

The line and the movement

Cecilia Bianchi



A line, in its most pure dimension, is a track imagined, it is a mental concept which captures and displays thoughts and things on paper. In *Naturalis Historia*, Plinio il Vecchio discusses the dispute between two painters, Apelle and Protogene, concerning the idea that, above all, a drawing is a line generated by the movement of the hand. This tracing movement is truly extraordinary because it represents the founding act of all figurative art: it isn't a concept of material and mechanical action, but the mind's expression of thought itself. In the Humanist tradition, the gesture of the hand becomes a symbolic act. In *De Pictura*, Leon Battista Alberti speaks of *circumscriptione* as an intellectual process of defining the image. Drawing is thus understood as the privileged forum for invention and as the foundation of the three figurative arts. Giorgio Vasari is aware of this when he speaks of drawing as the "father of our three arts", as is Federico Zuccari in his distinguishing between *disegno interno* and *disegno esterno*. In this dimension, drawing is the mind's expression of thought itself: it is born, takes form, and concludes on paper. Drawing has the extraordinary capacity to make things visible, to encourage a certain way of seeing these things. Viollet-le-Duc discusses this rudimentary question of "knowing how to see" in his *Histoire d'un Dessinateur*: seeing entails the critical and interpretative reflection of what the architect observes. In this vein, Paul Valéry sustained that "seeing in order to draw" involves overcoming one's usual way of seeing. The line, which circumscribes each and every entity, therefore has a fundamental value for the architect because it is the element which allows the architect to decipher reality and conceptualize experimentation and creativity. Drawing, using the purity of the line, probes reality, penetrates into the depths of things and thought, spiraling onward, not enclosing entities but endlessly generating new ones.

Keywords: gesture, look, track imagined.

The line does not exist in nature, it is an imaginary sign, a mental construction that captures things and thoughts showing them on a paper. The drawing defines the outline of shapes and figures that can be seen and perceived through a process of abstraction that does not represent the concrete object but the idea of it.

The concept of line has a really ancient origin and it is surrounded by a peculiar, imaginative and mythic aura. About this, we can find an extraordinary myth that explains how the concept was born. The original story was written by Plinio il Vecchio in his book *Naturalis Historia*: a young woman, daughter of Butane the potter, fell in love with a man. «Since the man was supposed to leave, she sketched the outline of his beloved's shadow that was projected on a wall by the light of a lantern»¹.

The image of the girl drawing on the wall, the night before the man set off to go to war, is the core of the narration. That sketch acquires the intimate nature of a memory and has the ability to talk about a painful separation that will end only with the man's death. The sign left by

the young girl is the only witness of something that won't exist longer and which memory will only remain on that wall. Therefore she drew that face in order to keep the man's remembrance alive.

Plinio's myth highlights a deep truth: the drawing does not directly reproduce the real subject but the shadow of it that a light projects. Since the shadow has not a consistency, it is an ideal sign produced by light: it does not represent the real thing but its projection. In this dimension the drawing is before everything else a line, created by a movement of hand, defining the borders of thoughts and becoming an image inspired by reality.

Plinio raises again this idea in another passage of *Naturalis Historia* in which he narrates the fight between two painters, Apelle and Protogene. In the story, Apelle decides to visit Protogene, a painter known for his great competence. Since this one is not in his shop, Apelle decides to leave a colored sign on the canvas that Protogene has prepared for painting. So, «taken a paintbrush Apelle draw a colorful and

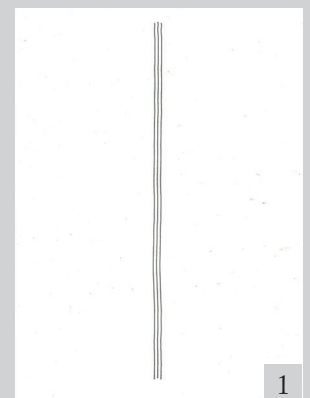


Figure 1
The line of Apelle and Protogene, 2014. Drawing ink on paper.

1. GAIO PLINIO SECONDO (PLINIO IL VECCHIO), 1988. *Storia naturale V. Mineralogia e storia dell'arte*, compared with the original text, Italian version and notes by A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati. Turin: Einaudi, p. 473.

La linea e il movimento

Cecilia Bianchi

La linea, nella sua dimensione più pura, è una traccia immaginata, un concetto mentale che cattura e mostra i pensieri e le cose sul foglio. Plinio il Vecchio, nella sua *Naturalis Historia*, racconta la disputa tra due pittori, Apelle e Protogene, in cui emerge l'idea che il disegno sia innanzitutto una linea generata dal movimento della mano. Questo movimento rappresenta l'atto fondativo di qualsiasi figurazione: non si tratta però dell'azione meccanica e materiale, ma del pensiero stesso della mente. Nella tradizione umanistica, il gesto della mano diventa un atto simbolico. Leon Battista Alberti, nel *De Pictura*, parla di *circumscriptione*, come processo intellettuale di definizione dell'immagine. Il disegno è dunque inteso come luogo privilegiato di ideazione e come fondamento delle tre arti figurative. Di questo è consapevole Giorgio Vasari quando parla del disegno come "padre delle tre arti nostre" e Federico Zuccari nella distinzione tra "disegno interno" e "disegno esterno". In questa dimensione il disegno è il pensiero stesso della mente che prende forma sul foglio e che in esso si può concludere. Il disegno ha la straordinaria capacità di rendere visibili le cose e di sviluppare un certo modo di vederle. Da qui è centrale la questione del "saper vedere" di cui parla Viollet-le-Duc nella sua *Storia di un disegnatore*, un modo di vedere che comporta una riflessione critica e interpretativa di ciò che l'architetto osserva. A tal proposito, lo scrittore Paul Valéry ha sostenuto che "il vedere per disegnare" comporta il superamento del modo abituale di vedere. La linea che contorna ogni cosa ha quindi un suo valore fondamentale per l'architetto, perché è il luogo in cui può decifrare la realtà e attuare una continua ricerca sperimentale e creativa. Il disegno, nella dimensione più pura della linea, riesce a sondare il reale, a penetrare la profondità delle cose e del pensiero, attraverso un moto a spirale che non chiude i corpi ma ne genera costantemente di nuovi.

Parole chiave: gesto, sguardo, traccia immaginata.

La linea non esiste in natura, è una traccia immaginata, una costruzione mentale che cattura le cose e i pensieri mostrandoli sul foglio. Il disegno definisce il contorno delle forme e delle figure che si osservano e si percepiscono attraverso un processo di astrazione che non rappresenta la cosa reale ma l'idea che si ha di quell'oggetto.

Il concetto di linea ha un'origine molto antica ed è avvolto da una particolare aura mitica e immaginifica. A tal proposito esiste un mito straordinario che racconta come si sia generata. La versione originaria è narrata da Plinio il Vecchio nel suo testo *Naturalis Historia*: una fanciulla, la figlia del vasaio Butade, era innamorata di un giovane. «Poiché quest'ultimo doveva partire per l'estero, essa tratteggiò con una linea l'ombra del suo volto proiettata sul muro dal lume di una lanterna»¹.

Il fulcro centrale del racconto è l'immagine della fanciulla che traccia sulla parete il contorno del volto del giovane amato, la notte prima che parta per la guerra. Quel disegno ha il carattere intimo di un ricordo e racconta di un distacco

doloroso che culminerà nella morte del giovane. La linea tracciata è testimone di un qualcosa che non esisterà più e la cui memoria resterà impressa solamente sulla parete. La fanciulla, infatti, disegna quel volto per mantenere "viva" la memoria del giovane.

Il mito di Plinio evidenzia una verità profonda: il disegno non riproduce direttamente la cosa reale ma l'ombra che la luce proietta sulla parete. L'ombra, infatti, è priva di consistenza, è una traccia ideale disegnata dalla luce: essa non rappresenta l'oggetto reale ma la sua proiezione. In questa dimensione il disegno è prima di tutto una linea, generata dal movimento della mano, che definisce il contorno di un pensiero che si trasforma in immagine e che rimanda a un dato reale.

Plinio riprende questo concetto in un altro passaggio della *Naturalis Historia* in cui narra la disputa tra due pittori, Apelle e Protogene. Nel racconto, Apelle decide di far visita a Protogene, pittore dalle doti eccelse. Non trovandolo nella sua bottega, Apelle lascia un segno sulla tavola che Protogene ha preparato per dipinge-

Figura 1
La linea di Apelle e Protogene, 2014. Disegno a inchiostro su carta.

1. GAIO PLINIO SECONDO (PLINIO IL VECCHIO), 1988. *Storia naturale V. Mineralogia e storia dell'arte*, con testo originale a fronte, trad. it. e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati. Torino: Einaudi, p. 473.

thin line on the blank canvas». Plinio narrates that Protogene understand that the author of the line is Apelle. Indeed he noticed the perfection and refinement of the trait. Therefore Protogene «inside the line drew an even thinner one with another color [...] Apelle came back [...] and with a third color crossed the lines and, in this way, left no more space for a thinner one»². Protogene has to acknowledge the greatness of Apelle and keeps the painting, afterwards handed down to ancient Romans, but in the end destroyed by a fire.

The painting is a proof of great capacity between the two artists: it represents three colored lines draw, so close that, it is almost impossible to distinguish the single trait. This representation permitted to reach an absolute idea of line, irreducible and impassable. In this sense the line is a trace on a surface that lives thanks to its own self.

In Plinio's book, the extraordinary fact is that the line, so thin and perfect, almost imperceptible, represents both the founding and mental act of every representation. In this dimension the drawing is, first of all, a set of pure line drawn on a surface. However, the hand's movement is not a mechanical and concrete act, where the idea comes before his representation. As Henry Focillon said «the hand is action: it takes, creates and sometimes you can even feel that it thinks»³. That movement, that act produced by the hand, is not a physical reflection of an intellectual activity but the mind's idea in itself, the original intelligence that creates the thought. Therefore the act of drawing on a surface is no longer perceived in a mechanical sense such as an "hand operation" (as Cennino Cennini still defined it in his book *Libro dell'Arte*, at the end of the XIV century) but it becomes a symbolic act and, in this dimension, an artwork is nothing more than the outcome of an intellectual process implying a movement. The drawing is not a mere tool but an idea moving from the mind toward the hand and showing on paper.

This conception goes through the most of artistic tradition and finds its primary foundation in the Renaissance culture, above all in the authoritative figures of Leon Battista Alberti, Giorgio Vasari and Federico Zuccari. They all

think that the act of drawing a line and creating an image is no longer an instrument for artistic creation, instead it becomes a symbolic act and acquires the value of concept. In *De pictura* Alberti talks about *circumscriptione* as the mental process that leads to the definition of an image. Therefore drawing is proposed as an intellectual activity, as a mental shape where the creation of art is founded (intending with the term "art" picture, sculpture and architecture). It comes before the material execution becoming itself the idea. The drawing is seen as a place where creation takes place, a sphere in which intelligence is used.

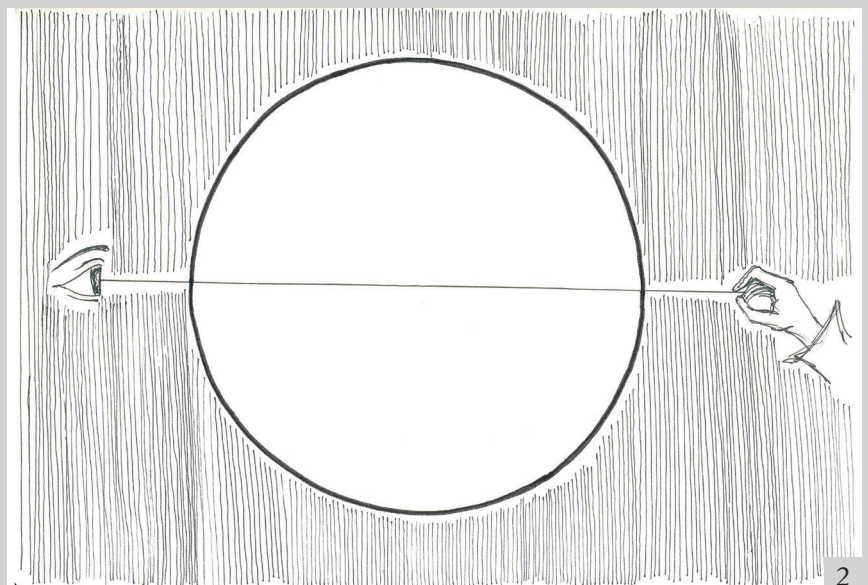
The conceptual vision of drawing finds an important confirmation in the architectural representation. In the first book of *De re aedificatoria* Alberti says that «the drawing will be uniform and precise, born in the mind, executed through lines and corners and realized by a person that has both culture and intelligence»⁴. The sign, thin and clean, is composed by a succession of points so smalls that the line «will be so thin that would not be possible to cleave it». Architecture takes life thanks to lines and it shows itself in its purest essence. Alberti writes that architecture is both drawing and construction, but he certainly does not believe in the existence of a project that comes before the execution and he does not distinguish between the two moments. Instead, he affirms that a system showing the design in-

2. Ivi, p. 381.

3. FOCILLON, H., 2002, p. 106.

4. ALBERTI, L. B., 1985. *L'architettura*. Bologna: Arnaldo Forni (first edition *De re aedificatoria*, Florence, Niccolò di Lorenzo Alemanno, 1485), p. 20.

Figure 2
The concept of *circumscriptione*, 2014.
Drawing ink on paper.



re. Così «preso un pennello, tracciò nel quadro una linea colorata estremamente sottile». Plinio racconta che Protogene intuisce che quel segno è stato tracciato da Apelle: si è accorto, infatti, della perfezione e della sottigliezza della linea. Allora Protogene «all'interno di quella, tracciò una linea più sottile di altro colore [...] Apelle ritornò [...] e con un terzo colore intersecò le linee non lasciando più spazio a un tratto più sottile»². Protogene riconosce così la grandezza di Apelle e conserva quella tavoletta, tramandata poi agli antichi Romani, ma distrutta durante un incendio.

Il dipinto è una prova di grande abilità tra i due pittori: rappresenta tre linee di colore disegnate, talmente vicine, che diventa impossibile dividerle. Questa rappresentazione ha permesso di giungere a un'idea assoluta della linea, invalicabile e irriducibile. In questo senso la linea è una traccia sulla superficie che vive nella sua autoreferenzialità.

Nei racconti di Plinio l'aspetto straordinario è che la linea, così sottile e perfetta, quasi impercettibile, rappresenta l'atto fondativo e pensante di qualsiasi figurazione.

In questa dimensione il disegno è allora, prima di tutto, un insieme di pure linee tracciate su una superficie. Il gesto della mano però non è un'azione meccanica e manuale, dove prima viene l'idea e poi la sua manifestazione. Come ha detto Henri Focillon «La mano è azione: afferra, crea, a volte si direbbe che pensi»³: quel movimento, quel gesto condotto dalla mano, non è il riflesso fisico di un'attività intellettuale, ma l'idea stessa della mente, l'intelligenza originaria che fonda il pensiero. Il gesto di tracciare su di una superficie non è concepito, infatti, nel senso meccanico di una «operazione di mano» (come ancora lo definiva Cennino Cennini nel suo *Libro dell'Arte*, alla fine del XIV secolo), ma è un atto simbolico e, in questa dimensione, l'opera d'arte altro non è che il risultato di un processo intellettuale che implica un movimento. Il disegno non è un semplice strumento, ma l'idea che procede dalla mente verso la mano e che si mostra sul foglio.

Questa concezione attraversa gran parte della tradizione artistica e trova il proprio fondamento originario nel pensiero della cultura rinascimentale, soprattutto nelle personalità autorevoli

di Leon Battista Alberti, Giorgio Vasari e Federico Zuccari. Essi sostengono che il gesto, con cui si traccia una linea e si chiude un'immagine, non è più un ausilio per l'attività artistica, ma diventa un atto simbolico e acquista il valore di concetto.

Nel *De Pictura* Alberti parla della *circumscriptione* come processo intellettuale di definizione dell'immagine. Il segno tracciato si pone dunque come attività dell'intelletto, come forma mentale su cui si imposta la composizione dell'opera d'arte (intendendo con il termine «arte» pittura, scultura e architettura) e che precede la sua esecuzione materiale, diventando essa stessa l'idea. Il disegno è inteso come luogo di ideazione, come sfera in cui si esercita l'ingegno.

La dimensione concettuale del disegno trova una conferma importante nella rappresentazione dell'architettura. Nel Libro I del *De re aedificatoria* Alberti dice che «il disegno sarà un tracciato preciso e uniforme, concepito nella mente, eseguito per mezzo di linee ed angoli e condotto a compimento da persona dotata di ingegno e di cultura»⁴. Il segno, fine e preciso, è generato da una successione di punti talmente piccoli che la linea «di larghezza tanto sarà sottile che non si potrà fendere». L'architettura è rappresentata esclusivamente attraverso le linee e si mostra nella sua essenza più pura. Alberti scrive che l'architettura è «disegno e costruzione», ma non intende certamente l'esistenza di un progetto che precede l'esecuzione e non separa i due momenti. Al contrario afferma che esiste un sistema che esprime l'intenzione progettuale nella sua dimensione più elevata. Il disegno è il luogo dove il pensiero formale esiste e l'architettura si dà come realtà compiuta in sé, senza la necessità obbligata dell'esecuzione materiale. Da ciò si legge una continuità nel pensiero albertiano: non c'è separazione tra l'idea e la sua rappresentazione, poiché la linea, anche nel disegno di architettura, è l'espressione di un concetto.

Nella sua astrazione e schematicità, il disegno è dunque pensato come fondamento di pittura, scultura e architettura che traggono da esso la loro essenza e la loro identità. Le tre arti figurative vengono così accomunate nella denominazione di «arti del disegno», perché procedono dall'intelletto e prendono corpo attraverso un sistema di norme e tecniche stabilite. Di questo

Figura 2

Il concetto di circumscriptione,
2014. Disegno a
inchiostro su carta.

2. Ivi, p. 381.

3. Focillon 2002, p. 106.

4. ALBERTI, L. B., 1985.

L'architettura. Bologna:
Arnaldo Forni (prima
edizione *De re aedificatoria*,
Firenze, Niccolò di Lorenzo
Alemanno, 1485), p. 20.

tention in its higher dimension does exist. The drawing is the place where the formal thought exists and architecture is a reality that completes itself, without a forceful necessity of a material execution. Thanks to this statements we can find a continuity in Albertian reflections: there is no separation between the idea and its representation, since the line, even in the architectural drawings, is itself the expression of a concept.

Therefore the drawing, thanks to its abstractive and schematic nature, is seen as the fundament for picture, sculpture and architecture, that take their essence and identity from it. In this way the three figurative arts are united under the name of “arts of drawing”, since they go through intellect and take life thanks to a system of precise rules and techniques. Vasari is very aware of this facts, he is the creator of the *Accademia delle Arti del Disegno* in Florence. He thinks that drawing is «the father of our three arts, Architecture, Sculpture and Picture, [that] proceeding from the intellect, it quarries of many things a universal judgment; like a shape or rather idea all the things of nature, that is really peculiar in its measures [...] And because from this point of view a certain concept and judgment are born, in the mind something takes form and once it is expressed by hands it is called a drawing. We can say that the drawing is nothing more than an expression and declaration of a concept that is in our souls, and of the one that was imagined once by the mind and produced by the ideas»⁵.

For Vasari the drawing represents the idea of every real thing and mental images, it is the main tool that reason uses in order to define and organize the world. So, every kind of art is thought as a primary action implying intentionality, it is projected toward an end and it realizes an idea generated in the mind and taken to life thanks to the act of drawing.

This concept is raised again by Zuccari, founder of the *Accademia Nazionale di San Luca* in Rome, he divides the drawing in “external or practical drawing” and “intellective and speculative or internal drawing”. The first one represent the external expression of an inner drawing and is seen as «the one that seems limited of shape and without consistency. It is a

mere line, outline, border or figure of a chosen thing both real or imaginary»⁶. The second one «is not a substance, body or a concrete thing of any kind, but it is a shape, idea, order, rule, word and object of the intellect, in which the things are expressed»⁷. For Zuccari the “inside drawing” is the idea created in the mind and showed on paper. The meeting of this two types of drawing is not a mere translation of a mental image into a sign but it shows itself as a complex dialectic between ideas and reality. The conceptual dimension of a drawing, raised from the classical culture, has continuously reaffirmed, although removals and subversions realized that suffered in the times. Several artists and architects used the drawing not only as a representation tool but even as an idea, obviously following the rules and ways of their personal culture and knowledge. They did not stop on the superficial appearance of things, they explored and investigated the inner structure, searching the sense and value and transforming that things into something else. Those artist insisted on certain themes, confirmed fundamental concepts, making small and minimal variations to the reality sphere. This entire process was executed thanks to a hard and unstoppable work that Le Corbusier named “patience research”.

At the beginning of the XX century the painter Paul Klee, for example, rediscovers in a new way the ancient idea of seeing a drawing as an intellectual act and the line as the creative energy of every art. The main theme he left in his work is the idea of lines seen as the fundamental element of the drawing, a thought in itself that appears on paper. Again we can see the direct link between the idea and the hand’s movement that can coexist at the same time: the movement, transmitted to concrete things, creates the artwork, no longer seen as a completed shape but as a productive activity of men, a formal genesis. The dynamic nature of the line is identified with the creative process that comes before every shape. For the artist «the deeper he see, the easier it gets for him to link the ancient and modern points of view and the more the unique and essential image of creation seen as a genesis takes place inside him, instead of the defined idea of nature»⁸.

Figure 3
Hand that thinks, 2014.
Drawing ink on paper.

5. VASARI, G., 1966. Introduzione di messer Giorgio Vasari pittore aretino alle tre arti del disegno cioè architettura pittura e scoltura e prima. In *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni dal 1550 al 1568*, edited by R. Bettarini, secular comment by P. Barocchi. Florence: Sansoni, vol. 1°, Della Pittura, cap. XV, p. 111.
6. ZUCCARI, F., 1768. *L'idea de' Pittori, Scultori, et Architetti del cavalier Federigo Zuccaro divisa in due libri*. Rome: Stamperia Mario Pagliarini (first edition, Turin, 1607), Book II, cap. I, p. 69.
7. Ivi, Book I, cap. III, p. 8.

è ben consapevole Vasari, fondatore dell'Accademia delle Arti del Disegno a Firenze. Egli sostiene che il disegno è il «padre delle tre arti nostre, Architettura, Scultura e Pittura, [che] 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 [...] 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»⁵.

Il disegno rappresenta per Vasari l'idea di tutte le cose reali e delle immagini mentali, il mezzo principale con cui la ragione definisce e organizza il mondo. Tutte le arti sono pensate così come azioni primarie che implicano un'intenzionalità, si proiettano verso un fine e realizzano un'idea che si genera nella mente e si rende manifesta prima di tutto mediante il disegno.

Questo concetto viene ripreso da Zuccari, fondatore dell'Accademia Nazionale di San Luca a Roma, che suddivide il disegno in “disegno pratico o esterno” e “disegno intellettuale e speculativo o interno”. Il primo corrisponde all'espressione esterna del disegno interno e viene concepito come «quello che appare circoscritto di forma senza sostanza di corpo. Semplice lineamento, circoscrittione, misurazione e figura di qualsivoglia cosa immaginata o reale»⁶. Il secondo «non è materia, non è corpo, non è accidente di sostanza alcuna, ma è forma, idea, ordine, regola, termine, o e oggetto dell'intelletto, in cui sono espresse le cose intese»⁷. Per Zuccari il “disegno interno” è l'idea stessa che si forma nella mente e si mostra sul foglio. L'incontro tra questi due tipi di disegno non è semplicemente la traduzione di un'immagine mentale in un segno tracciato, ma si configura come una dialettica complessa tra l'idea e la realtà visibile.

La dimensione concettuale del disegno, emersa nella cultura classica, si è continuamente riaffermata, nonostante gli allontanamenti e le sovversioni che ha subito nel tempo. Numerosi artisti e architetti, secondo i modi e i codici specifici della loro cultura e del loro sentire, hanno usato

il disegno non solo come mezzo di rappresentazione ma come idea esso stesso. Non si sono fermati all'apparenza superficiale delle cose, ma le hanno penetrate e indagate nella loro struttura interna, ne hanno cercato il senso e il valore trasformandole in qualcosa d'altro. Hanno insistito su determinati temi, ribadito continuamente dei concetti fondamentali, portando delle piccole e minimali variazioni nella sfera del reale. Tutto questo è stato compiuto attraverso quel lavoro assiduo e faticoso che Le Corbusier chiamava “ricerca paziente”.

All'inizio del Novecento il pittore Paul Klee, ad esempio, fa riemergere, in modo nuovo, l'idea antica del disegno inteso come atto intellettuale e della linea come energia generativa di ogni forma d'arte. L'aspetto principale che permane nella sua opera è la convinzione che la linea sia l'elemento fondante del disegno, il pensiero stesso che appare sul foglio. Si vede, ancora una volta, la corrispondenza diretta tra l'idea e il gesto della mano che procedono contemporaneamente: il movimento, trasmesso alla materia, genera l'opera, non più intesa come forma compiuta e determinata, ma come attività produttiva dell'uo-

Figura 3
Mano che pensa, 2014.
Disegno a inchiostro su carta.



5. VASARI, G., 1966. Introduzione di messer Giorgio Vasari pittore aretino alle tre arti del disegno cioè architettura pittura e scultura e prima. In *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni dal 1550 al 1568*, a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi. Firenze: Sansoni, vol. 1°, Della Pittura, cap. XV, p. 111.

6. ZUCCARI, F., 1768. *L'idea de' Pittori, Scultori, et Architetti del cavalier Federigo Zuccaro divisa in due libri*. Roma: Stamperia Mario Pagliarini (prima edizione, Torino, 1607), Libro II, cap. I, p. 69.

7. Ivi, Libro I, cap. III, p. 8

Klee's hands freely follow his mind, never ending up with a defined image but continuously creating new images. Yet the lines do not have the accuracy of a technical instrument, they are like footprints, sometimes flickering and unsure, but really fast in trying new trails.

The conceptual value of lines comes up in an extraordinary way in the *Self-Portrait* that Klee realizes in 1919. In fact this drawing represents the abstraction of a thought in its higher form. Everything focuses on the theoretical speculation that surrounds the concept of virtuous movement of the line and its constructive creation. The analysis of this drawing highlights the importance of some elements: the hand's position and the artist's eyes. The left hand touches the head copying the finger's movement, while the right one holds the pencil and seems to be writing or drawing. The artist does not look toward the viewer, but he seems lost in some kind of thoughts. Therefore the hand and eyes join the movement that the idea follows, from the mind to the hand, until it is shown on paper like a sign.

For Klee a drawing is the amusing place where the artist's mind and hands meet. It is the privileged tool for creative experimentation in which every idea evolves and gets confirmed or modified. The drawing, thanks to the abstraction and simplicity of lines, represents the most direct way for the artist to look over the real appearance and research the knowledge of things by uncovering their deepest nature. Klee, through an endless graphic exercise, tries to make «visible something that, without the effort to make it appear, would have been impossible to know. Without that effort we are able to see things, but we can not precisely know their essence»⁹. The words “making visible” have a really important meaning for the painter: to see the invisible means to go under the structure of things, to discover the energy that lies under every object and show a thought generated by a special way of seeing the world. On the bases of this reflections, drawing can literally show everything: «things that exist, things that existed but no longer exist, things that do not exist but could, things that do not exist and will never exist and, beside everything else, something that is above the

visible reality, to enter in the territories of conceptual and iconic darkness»¹⁰.

The line and the architect view

The line that surrounds objects is the more direct way to discover the world of things and mind, in order to judge and understand them. Thanks to the line, artists and architects can see what is happening outside themselves, understanding the structure of things and decoding their appearance. In this way, the drawing becomes an important source of knowledge since it is not used for the mere purpose of recording things. Everything that our eyes can focus on (and that we want to see) can be drawn on paper.

The sight's peculiarity is the ability to notice the outline of things, encoding and memorizing only the essential aspects, or rather that relevant points that permit to identify the important outline and separate it from the others. When a man starts using his visual capacity, at the same time he begins to think. Therefore the act of drawing an object has not only the purpose to show a shape and its structural or material features, it even means the creation of a new knowledge. For this reason we can find a strict connection between seeing, doing and knowing: to draw means to acquire the ability of seeing what is supposed to be shown by the drawing. In the *Storia di un disegnatore* written by Eugène Emmanuel

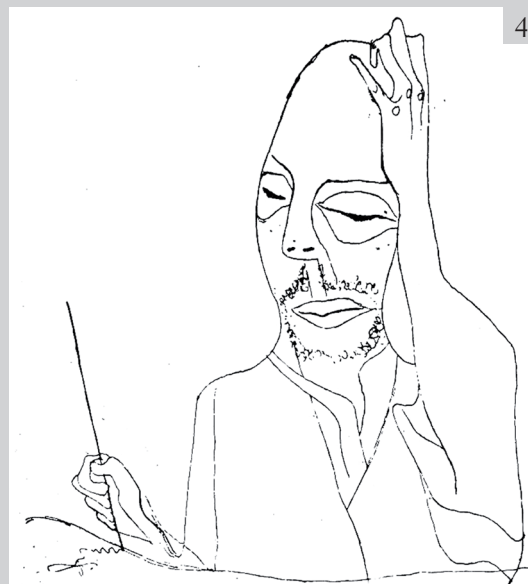


Figure 4
Paul Klee, *Portrait of artist (Self-Portrait)*, drawing ink, 1919, The Pasadena Art Institute, California (Klee 1984, p. 92).

8. Klee 1984, vol. I, p. 111.
9. Ivi, p. 454.
10. Purini 2010, p. 12.

mo, come geni formale. Il carattere dinamico della linea è identificato con il processo creativo che precede tutte le forme. L'artista «quanto più guarda in profondo, tanto più facilmente egli collega i punti di vista di oggi a quelli di ieri, tanto più s'imprime in lui, al posto dell'immagine definita della natura, la sola immagine essenziale della creazione come genesi»⁸.

Le mani di Klee seguono liberamente il suo pensiero che non si conclude mai in una figura precisa ma produce continuamente immagini nuove. Le linee però non hanno la precisione dello strumento tecnico ma sono delle tracce, talvolta tremolanti e incerte, ma estremamente veloci nell'intraprendere nuovi percorsi.

Il valore concettuale della linea emerge in modo straordinario nell'*Autoritratto* che Klee realizza nel 1919. Questo disegno rappresenta, infatti, l'espressione di un pensiero nella sua astrazione più assoluta. Tutto è concentrato sulla speculazione teorica che ruota intorno al concetto del movimento virtuoso della linea e del suo formarsi in modo costruttivo. L'analisi di questo disegno evidenzia l'importanza di alcuni elementi: la posizione delle mani e gli occhi dell'artista. La mano sinistra tocca la testa simulando il movimento delle dita; mentre la destra impugna una matita e sembra scrivere o disegnare qualcosa. Lo sguardo dell'artista non si rivolge verso l'osservatore, ma sembra assorto in un pensiero. Le mani e gli occhi partecipano dunque a quel movimento che l'idea compie, dalla mente alla mano, mostrandosi sul foglio attraverso una linea tracciata.

Per Klee il disegno è dunque quel luogo dove si verifica l'incontro straordinario tra la mente e la mano dell'artista. È il mezzo privilegiato della sperimentazione creativa in cui tutte le idee si sviluppano e vengono continuamente confermate o messe in discussione. Il disegno, nell'astrazione e nella schematicità della linea, rappresenta per il pittore il modo più diretto per distaccarsi dall'apparenza del reale e giungere alla conoscenza delle cose rivelandone il contenuto più profondo. Attraverso l'esercizio grafico continuo, Klee cerca di rendere «visibile qualcosa che, senza lo sforzo di renderlo visibile, non si sarebbe potuto conoscere. Senza quello sforzo si possono vedere delle cose, ma non conoscerne con precisione "l'essenza"»⁹.

La frase "rendere visibile" ha un valore importante per il pittore: vedere l'invisibile significa penetrare nello scheletro delle cose, scoprire l'energia che oltrepassa tutti i corpi e manifestare un pensiero generato da un particolare modo di vedere il mondo.

Sulla base di queste riflessioni, il disegno può davvero mostrare ogni cosa: «ciò che c'è, ciò che è stato e non c'è più, ciò che non c'è e ci può essere, ciò che non c'è e non ci può essere e, oltre a tutto questo, qualcosa che oltrepassa la stessa visibilità per entrare nei territori della più resistente oscurità concettuale e iconica»¹⁰.

La linea e lo sguardo dell'architetto

La linea che contorna i corpi è il modo più diretto per conoscere il mondo delle cose e quello della mente, per giudicarli e interpretarli. Attraverso la linea, l'artista e l'architetto possono vedere ciò che si trova al di fuori di loro, comprendere la sua struttura e decifrarla oltre la sua apparenza. Così il disegno rappresenta una fonte importante di conoscenza nel momento in cui non si limita a registrare l'esistente. Tutto quello che lo sguardo vede (e soprattutto vuole vedere) può essere tracciato sul foglio.

La peculiarità dello sguardo è la sua capacità di rilevare i contorni delle cose, codificando e memorizzando solo gli aspetti ritenuti essenziali, ossia quei punti di riferimento che consentono di identificare quel contorno e di distinguerlo da altri. Nel momento in cui l'uomo esercita la sua attività visiva, inizia contemporaneamente a pensare. Disegnare un oggetto, allora, non significa semplicemente mostrare la sua forma e le sue caratteristiche strutturali e materiche, ma significa anche generare un nuovo sapere. Per questa ragione esiste una stretta connessione tra vedere, fare e sapere: disegnare implica l'acquisizione della capacità di "saper vedere" quello che s'intende mostrare con il disegno. Nella *Storia di un disegnatore* di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc la questione del "saper vedere" emerge con evidenza: scritto in forma di racconto è uno dei testi più belli sul valore dell'insegnamento del disegno inteso come mezzo di conoscenza del mondo e di ricerca creativa. L'intero scritto è incentrato sull'importanza di «imparare ad osservare con esattezza e a imprimere nella memoria quello che si è osservato»¹¹, attraverso l'esercizio

Figura 4

Paul Klee, *Ritratto d'artista* (*Autoritratto*), disegno a penna, 1919, The Pasadena Art Institute, California (Klee 1984, p. 92).

8. Klee 1984, vol. I, p. 111.

9. Ivi, p. 454.

10. Purini 2010, p. 12.

11. Viollet-le-Duc 1992, p. 44.

Viollet-Le-Duc the fact of knowing “how to see” takes a relevant position: written as a tale is one of the greatest essays on the value of the teaching of drawing, intended as a way to see the world and research creativity. The entire book focuses on the importance of «learning how to see clearly and keep in mind what was seen»¹¹, through an endless exercise of both hands and eyes. The drawing is the principal tool that can be used in order to develop the ability of knowing “how to see”, since it requires a mental and critical reflection on the subject taken into consideration. The act of drawing, ceaseless and assiduous, forces the eyes to look above the superficial appearance of things. «To merely watch an object does not allow us to evolve. Every act of seeing becomes an act of thinking, every thought a reflection, every reflection in a linking process. Therefore we can say that with every focused sight on the world we already start theorizing it»¹². In this way the eyes do not just see things as they appear, but lead the artist and the architect to develop their reflections about the inner core and surroundings of objects.

The drawing, before being a graphic instrument of representation, is a different way to see things, that overcomes the “distracted perception”, typical of our times, that makes us unable to know and interpret the surroundings. Therefore we agree with Walter Benjamin about the superficiality and inattention that people use while seeing: «the masses only research distractions, otherwise art needs concentration from the observer [...] the one that focuses beside a artwork the ability to get inside it; he penetrates the picture [...] on the contrary distracted people make the piece of art part of themselves [...] the enjoinder [...] is not a result of attention but of habit [...] even who is not concentrated can get used to it»¹³. Then, it is necessary to develop a clear ability to know “how to see” that implies the overcoming of superficial perceptions and ways of seeing things. In fact to draw forces us to stop in front of an object, to watch it deeply, to gather and collapse inside the picture as Benjamin said. We will acknowledge that we actually do not know what we use and see daily, since we are not conscious of how it really is.

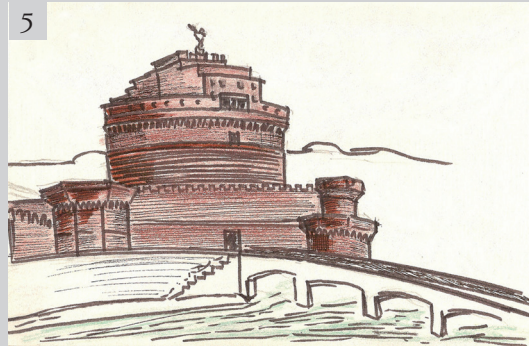


Figure 5
Castel Sant'Angelo in Rome,
2014. Drawing pen and
colored pencil on paper.

As Paul Valéry said «we pass ten times in front of an object, observing it with attention because it is interesting, and we think to know it perfectly in its general shape and even in detail»¹⁴. Only once we start drawing, the real shapes of the object appear, and sometimes they can show unexpected elements. About this fact Valéry told that «I can not have a precise perception of something without virtually drawing it, and I can not portray this thing without a voluntary attention [...] I notice that I did not know what I knew»¹⁵. In this dimension drawing is not only learning peculiar technical or manual abilities, but it forces the eyes to observe with attention and develop an authentic and clever way of seeing things. On this reflection's bases, the freehand drawing, in particular the sketch, acquires a really important value for the architect since it is the most effective way to analyze reality, to research the surroundings of architecture and to experience a creative system that comes before and rules the material execution. This graphic form defines a direct connection between the observer, the thoughts and the sign impressed on the paper. The sketch compared to other kind of drawings is more personal and is full of its author's identity. It is not a direct and explicit way to communicate, on the contrary it includes indecipherable aspects. On one hand the sketch is the most intense moment of the creative process, on the other it is the most vulnerable, since it is the first external contact between the idea and its material part, as it appears in our mind.

The sketch represents the first part of the creative process, it is the essential moment, since it has the purpose to capture the ideas placed in our mind and translate them into images. The

11. Viollet-le-Duc 1992, p. 44.

12. GOETHE, J. W., 1979. *La teoria dei colori*. Milan: Il Saggiatore, p. 4.

13. BENJAMIN, W., 2000. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, with a note by P. Pullega, Italian version by E. Filippini, foreword by C. Cases, series *Piccola Biblioteca Einaudi*. Turin: Giulio Einaudi Editori, pp. 44-46.

14. Viollet-le-Duc 1992, op.cit., p. 45.

15. Valéry 1996, p. 27.

Figura 5
Castel Sant'Angelo a Roma,
2014. Disegno a pennarello e
matita colorata su carta.

assiduo dell'occhio e della mano. Il disegno è il mezzo principale per sviluppare la capacità di "saper vedere", che comporta una riflessione mentale e critica sull'oggetto che si sta osservando. La pratica disegnativa, continua e assidua, costringe lo sguardo a porsi oltre una visione superficiale. «Il semplice guardare una cosa non ci permette infatti di progredire. Ogni guardare si muta in un considerare, ogni considerare in un riflettere, ogni riflettere in un congiungere. Si può quindi dire che noi teorizziamo già in ogni sguardo attento rivolto al mondo»¹². Gli occhi non si limitano così a vedere solo ciò che appare, ma inducono l'artista e l'architetto a compiere delle riflessioni intorno e dentro l'oggetto.

Il disegno, prima ancora di essere uno strumento grafico di rappresentazione, costituisce dunque un certo modo di vedere le cose, che supera quella "percezione distratta", tipica del nostro tempo, che impedisce di conoscere e interpretare ciò che ci circonda. Si concorda, infatti, con quanto sosteneva Walter Benjamin a proposito della superficialità e della disattenzione con cui le persone guardano le cose: «le masse cercano soltanto la distrazione, mentre l'arte esige dall'osservatore il raccoglimento [...] colui che si raccoglie davanti all'opera d'arte vi si sprofonda; penetra nell'opera [...] Inversamente, la massa distratta fa sprofondare nel proprio grembo l'opera d'arte. [...] La fruizione [...] non avviene tanto sul piano dell'attenzione quanto su quello dell'abitudine. [...] Anche colui che è distratto può abituarsi»¹³. È necessario imparare dunque a sviluppare una particolare capacità di "saper vedere" che comporta il superamento della percezione superficiale e del modo di vedere abituale. Disegnare un oggetto costringe, infatti, a soffermarsi davanti ad esso, a guardarlo con attenzione, a raccogliersi e sprofondare nell'opera come diceva Benjamin. Ci si renderà conto di non conoscere ciò che quotidianamente si vede o si usa per abitudine perché non si è consapevoli di com'è fatto.

Come sostiene Paul Valéry «Passiamo dieci volte davanti a un oggetto, lo guardiamo attentamente perché ci interessa, e crediamo di conoscerlo alla perfezione nella sua forma generale come nei dettagli»¹⁴. Solo quando si inizia a disegnare, le forme dell'oggetto si svelano e, talvolta, mostrano anche degli elementi inaspettati.

A tal proposito Valéry precisa che «Non posso precisare la mia percezione di una cosa senza disegnarla "virtualmente", e non posso disegnare questa cosa senza un'attenzione volontaria [...] Mi accorgo che non conoscevo ciò che conoscevo»¹⁵. In questa dimensione disegnare non costituisce solo l'apprendimento di abilità tecniche e manuali particolari, ma costringe l'occhio a osservare con attenzione e a sviluppare un modo di vedere conoscitivo ed autentico della cosa.

Sulla base di queste riflessioni, il disegno a mano libera, nella specificità dello schizzo, acquista un valore molto importante per l'architetto perché è il modo più efficace per analizzare la realtà, per compiere una ricerca analitica intorno all'architettura e per sperimentare un sistema compositivo che anticipa e sovrintende la costruzione materiale. Questa forma grafica stabilisce una relazione diretta tra l'osservazione, il pensiero e il segno tracciato sul foglio. Rispetto agli altri tipi di disegno, lo schizzo è individuale ed è permeato dall'identità del proprio autore. Non è un modo di comunicare diretto ed esplicito, al contrario racchiude una serie di aspetti indecifrabili. Se da un lato è il momento più intenso della forma, dall'altro è quello più vulnerabile, essendo il primo contatto esterno tra l'idea e la sua tangibilità, così come si affaccia alla nostra mente.

Lo schizzo rappresenta la premessa del processo di formazione dell'opera, è il momento decisivo del progetto perché ha lo scopo di catturare le idee che si affollano nella mente e di tradurle in figura. Lo schizzo è davvero il momento in cui il pensiero si manifesta attraverso i primi segni tracciati sul foglio. Il percorso iniziale è piuttosto faticoso e complesso: si scava nell'immaginazione e, in modo quasi inconsapevole, si comincia a disegnare. La matita scorre sul foglio lentamente, poiché non si conosce con esattezza lo scopo di quell'attività. I primi segni tracciati sono labili e incerti e, solo in un secondo momento, ciò che è informe si plasma e prende forma. A tal proposito si concorda con Massimo Scolari nel sostenere che lo «schizzo è in grado di parlare con una sola ragione ed istantaneamente, poiché per suo tramite la mano imita l'idea con volontarie omissioni. [...] L'abilità manuale precede e a volte anticipa il pensiero, mentre la matita ne insegue i vertiginosi ripensa-

12. GOETHE, J. W., 1979. *La teoria dei colori*. Milano: Il Saggiatore, p. 4.

13. BENJAMIN, W., 2000. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. *Arte e società di massa*, con una nota di P. Pullega, trad. it. di E. Filippini, prefazione di C. Cases, collana Piccola Biblioteca Einaudi. Torino: Giulio Einaudi Editori, pp. 44-46.

14. Viollet-le-Duc 1992, op.cit., p. 45.

15. Valéry 1996, p. 27.

sketch is really the moment in which a thought takes life thanks signs left on the canvas. The initial process is quite hard and complex: we dig into imagination and, almost without thinking, start drawing. The pencil slowly moves on the paper, since we do not know clearly what is the aim of that action. The first signs left are thin and unsure and only later, what is shapeless is elaborated and takes life. About it we support Massimo Scolari in saying that «the sketch is able to talk with the only reason and instantly, since, thanks to it, the hand copies the idea even if with some omission. [...] The ability of the hands follows and sometimes comes before the thoughts, while the pencil goes after their difficult changes, slows down under their delays, follows the forgotten traces in order to reach a decision, then from the blank writes the solution»¹⁶.

The architect uses different kind of sketches in his design activity aiming to a certain way of seeing and doing architecture. First of all, he is fed by images, places and architectures. These are the figures of the architecture's history, the one studied and interpreted on books or followed, visited and lived. The observation sketch is the first way to know reality and see how the architect perceived it. In fact he approaches things quickly, knows them on the surface and even on a deeper level. This knowledge takes life thanks to uncountable notes: texts, drawings and little reliefs that fill notebooks.

Through sketch we discover places around us and, as Le Corbusier said, «personally drawing, following the outlines, inhabiting surfaces, knowing the volumes, etc [...] is before everything else seeing and being able to observe and discover. [...] In that moment, the inventive phenomenon can come to us. We invent and create, our entire being takes action, this event is the key point. The “others were passive, you saw”»¹⁷. To see, observe, imagine, invent, create: these are the fundamental moments that Le Corbusier talks about and that are continuously linked during the design process, starting from the drawings realized thanks to architecture's studies. About this is important that the architect “approaching” to architecture, realized or pictured, does not

limit himself to give exact dimensions through exact and precise measures, but even does a design action. Therefore he should enrich that drawing with his own experience and way of seeing things that are still encircled by a strong and given tradition. In this way the borders between a survey and the project become thinner, until they disappear, since that drawing becomes the outcome of an interpretative program, that can be seen as the middle point between the analysis and the design intention. We agree with Arduino Cantàfora in saying that «the objective data is often mixed with our personal experience that gives weight and importance to the subjects of memory, on which we base our life. Things, in general, are uncertain and silent if we are not able to take them to life with our inquiring sight, the one that is always designed and unconsciously narrates our way of seeing»¹⁸. A real division between a survey drawing and a project drawing does not exist, since in every record of reality there is a design intention. The redrawing of architecture is similar to a project since it is at the same time a knowledge and interpretative activity of reality. It is not the mere act of seeing and drawing what the eyes see, but a reflection about the various relations that can exist between different buildings. Therefore this attitude is typical of someone that every time does a designed and analytic action inside the reality he lives in.

The line left on the paper is the main tool that the architect uses to decode and interpret reality in a direct way in order to decide his intentions. It is really the principal translation of mind, the idea in itself that starting from a project becomes an image. For this reason the drawing can no longer be seen as a simple instrument of mental foreshadowing but collides with the thought «rather it is the fundamental shape of thoughts of architect, in the elective place where the shape appears in its purest and most lasting essence»¹⁹. The drawing is the place where thoughts are created in a pure and free way, able to investigate the real world, to record and memorize things, to leave the ideas directly on a paper. It shows to the outside world its own content sometimes clearly other times less, but it hides as a

Figure 6
San Pietro in Rome, 2014.
Drawing ink on paper.

16. Scolari 1982, p. 82.

17. LE CORBUSIER, 1960. *L'atelier de la recherche patiente* (Paris: Vincent Fréal). *Casabella*. 531-532, 1987, p. 91.

18. CANTÀFORA, A., 2012. Caro Paolo. In Belardi 2012, p. 7.

19. Purini 1996, p. 33.

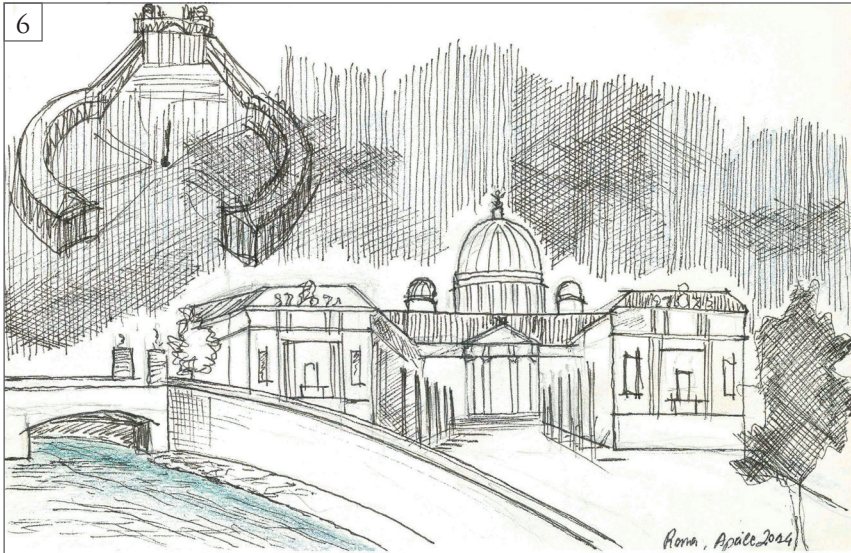


Figura 6
San Pietro a Roma, 2014.
Disegno a inchiostro su carta.

menti, rallenta negli indugi, ripercorre le tracce dimenticate per travolgere le decisioni, e poi di colpo incide la soluzione»¹⁶.

L'architetto utilizza diversi tipi di schizzo nella sua attività progettuale che indicano un certo modo di vedere e di fare architettura. Innanzitutto si "nutre" di immagini, di luoghi e di architetture. Queste sono le figure della storia dell'architettura, quella studiata e interpretata sui libri e quella percorsa, visitata e vissuta. Lo schizzo di osservazione è il primo modo per conoscere la realtà, com'è e come l'architetto la vede. L'architetto, infatti, si avvicina alle cose e con grande velocità le può conoscere sia nella loro configurazione esterna sia nelle loro logiche interne. Questa operazione avviene con infiniti appunti: testi, disegni, piccoli rilievi che riempiono i taccuini.

Attraverso lo schizzo si conoscono i luoghi che ci circondano e, come dice Le Corbusier, «Disegnare personalmente, seguire dei profili, occupare delle superfici, riconoscere dei volumi, ecc. [...] è innanzitutto guardare, è forse essere atti ad osservare, forse atti a scoprire [...] In quel momento, il fenomeno dell'invenzione può spraggiungere. Si inventa e anche si crea; tutto l'essere è trascinato nell'azione; quest'azione è il punto capitale. Gli "altri sono rimasti passivi, voi avete visto"»¹⁷. Guardare, osservare, immaginare, inventare, creare: questi sono i momenti fondamentali di cui parla Le Corbusier e che si intrecciano continuamente in tutto il processo progettuale a partire dai disegni che si realiz-

zano studiando le architetture. A tal proposito è importante che l'architetto, avvicinandosi a un'architettura, realizzata o disegnata, non si limiti dunque a restituire solamente le sue dimensioni con misure esatte e precise, ma compia anche un'azione progettuale. Dovrebbe, infatti, arricchire quel disegno della sua esperienza e del suo modo di vedere le cose, che rimangono pur sempre circoscritti all'interno di una tradizione consolidata e precisa. In questo modo i confini tra un rilievo e un progetto divengono più labili, fino ad annullarsi, perché quel disegno diviene il risultato di un programma interpretativo, che si pone come punto di mediazione tra l'analisi e l'intenzione progettuale.

Si concorda con Arduino Cantàfora nel sostenere che «Il dato oggettivo si confonde con ciò che siamo, dando peso e sostanza alla materia della memoria, sulla quale costruiamo la nostra vita. Le cose, in generale, sono indifferenti e sostanzialmente mute, se non riusciamo a sollecitarle con il nostro sguardo indagatore, il quale è sempre progettuale e racconta quasi inconsciamente il nostro modo di vedere»¹⁸. Non esiste allora una vera distinzione tra un disegno di rilievo e uno di progetto, perché in qualunque registrazione dell'esistente è sempre presente un'intenzionalità progettuale. Il ridisegno di un'architettura si avvicina a un progetto perché è contemporaneamente un'attività conoscitiva e interpretativa della realtà. Non si tratta semplicemente di guardare e ridisegnare ciò che lo sguardo vede, ma di riflettere intorno alle molteplici relazioni che si possono istituire tra gli edifici. L'atteggiamento è dunque quello di chi compie ogni volta un'azione analitica e progettuale all'interno della realtà in cui vive.

La linea tracciata sul foglio è dunque il mezzo principale con cui l'architetto può decifrare e interpretare la realtà in modo diretto e stabilire le proprie intenzioni progettuali. È davvero la principale scrittura della mente, è l'idea stessa che traduce il progetto in figura. Per questa ragione il disegno non può essere considerato un semplice strumento di prefigurazione mentale, ma coincide con il pensiero, «anzi è la forma-pensiero fondamentale dell'architetto, il luogo elettivo nel quale la forma appare, e nella sua essenza più pura e durevole»¹⁹.

Il disegno è il luogo in cui si sviluppa un pensie-

16. Scolari 1982, p. 82.
17. LE CORBUSIER, 1960.
L'atelier de la recherche patiente (Parigi: Vincent Féral). *Casabella*. 531-532, 1987, p. 91.
18. CANTÀFORA, A., 2012.
Caro Paolo.
In Belardi 2012, p. 7.
19. Purini 1996, p. 33.

receptacle every design choose, thought and transformation of the produced image. Surely the drawing has a link with reality, since it is a moment of foreshadowing and pre-announcement of architecture that has to be created. In reality it is not only the direct representation of an object, but an autonomous and self-referring world. It is an endless work of research and excavation that can involve an imaginary dimension typical of everyone's own experience. It leads us to explore unknown worlds where borders and certainties become weaker. The drawing has the capacity to cross over the darkest part of reason, the one that enters the imagination sphere and that can hardly be completely understood. In this case an act of pure fantasy, able to show visionary and unexpected images, can take place, that travel on a parallel surface that seems separated from reality but endlessly renews the architecture's vocabulary.

The drawing is the exact language for a story that takes life on the two-dimensional surface of a paper and that ends in it since it does not require to exist in a physical reality. It talks about the object, its author, the way he sees the world and the thoughts that are in his mind. The extraordinary nature of drawing is to investigate reality following the trails that were unknown and that lead to discover things that before were hidden. In this way it happens that the daily exercise of drawing shows something more, going under the surface of what it represents and starting a process of research that enlarges a symbolic and metaphoric universe with unsure boundaries, sometime inexistent. On the bases of this reflection the drawing, in the purest dimension of line, keeps on analyzing reality, researching inside imagination, getting inside the core of things and mind, through a spiral movement that does not close up things but endlessly creates something new.

Bibliografia/References

- BELARDI, P., 2012. *Nulla dies sine linea: una lezione sul disegno conoscitivo*, con una nota di A. Cantàfora. Melfi: Libria, pp. 100.
- BRUSATIN, M., 2001. *Storia delle linee*. Torino: Giulio Einaudi, pp. 183.
- DE RUBERTIS, R., 1998. *Il disegno dell'architettura*. Roma: Carrocci, pp. 260.
- DI NAPOLI, G., 2004. *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*, collana *Piccola Biblioteca Einaudi*. Torino: Giulio Einaudi, pp. 495.
- FOCILLON, H., 2002. *Vita delle forme*, seguito da *Elogio della mano*, trad. it. di S. Bettini, prefazione di E. Castelnuovo, collana *Arte. Architettura. Cinema. Musica*. Torino: Giulio Einaudi, pp. 134.
- KLEE, P., 1984. *Teoria della forma e della figurazione*, ed. it. a cura di M. Spagnol e R. Sapper, prefazione di G. C. Argan. Milano: Giunti, pp. 534.
- KLEE, P., 2010. *Diari 1898-1918*, con una nota di F. Klee, trad. it. di A. Foelkel, prefazione di G. C. Argan. Milano: Il Saggiatore, pp. 426.
- PIZZIGONI, A., 2001. *L'aula di Minerva: 5 lezioni di disegno dell'architettura*. Milano: Bovisa, Facoltà di Architettura Civile, pp. 96.
- PURINI, F., 1996. *Una lezione sul disegno*, a cura di F. Cervellini e R. Partenope, con un saggio di G. Contessi. Roma: Gangemi, pp. 111.
- PURINI, F., 2010. Un quadrato ideale. *Disegnare idee immagini*. 40, 2010, pp. 12-25.
- SCOLARI, M., 1982. Considerazioni e aforismi sul disegno. *Rassegna*. 9, 1982, pp. 79-83.
- VALÈRY, P., 1996. Degas, danza, disegno. In *Scritti sull'arte*, trad. it. di V. Lamarque, postfazione di E. Pontiggia. Milano: Guanda, pp. 7-69.
- VIOLLET-LE-DUC, E. E., 1992. *Storia di un disegnatore. Come si impara a disegnare*, introduzione di F. Bertan. Venezia: Cavallino, pp. 201.

Figure 7
A lesson about Aldo Rossi,
2014. Drawing ink on paper.

Figure 8
The line and the movement,
2014. Drawing ink on paper.

ro, libero e puro, capace di indagare il mondo reale, di registrare e memorizzare le cose, di fissare le idee direttamente sul foglio. Comunica all'esterno il proprio contenuto, a volte evidente altre meno riconoscibile, ma custodisce, come in un ricettacolo, tutte le scelte progettuali, i ripensamenti, le trasformazioni dell'immagine prodotta.

Il disegno ha sicuramente una rispondenza con la realtà, essendo un momento di prefigurazione e di preannuncio dell'architettura che dovrà essere costruita. In realtà, non è solo la diretta rappresentazione del manufatto reale ma è un mondo autonomo e autoreferenziale. È un continuo lavoro di ricerca e di scavo che può coinvolgere una dimensione immaginifica propria dell'esperienza personale di ciascuno. Conduce a esplorare mondi sconosciuti dove i confini e le certezze divengono labili. Il disegno ha la capacità di attraversare la parte più in ombra della ragione, quella che entra nella sfera dell'immaginazione e che difficilmente può essere decifrata nella sua totalità. In questo caso può intervenire un atto puro di fantasia capace di mettere in scena immagini visionarie e inaspettate, che si sposta-

no su un piano parallelo in apparenza separato dalla realtà che però rinnovano continuamente il linguaggio dell'architettura.

Il disegno è il linguaggio specifico di un racconto che prende forma sul foglio e che in esso si può concludere perché non necessita di costruirsi in una realtà fisica.

Narra dell'oggetto, del suo autore, della sua visione del mondo e di tutti i pensieri che "popolano" la sua mente. La straordinaria capacità del disegno consiste nel riuscire a interrogare il reale secondo percorsi non sempre cercati che portano a scoprire cose fino a quel momento rimaste celate.

Accade, così, che l'esercizio quotidiano del disegno mostri qualcosa d'altro, oltrepassi la superficie di ciò che rappresenta e inizi un processo di scavo che amplifica un universo simbolico e metaforico dai confini incerti, talvolta inesistenti. Sulla base di queste riflessioni, il disegno, nella dimensione più pura della linea, continua a sondare il reale, a scavare nell'immaginazione, a penetrare nella profondità delle cose e del pensiero, attraverso un moto a spirale che non chiude i corpi ma ne genera costantemente di nuovi.

Figura 7

Una lezione su Aldo Rossi, 2014.

Disegno a inchiostro su carta.

Figura 8

La linea e il movimento, 2014.

Disegno a inchiostro su carta.

