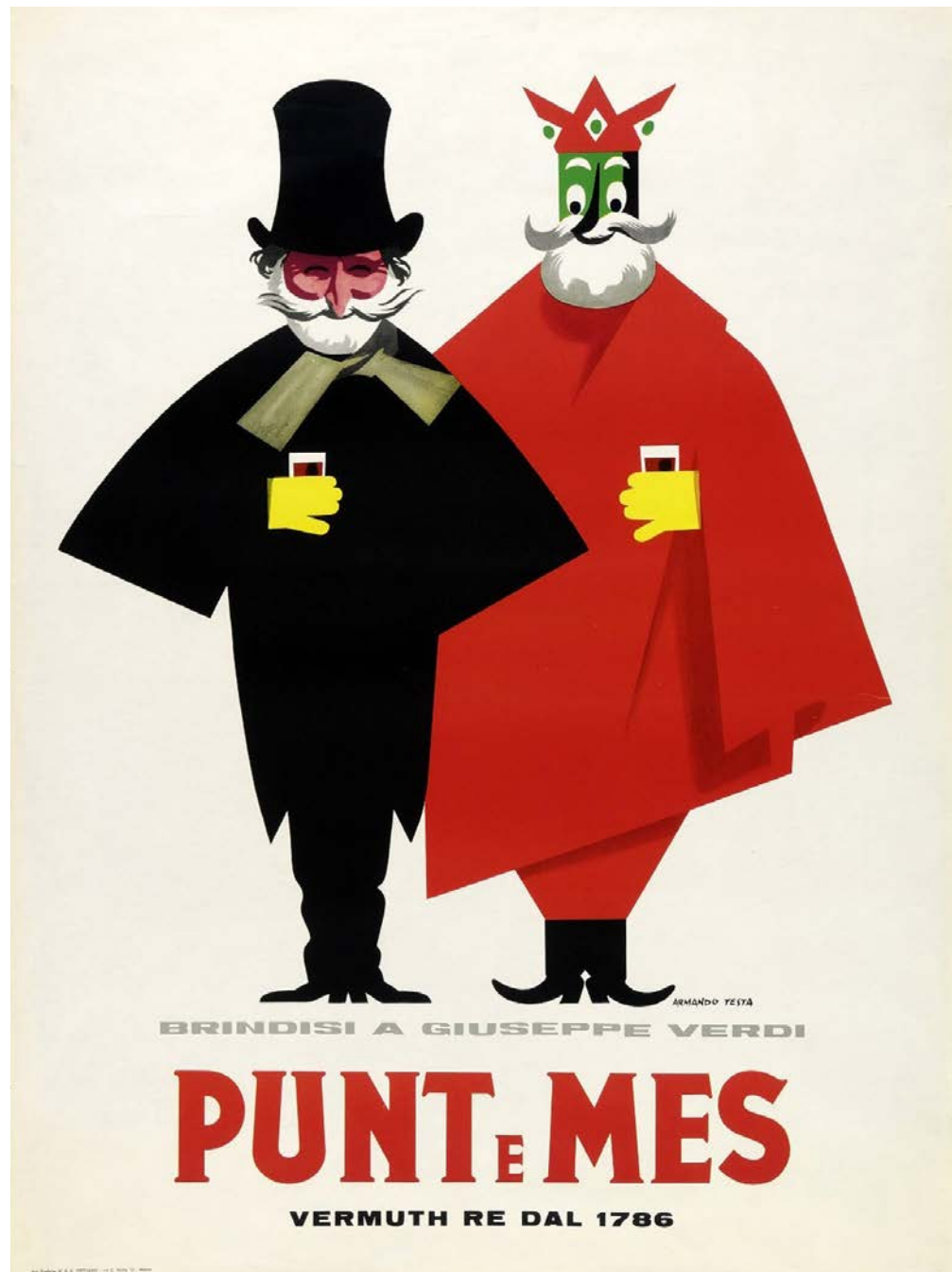
25 | 1956. Armando Testa, Punt e Mes. Il celebre manifesto pubblicitario degli anni '50 fa parte di una serie di poster dedicati ai "Brindisi Storici" della Carpano, che omaggiavano grandi personaggi della storia italiana. L'opera di Testa è caratterizzata dallo stile geometrico, sintetico ed efficace tipico dell'autore che spesso utilizzava forme tridimensionali e audaci per colpire l'immaginazione.

23 Scalzo, *Il cartellonismo pubblicitario tra gli anni '50 e '70. Disegno e colore come forma di resistenza e rifiuto alle nuove strategie della comunicazione: l'esempio francese.*

24 Manovich, *AI Aesthetics.*

25 Paglen, *Invisible Images and Machine Vision in the Age of Artificial Intelligence.*

26 Scalzo, *Riflessioni sulla grafica pubblicitaria francese nella prima metà del XX secolo; Scalzo, Il cartellonismo pubblicitario tra gli anni '50 e '70. Disegno e colore come forma di resistenza e rifiuto alle nuove strategie della comunicazione: l'esempio francese.* tendenze di 100 anni di comunicazione.



alla costruzione di una forte identità visiva coordinata<sup>21</sup>.

Tra i protagonisti di questa stagione emergono figure come Max Huber, Bob Noorda, Lora Lamm, Erberto Carboni e Albe Steiner, accomunati da una ricerca grafica orientata verso essenzialità, funzionalità e chiarezza comunicativa. Pur mantenendo approcci differenti, questi autori condividono una concezione modernista della comunicazione visiva, nella quale tipografia, fotografia, colore e spazio bianco vengono organizzati secondo strutture rigorose e facilmente leggibili.

Particolarmente significativa risulta la ricerca di Max Huber, autore che introduce nel panorama italiano una grafica

estremamente dinamica e sperimentale. Nel manifesto *Borsalino* (fig. 18), l'uso delle sovrastampe trasparenti, delle geometrie astratte e dei colori primari della stampa tipografica costruisce una composizione caratterizzata da forte ritmo visivo e tensione dinamica. Huber supera definitivamente la logica illustrativa tradizionale, trasformando il manifesto in una struttura visiva autonoma nella quale il prodotto viene evocato più che rappresentato direttamente.

Accanto a questa dimensione sperimentale, si sviluppa una ricerca progettuale orientata alla costruzione di sistemi coordinati di identità visiva. Bob Noorda, ad esempio, contribuisce in modo deci-

sivo alla diffusione di una grafica basata su semplicità, modularità e riconoscibilità immediata. Il celebre marchio del cane a sei zampe dell'AGIP, sviluppato graficamente da Noorda a partire dal concorso del 1952 (fig. 19), rappresenta uno dei primi esempi italiani di standardizzazione dell'identità aziendale attraverso segni semplici, sintetici e facilmente riproducibili.

Allo stesso tempo, autori come Lora Lamm introducono nella grafica pubblicitaria una comunicazione più leggera, dinamica e vicina all'immaginario della nuova società dei consumi. Nei manifesti realizzati per Pirelli e La Rinascente, come *Pirelli per lo scooter* (fig. 20), la rappresentazione grafica celebra la modernità urbana, il tempo libero e la nascita di nuovi modelli di comportamento legati alla mobilità e al benessere del dopoguerra. Attraverso silhouette semplificate, colori piatti e una tipografia essenziale, Lamm costruisce immagini immediate e riconoscibili, capaci di trasmettere ottimismo e dinamismo sociale.

Una diversa interpretazione della modernità emerge invece nel lavoro di Erberto Carboni, figura centrale della grafica italiana del secondo dopoguerra. Formata si nello Studio Boggeri, Carboni sviluppa una comunicazione fondata sull'equilibrio tra razionalità progettuale e capacità narrativa. Nel manifesto Barilla, *Vera pasta all'uovo* (fig. 21), la celebre gallina stilizzata costruita geometricamente visualizza in modo ironico ed efficace il contenuto del messaggio pubblicitario, trasformando il prodotto alimentare in un'immagine simbolica immediatamente memorizzabile. Parallelamente, Carboni svolge un ruolo fondamentale nella costruzione dell'identità visiva della RAI, contribuendo alla definizione delle prime grafiche della televisione italiana.

Anche Albe Steiner interpreta la grafica come strumento culturale e sociale. Nei suoi lavori per La Rinascente, come *Strenne* (fig. 22), il manifesto viene organizzato attraverso un rigoroso equilibrio tra tipografia, fotografia e struttura compositiva. La comunicazione commerciale assume così una funzione non soltanto persuasiva, ma anche educativa e culturale, coerente con l'idea modernista di una grafica al servizio della collettività<sup>22</sup>.



Negli stessi anni si afferma inoltre una nuova dimensione della comunicazione pubblicitaria legata alla costruzione sistematica del marchio aziendale. Lo Studio Stile, fondato nel 1950 da Gian Rossetti e Carmelo Cremonesi, rappresenta uno dei principali esempi italiani di agenzia moderna orientata alla definizione coordinata dell'immagine commerciale. La progettazione del logotipo Nutella, sviluppato a partire dal carattere *Helvetica Medium*, testimonia la crescente attenzione verso leggibilità, standardizzazione e riconoscibilità del marchio nel mercato di massa.

L'evoluzione del linguaggio pubblicitario italiano raggiunge uno dei suoi momenti più significativi con l'opera di Armando Testa, figura capace di sintetizzare ricerca grafica, immediatezza comunicativa e costruzione simbolica dell'immagine commerciale. Fin dagli esordi, come dimostra il manifesto realizzato per il concorso ICI del 1937 (fig. 24), Testa sviluppa una comunicazione influenzata dall'astrattismo e dal razionalismo europeo, basata su forme geometriche essenziali e forti contrasti cromatici.

A partire dagli anni Cinquanta, il suo linguaggio evolve verso una sintesi estrema nella quale pochi elementi visivi diventano sufficienti a costruire immagini memorabili e facilmente riconoscibili.



26 | 1962. Armando Testa, *Punt e Mes*. Il nome del prodotto, in piemontese "un punto e mezzo, si riferisce al gusto del vermouth: un punto di dolcezza e mezzo di amaro. Il forte impatto visivo del manifesto è ottenuto attraverso semplici forme geometriche, una sfera rossa sovrapposta a una semisfera dello stesso colore, su uno sfondo bianco assoluto.

27 | 1963 circa. Armando Testa, *Digestivo Antonetto*. Le prime versioni dell'opera sono dei primi anni Sessanta; è un esempio emblematico dello stile dell'autore, caratterizzato da una sintesi visiva e dall'uso sapiente di contrasti cromatici. Il design gioca con il nero della figura, il rosso del volto e del collo, e il bianco della mano, creando un'immagine immediata e memorabile.



28 | 1965. Armando Testa, *Caballero e Carmencita* (Caffè Lavazza). Carosello, il programma televisivo della Rai, rivoluziona profondamente la pubblicità. Armando Testa idea dei riuscitissimi personaggi iconici da inserire negli spot per pubblicizzare i prodotti. Sono delle animazioni di circa due minuti che avranno un grandissimo successo, specie tra i bambini.

29 | 1966. Armando Testa, *Papalla* (Elettrodomestici Philco). Il personaggio rappresenta un abitante del "Pianeta Papalla", un mondo immaginario popolato da esseri sferici e altamente tecnologici. Per le animazioni degli sketch destinati a Carosello, i personaggi erano realizzati in gesso e alluminio. Papalla apparirà inoltre in numerosi manifesti sempre ideati da Armando Testa.

Manifesti come *Punt e Mes* (figg. 25–26) dimostrano la capacità di trasformare semplici forme geometriche in segni pubblicitari iconici, fondati su ironia, immediatezza e forte impatto percettivo. La comunicazione pubblicitaria non descrive più il prodotto, ma costruisce universi simbolici autonomi e altamente riconoscibili.

Il passaggio decisivo avviene però con l'affermazione della televisione come nuovo medium dominante. Nel 1957 la RAI inaugura *Carosello*, programma destinato a rivoluzionare profondamente il rapporto tra pubblicità e comunicazione di massa. Armando Testa comprende immediatamente le potenzialità narrative e visive del nuovo mezzo, sviluppando personaggi iconici come *Caballero e Carmencita* (fig. 28) o *Papalla* (fig. 29), capaci di entrare stabilmente nell'immaginario collettivo italiano.

Con la televisione, la comunicazione pubblicitaria abbandona progressivamente la staticità del manifesto tradizionale per trasformarsi in racconto audiovisivo. Parallelamente, anche l'immagine fotografica assume un ruolo sempre più centrale nella rappresentazione del prodotto. A partire dagli anni Sessanta, infatti, la fotografia tende progressivamente a sostituire l'illustrazione disegnata, imponendosi come linguaggio privilegiato della pubblicità contemporanea grazie alla sua apparente capacità di restituire realtà, autenticità e verosimiglianza.

Questa trasformazione segna un passaggio fondamentale nella storia della comunicazione visiva: se il manifesto illustrato interpretava simbolicamente il prodotto attraverso sintesi e astrazione, la fotografia introduce una nuova centralità del referente reale e della rappresentazione oggettiva. Tale processo anticipa alcune dinamiche contemporanee legate alla progressiva smaterializzazione dell'immagine pubblicitaria e alla successiva diffusione delle immagini digitali e artificialmente generate, nelle quali il rapporto tra realtà e rappresentazione torna nuovamente a ridefinirsi.

## Conclusioni

L'evoluzione del cartellonismo pubblicitario italiano nel corso del Novecento evidenzia come il manifesto abbia pro-

gressivamente superato la propria originaria funzione illustrativa per trasformarsi in un complesso dispositivo di costruzione dell'immaginario visivo contemporaneo. Dalle prime esperienze legate alla cultura figurativa di fine Ottocento fino alla grafica razionalista del secondo dopoguerra, il linguaggio pubblicitario si sviluppa attraverso una costante ricerca di sintesi, immediatezza percettiva e riconoscibilità simbolica, riflettendo i profondi mutamenti economici, culturali e tecnologici della società industriale.

L'analisi dei casi studio presi in esame ha mostrato come autori quali Leonetto Cappiello, Federico Seneca, Fortunato Depero, Giovanni Pintori, Max Huber e Armando Testa abbiano contribuito, in momenti differenti, alla definizione di nuove modalità di relazione tra immagine, prodotto e comunicazione. In particolare, il progressivo abbandono dell'impianto pittorico e illustrativo a favore di composizioni geometriche, astratte e razionali testimonia il passaggio da una pubblicità fondata sulla narrazione figurativa a un sistema comunicativo orientato verso sintesi visiva e costruzione identitaria.

Allo stesso tempo, il manifesto pubblicitario italiano si configura come uno spazio privilegiato di contaminazione tra arte, industria e cultura progettuale. Le esperienze della MAGA, dello Studio Boggeri e della Olivetti dimostrano infatti come la grafica moderna non si limiti alla semplice promozione commerciale, ma contribuisca alla costruzione coordinata dell'identità aziendale e alla definizione di nuovi modelli culturali del consumo di massa. In questo contesto, il designer assume progressivamente il ruolo di progettista della comunicazione, capace di organizzare sistemi visivi complessi nei quali tipografia, fotografia, segno grafico e immagine industriale convergono in un linguaggio coerente e riconoscibile.

A partire dagli anni Sessanta, la crescente diffusione della fotografia segna un ulteriore cambiamento nel rapporto tra pubblicità e rappresentazione<sup>23</sup>. L'immagine fotografica introduce infatti una nuova idea di autenticità visiva, basata sulla capacità del medium di restituire il prodotto come oggetto reale e immediatamente riconoscibile. Rispetto alla sintesi interpretativa della grafica il-

lustrata, la fotografia tende a ridurre la distanza tra immagine e referente, favorendo una comunicazione percepita come più oggettiva e credibile. Tale trasformazione modifica profondamente il linguaggio pubblicitario, orientandolo verso una crescente ricerca di verosimiglianza e adesione al reale.

Tuttavia, la contemporaneità sembra oggi attraversare una nuova fase di ridefinizione dell'immagine pubblicitaria. La diffusione di strumenti digitali avanzati e delle immagini generate mediante intelligenza artificiale mette nuovamente in discussione il rapporto tra rappresentazione e realtà. Se il manifesto illustrato interpretava il prodotto attraverso la sintesi grafica e la fotografia ne proponeva una riproduzione apparentemente oggettiva, le immagini generate artificialmente costruiscono invece scenari visivi privi di un referente reale diretto, fondati sulla simulazione e sulla produzione algoritmica dell'immagine<sup>24</sup>. In tale prospettiva, come evidenziato da Paglen<sup>25</sup>, le immagini contemporanee generate artificialmente tendono progressivamente a separarsi dalla funzione documentaria tradizionalmente associata alla fotografia, contribuendo alla costruzione di sistemi visivi autonomi nei quali il rapporto con il referente reale diventa sempre più ambiguo e instabile.

In questo panorama, il percorso storico analizzato nel contributo non può essere interpretato esclusivamente come un'evoluzione tecnica dei linguaggi della pubblicità, ma come una progressiva trasformazione culturale del concetto stesso di immagine. Dal manifesto illustrato alla fotografia, fino alle rappresentazioni generate artificialmente, la comunicazione pubblicitaria continua, infatti, a ridefinire il proprio rapporto con il reale, contribuendo alla costruzione di nuovi immaginari collettivi e di nuove forme di esperienza visiva contemporanea.

In continuità con gli studi dedicati all'evoluzione del manifesto europeo tra sintesi cromatica, semplificazione percettiva e costruzione simbolica dell'immagine<sup>26</sup>, anche la comunicazione contemporanea sembra orientarsi verso forme sempre più astratte e artificiali di rappresentazione, nelle quali il valore evocativo dell'immagine prevale progressivamente sulla sua funzione descrittiva.

## Bibliografia

- AA.VV., *Marcello Dudovich 1878-1962. 100 manifesti per la Rinascente*, Fabbri Editori, Milano 1985.
- AA.VV., *L'Italia che cambia attraverso i manifesti della raccolta Salce*, Artificio, Firenze 1990.
- AA.VV., *Catalogo Bolaffi del Manifesto italiano. Dizionario degli illustratori*, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1995.
- M. Carnévalé-Mauzan (a cura di), *Les poster de Mauzan 1883-1952*, Impr. Deux-Ponts, Gières 2001.
- D. Cimorelli, S. Roffi, *Pubblicità. La nascita della comunicazione moderna*, Silvana Editoriale, Milano 2017.
- J. Drucker, E. McVarish, *Graphic Design History. A Critical Guide*, Pearson, Hoboken 2020.
- S.J. Eskilson, *Graphic Design. A New History*, Yale University Press, New Haven-London 2019<sup>3</sup>.
- D. Forni, R. Forni, *Sepo - settant'anni con l'arte*, Pendragon, Bologna 2008.
- M. Gallo, *I manifesti nella storia e nel costume*, Mondadori, Milano 1976.
- S. Heller, V. Vienne, *Graphic Design History*, Allworth Press, New York 2021.
- L. Manovich, *AI Aesthetics*, Strelka Press, Moscow 2023.
- E. Manzato (a cura di), *Manifesti di A. L. Mauzan della Collezione Salce*, Edizioni Canova, Treviso 1983.
- B. Marsano, *XX secolo - Manifesti*, Electa, Milano 2003.
- B. Marsano, *Manifesti. Grafica e pubblicità*, Electa, Milano 2005.
- M. Mazza (a cura di), *Illustri persuasori tra le due guerre. Manifesti dalla collezione Salce*, Silvana Editoriale, Milano 2017.
- P.B. Meggs, A.W. Purvis, *Meggs' History of Graphic Design*, Wiley, Hoboken 2016.
- R. Monti, E. Matucci, *Leonetto Cappiello - dalla pittura alla grafica*, Artificio, Firenze 1985.
- V. Morvan, Hervé Morvan. *The Genius of French Poster Art*, Pie Books, Tokyo 2010.
- T. Paglen, *Invisible Images and Machine Vision in the Age of Artificial Intelligence*, in *AI & Society*, XXXVI, 2021, 4.
- P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana*, Zanichelli, Bologna 1988.
- G. Priatore, *Grafica pubblicitaria in Italia negli anni Trenta*, Cantini Editore, Firenze 1989.
- M. Scalzo, *Riflessioni sulla grafica pubblicitaria francese nella prima metà del XX secolo*, in *Linguaggi grafici. Illustrazione*, Publica, Alghero 2020.
- M. Scalzo, *I manifesti di Leonetto Cappiello e Jean d'Ylen: il colore diventa protagonista*, in *XVII Conferenza del Colore*, Firenze 2022.
- M. Scalzo, *Il cartellonismo pubblicitario tra gli anni '50 e '70. Disegno e colore come forma di resistenza e rifiuto alle nuove strategie della comunicazione: l'esempio francese*, in *AND*, 2022, 41.
- P. Sparti (a cura di), *L'Italia che cambia attraverso i manifesti raccolta Salce*, Artificio, Firenze 1990.
- A. Valeri, *Pubblicità italiana. Storia, protagonisti e tendenze di 100 anni di comunicazione*, Edizioni Il Sole 24 Ore, Milano 1986.
- A. Villari, *L'arte della pubblicità. Il manifesto italiano e le avanguardie 1920-1940*, Silvana Editoriale, Milano 2008.



TRIBELON  
RIVISTA DI DISEGNO  
UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI FIRENZE

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

**Citation:** S. Twose, *Co-creation in sketching*, in *TRIBELON*, III, 2026, 5, pp. 92-101.

**ISSN (stampa):** 3035-143X

**ISSN (online):** 3035-1421

**doi:** <https://doi.org/10.36253/tribelon-4091>

**Received:** March, 2026

**Accepted:** May, 2026

**Published:** July, 2026

**Copyright:** 2026 Twose S., 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](http://riviste.fupress.net/tribelon)

## CO-CREATION IN SKETCHING SPACE

SIMON TWOSE

Victoria University of Wellington  
simon.twose@vuw.ac.nz

*Co-creation in Sketching Space* reflects on a series of experimental sketch installations developed within the ongoing research project *Expanded Drawing*, which investigates the limits and possibilities of architectural drawing through multi-modal, spatio-temporal installations. The research aims to intensify the open characteristics of architectural drawing and redirect them toward domains beyond drawing itself, proposing open architectural sketching as a way of sensing complex phenomena, including open natural systems. It asks whether expanded architectural drawing can create new encounters with ungraspable phenomena, and what these encounters might reveal about our relation to them. The paper discusses the latest works in *Expanded Drawing*, focusing on how they intensify and problematise drawing's authorship. *Co-creation 01, 02 and 03* are "inhabitable sketches" in which multiple authors sketch live in space and remotely via Zoom, responding to dynamic feedback from diverse spatial subjects and from video records of their own acts of sketching. These installations amplify authorial input from multiple entities, engaging performative, gestural, temporal, material, and sensorial dimensions. The paper examines the role of other-than-human authors, the complex attention of human drawers, and the agency of both the spaces where drawing is produced and the spaces it seeks to capture, map, signify, predict, or control. Drawing on Posthuman ontologies and the work of practitioners such as Kirsty Badenoch and Nikolaus Gansterer, the paper outlines an expanded mode of architectural drawing that challenges long-standing conventions and opens drawing to auscultatory possibilities: drawing as a sensing device capable of producing new knowledge of space and of our relation to it.

**Keywords:** *Expanded Drawing, Architectural experimentation, Art Installation.*

### Co-creation in Sketching Space

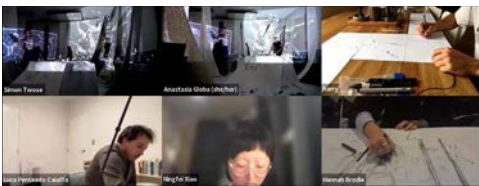
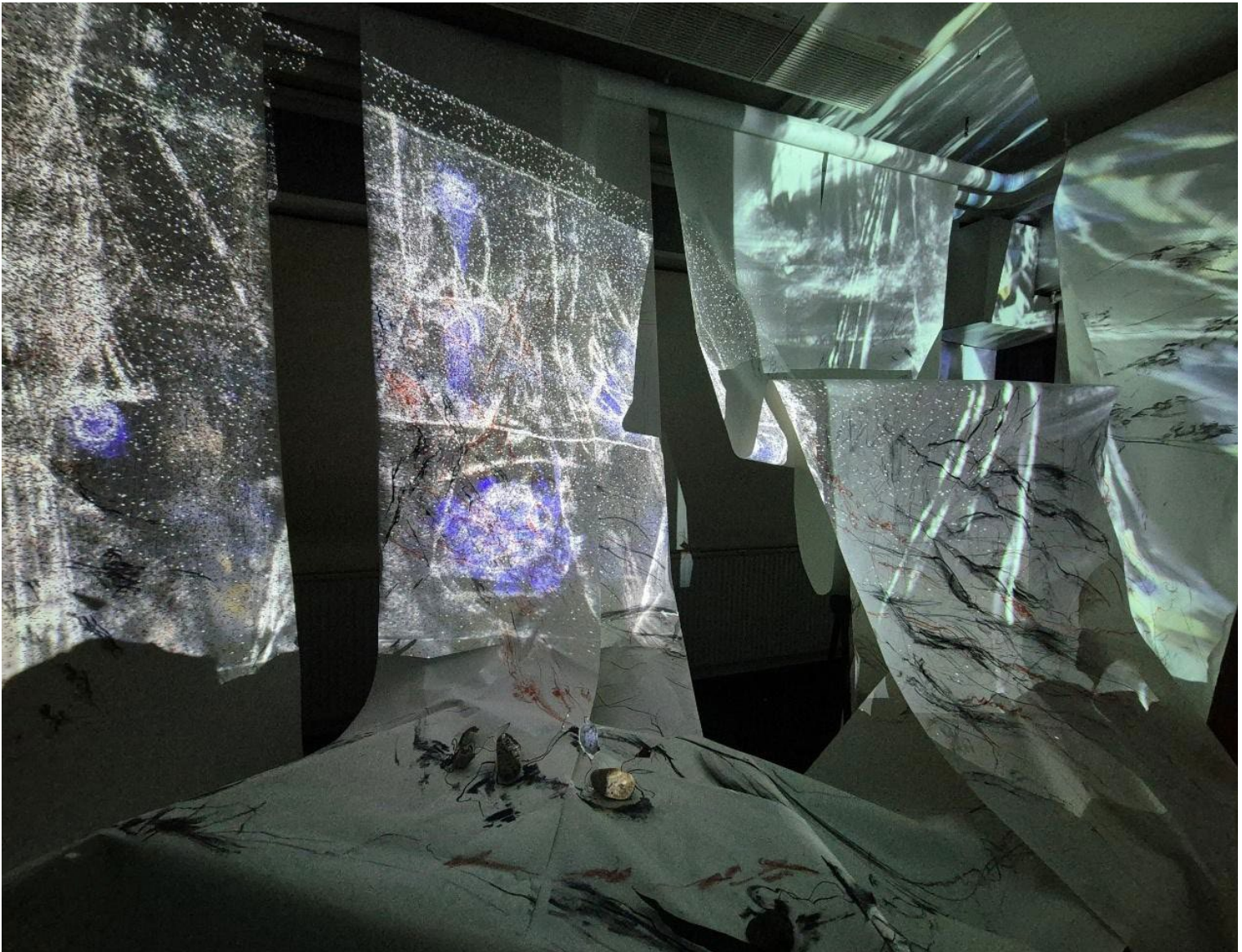
This paper discusses three experiments in drawing's co-creation, part of a series of explorations in expanding, testing, resisting, and critiquing, the disciplinary dimensions of architectural drawing. In these, a 'sketch room' is created using large sheets of paper, with many different 'lines' coming together in a live 3-dimensional sketch. These lines are drawn by different authors, in different drawing spaces, in different time zones around the world. Lines such as a journey through London, from home to work, recorded through a phone, or a walk around the ancient walls of Chaing Mai at dusk; sketches at the water's edge in Aotearoa, or sandy beaches in Sydney. These 'lines' are projected into the *Co-creation* drawing installations to make a three-dimensional, co-authored sketch.

The lines are responded to live by drawers in the installation, who follow the shifting video imagery through rapid sketching. The result is a merging of many drawing spaces, techniques, affective registers, and material feedback in multi-authored, inhabitable, three-dimensional sketches.

### Co-creation 01

The first sketch experiment, *Co-creation 01*, was a drawing installation at the University of Sydney. 70m of blank paper sheets were arranged in a studio space to receive projections and physically made marks, creating a three-dimensional drawing that could be inhabited by drawers (fig. 1). Marks from multiple authors were caused to interact within the spatial sketch: three authors drew live in the space and five drew via Zoom, with

<sup>1</sup> For an overview of *Expanded Drawing* see: Twose, Moloney, Globa, Harvey, *Drawing the Unfixed*, pp. 123 -136.



1 | Twose, *Co-creation 01*: three-dimensional drawing composed of 70M of paper, objects, and projections, able to be inhabited by drawers.

<sup>2</sup> Canyon, *Venice Biennale*, Venice, Italy, 2018. See Canyon: Experiments in Drawing a Landscape, *Drawing*, pp. 123 -136.

<sup>3</sup> Reef, Tin Sheds Gallery, Sydney, Australia, 2020. See Reef: *Drawing in the Expanded Field*, pp. 352-361.

<sup>4</sup> Old House, Te Auaha Gallery, Wellington, Aotearoa, and Old House by the Sea Works + Words biennale 2026, Aarhus, Denmark. See *Old House by the Sea: Sketching Personal and Planetary Phenomena through Expanded Drawing*, <https://aarch.dk/wp-content/uploads/2026/05/Simon-Twose-and-Anastasia-Globa.pdf>

their work projected into the space, one in Wellington, one in Auckland, one in London, and one in Budapest (fig. 2). Paper sheets were added to the space as the sketch progressed, with the sketch space becoming an archive of multiple overlaid marks, evidencing gestural, material, and temporal intra-relations. The sketch space was recorded in multiple ways as an evolving, performative drawing, through conventional photography, 360°stills and video, GoPro video, Zoom video, and sound recordings. Online drawers recorded their sketching in ways of their choosing: some recorded the movement of their hands over paper using their phone, some recorded the results of marks through stills or scans of physical drawings (fig. 3).

The sketch was 'seeded' by video projections from earlier *Expanded Drawing*<sup>2</sup> projects that explored qualities of open

natural systems, such as the undersea landscape of the Kaikōura canyon<sup>2</sup> and reef<sup>3</sup>, and an old house immediately in front<sup>4</sup> through sculptural objects, video and virtual sketch environments. This material for drawers to respond to, to seed multiple intersections of dynamic subject matter, embodied actions, and material and spatial feedback. People drew live in the space, in response to the projected planetary<sup>5</sup> material, and their movements were followed by the online drawers, who sketched in response to what they were seeing happen in the sketch space, via two Zoom webcams. Sketches from online authors were projected into the installation and further responded to by drawers in the space, through gestural sketches in graphite or pastel (fig. 5). The *Co-creation 01* installation brought together several drawing spaces into one shared drawing, overlap-



ping them in the installation through projection. The 'space of the sketch', the space which facilitates the making of a drawing through hosting, say, a hand moving across a sheet of paper with a graphite marker, became, in this, a composite space, composed of many different drawing spaces around the globe. These were figured by different time zones, lighting conditions, sonic and spatial conditions. The space of the sketch, traditionally not considered as a strong influence in drawing, developed a curious agency. Co-authors in the sketch installation, those in the physical sketch space and those remote from it, in some senses authored marks that were in concert, and influenced by, a drawing space that was distributed.

### Co-creation 02

*Co-creation 02* was the second experiment in drawing's co-creation. This, in some ways, was simply the first sketch redrawn, as another iteration. A sketch space was again set up, with a large 10m paper sheet wrapping around a room and an array of video projectors, cameras and web cameras to link online drawers, as before (fig. 6). It was sited at Te Kura Waihangā, Te Herenga Waka, Wellington. Recording of the sketch as a performance and artefact was again through 360° imagery, still and time-lapse photography, video, and Zoom recordings. In this sketch, the subject matter was slightly different from the first. *Co-creation 02* was essentially a sketch of the first sketch, designed to extend peculi-

2 | *Twose, Multiple human drawers participating in the sketch, live in the space and in different time zones and drawing spaces around the globe.*

3 | *Caiaffa, still from video recording movements of the hand in drawing, and H Brodie, image recording the result of marks made during performative drawing event.*

4 | *Twose, Globa, still from video of virtual sketch environment in Canyon installation. See Canyon: Experiments in Drawing a Landscape.*

5 | *Twose, sketches from online authors projected into the installation and responded to by drawers in the installation space, creating hybrid marks.*

6 | *Twose, Brodie, stills from video recording performances of drawing in the installation and a still from the live Zoom participant's drawing spaces.*

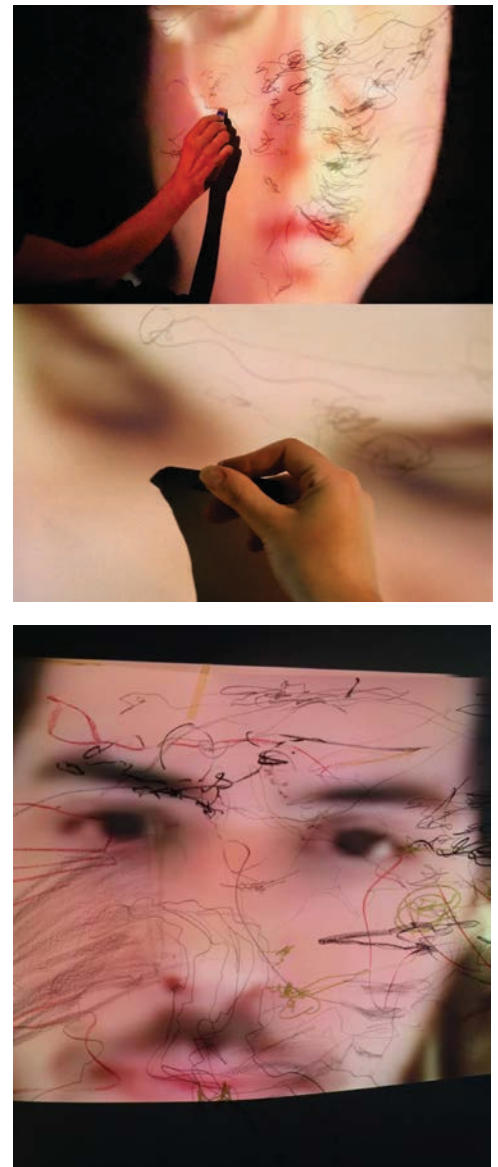
arities that had emerged. A significant peculiarity was the various 'attentions' of the drawers. *Co-creation 01* recorded the faces of people as they drew, through drawers' laptop web cameras, a particularity of Zoom recordings (fig. 7). Zoom being a meeting tool, the video imagery is geared towards relaying human affective registers, captured in part by facial expression, to effect person-to-person communication. In this case, the Zoom recordings captured the intense and intricate shifts in attention of someone in the process of drawing (fig. 8). Thoughtful attention to acts of sketching were evident in subtle shifts in eye movement, focus and expression, in the faces of the drawers – the progress of the sketch was shown as much through ideas flashing across drawers faces as the marks they were making on paper. The face recordings were akin to the drawings looking back at its creator, a reversal of the hegemonic top-down viewpoint and similarly top-down, human-centric authorship present in traditional drawing. This facet of the sketch environment that emerged in *Co-creation 01* was extended in the second iteration. Drawers responded to a series of moving images projected at various scales within the *Co-creation 02* installation. Authors sketched live in the space and remotely via web cameras. The projections consisted of the video records of authors' faces as they drew in experiment 01, and a video 'line' drawn through London by one of the drawers. The journey from the drawer's apartment to his work in central London was captured in video through his phone, marking the stop-start movement and shifting spatiality of walking, trains, and the curious though bored attentions of co-travellers (fig. 9). These two videos were projected into the space in different aspects, scales and at different speeds, and were overlapped and swapped position in the space as the sketch progressed. Both videos accentuated complex attentions in acts of drawing in different ways: the *Face* video captured fleeting eye movements, thoughts and expressions in sketching analogue marks on paper, and the *London Line* captured visual, material and temporal shifts in a videoed line, through the author focussing his attention on details

that struck his (architectural) eye (fig. 10). Both recorded intimate sifts in focus and attention in creating a line; the tiny blurs and gradations of a graphite line that hold significance to an author became a close attention to shoes moving over pavement, in the *London Line*, or a darting of eyes and nuances of expression in the *Face* video (fig. 11). The installation collected the impacts of these authorial attentions in a spatial sketch, with multiple drawers, drawing spaces, and spatial subject matter becoming enmeshed. The dynamic video projections in the space, of drawers' attentive faces and attentions in the *London line*, were responded to by five drawers in the installation, using charcoal, graphite and pastels. As the imagery moved and changed scale, drawers focussed their attentions to particularities of attention evident in the projected material. This was recorded by a roaming photographer, time lapse video, and Zoom, with drawers' mobile phones linked to Zoom recording hand movements at close range as they sketched and crossed them with spatial subject matter. One was duct taped to a drawer's chest to act as a 'body cam' (fig. 12). The result was a sketch created by multiple authors across multiple times and spaces, responding to myriad variations in authorial attention. This expanded intimate, affective dimensions within the sketch. The many personal decisions and fascinations in the making of marks, which have a complex connection to thinking and the imagining of spatiality, in architectural drawing, were prompted to become agential.

Architectural acuity in sketching, as an active way to discover spatial possibilities through multiple knowing attentions, was intensified, and became visible, within the spatialised sketch.

### Co-creation 03

*Co-creation 03* is a development of the previous two experiments, being an iteration of the mash-up of authors' materials' spaces' subject matters' creative agency. The third sketch is an experiment in multiple authorship that expands what a line might be, how it might be made, who makes it and where, and what each line might draw.



7 | Twose, Xiao, video records of drawer's faces while drawing, recorded by Zoom, projected in to the space and their fleeting attentions, in drawing, responded to by live drawers in the installation.

8 | Xiao, video still of the intricate attentions of a drawer while sketching (Luca Caiaffa) and responses from other drawers through rapid mark making.

“ Reading drawings becomes a project of decoding disciplinary, linguistic signs corresponding to complex spatial and material attributes of space.



9 | Twose, Cooper, Knapton, drawer in the installation responding to the London Line video work, with bored and perplexed passengers on a tube journey briefly entering the drawing.

10 | Twose, Cooper, still of video record of the detailed attention to walking through London, being responded to through rapid marks in the installation.

<sup>5</sup> I use the term planetary to indicate large scale natural phenomena and their associated pathos, such as the seismic latency of the Kaikoura canyon. See S. Ballard, *Art and Nature in the Anthropocene: Planetary Aesthetics*.

<sup>6</sup> The power of pentimento, in the open sketch, to generate thinking is much commented upon, for instance in the initial work of Leonardo: «[...] Demonstrated by the welter of pentimenti that made up his preliminary sketches [...] Leonar-

Ten drawers were given the task of sketching a line in a way of their choosing, in a time and place of their choice, through traditional means, video, or in any other way that suits their personal practice and subject matter close to them. The concept for the *Co-creation 03* installation is that these varied lines are combined to create a single sketch, in the same way that any sketch is composed of several individual lines. Authors created lines as diverse as: a two-day video drawing at sunset, circling the Chiang Mai old city wall, recording the drawer's interactions and various en-

counters (fig. 13), a line drawn on a Sydney beach engaging with the tide and swell through water-soluble ink on large paper sheets (fig. 14); stills and video capturing the staccato walk of a disabled drawer through urban Sydney, using a 360° camera attached to his walking stick (fig. 15); observations of changes over time of trees, wind and sunlight, recorded in pastel and ink (fig. 16); a redrawing of the earlier *London Line*, from apartment to workplace in central London, except this time recorded through video 3-D scanning. This line was 'reoccupied' through a video walk through of the virtual 3-D *London Line*, complete with partial, broken sketchy elements (fig. 17). The intention of this installation is to bring these lines together in a single co-authored spatial sketch. The various attentions to the line, as actions that inherently take place over time, in response to subject matter and within specific spatial conditions, come together in a single spatial environment, in a complex co-authored sketch. At this stage, the way these lines coalesce into a single sketch is being workshopped. The many different techniques of creating lines have temporal, gestural qualities that are similar in each, so each line could be displayed in parallel, or layered one on another in some way. This combinatory way of working is like breaking a soundscape into components, or in drawing and painting terms, to *pentimenti*. In *pentimenti*, lines might lay one atop the other, recording shifts and changes of mind, lines becoming smudged or previous gestures partially concealed<sup>5</sup>. Setting up the various lines to partially overlap in a space through projection is one technique, to bring co-authored marks to intra-act in a shared domain. The correspondences and dissonances between the lines can then be observed by another set of drawers. Other tests planned are for the lines to form different parts of a sketch of a particular subject matter, such as a sketch of a dynamic natural or even geopolitical situation. In this way the multiplicity of open possibility in making such a sketch might be directed at a similarly open and multiplicitous, complex situation. Correspondences might exist between the way the lines manifest and complexities

in the subject matter – there might be a way for the sketch to operate as a lens or auscultatory device on such phenomena. The co-creation installations successively expand or problematise aspects of the architectural sketch. *Co-creation 01* tested the impact of the drawing space, by multiplying it: a live drawing space and drawers, and several remote drawing spaces and drawers interacted with one another within a spatial sketch. *Co-creation 02* intensified affective attentions in sketching. Various attentions evident in the *London Line* and in drawers' faces were projected into a sketch space and responded to by live drawers. The sketch became figured by multiple drawers' attentions in spatial dialogue with one another. *Co-creation 03* distributes the sketch's authorial agency, where each mark or line has a different drawer, place, time in which it is drawn, and subject matter, with all these components considered authors. *Co-creation 03* seeks to amplify open possibilities in the sketch through this dispersed authorship, with a plurality of influence figuring each line – human and non-human authorial agents "making together"<sup>7</sup> unexpected, irresolute, unfixed marks in an expanded open sketch. The three co-creation sketch installations are part of an ongoing project, *Expanded Drawing*. This is transdisciplinary research that seeks to discover ways of capturing intangible, aleatory presences, ones that evade representation, such as in open natural systems. To achieve this, fundamentals of architectural drawing, along with its limits and possibilities, are bent, stretched, smudged or erased. The *Co-creation* series focusses on components of architectural drawing's capacity to encounter such complexity, through multi-modal, spatial, inhabitable sketch installations. The work engages multiple authors, human and more-than-human, in multiple spaces, time zones, and real and digital materiality, to test drawing's capacity to be a mode of active thought, a way to direct an architectural acuity towards diverse domains through myriad entities co-creating knowledge. And in doing so, expanding drawing as a lens on open phenomenal systems, natural and human.

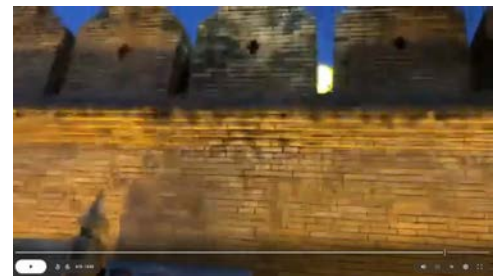
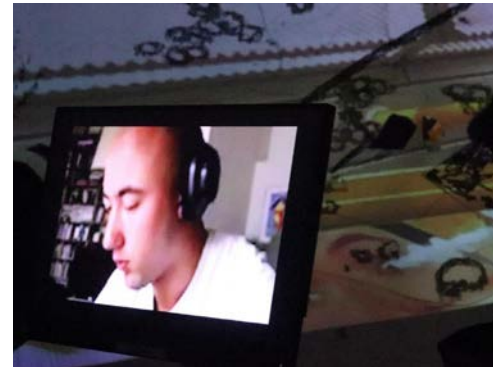
### Critical nuances and contemporary resonances

There are many critical aspects brought up by the experimental sketch installations, such as the impact of other-than human authors in the creation of a drawing, the complex attention of drawers in the performance of making marks, the agency of the spaces where drawing is created, in different parts of the planet simultaneously, and the agency of the space drawing aims to capture, map, signify, predict, or control. Architects and artists speculate on these nuances, which resonate with a wide range of contemporary thinking, spanning material ontologies, Posthuman discourse, affect studies, ethics of care, critiques of human exceptionalism – to decolonial activism and indigenous epistemologies. This paper recognises this vast sea of contemporary thinking applicable to drawing – and critically impacting drawing – and some of these are selectively surveyed below to support observations in the work.

### Impact of other-than human authors in the co-creation of drawing

Drawing is often talked about in terms of humans' embodied, performative actions in concert with material feedback, and the inflections on thinking this brings. Marco Frascari's 'sapient constructing'<sup>8</sup>, Juhani Palasma's work on embodied perception, with the 'thinking hand' crafting lines that «express hesitation and assurance, judgement and passion, boredom and excitement, affection and repulsion»<sup>9</sup>, or Flores and Prat's «ball of thread that unwinds to create loops and layers of a personal and irresistible world that draws you in»<sup>10</sup>. These are examples of commentators and practitioners thinking about drawer and other-than-drawer in creative relation. This is human to matter, or human to space, where each is a participant in the creation of a line, and drawing, and by implication, thought.

This frames drawing as a material performative phenomenon that augments or begins to exceed drawing's role as a carrier of signs, through affective inputs. In this situation, notations and lines, as well as encoded spatial data, are overlaid



11 | Xiao, affective, emotive and conceptual attentions in the act of drawing playing across the face of a drawer (H Coxhead-Whyte).

12 | Twose, Knapton, image of improvised 'body cam' to record acts of drawing and feed them back into the installation space through live Zoom.

13 | Xiao, stills from a two-day video drawing at sunset, circling the Chiang Mai old city wall, recording the author's various attentions.

do conceived of the sketch as a liminal stage, a stimulation of the mind to further investigations, not a preparation for a particular work. In his concept, drawing becomes a 'process which is constantly going on in the artist's mind,' and instead of fixing the flow of imagination, the uncertainty of line keeps it in flux». Faust, *Andrew Marvell's Liminal Lyrics: The Space Between*, p. 81.

<sup>7</sup> Making together' resonates with Donna Haraway's notion of symposium, or 'making with'. See D. Haraway, *Staying with the Trouble*.

<sup>8</sup> Frascari, *Lines as Architectural Thinking*, p. 203.

<sup>9</sup> Palasma, *The Thinking Hand*, p. 101.



14 | Clarke, a line drawn on a coastal edge engaging tide and swell through water-soluble ink on large paper sheets.

15 | Twose, still from video capturing the staccato walk of a disabled drawer through urban Sydney, using a 360° camera attached to his walking stick.

<sup>10</sup> Adrià, *Thought by Hand*, p. 9.

<sup>11</sup> Nancy, *The Pleasure in Drawing*, p. 1.

<sup>12</sup> Clark, *Smudges, Smears and Adventitious Marks*, p. 2.

<sup>13</sup> Elkins, *On Pictures and the Words that Fail Them*, p. 860.

<sup>14</sup> Artega, *Researching aesthetically the roots of aesthetics*, p. 259.

<sup>15</sup> Gansterer, *Drawing as Thinking in Action*.

<sup>16</sup> Spiller, *In Praise of the blur*.

<sup>17</sup> Kulper, Chard, *Fathoming the Unfathomable, Archival Ghosts + Paradoxical Shadows*, p. 63.

<sup>18</sup> Bennett, *Vibrant matter: A political ecology of things*.

<sup>19</sup> Ingold, *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*.

<sup>20</sup> Barad, *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*.

<sup>21</sup> Braidotti, *The posthuman*.

<sup>22</sup> See Amanda Morehu Yates, who discusses Māori understandings of a "living-world-assemblage, where sky, sea, mountains, trees, people are part of a relational *whakapapa*". Yates, *Mauri-Ora: Architecture, Indigeneity, and Immanence Ethics*, pp. 262-275.

<sup>23</sup> In Samoan epistemology, *Vā* is the field through which relations are activated and maintained, such as kinship, genealogy, speech, hierarchy, ceremony, ethics, material practices, spatial orientation, and ceremony, described by Albert Refiti as a "co-openness", a space-event enacted through ritual, a "collective relational field". Refiti, *How the tā-vā theory of reality constructs a spatial exposition of Samoan architecture* p. 273.

by irresolute characteristics, smudges perhaps, that begin to speak of intangible presences.

This is especially true of the sketch, which through the rapidity and informality of its making encourages results that step outside the control of a human author. They begin to have the capacity to blur and smudge, and impact resolute architectural intentions with an openness. As Jean Luc Nancy notes, sketches are open, through gesture, «in the sense of a beginning, departure, origin, despatch, impetus, or sketching out» and through an 'inherent capacity', something that «indicates the figure's essential incompleteness, a non-closure or non-totalizing of form»<sup>11</sup>. Material and gestural actions result in «shift and slip between line, blur and erasure»<sup>12</sup>, that somehow, productively, resists intentionality and certainty of reading, as «recalcitrant, 'meaningless' smears and blotches»<sup>13</sup>. These irresolute conditions in drawing, particularly in the open sketch, bind thought to discovery, through performative engagement with matter enabling thought to emerge through «barely perceptible micro-movements at the cusp of awareness [...] where the figure 'always remains at the edge of its own explicitness'»<sup>14</sup>. This follows much work in artistic practice of drawing as a tool for thought<sup>15</sup>, where ideas are triggered by the blurring of lines<sup>16</sup> characterised by «nuanced misalignments, approximate thoughts and imperfect moments [that] resist fixing normative figuration»<sup>17</sup>. This potential for 'productive irresolution' in the sketch is embraced by the *Co-creation* work. The variation to these ideas, however, is a deliberate shift away from human intention. Rather than other-than-human elements simply assisting intention, they are given full reign. The work encourages matter, space, and even multi-species entities and digital intelligences, to have strong authorial voices in the creation of an architectural sketch. Shifts away from human priorities is of course a contemporary philosophical concern, with much ink spilled on materialist agency, such as the work of Jane Bennet on vibrant matter<sup>18</sup>, Tim Ingold's processual materialism<sup>19</sup>, and Karan Barad's agential realism<sup>20</sup>.

These are part of current thinking on humans' intricate relation with stuff that is not us, how we are co-constituted with active matter. This of course leads into Posthuman thinking, of Rosa Braidotti for instance, where human exceptionalism is destabilised, through «[...] compounded impacts of globalization and of technology-driven forms of mediation, [which] strikes the human at his/her heart and shifts the parameters that used to define *Anthropos*»<sup>21</sup>. These lines of thinking allude to how authorial agency is not equated solely with intentionality but with matter as an active participant, and is inherently politically charged. Following this complicated intellectual context, drawing becomes a relational field marked by shared capacities to affect and be affected, by many authorial agents, with possible wider ideational and political consequences. This co-constitution of us to other-than-us is no news to indigenous people, who have always regarded matter, land, sea, sky as sentient and as kin and ancestors, as in Te Ao Māori<sup>22</sup>, or similarly relational worlds, of people to physical and social contexts, in the Samoan concept of *Vā*<sup>23</sup>. These implicate human and other-than-human within relational fields of kinship, *whakapapa*, *kaitiakitanga*, and *utu*, with notions of care and reciprocity binding people and things in complex relation<sup>24</sup>. Under a materialist, post-humanist, and indigenous lens, architecture becomes a multi-entity assemblage rather than solely a human artefact, as does drawing. The *Co-creation* work draws from these ideas to experiment with how a sketch can be multi-agential, with many human and other-than-human participants active in creating knowledge.

### Complex attention of drawers in the performance of making marks

The work triggers thoughts of attention in drawing, of the drawer, while drawing a mark, but also the attention of a reader. As discussed in *Co-creation 02* there was a reversal of focus, from drawing surface to author, in the response to the Faces video. There was also varied attentions to lines in the video material, with a 'zooming in' on details of the video journey, as one would when drawing a line. The redrawing of these instances in the installation was a re-reading of the 'marks' (I would argue even a segment of the video line is a mark of some kind). In this way, attention to making marks overlapped with reading marks.

Architectural drawing is traditionally a coded representational mechanism, defining scalar, informational, legal dimensions of space, usually space yet to exist, or in the case of observational and cartographic drawings, defining contours of space already in existence. The marking of this information is a disciplinary activity, with strict rules as to the marks, notation, correspondence of information, drawing to drawing – and reading drawings is similarly, traditionally encoded. Reading drawings becomes a project of decoding disciplinary, linguistic signs corresponding to complex spatial and material attributes of space – space projected from drawing to (usually) a built entity, with drawing figured by «disengagement, obliqueness, abstraction, mediation and action at a distance»<sup>25</sup>. In the *Co-creation* installations, and in *Expanded Drawing* experiments generally, this traditional view of attention and reading of signs in drawing is destabilised. Attentions in reading and attentions in making drawing become bound together within the space of drawing itself, in a closed circuit: rather than Robin Evan's *reversed directionality*<sup>26</sup>, drawing's projective direction is looped back on itself. The installations become about multiple projections – subject matter projecting inwards, impacting the sketch from outside, the sketch projecting outwards, to worlds beyond the sketch – and also finer grain attentive relations. The spatially of attention within drawing, between authors and mark – eye, face and paper – is accentuated.

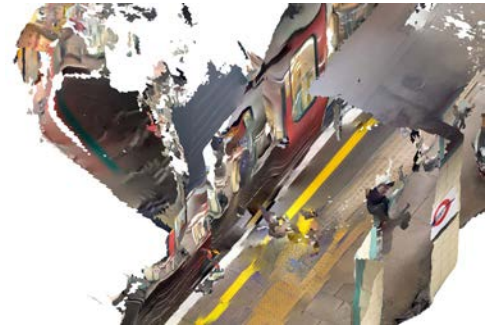


The sketch becomes a swirling vortex of making and reading, with an internal architecture composed of multiple authors and attentions.

### Agency of drawing space and space of subject matter

The *Co-creation* work looks into the agency of drawing's subject matter, the space drawing aims to capture, map, signify, predict, or control. It is part of earlier work engaging with large scale natural environments through sketch installations, abstracting intangible presences or atmospheres of such things as Aotearoa's sublime seismic latency, through sketches of the Kaikoura undersea canyon and reef. The work looks to bind the abstract agency of unfixed, open natural systems into the sketch, with such presences becoming forceful in 'inhabitable' multi-modal sketch environments.

The recent *Co-creation* work follows this, with the spatial subject matter and the space of the sketch becoming conflated. In this case, the spatial subject matter is parsed out, and each line tackles a different spatial subject matter. The London Line, for instance, takes on the complex spatiality of the London urban environment. The spaces of drawing, the space in which drawings are made, is similarly distributed, with each line



16 | Caiaffa, observations of changes over time, of trees, wind and sunlight, recorded in pastel and ink.

17 | Cooper, video still from 3-D scanned journey from apartment to a London place of work, reoccupied virtually.

<sup>24</sup> See Rod Barnett's discussion of these concepts in: Barnett, *Utu in the Anthropocene*.

<sup>25</sup> Evans, *Translations from drawing to building and other essays*, p. 160.

<sup>26</sup> Ivi, p. 165.

<sup>27</sup> Maharaj, *Know-how and No-how, Stopgap Notes on 'Method' in Visual Art as Knowledge Production*, p. 4.

<sup>28</sup> Ballard, *Art and Nature in the Anthropocene: Planetary Aesthetics*, p. 21.

being drawn in a different spatial context. By bringing these various spaces of drawing and spaces being drawn together, the *Co-creation* installations prompt them to have a curious agency. There is also a conflation of time, within the spaces of drawing and spatial subject matter. The marks recorded from shadows of swaying trees, in the intense light of an Auckland morning, combines with footsteps of shoes over tiles in the London underground, or glitched records, through 360° video, of a disabled drawer's progress up a busy, steep Sydney street.

### Drawing as a unique sensing device

The goal for future work is to coopt the assuicatory possibilities of co-authored expanded architectural drawings. How might they act as some kind of sensing device, or lens, on complex relations of us to worlds other than us? The lens might not provide concrete answers, and in many ways the methodology behind the creative research does not seek resolution. It follows an ever evolving, open-ended trajectory, what Sarat Maharaj describes as «the all over smears, surges and spasm, the unpredictable swell and dip of no-how»<sup>27</sup>.

The work, by engaging with and accentuating the inherent unfixity of the irresolute sketch, alludes to similar conditions of unfixity in 'other' subject matter. The space of the sketch, which at the same time binds in complexities of diverse spatial and temporal subject matter, might tell us about their intra-relation in some way, through atmosphere perhaps. This is an idea of co-opting inhabitation, or the sensorial occupation of space as a tool for knowing, as a lens to understand intra-relations between us and worlds and worlds we engage with. Understandings gained through the co-created expanded sketch installations, however, may be not instrumental or measurable. Susan Ballard, in her discussion of Art in the Anthropocene talks about art as 'haunted' by implications of our negative impact on the environment<sup>28</sup>. This is echoed by environmental art such as Olafur Eliasson's "Your Mobile Expectations", where a reimagined automobile is displayed frozen in ice, haunting

visitors with climatic effects they inevitably participated in creating<sup>29</sup>. The *Co-creation* research joins much of this work by being a test of the architectural sketch as a lens or sensing device, an auscultatory stethoscope on more-than-human systems, and our relation to them.

### Resonances with contemporary architectural and artistic practice

The co-creation works resonates with thinking from architectural and artistic drawing practitioners. A few key ones are discussed below, that open to contemporary ideas about the agency of matter and subject matter, and gestural, performative acts of drawing in response.

Nikolaus Gansterer, with his focus on diagramming and drawing as a complex performative choreography explores a merging of subject-object boundaries, where, through the process of drawing, «material unveils itself, reveals its unseen side, un-actualised potential [prompting] conditions for unexpected forms of mutuality, arising of shared spontaneous action»<sup>30</sup>, a mode of discovery able to «transend 'conventional rational discourse', through *knowing-thinking-feeling*»<sup>31</sup>. The work of Kirsty Badenoch also resonates with the research. Her cartographic projects engage with natural systems, objects and materials, such as *The Garden Transcripts* where she drew Kyoto Zen gardens as a parallel to acts of care in maintaining the gardens. Badenoch draws the garden on large horizontal sheets of paper, 'tending' them through «physical transcriptions between body, ink, graphite and paper»<sup>32</sup>. This interest in capturing indefinable characteristics through material and bodily action, such as in distant spaces and times of Japanese gardens, is extended in her later work, which engages with natural systems, such as in her *Riparian Score: Lea Variations*, and *Falling, Fallen, Felled*, which directly engage with rivers and forests, drawing attention to their environmental degradation. These practitioners allude to ways in which drawing and architecture might not simply privilege completion and permanence, but engage with other, irresolute agencies – embodied performances, matter, open natural systems – engaging dynamics of

growth, decay, sudden transformation. *Expanded Drawing* is unapologetically transdisciplinary. It doesn't seek to appropriate art, as architecture has often done in the past, but is interested in the productive friction between the two. It engages with the power of art to problematise, to inflect architecture's traditional onus of solving problems, in order to critique disciplinary relations between the two. In the *Co-creation* and *Expanded Drawing* research art and architecture scratch and bump into one another, allowing architectural drawing to become a performance, and space, in its own right: a spatio-temporal, three dimensional and multi-sensorial condition, with marks made through gestures, space, subject matter, matter, media, people and time.

### A sketched conclusion

The paper covers some of the ongoing questions and creative trajectories radiating from the *Co-creation* series of experimental drawings. It is a 'toe in the water' of a sea of consequences to knowledge when disciplinary bounds of architectural drawing are expanded, or destabilised. In traversing some of these possible consequences to thinking about drawing, the work hopes to coalesce ideas of on an expanded mode of architectural drawing that is able to inflect traditional, long held conventions, and open architectural drawing to auscultatory possibility. Expanded drawing, as a phenomenon inherently co-created between human and more than human spatial and material gestures, might become a unique sensing device capable of prompting new knowledge of space and our relation to it.

<sup>29</sup> Kupiak, *Olafur Eliasson: Your mobile expectations; BMW H2R project*.

<sup>30</sup> Gansterer et al, *Drawing as Thinking in Action*, p. 276.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

<sup>32</sup> Badenoch, *The Garden Transcripts*, p. 8.

## Bibliography

- M. Adrià (ed.), *Thought by Hand. The Architecture of Flores & Prats*, Arquine, 2014.
- A. Arteaga, *Researching Aesthetically the Roots of Aesthetics*, in N. Gansterer, E. Cocker, M. Greil, *CHOREO-GRAPHIC FIGURES. Deviations from the Line, Edition Angewandte*, De Gruyter, Berlin-Boston 2017.
- K. Badenoch, *The Garden Transcripts*, in K. Badenoch, P. Skandarajah (eds.), *Cartographies of the Imagination*, Blissetts, London 2021.
- S. Ballard, *Art and Nature in the Anthropocene. Planetary Aesthetics*, Routledge, London-New York 2021.
- K. Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham-London 2007.
- R. Barnett, *Utu in the Anthropocene*, in *Places*, August 2021.
- J. Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham-London 2010.
- R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge 2013.
- J. Clark, *Smudges, Smears and Adventitious Marks*, in *Interstices. Journal of Architecture and Related Arts*, IV, 2019, pp. 1-8.
- N. Chard, P. Kulper, P. Perry, *Pamphlet Architecture 34. Fathoming the Unfathomable, Archival Ghosts + Paradoxical Shadows*, Princeton Architectural Press, New York 2014.
- J. Elkins, *On Pictures and the Words that Fail Them*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- R. Evans, *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, MIT Press, Cambridge Mass. 1997.
- J. Faust, *Andrew Marvell's Liminal Lyrics. The Space Between*, University of Delaware Press, Newark 2012.
- M. Frascari, *Lines as Architectural Thinking*, in *Architectural Theory Review*, XIV, 2009, 3, pp. 200-212.
- N. Gansterer, *Drawing as Thinking in Action, solo show at Drawing Lab Paris, France, 21 March-15 June 2019*, curated by J. Pacher.
- T. Ingold, *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Routledge, London-New York 2013.
- M. Kupiak (ed.), *Olafur Eliasson. Your Mobile Expectations; BMW H2R Project*, Lars Müller Publishers, Baden 2008.
- S. Maharaj, *Know-how and No-how, Stopgap Notes on 'Method' in Visual Art as Knowledge Production*, in *Art and Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, II, 2009, 2, pp. 1-11.
- J. Pallasmaa, *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons, UK 2009.
- A.L. Refiti, *How the Tā-Vā Theory of Reality Constructs a Spatial Exposition of Samoan Architecture*, in *Pacific Studies*, XL, 2017, 1-2, article 1-2.
- N. Spiller, *In Praise of the Blur*, in *Architectural Design*, LXXVIII, 2008, pp. 132-133.
- A.M. Yates, *Mauri-Ora. Architecture, Indigeneity, and Immanence Ethics*, in *Architectural Theory Review*, XXI, 2016, 2, pp. 261-275.
- S. Twose, J. Moloney, A. Globa, L. Harvey, *Drawing the Unfixed*, in *Interstices. Journal of Architecture and Related Arts*, XXI, 2022, pp. 123-136.
- S. Twose, J. Moloney, L. Harvey, *Canyon. Experiments in Drawing a Landscape*, in *Drawing On. Journal of Architectural Research*, III, 2019, pp. 123-136.
- S. Twose, J. Moloney, *Drawing Canyon. Sfumato Presences in Drawing and Landscape*, in *Interstices. Journal of Architecture and Related Arts*, XIX, 2019, pp. 41-53.
- S. Twose, A. Globa, L. Harvey, J. Moloney, *Reef. Drawing in the Expanded Field*, in H. Griffin (ed.), *Connections. Exploring Heritage, Architecture, Cities, Art, Media*, University of Kent-AMPS, Canterbury 2021, pp. 352-361.
- Whyte, Anastasia Globa, Keeley Wilson, Ella Knapton, Simon Twose, Shannon Xiao.

## Acknowledgements

The Co-creation drawing experiments are the work of many drawers (alphabetically listed): Hannah Brodie, Luca Ciaiffa, Emelie Clarke, Logan Cooper, Harry Coxhead-







TRIBELON  
RIVISTA DI DISEGNO  
UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI FIRENZE

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

**Citation:** M. Bini, *Disegni di Roberto Segoni per il progetto di un Centro Ricreativo a Compiobbi (Fiesole)*, in *Un disegno dal passato*, TRIBELON, III, 2026, 5, pp. 104-106.

**ISSN (stampa):** 3035-143X

**ISSN (online):** 3035-1421

**doi:** <https://doi.org/10.36253/tribelon-4264>

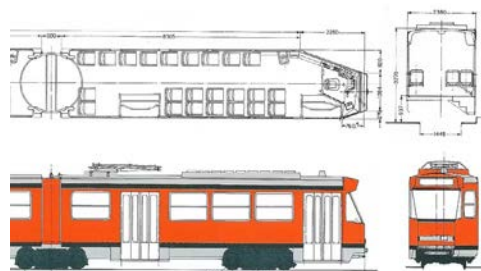
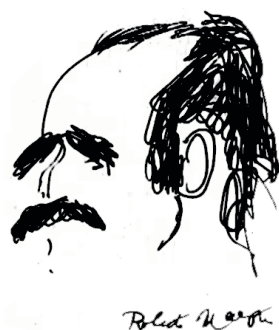
**Published:** July, 2026

**Copyright:** 2026 Bini M., this is an open access article, published by Firenze University Press (<https://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](https://riviste.fupress.net/tribelon)



1 | Ritratto di Roberto Segoni in uno schizzo di Roberto Maestro.

2 | Roberto Segoni con Giovanni Klaus Koenig, Progetto del Jumbo Tram per conto dell'azienda di trasporto pubblico ATM di Milano del 1971.

## UN DISEGNO DAL PASSATO

### DISEGNI DI ROBERTO SEGONI PER IL PROGETTO DI UN CENTRO RICREATIVO A COMPIOBBI (FIESOLE)

MARCO BINI

University of Florence  
marcobini265@gmail.com

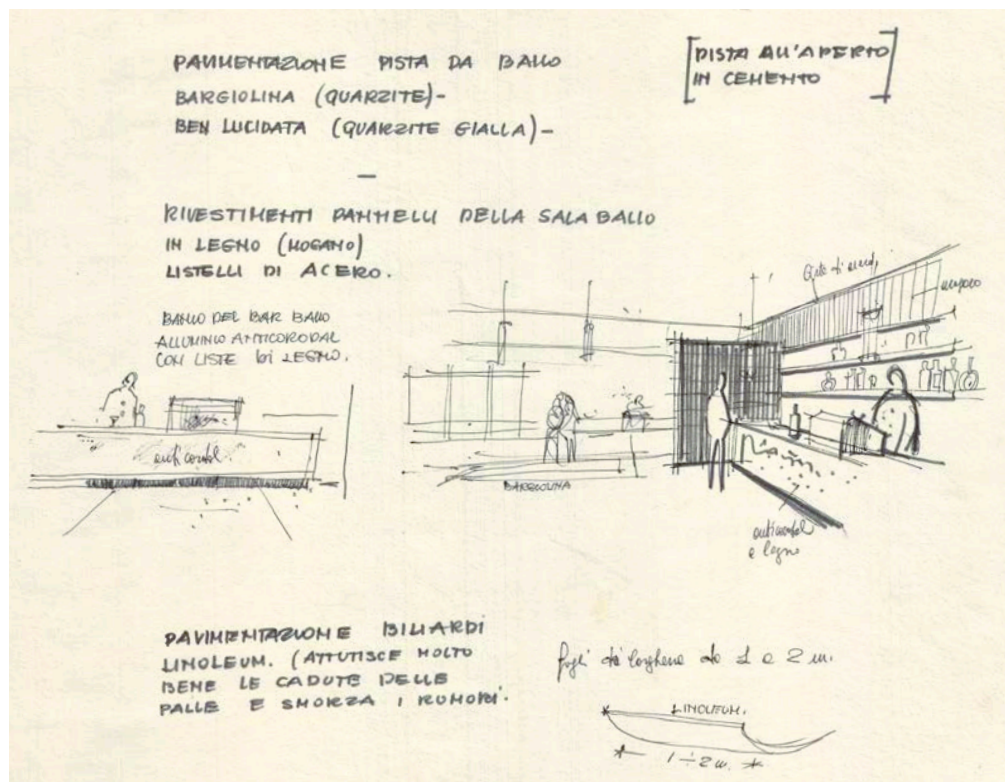
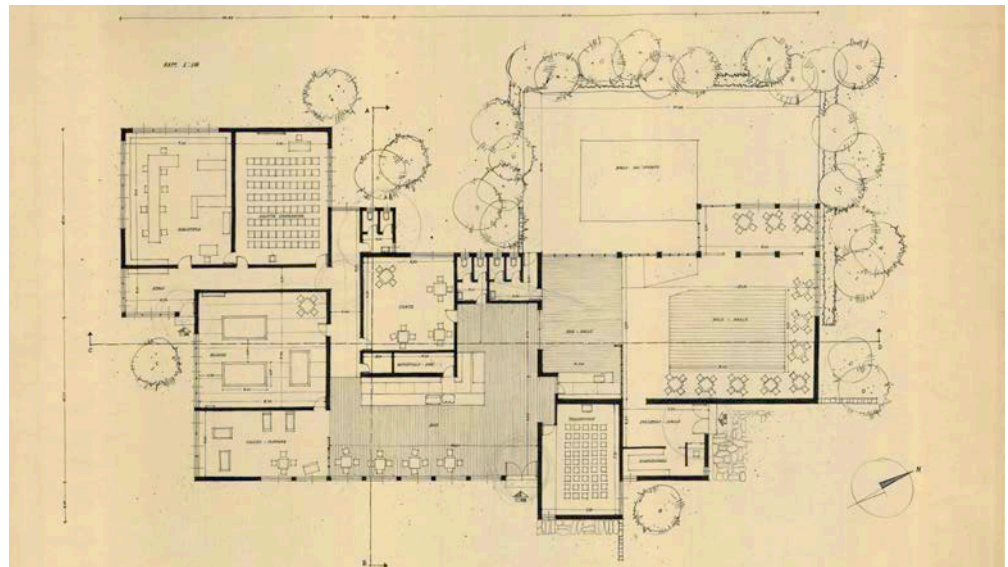
I disegni che presentiamo (figg. 3-7) fanno parte di almeno 49 elaborati di cui solo 13 sono conservati in una cartella, giacente nel fondo disegni del Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze, risultato delle esercitazioni svolte all'interno del *Secondo Corso di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti II*, tenuto dal Professor Italo Gamberini nel 1963-64. I disegni, corredati di una piccola "pattina" numerata, raccontano il percorso di avvicinamento al progetto di un centro sociale collocato in uno dei piccoli insediamenti posti in prossimità di Firenze, come indicato nelle linee guida predisposte da Italo Gamberini (*Due anni di esperienze*, in *Quaderni dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti*, Università di Firenze). Su questo argomento le indicazioni sono di «Cercare di ripercorrere con metodo le fasi di sviluppo o di involuzione di quei centri». I dati ricavati, «fermati con segni iconici, vengono a costituire lievito per stabilire un nuovo rapporto di genuinità più dinamico fra oggetto e significato ed aprono la strada del fare in un clima più vero, più incentivato dalla realtà, ma al tempo stesso anche più fantastico». Tutto questo ha inizio nel primo corso di *Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti* dove l'analisi grafica dei siti si concretizza nell'evidenziazione delle preesistenze inserite nel loro ambiente, la cui «visualizzazione allora non è più una rappresentazione del dato, ma costituisce il dato stesso; il segno che la realizza è dunque, come si dice, un "segno iconico". In nessuna altra maniera si potrebbero apprezzare, infatti, i valori di linea, di massa, di volume, di superficie, di tonalità cromatiche, rilevati nell'ambiente che ci interessa» (Gian Luca Giannelli, *La "visualizzazione dei dati" nella ricerca dell'architetto*, in *Quaderni dell'Istituto di Elementi*

*di Architettura e Rilievo dei Monumenti*, Università di Firenze). Nel secondo corso quindi il processo creativo si concretizza nelle elaborazioni grafiche tendenti ad evidenziare ed interpretare i legami con i segni evidenziati, per trasferirli nel progetto. Volumi, piani inclinati, rapporti dimensionali, confronti con l'ambiente guidano l'autore verso la soluzione formale, fino alla definizione dei materiali della costruzione.

#### Biografia

Roberto Segoni nasce a Firenze nel 1942 dove morirà nel 2002. Dopo aver frequentato il Liceo Artistico si iscrive nel 1962 alla Facoltà di Architettura di Firenze che frequenta regolarmente. Fin dall'inizio del 1964 è nominato "allievo interno", presso l'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti diretto dal professor Italo Gamberini che, nel numero 6/7 (1964) dei *Quaderni dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti dell'Università degli Studi di Firenze*, pubblica due suoi disegni relativi alla documentazione ambientale del piccolo centro di Compiobbi, realizzati per l'esame di *Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti I*. Nel 1969, discute la sua tesi di laurea sul tema *Il progetto della nuova Facoltà di Architettura di Firenze*, pubblicata l'anno successivo sulla rivista *Casabella*. Dopo la laurea in architettura, viene nominato dal Rettore "addetto alle esercitazioni" e nel 1970 vince una borsa di studio presso l'Università degli Studi di Firenze. All'interno dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti collabora con Giovanni Klaus Koenig col quale condivideva la passione per il disegno, il design e l'intenso interesse per il mondo dei veicoli. Nel 1972 ottenne il suo primo incarico come professore a contratto di *Composizione I* e nel 1973 ottenne l'incarico

co per l'insegnamento di *Plastica Ornamentale*, dando inizio al lungo periodo di studi e di ricerche nell'ambito dell'*industrial design* che cominciò a condurre nel campo dei vari sistemi di trasporto, tema che lo accompagnerà per tutta la vita, unitamente alla ricerca grafica a cui si dedica con passione ed entusiasmo dal 1975 e fino al 2002, nell'ambito della ricerca grafica si dedica con passione ed entusiasmo ad elaborare e trasformare segni ed immagini. Ne sono testimonianza i numerosissimi disegni che eseguiva con apparente disinvoltura ma sempre con grande sapienza dedicati alla rappresentazione della natura, sono noti i suoi funghi porcini, ed allo studio formale e funzionale di auto e moto, con particolare attenzione a quest'ultime dedicandogli molte energie nel corso di tutta la vita. Alcuni di questi sono stati utilizzati per la realizzazione delle copertine del Bollettino degli Ingegneri di Firenze. Nel 1979 ottiene la stabilizzazione dell'incarico di *Plastica Ornamentale* e diviene membro del comitato scientifico didattico dell'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche (ISIA), del quale diverrà in seguito presidente. Nello stesso anno è selezionato per XI Premio Compasso d'Oro ADI, Milano. Nel 1980 diviene professore ordinario di *Disegno Industriale*. Fra i vari impegni istituzionali diviene anche direttore della Scuola di Specializzazione in *Disegno Industriale* presso l'ateneo. Nel 1993, insieme al professor Egidio Mucci, crea il *Centro Studi Giovanni Klaus Koenig* e ne diviene il presidente. L'attività del Centro è finalizzata alla ricerca e alla diffusione della cultura architettonica e del design con particolare attenzione allo sviluppo di quella del progetto. Si è dedicato inoltre alla costituzione di due nuovi corsi di laurea, rispettivamente rivolti alla moda ed al design a cui ha rivolto comunque particolare attenzione nello strutturare il *Corso di Laurea in Disegno Industriale*, del quale è stato presidente. Nel 2007, Di Cintio (*I maestri dell'architettura e del design-Roberto Segoni*, Video dell'Università degli Studi di Firenze), ne rilegge il messaggio culturale e professionale sottolineando anche lo straordinario spessore umano e la sua capacità didattica e professionale, sottolineando «la grandezza autoriale di Segoni, proprio come maestro di linguaggio e di segni».



## Bibliografia

- G.K. Koenig, R. Segoni, *Casabella trasporti. Design e redesign delle locomotive*, in Casabella, 1975, 401.
- G.K. Koenig, R. Segoni, *Casabella trasporti. Finalmente un nuovo filobus*, in Casabella, 1975, 400.
- R. Segoni, *Le metropolitane leggere*, in Casabella, 1975, 399.
- R. Segoni (a cura di), *4 tesi di design*, Giorgi & Gambi, Firenze 1981.
- R. Segoni, *Evoluzione della motocicletta*, in *Ottagono*, 1983, 71.

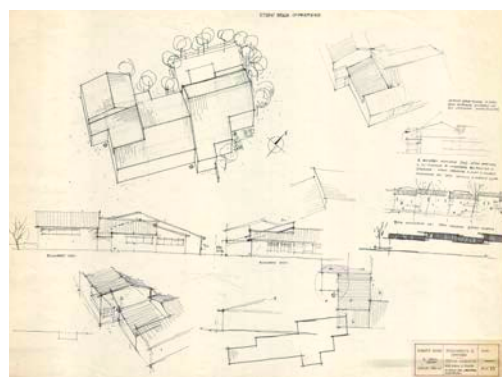
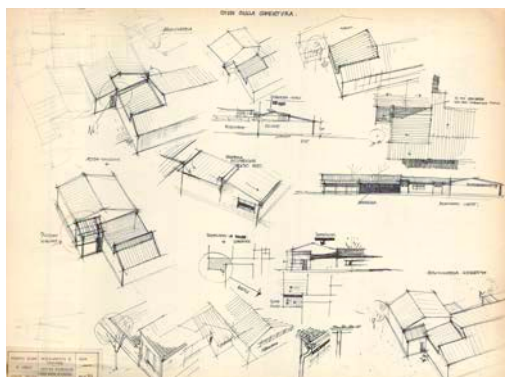
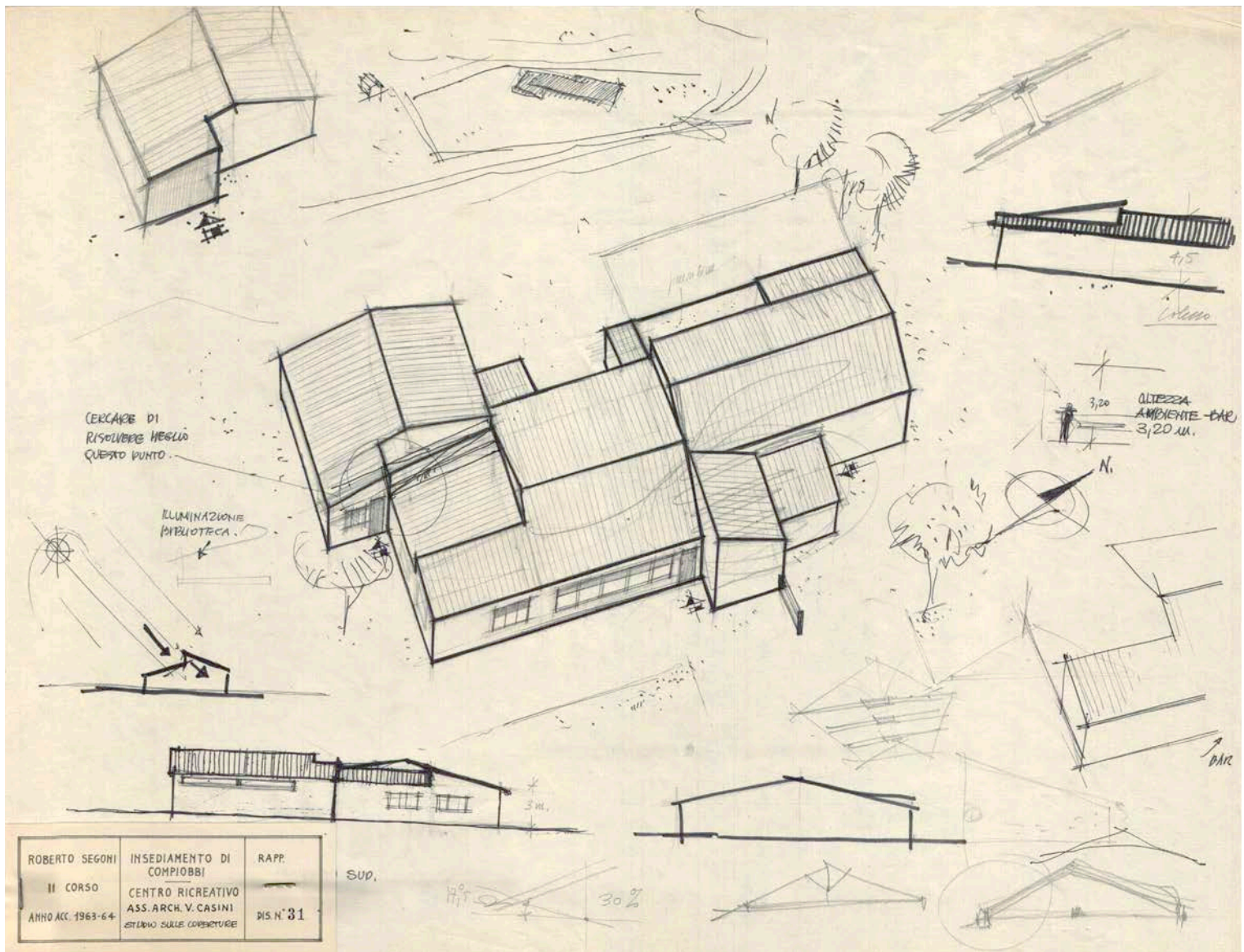
R. Segoni, C. Vannicola, *Se dici design... 16 tesi di disegno industriale a Firenze*, Ponte alle Grazie, Firenze 1993.

G. Polazzi, R. Segoni, *Roberto Segoni. Progetto per la mobilità*, in *Area*, 1996, 28.

G. Lotti, *La continuità di una tradizione. La scuola fiorentina di design*, in *IdeaMagazine.net*, Firenze 2000.

R. Segoni, *Vespa. Più industriale di così...*, in D. Mazzanti, O. Sessa (a cura di), *Vespa. Un'avventura italiana nel mondo*, Piaggio & C., Giunti, Firenze 2003.

G.K. Koenig, *Disegno e Design nell'opera di Roberto Segoni*, in *Firenze Architettura*, 2003, 2/3, pp. 134-141.



5, 6, 7 | Progetto di un centro ricreativo a Compiobbi, Fiesole. Studi preliminari sulle coperture, impianto volumetrico e sull'articolazione spaziale del complesso.

R. Segoni, *Roberto Segoni*, in *Mu.De.To. Museo del Design Toscano*, Museo Design Toscana.

K. Koenig, *Progetto del Jumbo Tram per conto dell'azienda di trasporto pubblico ATM di Milano*, 1971.

I. Gamberini, *Due anni di esperienze*, in *Quaderni dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti*. Università di Firenze, 1964, 6/7, p. 9.

G.L. Giannelli, *La "visualizzazione dei dati" nella ricerca dell'architetto*, in *Quaderni dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti*. Università di Firenze, 1964, 6/7, p. 53.

G.K. Koenig, *Disegno e Design nell'opera di Roberto Segoni*, in *Firenze Architettura*, 2003, 2/3, pp. 134-141.

L. Centi, *Roberto Segoni Designer*, in *Firenze Architettura*, 2003, 2/3, pp. 142-143.

A. Di Cintio, *I maestri dell'architettura e del design. Roberto Segoni*, con la collaborazione di E. Benelli, F. Bianchini, E. Cianfanelli, E. Segoni, video dell'Università degli Studi di Firenze, Firenze 2007.



RIVISTA DI DISEGNO  
UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI FIRENZE

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

**Citation:** R. Lembo, *Il David sotto la loggia dei Lanzi nell'ipotesi di Pasquale Poccianti*, in *Un disegno dal passato*, TRIBELON, III, 2026, 5, pp. 107-109.

**ISSN (stampa):** 3035-143X

**ISSN (online):** 3035-1421

**doi:** <https://doi.org/10.36253/tribelon-4263>

**Published:** July, 2026

**Copyright:** 2026 Lembo R., this is an open access article, published by Firenze University Press (<https://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](https://riviste.fupress.net/tribelon)

## UN DISEGNO DAL PASSATO

### IL DAVID SOTTO LA LOGGIA DEI LANZI NELL'IPOTESI DI PASQUALE POCCIANTI

ROBERTO LEMBO

Galleria dell'Accademia di Firenze  
[roberto.lembo@cultura.gov.it](mailto:roberto.lembo@cultura.gov.it)

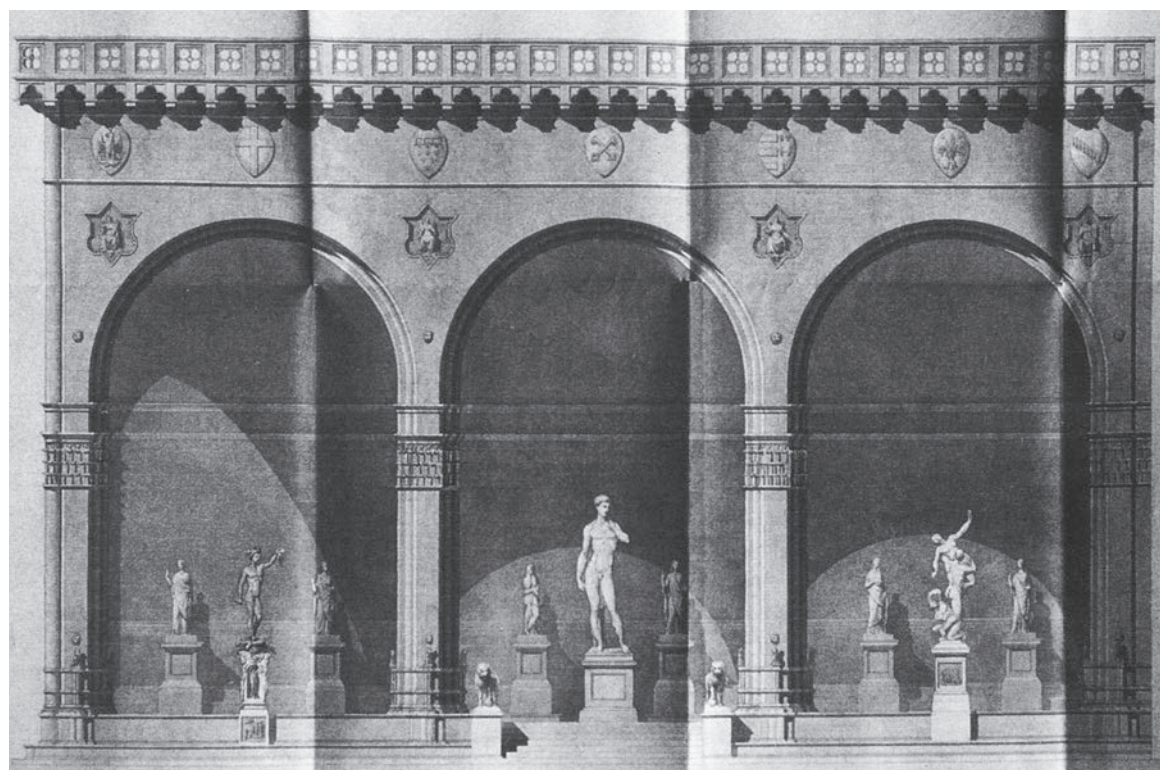
Nel 1854 un calco in gesso del David di Michelangelo, realizzato da Clemente Papi, viene collocato sotto la Loggia dei Lanzi, in attuazione della proposta dell'architetto Pasquale Poccianti di riparare l'originale dagli agenti atmosferici. Questo contributo propone una lettura ravvicinata del disegno del Poccianti e del calco del Papi come dispositivi rappresentativi che rendono visibile, per la prima volta in forma concreta, l'assenza futura del David dall'arengario di Palazzo Vecchio. Attraverso l'analisi del disegno (cosa mostra, cosa esclude, come organizza lo sguardo) e della funzione del calco come controfigura temporaneamente presente in un luogo e simbolicamente assente in un altro, si propone una categoria interpretativa, ossia l'assenza come oggetto anticipabile e rappresentabile, di ampia portata concettuale per la riflessione sul rapporto tra

immagine, progetto e perdita significati nello spazio urbano o modifica della sua percezione. In tal senso il progetto del Poccianti che rappresenta il calco realizzato dallo scultore Clemente Papi collocato sotto la loggia può essere letto come un dispositivo di anticipazione dell'assenza.

#### Il David sotto la Loggia

La proposta di Pasquale Poccianti di trasferire il David sotto la Loggia dei Lanzi, e l'esperimento condotto nel 1854 con il calco in gesso di Clemente Papi, si inseriscono nell'ampio dibattito di quel periodo sulla tutela e salvaguardia del David dopo più di 300 anni passati all'aperto che versava in pessimo stato di conservazione, il cui esito finale sarà rappresentato dal trasferimento il 31 luglio del 1873 all'interno della Galleria dell'Accademia.

1 | Pasquale Poccianti, *La Loggia dei Lanzi, con al centro il David di Michelangelo*. Firenze, Archivio di Stato di Firenze, Appendice Segreteria di Gabinetto, filza 121, disegno allegato all'inserto 18. Didascalia e riproduzione da Marcella Anglani, *I luoghi del David: la Loggia dei Lanzi, il Bargello, piazzale Michelangelo, piazza della Signoria*, in Franca Falletti, a cura di, *L'Accademia, Michelangelo, l'Ottocento, Sillabe*, Livorno 1997, p. 28.



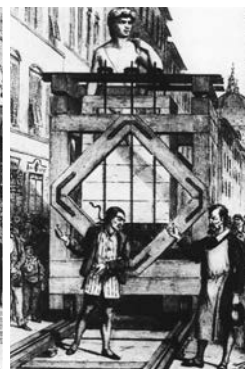
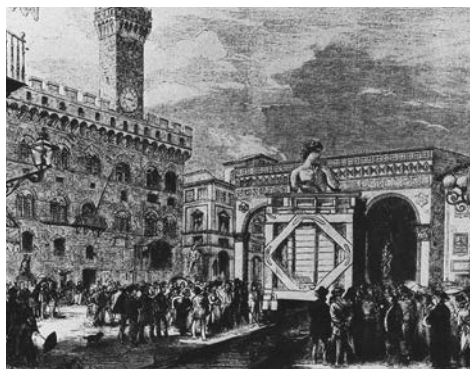


2 | *Installazione della copia del David in Piazza della Signoria, 1910. Archivio Fotografico, Museo "Firenze com'era". Didascalia e riproduzione da Marcella Anglani, "I luoghi del David: la Loggia dei Lanzi, il Bargello, piazzale Michelangelo, piazza della Signoria", in Franca Falletti, a cura di, L'Accademia, Michelangelo, l'Ottocento, Sillabe, Livorno 1997, p. 33.*

3 | *Trasferimento del Davide di Michelangelo da Piazza della Signoria alla Galleria dell'Accademia di Belle Arti. Da Nuova Illustrazione Universale, anno I, n. 6, 18 gennaio 1874, p. 48. Didascalia e riproduzione da Marcella Anglani, "I luoghi del David: la Loggia dei Lanzi, il Bargello, piazzale Michelangelo, piazza della Signoria", in Franca Falletti, a cura di, L'Accademia, Michelangelo, l'Ottocento, Sillabe, Livorno 1997, p. 32.*

4 | *Raffigurazione del David di Michelangelo dentro il casotto in legno. Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze. Didascalia e riproduzione da Franca Falletti, "C'era una volta un pezzo di marmo. Storia delle vicende conservative del David di Michelangelo", in Id., a cura di, L'Accademia, Michelangelo, l'Ottocento, Sillabe, Livorno 1997, p. 61.*

5 | *Raffigurazione del David di Michelangelo durante il trasporto all'Accademia di Belle Arti. Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze. Didascalia e riproduzione da Franca Falletti, "C'era una volta un pezzo di marmo. Storia delle vicende conservative del David di Michelangelo", in Id., a cura di, L'Accademia, Michelangelo, l'Ottocento, Sillabe, Livorno 1997, p. 61.*



Il disegno di Poccianti e il calco del Papi sono oggetti che producono un effetto cognitivo e percettivo specifico, indipendentemente dall'esito che la proposta avrà. Che cosa rendono visibile questi documenti che, senza di essi, resterebbe invisibile? La risposta che si intende argomentare è che il disegno bidimensionale e il calco tridimensionale rendono pensabile e visibile, prima che si verifichi, un'assenza. Non l'assenza come vuoto generico, ma l'assenza specifica e localizzata di un corpo scultoreo da un luogo preciso l'arengario di Palazzo Vecchio che fino a quel momento il David aveva contribuito a definire.

Il disegno progettuale di Poccianti ha, per sua natura, un compito dichiarato: mostrare come sarebbe la nuova collocazione del David sotto la Loggia dei Lanzi. Il disegno è uno strumento propositivo: organizza lo sguardo dell'osservatore intorno a una soluzione, ne suggerisce la plausibilità, ne anticipa l'aspetto. Questo disegno propositivo contiene, in forma implicita, anche un secondo spazio: quello che il progetto lascerebbe vuoto. Il disegno di Poccianti, per mostrare il David sotto la Loggia, deve necessariamente non mostrarlo sull'arengario: l'atto stesso di disegnare la nuova collocazione comporta, come sua condizione logica, la cancellazione grafica della collocazione precedente. Questa cancellazione non è un dettaglio neutro o accidentale: è la traccia, nell'immagine, di ciò che accadrebbe nella realtà se il progetto venisse realizzato. Il disegno di Poccianti è un'immagine a due livelli, al primo livello, quello esplicito, mostra una presenza del David sotto la Loggia. Al secondo livello, quello presupposto e non disegnato, comporta l'assenza del David dall'arengario. Questo secondo livello non è accessibile guardando il disegno, richiede che l'osservatore sappia da dove il David verrebbe spostato, e quindi proietti mentalmente

sul disegno, anche lo spazio che il disegno non rappresenta.

Nello scarto tra ciò che il disegno mostra e ciò che il disegno presuppone si gioca il primo elemento di interesse teorico del disegno del Poccianti, il progetto di ricollocazione per essere comunicato visivamente attiva nello spettatore una doppia immagine mentale: il luogo di arrivo visibile nel disegno e il luogo di partenza svuotato, invisibile nel disegno. Il disegno funziona solo se chi lo guarda è in grado di vedere anche ciò che esso non mostra. Il calco in gesso realizzato da Clemente Papi nel 1847 viene collocato nel 1854 sotto la Loggia dei Lanzi nel luogo indicato dal progetto di Poccianti. Tale operazione ha una funzione di verifica: permette di osservare, a grandezza naturale e in condizioni reali di luce e di contesto architettonico, come apparirebbe il David nella nuova collocazione. È in un certo senso un *Proof of Concept* (PoC), la fase di validazione iniziale di un'idea, con lo scopo fondamentale di testarne la fattibilità nel mondo reale e dimostrare che un'idea può funzionare prima di investire risorse nello sviluppo finale. Forse uno dei primi esempi documentati in ambito di tutela del patrimonio, di simulazione in situ a grandezza reale di un intervento non ancora realizzato, concettualmente vicina a pratiche moderne come i fotomontaggi di cantiere o i rendering *before/after*.

L'operazione ha anche un altro effetto forse più rilevante per la nostra analisi. Il calco collocato sotto la Loggia è una controfigura: occupa temporaneamente un luogo (la Loggia) mentre il suo originale resta nell'altro (l'arengario). Per un intervallo temporale Firenze si trova in una condizione singolare: due immagini del David coesistono in due collocazioni diversi della stessa piazza, la copia in gesso sotto la Loggia, l'originale sull'arengario. C'è un punto della piazza in

cui sono visibili entrambi i David, questa coesistenza rende pensabile, per la prima volta in forma concreta e non solo ipotetica, una situazione che fino a quel momento esisteva solo come possibilità astratta: un David in una nuova collocazione, che non è più sull'arengario, il possibile vuoto. Il calco non si limita a mostrare come sarebbe il David nella Loggia ma mostra anche, per contrasto e quasi per sottrazione, come sarebbe la piazza senza il David, perché la presenza della copia altrove rende immediatamente percepibile, a chiunque attraversi la piazza in quei mesi, che l'originale non potrebbe più essere lì. La copia in gesso è un dispositivo a doppio effetto: positivo nel luogo che la ospita (mostra una presenza possibile), negativo nel luogo che, per la durata dell'esperimento, fa percepire di poter restare senza il proprio David (mostra un'assenza possibile).

Il disegno di Poccianti e il calco del Papi rivelano una caratteristica comune che va oltre la loro funzione progettuale immediata: sono tecnologie dell'anticipazione, strumenti che permettono alla città di vedere un evento prima che accada, di farne un'idea: lo spostamento di un'opera fortemente integrata nel proprio spazio urbano, che altrimenti sarebbe percepibile solo a posteriori, una volta avvenuto. Questa capacità anticipatoria permette infatti di sottoporre a discussione pubblica e a valutazione estetica la nuova collocazione proposta, ma anche implicitamente la perdita di significato che la collocazione sull'arengario subirebbe. Le polemiche che accompagnarono l'esperimento del 1854, per quanto centrate apparentemente sulla resa visiva del David sotto la Loggia, possono essere lette anche come una discussione, condotta per vie indirette, sul valore di ciò che la piazza avrebbe perso. Il disegno e il calco sono strumenti per decidere dove mettere un'opera e rendono negoziabile in anticipo un'assenza: la trasformano da evento subito, che si potrebbe valutare solo dopo che è già accaduto, quando ormai non è più reversibile, a evento rappresentato e quindi discutibile, contestabile, eventualmente evitabile, prima ancora che si verifichi. È significativo che l'esito finale ossia il trasferimento del David al coperto all'interno della galleria dell'Accademia nel 1873 non corrisponda alla soluzione che disegno e calco avevano testato. La proposta della Loggia venne infine abbandonata.

Si potrebbe plausibilmente ipotizzare che all'interno dell'ampio dibattito sulla conservazione del David, l'esperimento del 1854 aveva comunque reso pensabile, discutibile e visivamente concreta l'idea stessa che il David potesse non essere più in piazza. Una volta che questa possibilità era stata vista anche solo nella forma di un calco sotto un'arcata della Loggia diventava più facile, vent'anni dopo, accettarla anche in una forma diversa da quella originariamente immaginata. Il disegno di Poccianti mostra una presenza (il David sotto la Loggia) ma presuppone un'assenza (il David non più sull'arengario), e questa assenza presupposta è già, in nuce, un oggetto di riflessione. Possiamo in conclusione inquadrare l'assenza come oggetto progettabile, non un effetto collaterale imprevisto di una decisione presa per altre ragioni, ma qualcosa che un disegno può anticipare, che un calco può simulare a grandezza naturale, che una comunità può quindi vedere, discutere e valutare prima che accada. Restringere l'analisi a questi due oggetti, e alla loro forma rappresentativa, evidenzia il fatto che, già a metà Ottocento, l'assenza di un'opera dal proprio luogo storico non fosse soltanto qualcosa che si subisce, ma qualcosa che attraverso il disegno e il calco si può, in una certa misura, simulare, progettare di vedere, prima ancora che si verifichi. Mettendone in risalto le contraddizioni e le necessità di nuove progettazioni e costruzioni di significati per un luogo vuoto che non potrebbe sicuramente mantenere il suo doppio a breve distanza. Un doppio che la piazza non avrebbe mai potuto ospitare, ma che bastò per imparare a immaginare, prima di viverlo, il vuoto che l'avrebbe attesa vent'anni dopo.

### Bibliografia

M. Anglani, *I luoghi del David: la Loggia dei Lanzi, il Bargello, piazzale Michelangelo, piazza della Signoria*, in F. Falletti (a cura di), *L'Accademia, Michelangelo, l'Ottocento*, Sillabe, Livorno 1997, pp. 28-36.

F. Falletti, *C'era una volta... un pezzo di marmo. Storia delle vicende conservative del David di Michelangelo*, in Id. (a cura di), *L'Accademia, Michelangelo, l'Ottocento*, Sillabe, Livorno 1997, pp. 55-65.

A. Natali (a cura di), «... che stia nella loggia». *Leonardo, il David, l'Opera del Duomo*, Mandragora, Firenze 2019.



6 | La costruzione delle opere di protezione del David di Michelangelo durante la Seconda guerra mondiale. Didascalia e riproduzione da Franca Falletti, "C'era una volta un pezzo di marmo. Storia delle vicende conservative del David di Michelangelo", in Id., a cura di, *L'Accademia, Michelangelo, l'Ottocento*, Sillabe, Livorno 1997, p. 63.

7 | La demolizione delle opere di protezione del David di Michelangelo dopo la Seconda guerra mondiale. Didascalia e riproduzione da Franca Falletti, "C'era una volta un pezzo di marmo. Storia delle vicende conservative del David di Michelangelo", in Id., a cura di, *L'Accademia, Michelangelo, l'Ottocento*, Sillabe, Livorno 1997, p. 63.



TRIBELON

RIVISTA DI DISEGNO  
UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI FIRENZE

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

**Citation:** R. Ferretti, *L'architettura dipinta e il disegno dello spazio nel ciclo delle Storie di San Francesco ad Assisi*, in *Un disegno dal presente*, TRIBELON, III, 2026, 5, pp. 110-112.

**ISSN (stampa):** 3035-143X

**ISSN (online):** 3035-1421

**doi:** <https://doi.org/10.36253/tribelon-4262>

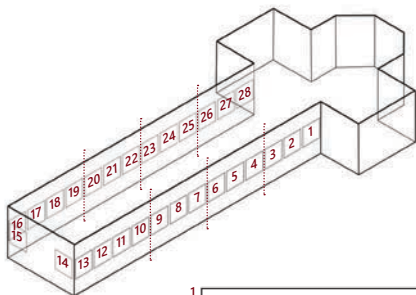
**Published:** July, 2026

**Copyright:** 2026 Ferretti R., this is an open access article, published by Firenze University Press (<https://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](https://riviste.fupress.net/tribelon)



## UN DISEGNO DAL PRESENTE

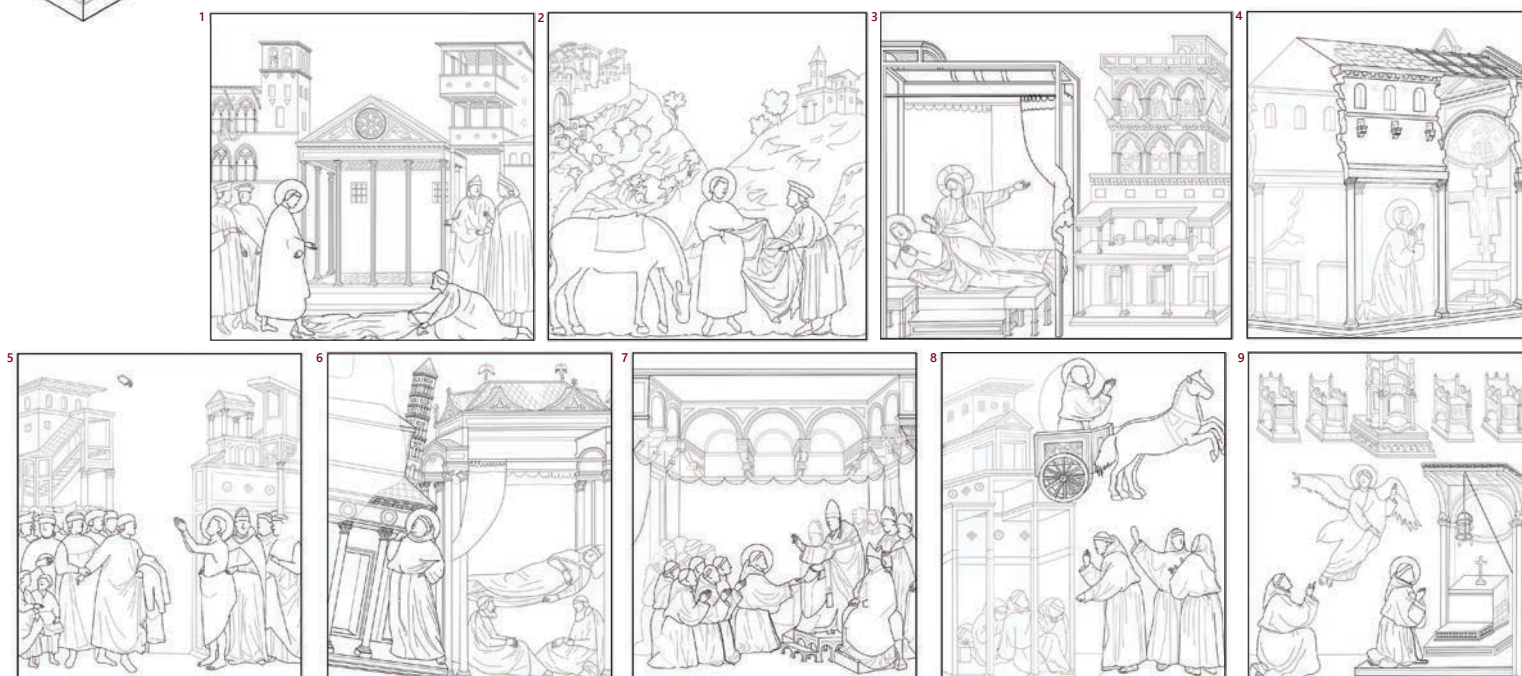
### L'ARCHITETTURA DIPINTA E IL DISEGNO DELLO SPAZIO NEL CICLO DELLE STORIE DI SAN FRANCESCO AD ASSISI

ROBERTA FERRETTI

University of Florence  
roberta.ferretti@unifi.it

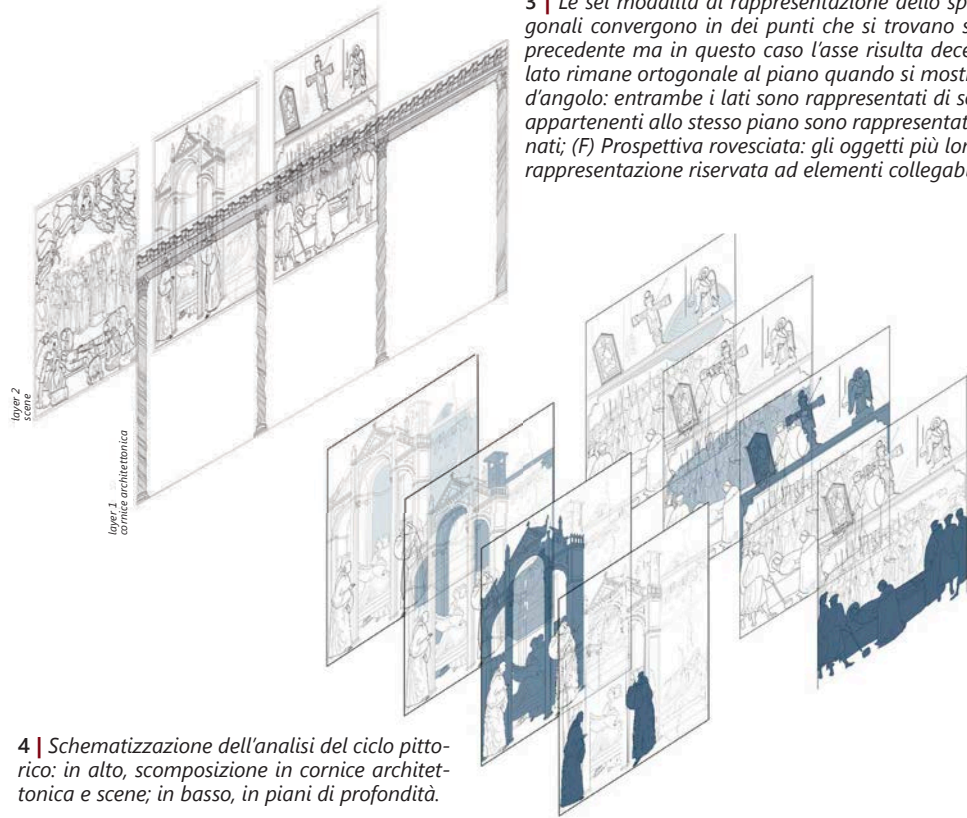
*Fin dall'antichità, la rappresentazione dell'architettura ha occupato un ruolo rilevante nelle arti figurative, ma con l'opera di Giotto assume una nuova centralità, contribuendo in modo determinante alla costruzione dello spazio pittorico e del racconto visivo. L'edificio dipinto non è più concepito esclusivamente come fondale, ma diventa un 'luogo' coerente e plausibile, fondato su modelli costruttivi reali e capace di mediare tra l'osservatore e la scena narrata. La ricerca prende in esame il ciclo delle Storie di san Francesco della Basilica Superiore di Assisi, analizzando sistematicamente l'apparato pittorico interno e le architetture dipinte mediante gli strumenti del disegno e del rilievo digitale. Il ciclo pittorico è stato analizzato secondo una logica stratificata, articolando l'indagine in livelli interpretativi capaci di restituire la complessità e la coerenza interna del progetto iconografico. L'analisi è stata condotta attraverso una scomposizione in layer, distinguendo la cornice architettonica dipinta – che inquadra le scene e collega lo spazio reale e quello rappresentato – dalle architetture interne alle scene. Lo studio evidenzia come la pluralità delle modalità di rappresentazione adottate non derivi da sommarie conoscenze tecniche, ma risponda a precise esigenze percettive, narrative e simboliche, coerenti con la concezione medievale dello spazio, inteso come non unitario, e con le premesse culturali e filosofiche dell'epoca. L'analisi dei ventotto affreschi ha permesso di individuare sei modalità di rappresentazione dello spazio e cinque tipologie spaziali, evidenziando relazioni ricorrenti tra forma della rappresentazione e funzione narrativa. L'architettura emerge così come principale dispositivo ordinatore dell'immagine: organizza la scena, ne definisce le gerarchie e contribuisce alla sua efficacia narrativa.*

1 | Disegni con restituzione a fil di ferro delle ventotto scene che compongono il ciclo pittorico delle Storie di san Francesco: 1. Omaggio dell'uomo semplice; 2. Dono del mantello; 3. Sogno del palazzo; 4. Preghiera in San Damiano; 5. Rinuncia ai beni paterni; 6. Sogno di Innocenzo III; 7. Conferma della Regola; 8. San Francesco davanti al Sultano; 9. Visione dei troni celesti; 10. Cacciata dei diavoli da Arezzo; 11. San Francesco davanti al capitolo di Arles; 12. Estasi; 13. Presepe di Greccio; 14. Miracolo della fonte; 15. Predica agli uccelli; 16. Morte del cavaliere di Celano; 17. Predica davanti a Onorio III; 18. Apparizione al capitolo di Arles; 19. Stimmate; 20. Morte di san Francesco; 21. Visioni in punto di morte; 22. Accertamento delle Stimmate; 23. Pianto delle Clarisse; 24. Canonizzazione; 25. Apparizione a Gregorio IX; 26. Guarigione dell'uomo di Lleida; 27. Confessione della donna resuscitata; 28. Liberazione dell'eretico Pietro.



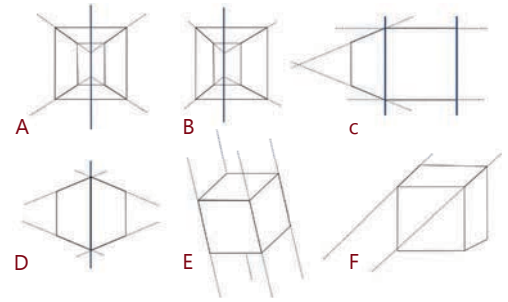


2 | Sezione longitudinale a fil di ferro di una delle campate della navata della Basilica Superiore di Assisi, con evidenziazione della modalità di rappresentazione ad asse di fuga della cornice architettonica dipinta, in corrispondenza delle scene 20, 21, e 22.



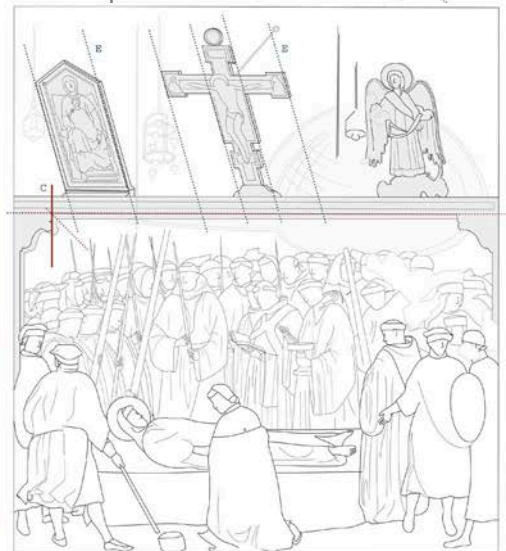
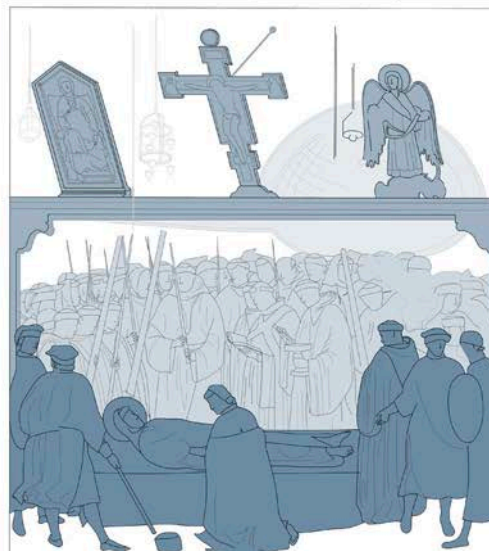
4 | Schematizzazione dell'analisi del ciclo pittorico: in alto, scomposizione in cornice architettonica e scene; in basso, in piani di profondità.

3 | Le sei modalità di rappresentazione dello spazio individuate nel ciclo pittorico. (A) asse di fuga: le ortogonali convergono in dei punti che si trovano sullo stesso asse; (B) Frontale asimmetrica: evoluzione della precedente ma in questo caso l'asse risulta decentrato rispetto al campo visivo; (C) frontale prospettica: un lato rimane ortogonale al piano quando si mostrano un secondo o terzo lato appaiono in scorcio; (D) visione d'angolo: entrambe i lati sono rappresentati di scorcio; (E) Rappresentazione per linee parallele: tutte le linee appartenenti allo stesso piano sono rappresentate parallele, utilizzata per risolvere il problema dei piani inclinati; (F) Prospettiva rovesciata: gli oggetti più lontani appaiono più grandi rispetto a quelli vicini, modalità di rappresentazione riservata ad elementi collegabili al mondo trascendentale.



5 | Analisi delle scene 21 - Apparizioni in punto di morte e 22 - Accertamento delle Stimmate. Dall'alto: fotopiano; scomposizione in piani di profondità, che evidenzia l'organizzazione dello spazio in quattro livelli; modalità di rappresentazione. Nella scena 21: visione d'angolo (D) per le architetture a sinistra, frontale prospettica (E) per lo spazio interno a destra e prospettiva rovesciata (F) per il giaciglio papale. Nella scena 22: frontale prospettica (E) per la trave e rappresentazione per linee parallele (D) per gli oggetti sovrastanti.

■ I piano ■ II piano ■ III piano ■ IV piano





RIVISTA DI DISEGNO  
UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI FIRENZE

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

**Citation:** G. Anzani, *Il ruolo del punto nel disegno parametrico delle coniche tra geometria e topologia computazionale*, in *Codici grafici*, TRIBELON, III, 2026, 5, pp. 113-118.

**ISSN (stampa):** 3035-143X

**ISSN (online):** 3035-1421

**doi:** <https://doi.org/10.36253/tribelon-4265>

**Published:** July, 2026

**Copyright:** 2026 Anzani G., this is an open access 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](http://riviste.fupress.net/tribelon)

## CODICI GRAFICI

# IL RUOLO DEL PUNTO NEL DISEGNO PARAMETRICO DELLE CONICHE TRA GEOMETRIA E TOPOLOGIA COMPUTAZIONALE

GIOVANNI ANZANI

University of Florence  
giovanni.anzani@unifi.it

*Nell'ordinaria interazione con i sistemi CAD, generalmente l'immissione di coordinate nello spazio modello si riduce a un atto deterministico, sterile e concluso in se stesso. Il segno digitale nasce spesso muto, privo di quella "tensione tra intenzione e senso" propria del disegno analogico come indagine conoscitiva. Eppure, se letti attraverso la lente della Geometria Proiettiva, i punti immessi a schermo cessano di essere entità isolate per svelare un orizzonte denso di possibilità: essi contengono in nuce le infinite sezioni coniche ammissibili che per essi possono transitare. Si propone qua un'analisi volta alla risemantizzazione del segno vettoriale, attraverso la presentazione di un framework algoritmico (in linguaggio AutoLISP per AutoCAD) dedicato alla rappresentazione parametrica delle sezioni coniche. Il codice analizzato non è concepito per tracciare passivamente una curva finita, ma per agire come uno strumento maieutico. Di fronte all'orizzonte di possibilità manifestato a video, il disegnatore non subisce la semplificazione del mezzo digitale, ma è chiamato a compiere un'esplorazione consapevole. Il tracciamento della sezione conica finale diviene così un vero e proprio gesto intenzionale: l'atto di far collassare un campo esplorativo di variamente infinite possibilità in un'unica, specifica e significativa realtà geometrica.*

## 1. Introduzione

Affinché il segno digitale non sia un semplice *output* esecutivo, ma instauri un dialogo con l'ambiente vettoriale per il disegno di una conica, il software deve estrarne informazioni che vadano oltre la coordinata cartesiana. Nel *framework* proposto, il dato spaziale viene decodificato attraverso una stratificazione semantica articolata su quattro livelli di significazione: l'**enumerazione**, la **qualificazione**, la **morfologia** e l'**esplicitazione**<sup>1</sup>.

## 2. L'Enumerazione

Per la determinazione univoca di una sezione conica, sono necessarie cinque condizioni indipendenti (ad esempio cinque punti generici di passaggio). In questo *framework*, l'immissione di un punto a schermo rappresenta il progressivo pa-

gamento di un "debito informativo". L'algoritmo legge l'enumerazione di questi  $t$  come misura dei gradi di libertà residui del sistema e, a seconda della saturazione di tale debito, struttura l'architettura dei comandi in tre differenti regimi logici.

### *L'Insufficiente Saturazione ( $\infty^4$ )*

Un solo punto, per definizione adimensionale, non è in grado di definire alcuna direzione, giacitura o metrica relativa: se rende impossibile tracciare una semplice circonferenza, questo vale a maggior ragione per la determinazione di una sezione conica. Tale carenza strutturale inibisce l'uso di qualunque vincolo ausiliario (tipologia, orientamento o rapporti metrici), mancando le coordinate direttrici su cui operare. L'impossibilità algebrica di saturare i restanti quattro gradi di libertà genera un deficit informativo

che impedisce l'attivazione di qualsiasi motore di indagine esplorativa.

### *La Bassa Saturazione ( $\infty^3 \infty^2$ )*

Con due o tre coordinate il sistema risulta algebricamente indeterminato. In questo scenario, l'algoritmo applica una restrizione rigorosa: è insufficiente l'impiego di set composti solamente da punti generici di passaggio. Affinché il sistema possa saturare i gradi di libertà residui, la mancanza di punti fisici deve essere compensata fornendo vincoli di natura differente. Tale compensazione avviene secondo una precisa gerarchia di strategie, in cui la qualificazione strutturale dei nodi costituisce il prerequisito necessario per l'eventuale applicazione dei vincoli successivi: l'assegnazione di ruoli strutturali, la dichiarazione dell'**identità topologica** e l'imposizione di **costanti metriche o vettoriali**<sup>2</sup>.

Solo tramite questa integrazione di dati, l'algoritmo ottiene le condizioni indipendenti necessarie per pre-calcolare il sistema, consentendo il proseguimento del comando.

#### L'Alta Saturazione ( $\infty^1 \infty^0$ )

Superata la soglia critica dei tre input, il paradigma si capovolge. Con l'immissione di 4 o 5 coordinate (o combinazioni equivalenti), il debito informativo è saldato: il sistema possiede ora una massa critica di dati sufficiente per indagare lo spazio senza postulati pregressi.

I comandi perdono il prefisso topologico intenzionale, divenendo pienamente polimorfici e capaci di dedurre in totale autonomia l'identità della curva. Tuttavia, l'algoritmo non utilizza questa mole di dati per imporre una singola forma, ma sfrutta i gradi di libertà residui per farsi cartografo dell'orizzonte geometrico latente nei due seguenti scenari: a **4 punti** e a **5 punti**<sup>3</sup>.

Come verrà dettagliato nel paragrafo sull'esplicitazione, questa rete di calcoli invisibili troverà espressione grafica in guide esplorative dinamiche. In questa progressione enumerativa il CAD abdica al ruolo di mero esecutore per divenire strumento di svelamento, dove la matematica non limita l'intuizione, ma ne computa l'esatto perimetro di esistenza.

### 3. La Qualificazione

Il secondo livello di significazione introdotto dal *framework* impone il superamento della logica puramente incrementale, operando una rigorosa classificazione delle coordinate immesse nello spazio modello. I punti non vengono processati come un aggregato omogeneo ma, a seconda del comando evocato, vengono qualificati secondo due logiche dicotomiche indipendenti: lo **stato operativo** (distingue i punti fissi dai punti riposizionabili) e l'**identità geometrica** (distingue i punti generici dai punti notevoli: centro, fuoco, vertice)<sup>4</sup>.

L'efficacia di questa doppia qualificazione si riflette nell'architettura dei comandi, che combinano questi due assi logici declinandoli in differenti paradigmi operativi che definiscono ambienti fondati: sulle ancore strutturali (**con2f1p**, **con3pc**), sulle sole identità generiche (**con5p**), su

dinamiche relazionali avanzate e reattive (**con5prea**), su approcci ibridi (**ell3prd**) e su stati operativi fluidi (**parvf**)<sup>5</sup>.

In questo *framework*, il punto smette di essere un dato inerte per divenire un'entità interrogabile: la sua natura è definita dall'incrocio tra l'identità matematica che assume (generico o notevole) e la funzione che l'operatore gli assegna in tempo reale (ancora fissa o sonda riposizionabile).

### 4. La Morfologia

Il terzo livello di decodifica trasforma il recinto spaziale in una topologia strutturata. Quando l'operatore colloca, ad esempio, quattro punti di passaggio della conica nello spazio (**con4p**, **con5p**, **con5prea**), compie un gesto apparentemente generico; tuttavia, affinché il fascio di coniche risultante risponda all'intenzione latente del progettista, il sistema deve riconoscere la "firma" di quel gesto. Il quadrangolo tracciato è un parallelogramma? Un trapezio? O un sistema ortocentrico? L'ambiente dei predicati geometrici costituisce l'infrastruttura cognitiva del *framework* e si basa su una prima fondamentale distinzione topologica tra quadrangoli: **convessi** e **concavi**<sup>6</sup>.

L'efficacia algoritmica del *framework* si manifesta sia nel modo in cui legge la forma eludendo l'impiego diretto di funzioni trigonometriche, onerose ed esposte a inaccettabili approssimazioni cicliche<sup>7</sup>, sia nello sfruttare l'ereditarietà gerarchica delle forme: senza eseguire calcoli grezzi e ridondanti per ogni figura interrogata, il sistema procede per discendenza topologica<sup>8</sup>.

### 5. L'Esplicitazione

Nel quarto livello di decodifica, assunta la necessità proiettiva dei cinque vincoli indipendenti per la determinazione univoca della conica, l'indagine si focalizza sulla fase di sospensione che precede il saldo definitivo del debito informativo. Affinché il segno digitale non si riduca a un gesto neutro — una replica algoritmica perfetta ma svuotata di intenzionalità — il *framework* trasforma l'attesa dell'ultimo vincolo in un disvelamento preventivo dello spazio modello.

L'esplicitazione vettorializza il grado di libertà residuo: tramuta l'ambiente CAD da superficie esecutiva a "luogo critico", uno spazio di pensiero capace di tradurre l'indeterminatezza algebrica in una precisa intenzione di progetto.

Il sistema struttura l'esplicitazione su due differenti registri visivi: la mappatura cinematica dei luoghi geometrici e la mappatura topologica dei domini di esistenza<sup>9</sup>. Solo attraverso questo preventivo disvelamento visivo il posizionamento dell'ultimo punto cessa di essere un tentativo alla cieca per divenire una costruzione significativa: un atto consapevole capace di interrogare l'orizzonte proiettivo e resistere alla banalizzazione della forma. L'efficacia di questa infrastruttura visiva si declina al variare del debito informativo, strutturando l'esplicitazione in quattro distinti ambienti operativi<sup>10</sup>:

#### A 2 punti

L'esplicitazione si manifesta attraverso una tracciatura cinematica immediata: un vettore elastico svela in tempo reale l'orientamento spaziale prima che l'operatore saturi l'intero sistema posizionando la sonda mobile.

#### A 3 punti

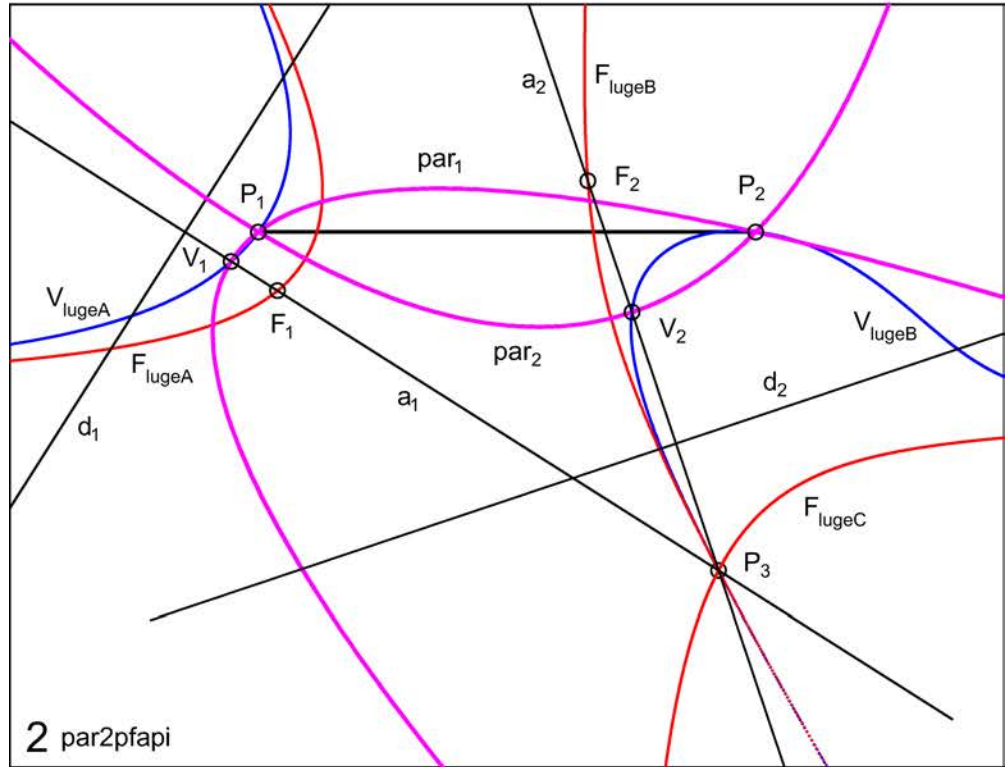
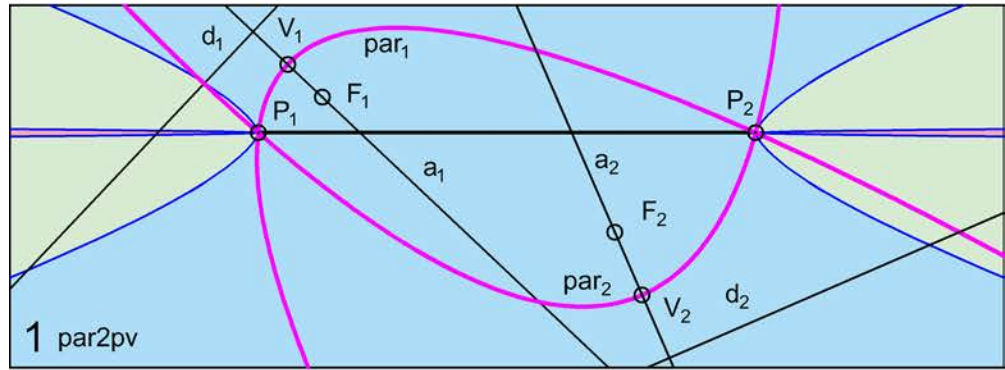
Il sistema attiva una mappatura topologica primaria, demandata a guide vettoriali immateriali (Dime) che a seconda dei casi: delimitano i domini di transizione morfologica della curva, da forme chiuse a forme aperte; svelano preventivamente le regioni di piano a differente molteplicità algebrica (fino a tre soluzioni possibili). Nei casi in cui la mappatura topologica non sia applicabile per intrinseca ambiguità radiale, il *framework* demanda all'operatore una dichiarazione d'intenti preventiva sul tipo di conica desiderata per abilitare specifiche iniezioni analitiche automatizzate.

#### A 4 punti

Raggiunta la quasi-saturazione, l'algoritmo calcola le mappe dei luoghi geometrici correlabili alla terna di punti dati. Lo spazio vuoto viene segnato da traiettorie continue o densamente punteggiate che manifestano gli ultimi due gradi di libertà residui in attesa del quarto punto.

**A 5 punti**

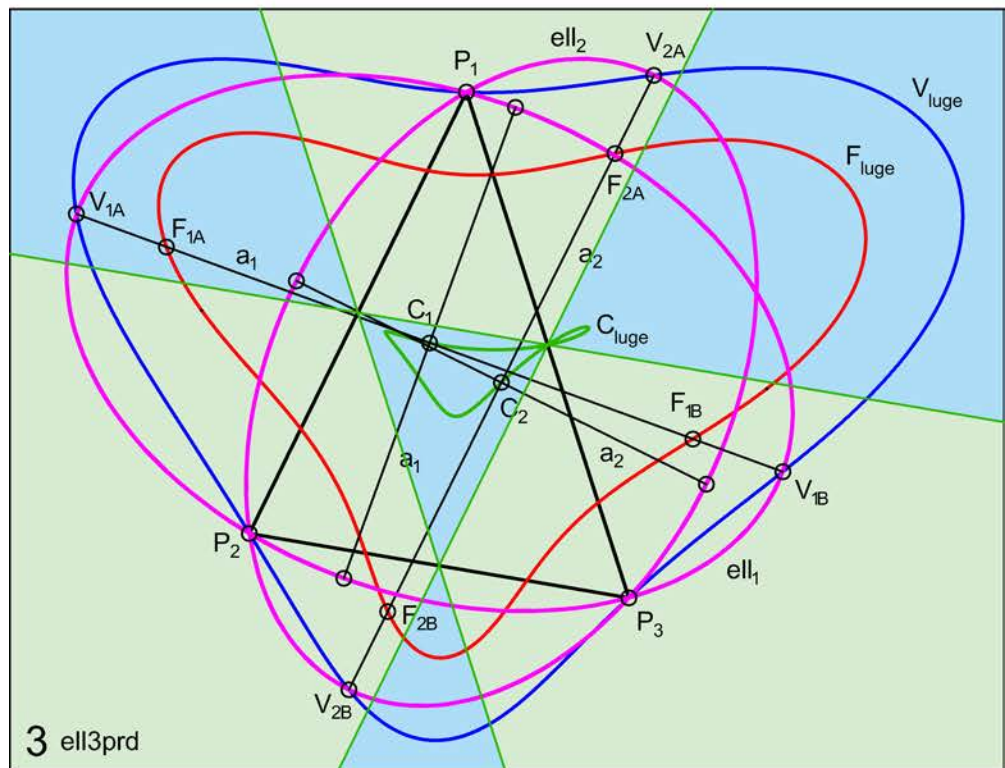
L'esplicitazione raggiunge l'apice fondendo i due registri visivi. Sul fronte cinematico, un Router Polimorfico analizza l'impalcatura di base per generare tracciati frattali e svelare configurazioni geometriche singolari. Sul fronte topologico, la tracciatura predittiva delle linee di demarcazione spaziale calcola l'orizzonte degli eventi: le parabole di confine previsualizzano il transito tra forme chiuse e aperte, una consapevolezza che culmina nel CAD inteso come organismo cinematico nei moduli di editing reattivo.



**1 | PAR2PV** – Due parabole alternative  $par_1, par_2$  passanti entrambe da due punti generici fissi  $P_1, P_2$  e da due differenti punti notevoli distinti  $V_1, V_2$ . Le aree colorate in azzurro, rosa e verde distinguono rispettivamente il numero di soluzioni determinabili da una a tre.

**2 | PAR2PFAPI** – Due parabole alternative  $par_1, par_2$  passanti entrambe da due punti generici fissi  $P_1, P_2$  e da due differenti punti notevoli distinti  $V_1, V_2$  o  $F_1, F_2$ . Il punto  $P_3$  vincola il passaggio degli assi  $a_1, a_2$ , determinando il fascio proprio degli assi parabolici e consentendo la mappatura dei luoghi geometrici di fuochi ( $F_{lugeA}, F_{lugeB}, F_{lugeC}$ ) e vertici ( $V_{lugeA}, V_{lugeB}$ ) ammissibili rispettivamente colorati di rosso e blu.

**3 | ELL3PRD** – Due ellissi alternative  $ell_1, ell_2$  passanti entrambe da tre punti generici fissi  $P_1, P_2, P_3$  e da due punti notevoli distinti  $C_1, C_2$  o  $V_1, V_2$  o  $F_1, F_2$ , il rapporto tra i semiassi  $a/b$  fissato a  $2/3$  consente la mappatura dei luoghi geometrici di centri ( $C_{luge}$ ), fuochi ( $F_{luge}$ ) e vertici ( $V_{luge}$ ) ammissibili rispettivamente colorati di verde, rosso e blu. Le aree colorate in azzurro e verde distinguono rispettivamente tra centri ammissibili (ellittici) e inammissibili (iperbolici).

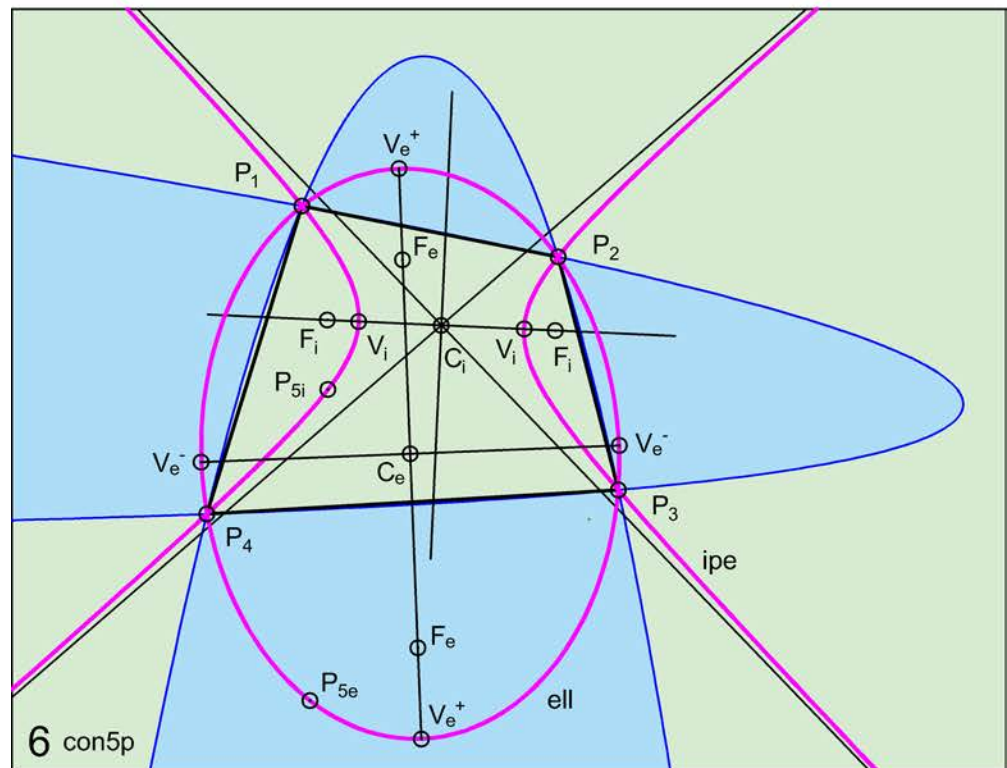
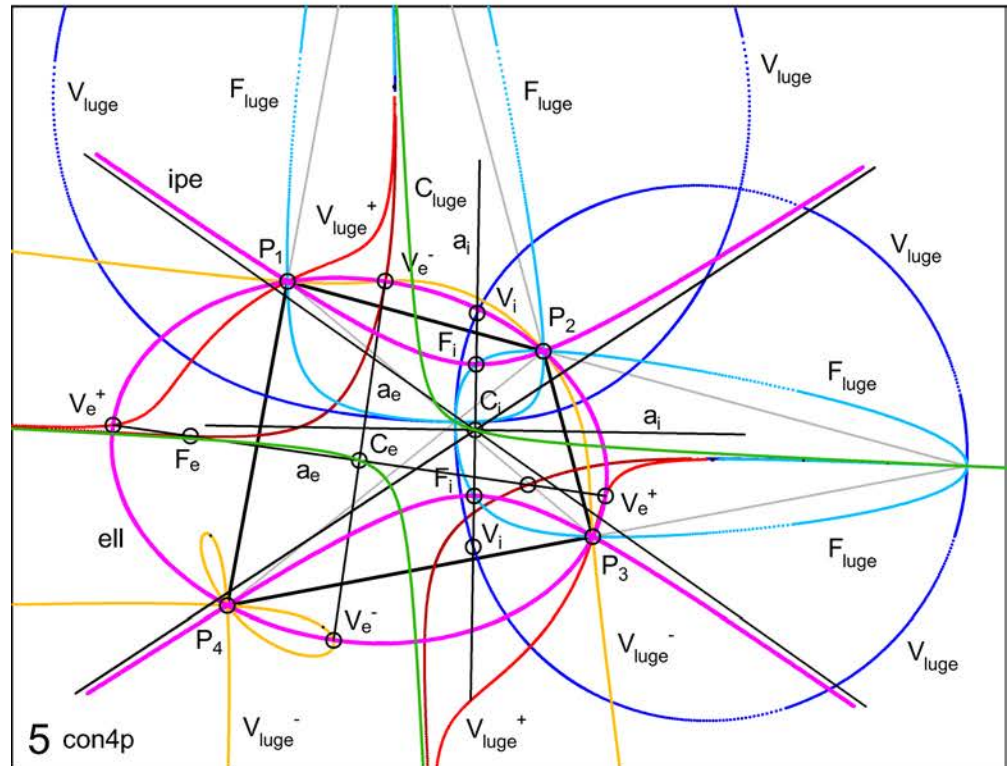
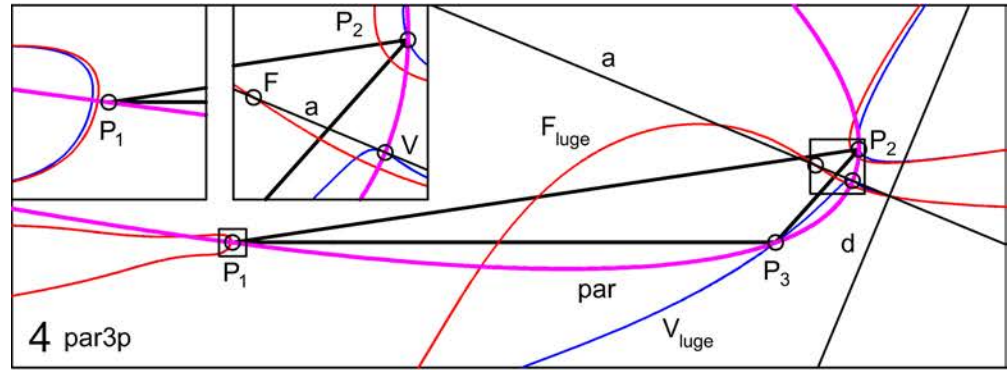


## 6. Conclusioni

Il framework analizzato dimostra come l'ambiente CAD possa evolvere da esecutore deterministico a luogo critico. Svelando l'infrastruttura proiettiva anziché occultarla, l'algoritmo agisce come strumento di resistenza alla semplificazione: l'esplorazione consapevole dello spazio torna a precedere l'atto del tracciare.

In questa prospettiva, le mappe di indagine operano come un segno aperto. I domini geometrici pre-calcolati non impongono risposte finite, ma attendono l'interpretazione del progettista: il rigore algoritmico non si limita a produrre un tracciato esatto, ma organizza il pensiero formale, costringendo l'operatore a misurare le conseguenze topologiche del proprio gesto.

La sintesi si compie nella saturazione dell'ultimo grado di libertà, che sancisce il collasso dalla probabilità matematica all'univoca realtà geometrica. Privato di automatismi ciechi, il tracciamento della curva cessa di essere un gesto neutro per farsi portatore di un'esplicita intenzione. Il punto immesso diviene così una costruzione significativa: il vertice in cui la geometria descrittiva restituisce al calcolo digitale la capacità di produrre senso.



4 | PAR3P – Una parabola par passante da tre punti generici fissi  $P_1, P_2, P_3$  e da un punto notevole  $V$  o  $F$  determinabile sulla mappatura dei luoghi geometrici di fuochi ( $F_{luge}$ ) e vertici ( $V_{luge}$ ) ammissibili rispettivamente colorati di rosso e di blu.

5 | CON4P – Un'ellisse ell e un'iperbole ipe passanti entrambe da quattro punti generici fissi  $P_1, P_2, P_3, P_4$  e da due punti notevoli distinti  $C_e, C_i$  o  $V_e, V_i$  o  $F_e, F_i$  determinabili sulla mappatura dei luoghi geometrici di centri ( $C_{luge}$ ), fuochi ( $F_{luge}$ ) e vertici ( $V_{luge}$ ) ammissibili colorati in maniera tale da distinguerli dettagliatamente sia per identità geometrica ( $C, F, V, V+, V-$ ) che per identità morfologica (Ellisse, Iperbole, Parabola).

6 | CON5P – Un'ellisse ell e un'iperbole ipe passanti entrambe da quattro punti generici fissi  $P_1, P_2, P_3, P_4$  e da due differenti punti generici distinti  $P5_e, P5_i$ . Le aree colorate in azzurro e verde distinguono rispettivamente tra posizioni del quinto punto tali da determinare un'ellisse o un'iperbole; il posizionamento del quinto punto sui confini parabolici determina una parabola.

<sup>1</sup> I quattro livelli di significazione:

**L'enumerazione** – Calcolo quantitativo dei punti immessi (da 1 a 5). Tale enumerazione definisce l'ampiezza dell'orizzonte delle soluzioni ammissibili (da  $\infty^4$  a  $\infty^0$ ), misurando la progressiva saturazione dei gradi di libertà del sistema. **La qualificazione** – Classificazione qualitativa dei nodi immessi, articolata su due logiche dicotomiche indipendenti: una operativa, che discrimina tra punti fissi e riposizionabili, strutturando la cinematica dell'esplorazione spaziale e una geometrica, che distingue tra punti generici e notevoli, stabilendone il peso specifico (1 o 2) nella saturazione dei gradi di libertà.

**La Morfologia** – Indagine delle mutue relazioni spaziali, determinante nelle configurazioni a quattro punti. Il sistema analizza il quadrangolo per valutarne le proprietà geometriche (concavità, convessità e simmetria della forma, parallelismo e ortogonalità dei lati, conciclicità e ortocentrismo dei vertici). La classificazione morfologica determina algebricamente la natura del fascio conico risultante.

**L'esplicitazione** – Vettorializzazione dei significati latenti tramite guide immateriali, strutturate su due registri esplorativi propedeutici alla restituzione consapevole della forma: la qualificazione dei luoghi geometrici (traiettorie dei punti notevoli) e la delimitazione spaziale delle soglie topologiche e dei domini di esistenza delle varie tipologie di conica. Agendo come vettori di orientamento intenzionale, tali entità svelano l'invisibile infrastruttura proiettiva sottesa, trasformando l'ambiente CAD da interfaccia di esecuzione a luogo di indagine critica.

<sup>2</sup> Protocolli di saturazione per sistemi sottodeterminati:

**Assegnazione di ruoli strutturali** (Condizione Necessaria): La risoluzione univoca è subordinata alla presenza di punti notevoli (Vertice, Fuoco, Centro) che fungano da cardini geometrici. La quota di qualificazione richiesta varia in funzione del numero di input: negli scenari a due punti (parvf), la saturazione esige che entrambi i nodi assumano un'identità speciale; negli scenari a tre punti (par2p1v, con2v1p), l'algoritmo accetta la compresenza di punti generici di passaggio.

**Dichiarazione dell'identità topologica** (Opzionale): Una volta garantita la presenza di almeno un punto notevole, l'operatore può risolvere l'ambiguità sul tipo di conica tramite un prefisso esplicito (par2p1v) o una scelta in fase di esecuzione (con2f1p).

**Imposizione di costanti metriche o vettoriali** (Opzionale): Il debito può essere ulteriormente saturato fornendo parametri numerici (rapporto b/a) o direzionali (orientamento degli assi) che agiscono come vincoli finali di progetto (par2pfapi).

<sup>3</sup> Scenari esplorativi in regime di alta saturazione:

**A 4 punti:** la morfologia del quadrangolo base stabilisce in autonomia quali famiglie di coniche possano esistere; il motore matematico mappa integralmente questi domini, predisponendo l'infrastruttura necessaria affinché il progettista operi una scelta consapevole in qualsiasi punto dello spettro ammissibile.

**A 5 punti:** il framework interroga la matrice di base per dedurre l'esatta natura topologica del piano, calcolando analiticamente le equazioni dei limiti spaziali. Il sistema opera così una rigorosa tripartizione dell'orizzonte geometrico: le aree di geni delle forme chiuse (ellissi), i domini di sviluppo delle forme aperte (iperboli) e le loro esatte soglie di demarcazione contenenti le forme di transizione (parabole).

<sup>4</sup> La qualificazione dei punti secondo due logiche dicotomiche indipendenti

**Stato operativo:** se fissi costituiscono l'impalcatura strutturale rigida del sistema di riferimento locale (le ancore cristallizzate); se ripo-

sizionabili costituiscono il vertice di indagine esplorativa, battuto dall'operatore o in alcuni casi ottenuto interrogando puntualmente tramite il sistema LGSNAP opportuni luoghi geometrici. Nei soli ambienti di tipo REA (par2pfa-pirea, par3prea, con5prea), il framework abilita transizioni fluide, permettendo a un punto di alternare il proprio stato operativo tra fisso e riposizionabile, condizioni per loro natura esclusive.

**Identità geometrica:** se generici appartengono alla curva e ne vincolano il transito, agendo sulla configurazione spaziale mediante la saturazione di un singolo grado di libertà dell'equazione generatrice; se notevoli (Centro, Fuoco, Vertice) non appartengono necessariamente al tracciato ma ne impongono l'organizzazione posizionale fissando assi e simmetrie, definendo un cardine strutturale nel piano e determinando la saturazione simultanea di due gradi di libertà del sistema.

<sup>5</sup> Variabilità dei paradigmi: l'incrocio tra stato operativo e identità geometrica nei comandi:

**con2f1p** – Dati due punti fissi notevoli (i Fuochi) che saturano le simmetrie spaziali della conica bifocale; l'esplorazione è demandata a un terzo punto riposizionabile generico. **con3pc** – Dati tre punti fissi generici, l'indagine è affidata al posizionamento di un quarto punto riposizionabile notevole quale centro proprio o improprio che agisce come cardine strutturale qualificando il dominio morfologico e le simmetrie del sistema.

**con5p** – Dati quattro punti fissi generici compongono l'impalcatura quadrangolare; l'indagine esplorativa è affidata al quinto punto riposizionabile generico.

**con5prea** – Dati a regime cinque punti fissi generici, la selezione di uno di essi lo tramuta istantaneamente in sonda riposizionabile, i restanti quattro conservano il ruolo di ancore rigide a supporto dell'esplorazione.

**ell3prd** – Forniti tre punti fissi generici, la saturazione dei gradi di libertà residui è affidata al posizionamento di un quarto punto notevole riposizionabile (Centro, Fuoco o Vertice). L'utente ne determina l'esatta coordinata vincolandolo ai luoghi geometrici preventivamente calcolati dal sistema.

**parvf** – Un punto fisso notevole (vertice) e un punto riposizionabile notevole (fuoco) consentono la determinazione di un'univoca parabola. Un selettore consente di invertire lo stato operativo (fisso/riposizionabile) dei due nodi senza interrompere la sessione.

<sup>6</sup> Risoluzione topologica dei quadrangoli (Convessità e Concavità):

Nei **quadrangoli convessi** computato il baricentro del quadrangolo i vertici sono riordinati in senso antiorario per prevenire le autosecazioni e garantire la coerenza direzionale nei calcoli a valle.

Nei **quadrangoli concavi**, identificato il vertice interno al perimetro formato dai restanti tre i vertici sono riordinati ponendo il vertice interno in ultima posizione determinando un'impalcatura coerente con i calcoli a valle.

<sup>7</sup> Robustezza algebrica nella lettura vettoriale della forma: La valutazione del parallelismo, dell'ortogonalità e della conciclicità è demandata alla rigida eleganza dell'algebra vettoriale: prodotti incrociati normalizzati sull'area piana e matrici risolte via determinanti ciclici. Tali procedure, calibrate su margini di precisione molto ridotti (fino a  $\epsilon=10^{-12}$ ), assicurano l'inviolabilità del dato analitico, garantendo una robustezza assoluta contro il rumore introdotto dalle fisiologiche derive del calcolo in virgola mobile.

<sup>8</sup> Ereditarietà semantica e discendenza topologica delle forme: L'identificazione di un quadrato non avviene per computazione diretta sulle co-

ordinate, bensì verificando che l'ente soddisfi i requisiti di un rettangolo accoppiati all'uguaglianza relativa dei lati adiacenti. Il rettangolo, a sua volta, discende dal soddisfacimento dei requisiti di un parallelogramma uniti alla condizione di ortogonalità tra i lati adiacenti. Questo approccio gerarchico riduce drasticamente la complessità ciclomatica globale, conferendo all'impalcatura digitale una solida intelligenza semantica.

<sup>9</sup> I registri dell'esplicitazione vettoriale:

**Mappatura cinematica** (I Luoghi): Restituisce le traiettorie spaziali dei punti notevoli (Centri, Vertici, Fuochi) al variare del grado di libertà residuo. Il framework renderizza queste entità in forma continua (tramite spline matematiche) o discretizzata (tramite dense nuvole di punti che, per vicinanza infinitesima, risultano percettivamente assimilabili a un tracciato analitico continuo). L'algoritmo offre così all'operatore un "segno aperto" che mappa le potenzialità della curva prima della sua definitiva cristallizzazione.

**Mappatura topologica** (I Confini o Dime): Genera vettori immateriali che operano una rigida cesura spaziale del piano modello. Questi confini non rappresentano curve di progetto, ma demarcano visivamente le regioni in cui il sistema muta la propria natura algebrica, distinguendo aree che generano tipologie differenti di coniche (es. la soglia parabolica che separa l'ellisse dall'iperbole) o differenziate molteplicità di soluzioni (genesi univoca vs. triformazione). Agendo come strumento di resistenza logica, costringono il progettista a misurare le esatte conseguenze topologiche del proprio gesto.

<sup>10</sup> Declinazione operativa degli ambienti esplorativi:

**A 2 punti: (parvf)** L'immissione del primo punto fisso notevole e l'implicita dichiarazione topologica sulla natura della conica consentono di saturare i primi tre vincoli. L'esplicitazione si manifesta tramite una linea elastica che collega l'ancora al cursore, rivelando in tempo reale l'orientamento dell'asse di simmetria. Il posizionamento del secondo punto notevole riposizionabile fornisce le due condizioni restanti per l'identificazione univoca della curva, chiudendo il sistema. Solo a regime, a impalcatura consolidata, l'interfaccia espone un selettore di stato (ORD) che agisce sulla cinematica: tramite uno switch logico, l'operatore può alternare il ruolo di ente fisso e sonda riposizionabile tra Vertice e Fuoco, invertendone la gerarchia operativa senza interrompere la sessione. Ad ogni interazione, l'algoritmo garantisce la coerenza visiva calcolando un'estensione asintotica dinamicamente proporzionata (15x) alla distanza focale istantanea, trasformando la genesi geometrica da atto esecutivo a processo scultoreo continuo.

**A 3 punti: (con2v1p)** Dati due punti fissi notevoli come Vertici, l'esplicitazione topologica traccia due rette limite perpendicolari all'asse: il posizionamento del punto generico riposizionabile decodifica la curva in ellisse o iperbole a seconda che la sua proiezione ortogonale ricada all'interno o all'esterno del semiasse maggiore e fornisce la condizione restante per l'identificazione univoca della curva, chiudendo il sistema. **(con2f1p)** Dati due punti fissi notevoli come Fuochi, la logica di calcolo si appoggia sulla somma/differenza focale; l'assenza di confini morfologici netti impone la scelta preventiva del dominio (Ellisse/Iperbole), compensata da scorciatoie algebriche (es. l'iniezione istantanea del punto di passaggio esatto per l'iperbole equilatera): il posizionamento del punto generico riposizionabile fornisce la condizione restante per l'identificazione univoca della curva, chiudendo il sistema. **(par2pv)** Dati due punti fissi generici e assunta implicitamente la

natura di parabola, il sistema attiva una "Dima di Molteplicità" (una complessa geometria scallata e specchiata basata su 500 nodi ottimizzati) per mappare le zone a singola soluzione o a triforcazione algebrica; il posizionamento del punto notevole riposizionabile (Vertice) innesca una scansione radiale intensiva (sweep direzionale a 360°) con ricerca dicotomica per estrarre euristicamente tutte le parabole fisicamente valide. Fornendo le due condizioni restanti, tale posizionamento chiude il sistema restituendo un'identificazione univoca o una terna simultanea di curve, in stretta dipendenza dalla regione topologica in cui l'operatore ha collocato la sonda.

**A 4 punti:** L'immissione di tre punti fissi generici lascia il sistema con due gradi di libertà, la cui saturazione richiede l'inserimento di vincoli aggiuntivi (di natura, metrici, direzionali o strutturali) prima di abilitare l'esplorazione dell'incognita finale. In questo dominio, il framework distingue tra comandi generalisti (prefisso con), che mantengono l'indeterminatezza morfologica fino all'immissione dell'ultimo parametro, e comandi specialisti (prefissi ell, ipe, par), dove la dichiarazione preventiva della natura della curva agisce da vincolo assorbente. Poiché per ellissi e iperboli tale dichiarazione non satura interamente il grado di libertà, i relativi moduli esigono un quarto parametro esplicito (Rapporto o Direzione, da cui il suffisso rd); al contrario, la natura parabolica (avendo eccentricità intrinsecamente fissa) assorbe di fatto un grado di libertà, rendendo superfluo tale parametro aggiuntivo. (**ell3prd**) Fissato il vincolo aggiuntivo di rapporto o direzione, il software esegue un oneroso pre-calcolo Single-Pass ad alta densità per svelare l'ultimo grado di libertà sotto forma di traiettorie continue (Mappe dei Luoghi) per Centri, Fuochi e Vertici; il posizionamento del punto notevole riposizionabile interroga tali luoghi tramite un puntatore LGSNAP che interpola i dati al volo per garantire un aggancio sub-pixel, fornendo la condizione restante per l'identificazione univoca della curva. (**ipe3prd**) Definito il quarto vincolo di rapporto o direzione, l'algoritmo affronta la criticità analitica degli asintoti: il motore interroga un Oracolo Geometrico che inietta una concentrazione frattale logaritmica di parametri attorno alle singolarità per prevenire il collasso matematico sui lati del triangolo base. Questo disvelamento preventivo garantisce la continuità visiva e analitica dei rami iperbolici, consentendo al punto notevole riposizionabile di chiudere il sistema tramite un aggancio elastico di precisione. (**par3p**) Assunta la natura parabolica che funge da quarto vincolo implicito, l'esplicitazione si avvale di uno scanner adattivo per mappare i rami continui e di una scansione radiale intensiva a 180° con ricerca dicotomica per isolare euristicamente le parabole degeneri sui nodi del triangolo base; il punto notevole riposizionabile fornisce la condizione restante per l'identificazione univoca della curva, chiudendo il sistema. (**con3pc**) Dati i tre punti di passaggio e mantenendo l'indeterminatezza morfologica, il quarto vincolo viene fornito posizionando un Centro (Proprio o Improprio); l'esplicitazione si manifesta attraverso guide vettoriali strutturali (mediane estese del triangolo base) che indirizzano la scelta dell'utente prima del clic. Il sistema risolve poi l'incognita tramite un risolutore matriciale fondato sulla simmetria radiale (che espande il triangolo in un esagono a simmetria centrale, la cui convessità o concavità discrimina tra ellissi e iperboli) o tramite l'espansione del set a cinque punti (per le parabole), saturando i vincoli restanti per la determinazione univoca della curva.

**A 5 punti:** L'immissione di quattro punti fissi

generici satura i primi quattro vincoli proiettivi, lasciando il sistema con un unico grado di libertà residuo. L'esplorazione di tale grado di libertà e la conseguente chiusura del sistema sono demandate all'interazione con un quinto punto riposizionabile (generico o notevole). (**con4p**) Il Router Polimorfico deduce la topologia della matrice fissa e innesca il partizionatore "Matriska" per tracciare i luoghi geometrici continui dei possibili Centri, Fuochi e Vertici; parallelamente, il motore computa due set di soluzioni discrete: determina le coniche "speciali" (estraendo a griglia l'Ellisse di minima eccentricità e risolvendo algebricamente l'unica Iperbole Equilatera e le 0, 1 o 2 eventuali Parabole, che fungono da soglie di transizione morfologica tra i domini) e pre-calcola analiticamente le coniche "nodali" (curve il cui vertice o asse principale coincide esattamente con uno dei quattro punti base). L'interfaccia espone così un triplice registro di selezione, consentendo all'operatore di commutare dinamicamente il target del puntatore tra l'esplorazione spaziale continua sui luoghi, l'estrazione diretta dei metadati speciali o l'ancoraggio topologico ai nodi dell'impalcatura. La selezione del quinto punto notevole riposizionabile attraverso uno di questi tre registri fornisce la condizione restante per l'identificazione univoca della curva, chiudendo il sistema. (**con5p**) Abilitando un'esplorazione spaziale libera, un oracolo predittivo traccia le eventuali Parabole di Confine (o le loro degenerazioni rettilinee) che separano preventivamente il dominio ellittico da quello iperbolico; superare tale confine con il cursore significa transitare istantaneamente dal mondo proiettivo delle forme chiuse a quello delle figure lacerate all'infinito, e il posizionamento del quinto punto riposizionabile generico all'interno di tali domini fornisce la condizione restante per l'identificazione univoca della curva, chiudendo il sistema. (**con5prea**) Mantenendo l'esplicitazione dell'oracolo predittivo, la matrice sfrutta una "Gerarchia Persistente": agganciando uno qualsiasi dei 5 punti generici fissi per renderlo riposizionabile e trascinarlo, gli altri 4 diventano istantaneamente le nuove ancore fisse, rigenerando l'intera topologia e i confini asintotici in tempo reale ad ogni variazione del gesto esplorativo, garantendo un'identificazione univoca e continua della curva.

## Bibliografia

G. Anzani, *An Algorithm in AutoLisp to Draw an Ellipse Inscribed in a Generic Quadrangle Based on the Projective Geometry*, Lulu, Raleigh 2014.

G. Anzani, *Il disegno delle coniche in AutoCAD. Indagine proiettiva e topologica dei luoghi geometrici sottesi*, Lulu, Raleigh 2026.

F. Aschieri, *Lezioni di geometria proiettiva e descrittiva. Volume primo: Geometria proiettiva*, Hoepli, Milano 1883.

F. Aschieri, *Lezioni di geometria proiettiva e descrittiva. Volume secondo: Geometria descrittiva*, Hoepli, Milano 1884.

A. Asperl, M. Hofer, A. Kilian, H. Pottmann, *Architectural Geometry*, Bentley Institute Press, Exton, Pennsylvania 2007.

L. Berzolari, *Geometria analitica. II. Curve e superficie del secondo ordine*, Ulrico Hoepli, Milano 1916.

L. Campedelli, *Lezioni di geometria. Volume primo: La geometria analitica e gli elementi della geometria proiettiva*, Cedam, Padova 1967.

L. Campedelli, *Lezioni di geometria. Volume secondo, parte prima: I metodi di rappresentazione della geometria descrittiva*, Cedam, Padova 1967.

L. Campedelli, *Lezioni di geometria. Volume secondo, parte seconda: Le curve e le superficie*, Cedam, Padova 1966.

G. Castelnuovo, *Lezioni di geometria analitica*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma-Napoli-Città di Castello 1956.

N.S. Dino, *Elementi di geometria proiettiva*, Morano, Napoli 1885.

F. Enriques, *Lezioni di geometria proiettiva*, ristampa anastatica della seconda edizione aumentata del 1904, Zanichelli, Bologna 1996.

U. Morin, *Lezioni di geometria. Parte I: Elementi di geometria analitica*, Cedam, Padova 1953.

U. Morin, *Lezioni di geometria. Parte II: Curve piane*, Cedam, Padova 1954.

U. Morin, *Lezioni di geometria. Parte III: Elementi di geometria proiettiva*, Cedam, Padova 1955.

E.G. Togliatti, XXXV. *Geometria proiettiva*, in L. Berzolari, G. Vivanti, D. Gigli (a cura di), *Enciclopedia delle matematiche elementari e complementi*, vol. II, parte 2a, Hoepli, Milano 1964.



TRIBELON

RIVISTA DI DISEGNO  
UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI FIRENZE

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

**Citation:** *Dialogo con Franco Purini*, S. Parrinello (a cura di), in *Linee di Ispirazione. Interviste ai maestri del disegno*, in *TRIBELON*, III, 2026, 5, pp. 119-127.

**ISSN (stampa):** 3035-143X

**ISSN (online):** 3035-1421

**doi:** <https://doi.org/10.36253/tribelon-4266>

**Copyright:** 2026 TRIBELON. This is an open access 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.

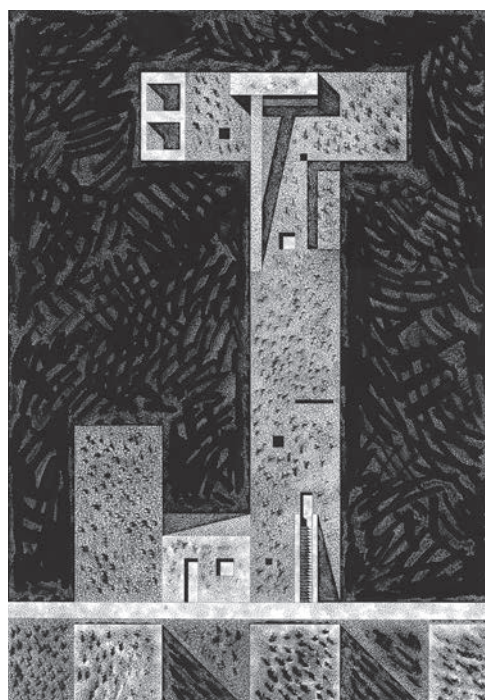
**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

**Journal Website:** [riviste.fupress.net/tribelon](http://riviste.fupress.net/tribelon)

## LINEE DI ISPIRAZIONE INTERVISTE AI MAESTRI DEL DISEGNO

### DIALOGO CON FRANCO PURINI

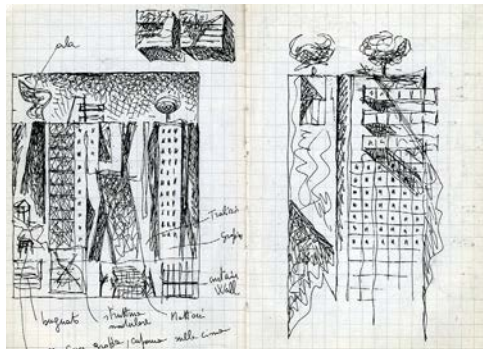
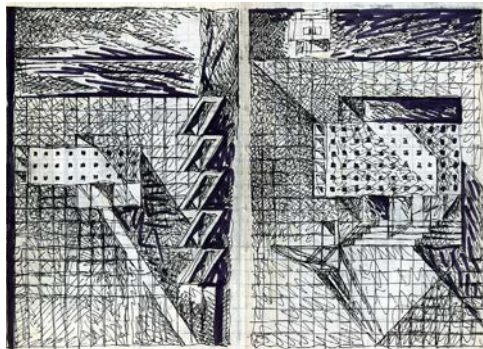
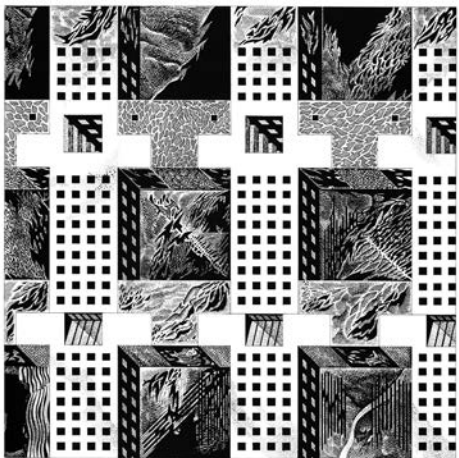
A CURA DI SANDRO PARRINELLO



#### Che cos'è, per lei, il disegno?

Direi che, per rispondere, occorre distinguere alcuni aspetti. Il primo è il disegno come modo di guardare e conoscere il mondo. Si può disegnare un paesaggio, un'architettura, una basilica, un palazzo, un fiume, un bosco, una montagna. Attraverso il disegno noi non ci limitiamo a vedere le cose: cominciamo davvero a comprenderle. Possiamo attraversare per anni una città come Roma, Firenze o Milano, osservare chiese e palazzi, persino ricordarli. Ma se non li disegniamo non sapremo mai fino in fondo che cosa siano. Il disegno è ciò che consente di capire la forma delle cose, la loro struttura, la loro presenza. Senza disegno resta soltanto un'immagine generica, una memoria non interrogata.

In questo senso, il disegno è anche vicino alla scrittura. Non sappiamo se venga prima il disegno o la scrittura: nelle grotte preistoriche, per esempio, si disegna prima di scrivere; in altri casi, invece, la scrittura precede il disegno. Ma tra disegno e scrittura esiste un'equivalenza profonda. Entrambi sono modi di dare forma al pensiero e di depositare una conoscenza. Disegnare significa quindi vedere una persona, un paesaggio o un edificio in modo più intenso. Il disegno è ciò che è compreso nel vedere: è la trasformazione dello sguardo in conoscenza. Non disegnare significa rinunciare a una possibilità essenziale di comprendere il mondo.



**Guardando le sue opere emerge uno stretto legame tra simbolismo, astrazione e significato. Come intende questo rapporto rispetto al disegno di progetto?**

La prima cosa da dire è che chi disegna possiede un segno proprio, irripetibile. Il segno non è qualcosa che si prende da altri: il segno siamo noi. Ogni persona, ogni architetto, ogni studente ha una modalità del segno che gli appartiene. Si può copiare Michelangelo o Raffaello, certo; si può provare a riprodurne la maniera. Ma quel segno non sarà mai nostro. Questo è fondamentale anche nell'insegnamento dell'architettura. Persino lo studente apparentemente meno capace possiede un segno che è suo per sempre. Magari non sa ancora usarlo, non lo riconosce, non lo controlla; tuttavia quel segno esiste.

È un'espressione mentale e insieme fisica, perché riguarda il pensiero ma anche il corpo, la mano, il gesto.

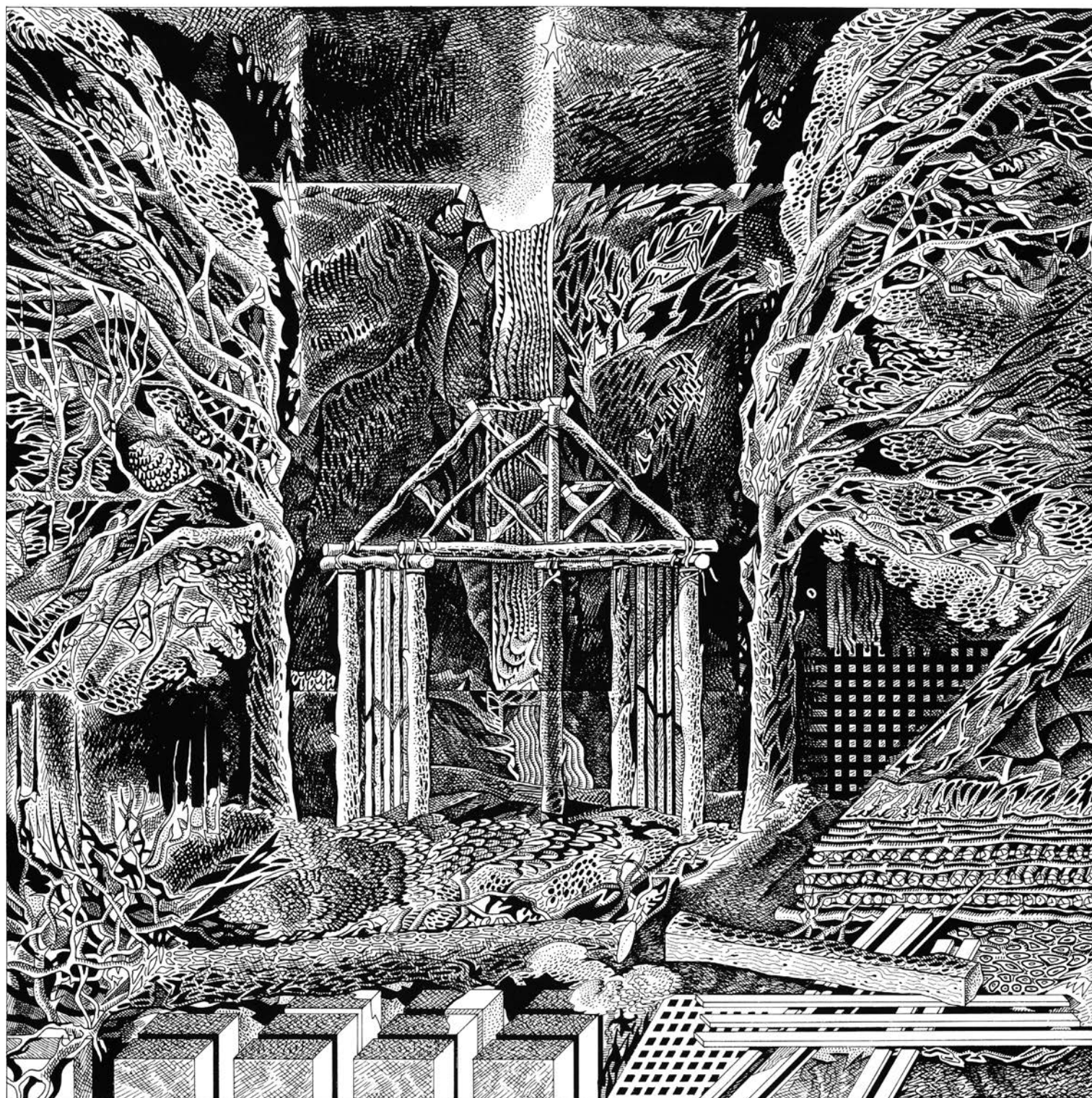
Il disegno comincia da qui: dal segno. Prima c'è il disegno del mondo, come di-

cevo; poi c'è un disegno che nasce dalla mente, da ciò che immaginiamo. Attraverso il disegno possiamo far emergere qualcosa che non esisterebbe altrimenti, qualcosa che può vivere soltanto sulla carta. È un disegno fantastico, ideale, mentale. Infine c'è il disegno che serve a costruire: la pianta, la sezione, il prospetto, lo strumento attraverso il quale l'architettura diventa possibile. Questi livelli non sono separati rigidamente. Il disegno di progetto tiene insieme conoscenza, immaginazione e costruzione. Per questo può contenere simbolismo, astrazione e significato: perché non è mai soltanto una tecnica di rappresentazione, ma un atto di pensiero.

**Quando inizia a disegnare, qual è il suo rapporto personale con il foglio?**

Il mio rapporto è abbastanza complesso, anche perché attraversa molti anni e molti tipi di disegno.

Ci sono disegni che non nascono per costruire un'architettura reale: sono disegni ideali, autonomi, frutto di un pensiero

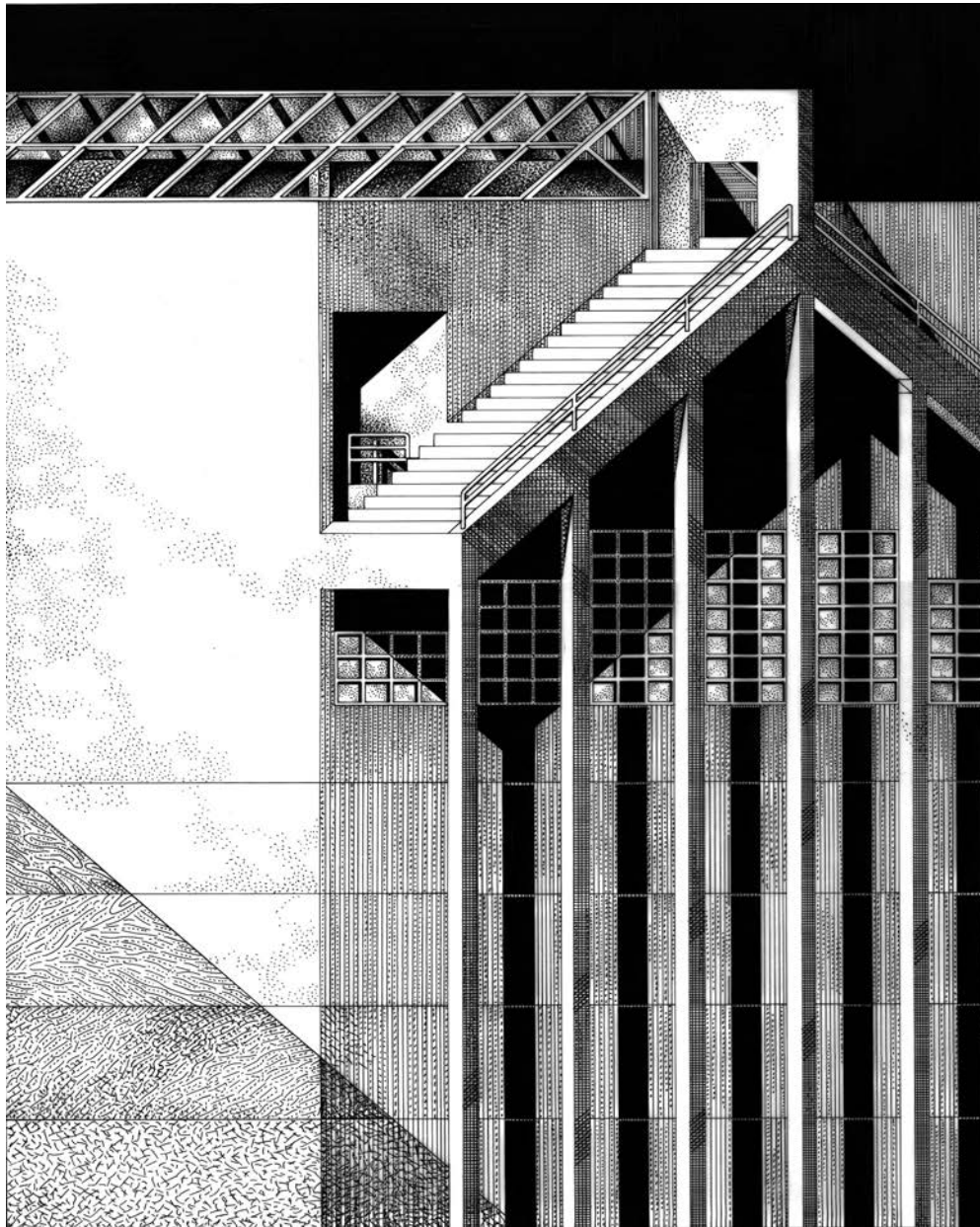


che si organizza sulla carta. Poi ci sono i disegni dell'architetto, quelli che servono a progettare e a realizzare edifici.

E c'è il disegno del mondo: il paesaggio, il cielo, l'acqua, l'albero.

Ancora oggi, quando vado in Facoltà, arrivo spesso con un po' di anticipo. Davanti alla Facoltà di Architettura c'è un pino magnifico. Nei miei taccuini compaiono molti disegni di quel pino: lo guardo, lo ridisegno, lo torno a interrogare. Il disegno, allora, è anche

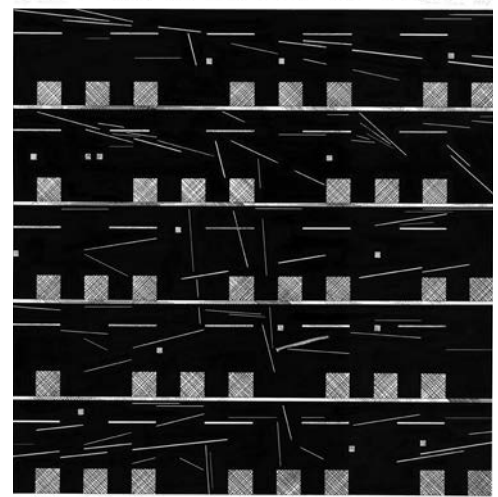
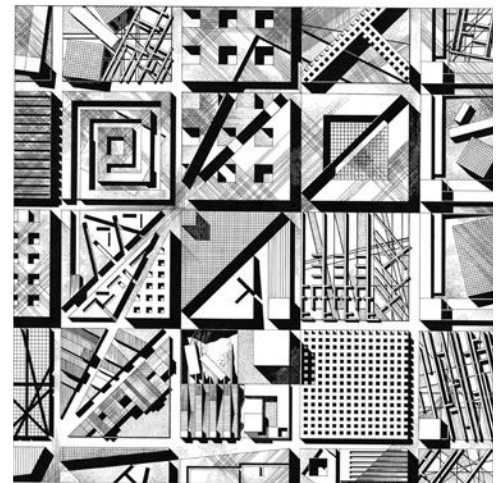
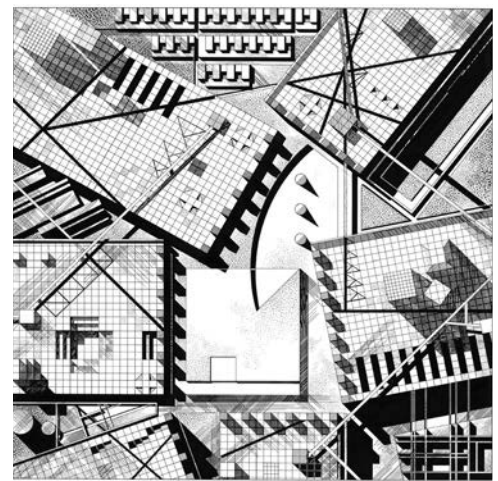
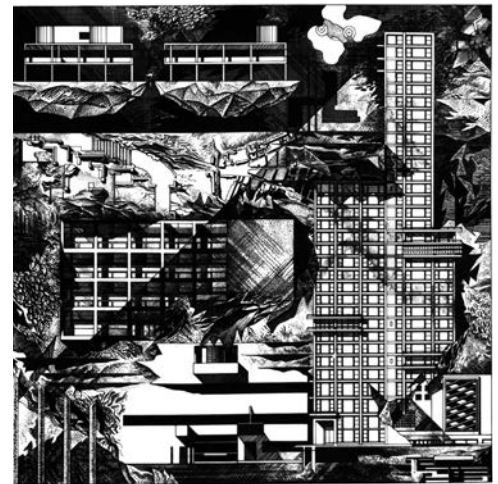
esercizio di attenzione, modo di imparare continuamente dalle cose. Tutto questo forma un arco molto ampio. Il disegno può essere osservazione, memoria, invenzione, progetto. Può restare nella mente e poi trasferirsi nuovamente sulla carta. Può essere un disegno autonomo o un disegno di architettura. È un arco che prende tutto.

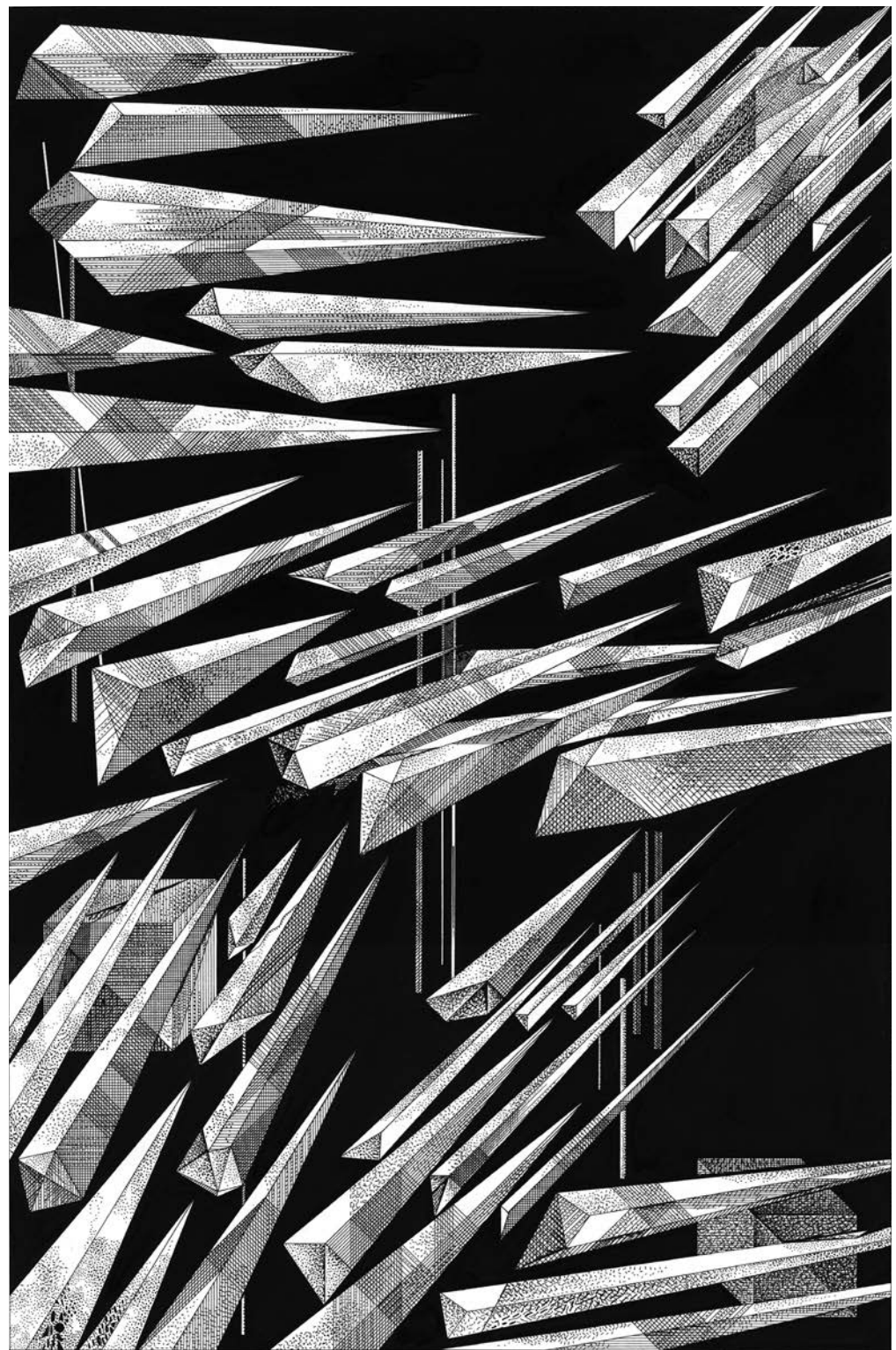
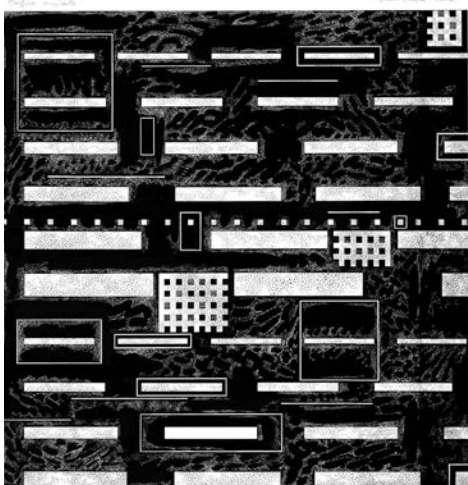
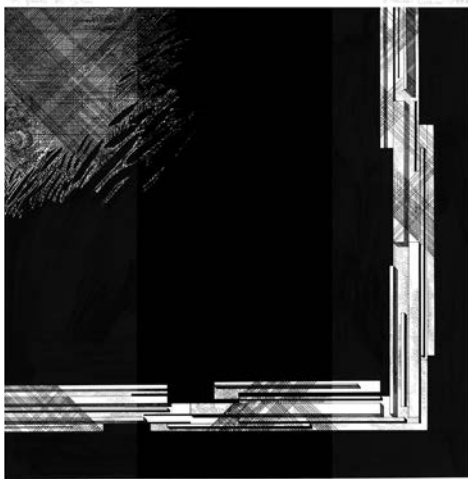
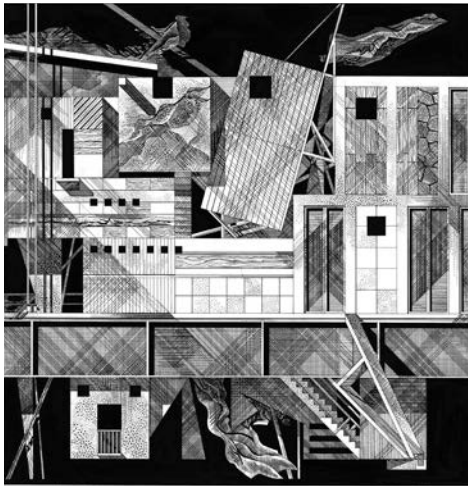


**Oggi il disegno interagisce sempre più con strumenti digitali, software e sistemi informativi. Dal suo punto di vista, per i giovani si tratta di un aumento delle capacità comunicative o di una limitazione?**

Per un giovane usare gli strumenti digitali è normale e può essere certamente utile. Non si tratta di rifiutarli. Tuttavia bisogna essere consapevoli di ciò che accade. Disegnare una casa al computer, per esempio, può richiedere molto più tempo di un disegno a mano. Non è vero che il computer renda sempre tutto più veloce: spesso servono il doppio o il triplo del tempo, anche per un edificio piccolo. Io non uso il computer e ho sempre detto di non voler imparare. Disegno a mano, poi altri collaboratori trasformano

eventualmente quei disegni in elaborati digitali. Si può ottenere un buon disegno anche attraverso il computer, ma c'è un problema: quando disegniamo a mano, la configurazione di ciò che vogliamo fare sta dentro di noi. Nel computer, invece, dobbiamo portarla fuori, renderla esterna, in qualche modo matematica. Questo spostamento non è neutrale. Se guardiamo molta architettura degli ultimi decenni, si avverte la presenza del computer. Non dico che questo renda impossibile l'architettura, ma qualcosa cambia. L'architettura disegnata con la mano conserva un rapporto più diretto con il corpo, con la misura umana, con il gesto. Farla in quel modo era – ed è – un'esperienza magnifica.





"Movimenti"

Franco Purini 1977

L'architettura, inoltre, possiede una forma misteriosa. Quando realizziamo un edificio, lo pensiamo in tutti i suoi aspetti; eppure, una volta concluso, il suo valore resta in parte fuori da noi. Possiamo intuire che c'è qualcosa di bello, qualcosa di riuscito, ma non sappiamo dire fino in fondo che cosa sia. La bellezza dell'architettura si organizza anche al di là di chi l'ha progettata.

Questo è un punto che i giovani dovrebbero comprendere: il progetto non coincide mai interamente con il controllo.

**C'è un disegno, tra i tanti, al quale si sente particolarmente legato?**

Da giovane, quando avevo circa ventuno o ventidue anni, fui chiamato da Maurizio Sacripanti e lavorai con lui per diversi anni. Disegnai moltissimo.

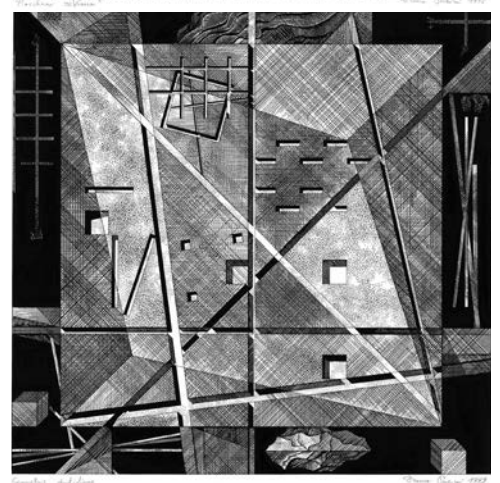
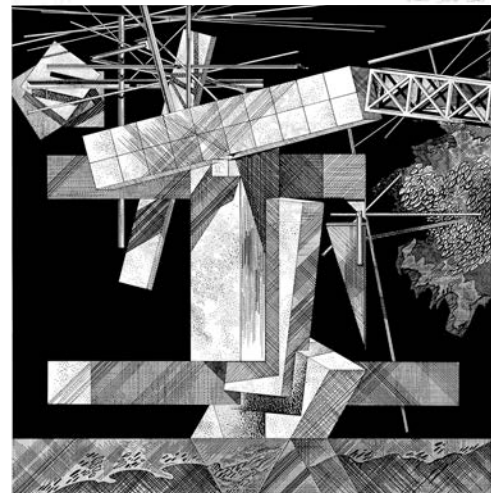
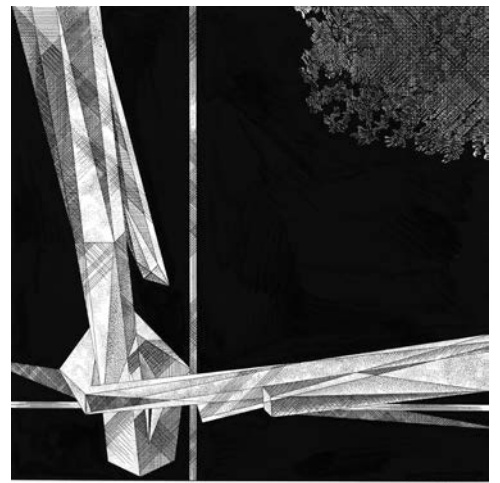


Non volevo semplicemente realizzare un bel disegno: cercavo un disegno capace di far vedere, sentire e comprendere perché quell'architettura fosse fatta in quel modo. Ricordo una prospettiva per il teatro di Cagliari. La feci allora, da giovanissimo, e ancora oggi, a distanza di molti decenni, quando la guardo, penso che non sia soltanto una buona prospettiva. Quel disegno prova a dire che cosa sia quell'architettura. Cerca di compiere un passo in più, di rendere leggibile un significato che non appartiene solo alla rappresentazione tecnica. Ricordo anche una prospettiva legata al progetto per Osaka, alla fine degli anni Sessanta. Anche lì il disegno cercava di chiarire una forma complessa, ma nello stesso tempo conservava un margine di mistero. È una cosa che mi sembra valga per molti disegni di architettura: nel momento in cui chiariscono, introducono anche qualcosa che eccede la spiegazione. Il disegno, a un certo punto, si stacca da noi. È come se si voltasse e ci guardasse. Ci dice qualcosa di diverso da quello che pensavamo di aver messo in esso.

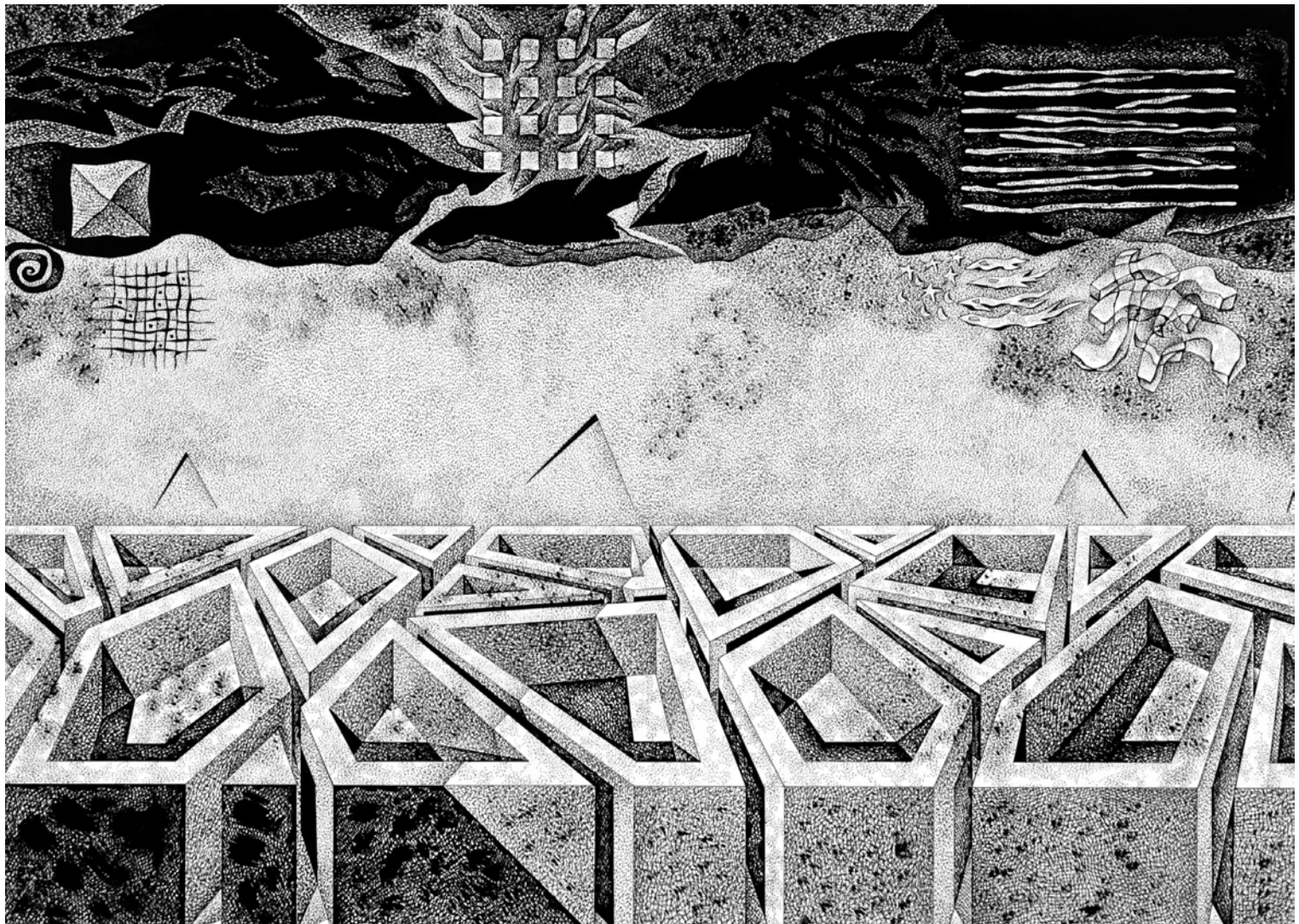
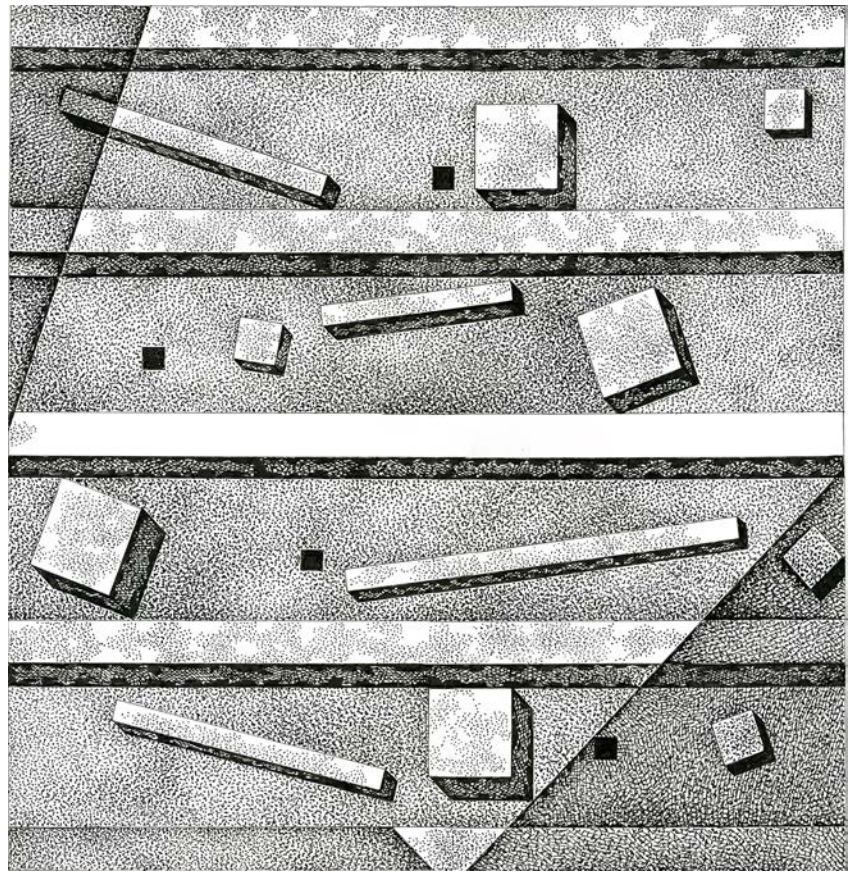
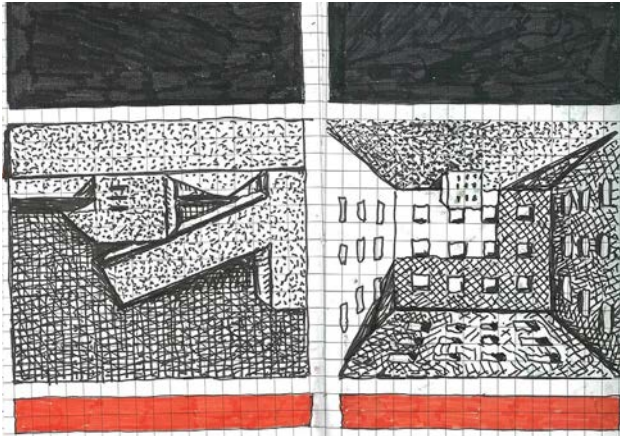
Questo avviene proprio perché il segno siamo noi, ma il disegno, una volta esistito, comincia anche ad avere una sua autonomia.

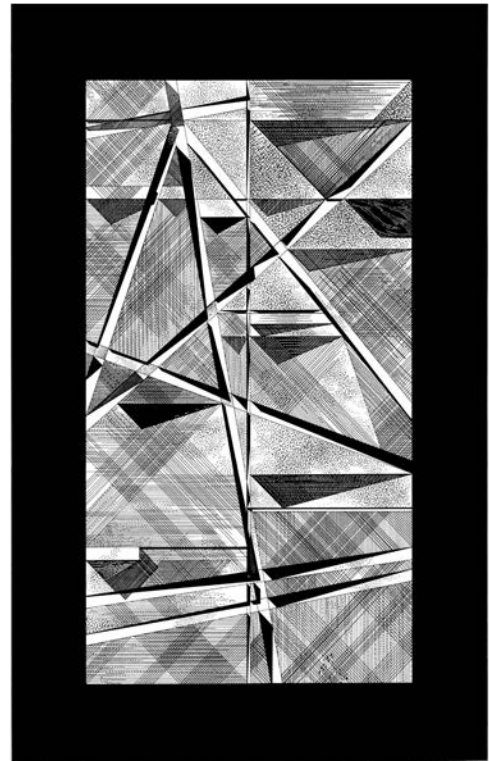
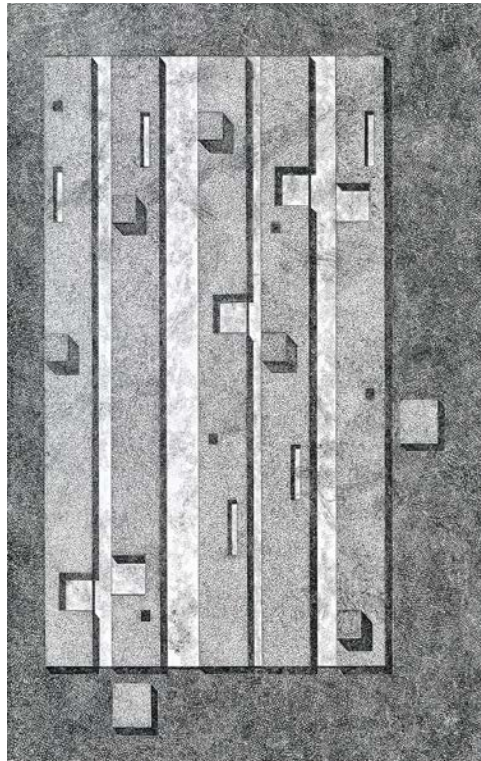
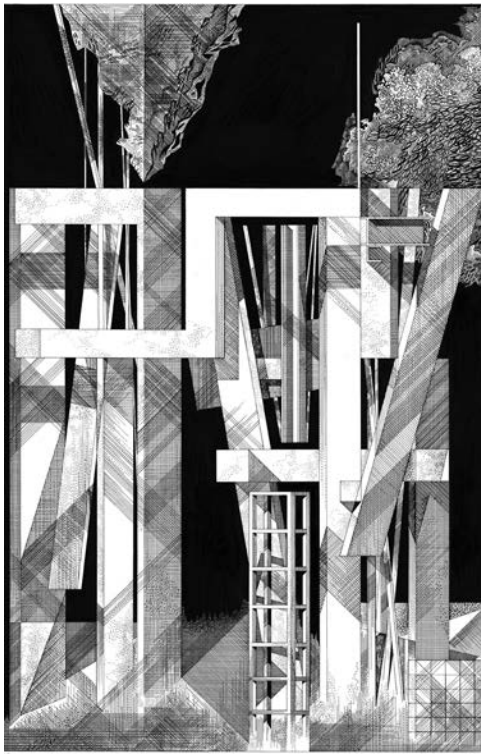
**Quale ruolo svolge il disegno nel percorso che conduce dalla teoria al progetto e quale insegnamento ritiene importante trasmettere?**

Direi anzitutto che il disegno possiede una musica, come l'architettura. Goethe parlava dell'architettura come di musica pietrificata; in un certo senso anche il disegno è musicale. Quando è fatto bene, contiene ritmo, composizione, variazione. Ma il disegno è anche letteratura: descrive, racconta, costruisce una narrazione. Può essere poesia, perché porta con sé una dimensione poetica che non va separata dalla tecnica. Il fondatore dell'Accademia di San Luca, Federico Zuccari, distingueva tra disegno interno e disegno esterno. Il disegno interno sta dentro di noi: solo chi lo pensa può vederlo. Il disegno esterno, invece, è quello che appare sul foglio e può essere visto da tutti.



“ Il disegno è ciò che è  
compreso nel vedere:  
è la trasformazione dello  
sguardo in conoscenza.  
Non disegnare significa  
rinunciare a una possibilità  
essenziale di comprendere  
il mondo.

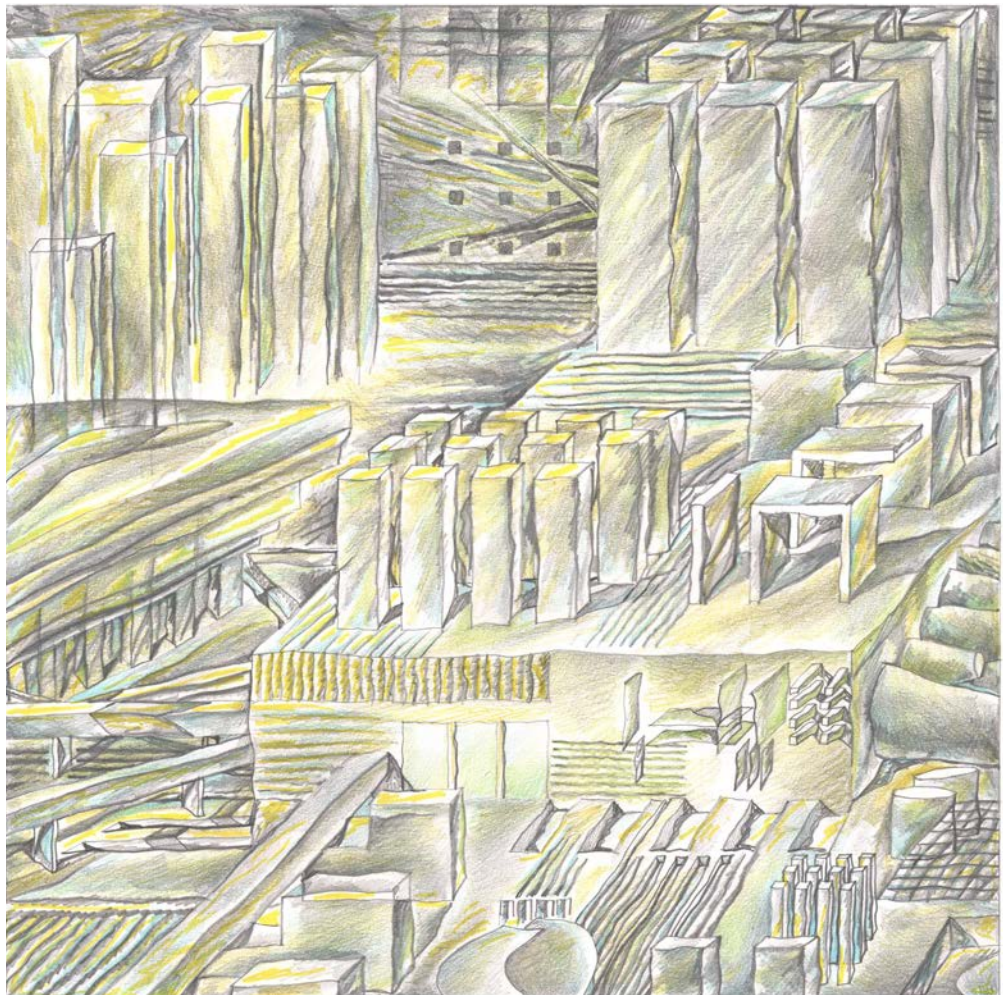




Il passaggio dall'uno all'altro è essenziale, ma non è mai una semplice trascrizione. Nel trasferimento qualcosa cambia, si chiarisce, si perde, si aggiunge. Ai giovani direi che la poetica non sta nel computer: sta nelle mani, nel corpo, nella mente. Le mani hanno un segno unico. Ciascuno di noi appartiene a una comunità, ma ciascuno possiede un segno irripetibile. Bisogna riconoscerlo e lavorarci. Il disegno non è soltanto uno strumento per rappresentare: è una forma di conoscenza, un modo di diventare consapevoli di sé e del mondo.

**Per concludere, c'è un ricordo che sintetizza il suo rapporto con il disegno?**

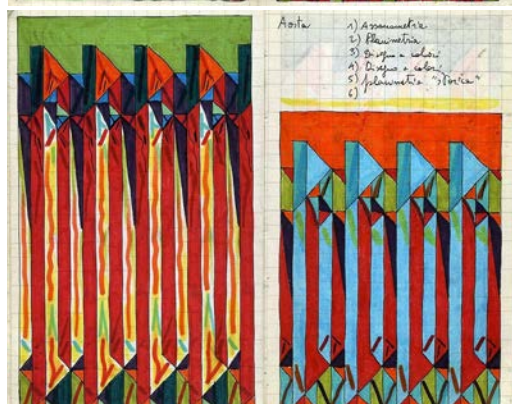
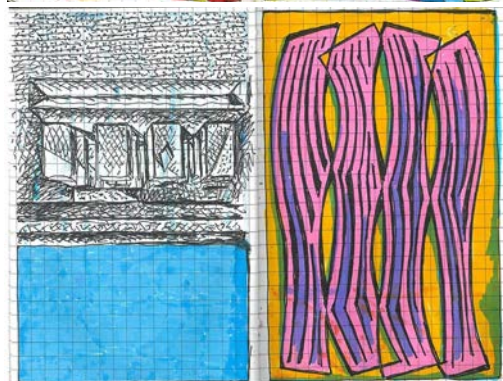
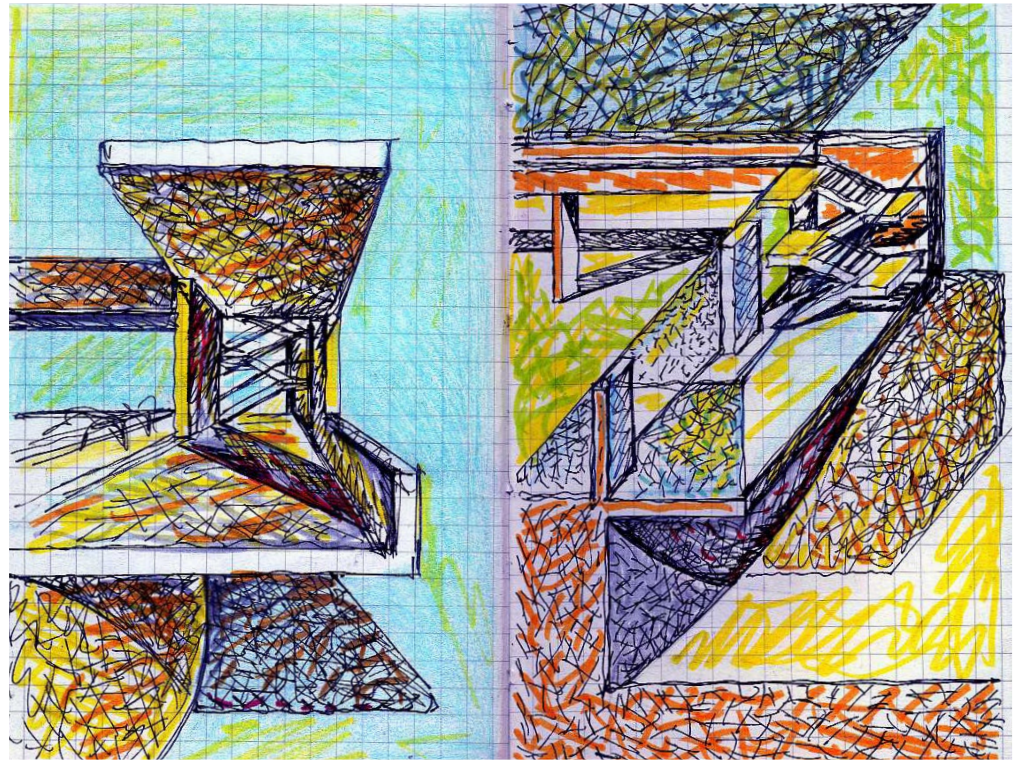
Quando avevo sette o otto anni abitavo con la mia famiglia al Quadraro, in una zona che allora sentivamo lontana da Roma. Davanti a casa passava via Cincinato. Con il gesso disegnavo per terra, sull'asfalto: facevo Garibaldi a cavallo, con la testa, la barba, il cappello. Gli altri bambini si avvicinavano, guardavano e mi chiedevano che cosa avessi fatto. Credo che tutto sia cominciato lì. Poi ho continuato al liceo, disegnando sui quaderni nei momenti liberi, mentre gli amici mi osservavano e commentavano. Ho sempre disegnato, fin da piccolo, e man mano ho imparato a disegnare di più.



*Città in costruzione\**

*Franco Susini 2004*

Per me disegnare ha significato anche crescere, capire come si vive. Più tardi, a Roma, ho avuto uno studio vicino a Piazza del Popolo e ho conosciuto molti artisti. Si parlava di pittura, di forma, di arte. Tutta la mia vita è stata attraversata dal disegno. Potrei dire che il disegno mi ha accompagnato, quasi come un amico. In qualche modo mi sdoppio: sono io stesso e sono anche un altro, e con quell'altro continuo a parlare attraverso il disegno. Il disegno è totale: è poetico, musicale, letterario, ma è anche concreto, architettonico, operativo. Continuo a disegnare perché per me resta un'attività fondamentale. Non sempre so spiegare fino in fondo perché, ma so che nel disegno c'è una parte essenziale della mia vita.





Finito di stampare da  
Rubbettino print | Soveria Mannelli (CZ)  
per conto di FUP  
Università degli Studi di Firenze  
2026