



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

www.xydigitale.it

Year X, January - December 2025
Anno X, Gennaio - Dicembre 2025

*Critical review of studies
on the representation
of architecture
and use of the image
in science and art*

*Rassegna critica di studi
sulla rappresentazione
dell'architettura
e sull'uso dell'immagine
nella scienza e nell'arte*

16

**EVOLVING DRAWINGS,
PROJECTS, AND
SURVEYS**

**DISEGNI,
PROGETTI E RILIEVI
IN EVOLUZIONE**

Founder / Fondatore
Roberto de Rubertis

Scientific Direction / Direzione scientifica
Giovanna A. Massari

Scientific Committee / Comitato Scientifico
Lucio Altarelli, Paolo Belardi, Fabio Bianconi, Alessandra Cirafici, Gianni Contessi,
Antonella Di Luggo, Edoardo Dotto, Francesca Fatta, Fabrizio Gay,
Paolo Giandebiaggi, Francesco Maggio, Carlos Montes Serrano,
Philippe Nys, Franco Purini, Fabio Quici, Livio Sacchi, Rossella Salerno,
José Antonio Franco Taboada, Marco Tubino, Ornella Zerlenga

Editorial Direction / Direzione editoriale
Elena Casartelli, Fabio Luce, Cristina Pellegatta, Cristiana Volpi

Editorial Staff / Redazione
Margherita Parrilli, Lorella Pizzonia, Roberta Vitale

Contributor / Collaborazione
Francesco Fuggini

Scientific reviewers of the submitted papers / Revisori scientifici dei testi ricevuti
Giuseppe Amoruso, Leonardo Baglioni, Carlo Bianchini, Pierfederico Calari,
Alessandro Castagnaro, Santi Centineo, Enrico Cicalò, Luigi Cocchiarella, Daniele Colistra,
Mariella Dell'Aquila, Antonella Di Luggo, Tommaso Empler, Francesca Fatta, Marco Filippucci,
Alessandro Franceschini, Valeria Menchetelli, Leonardo Paris, Roberta Spallone

Editorial Office / Redazione
Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Meccanica
via Mesiano, 77 - 38123 Trento
tel. +39 0461 282669
www.dicam.unitn.it

Cover.	Marco Falsetti, <i>Re-ruined Rome</i> , ink on watercolor paper, 2025. © Marco Falsetti. <i>The drawing is part of a series dedicated to the future ruins of the most significant buildings in contemporary Rome. As in Piranesi's most famous views, the architectural element – in its role as a ruin – is taken as a starting point for a reflection on the monumental legacy. The drawing deliberately omits references to the circumstances that produced the ruin or to technological elements that might suggest a temporal contextualization. Although it is the ruin of a modern building, the scene is set in a landscape sensitively close to Piranesi's Rome, even evoking its picturesque features, such as the Pinelli-esque chariot, a fragment of an ancient past or a distant future.</i>
In copertina.	Marco Falsetti, <i>Roma nuove rovine</i> , china su carta acquerellata, 2025. © Marco Falsetti. <i>Il disegno è parte di una serie dedicata alle rovine future degli edifici più significativi della Roma contemporanea. Come nelle più celebri vedute piranesiane, il dato architettonico – nella sua valenza di rovina – è assunto come spunto di partenza per una riflessione sull'eredità monumentale. Il disegno omette volutamente riferimenti alle circostanze che hanno prodotto la rovina o a elementi tecnologici in grado di suggerire una contestualizzazione temporale. Pur trattandosi del rudere di un edificio della modernità, la scena è ambientata in un paesaggio vicino, per sensibilità, alla Roma piranesiana, della quale rievoca anche i caratteri pittoreschi come il carro di pinelliana memoria, frammento di un passato antico o di un futuro remoto.</i>
XY:	<i> rassegna critica di studi sulla rappresentazione dell'architettura e sull'uso dell'immagine nella scienza e nell'arte = Critical review of studies on the representation of architecture and use of the image in science and art – A. 10, n. 16 (gen.-dic. 2025) = Y. 10, no. 16 (Jan.-Dec. 2025)</i> Trento: Università degli Studi di Trento; 2016 - . - v. : ill.; 30 cm. – Annuale ISSN (online): 2499-8346 ISBN (online): 978-88-5541-164-6 DOI: http://dx.doi.org/10.15168/xy.v10i16 Università degli Studi di Trento via Calepina, 14 - 38122 Trento tel. +39 0461 283016 - 281722 casaeditrice@unitn.it
	
Except where otherwise noted, contents on this journal are licensed with a Creative Commons Attribution – Share Alike 4.0 International License Eccetto ove diversamente specificato, i contenuti della rivista sono rilasciati con Licenza Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale	

Contents / Indice

4	<i>E.C., F.L., G.A.M., M.P., C.P., L.P., R.C.V., C.V.</i>	Editorial. A Necessary Adaptation Editoriale. Un adattamento necessario
10	<i>Franco Purini</i>	Drawing as Soul and Life / Il disegno come anima e vita
12	<i>Michele Emmer</i>	Drawing Hyperspace. From Pencil to Computer Graphics Disegnare l’iperspazio. Dalla matita alla <i>Computer graphics</i>
28	<i>Fabio Quici</i>	From Vitruvian <i>Firmitas</i> to Iconic Survival: OMA’s Netherlands Dance Theatre and the Afterlife of Architecture in Images / Dalla <i>firmitas</i> vitruviana alla sopravvivenza dell’architettura nelle sue testimonianze iconografiche: il Teatro nazionale di danza a L’Aia di OMA
44	<i>Laura N. Ferlito Graziano Testa</i>	Schinkel’s <i>Lehrbuch</i> . A Resilient ‘Form’ of Thought Il <i>Lehrbuch</i> di Schinkel. Una “forma” di pensiero resiliente
60	<i>Giulia Lazzaretto</i>	Abstract Fragments: The Transgression of Language in the Representational Logics of Zaha Hadid / Frammenti astratti: la trasgressione del linguaggio nelle logiche rappresentative di Zaha Hadid
76	<i>Hyun-Guk Ryu</i>	Visualising Power in Pyongyang: Political Architecture from Juche to Green / Visualizzare il potere a Pyongyang: l’architettura politica dalla Juche alla <i>green architecture</i>
96	<i>Valentina Castagnolo Anna C. Maiorano</i>	Images of the Survey: Interpreting Architecture between the Perceived and the Inaccessible / Le immagini del rilievo per una lettura dell’architettura tra il percepito e l’inaccessibile
114	<i>Fabrizio Banfi Elena Dellù Francesca R. Paolillo Diego Blanco</i>	From Buried Time to the Resilient Image: The Neanderthal Man and the Lamalunga Cave / Dal tempo sepolto all’immagine resiliente: l’Uomo di Neanderthal e la Grotta di Lamalunga
136	<i>Francesca Gasparetto</i>	Drawing for Art Conservation: A Possible Evolution of Its Language Il disegno per la conservazione delle opere d’arte: una possibile evoluzione del suo linguaggio
154	<i>Cesare Battelli Giovanni Pirari</i>	<i>Imago Resiliens</i> . Signs between the Visible and the Invisible in Artificial Imagination / <i>Imago Resiliens</i> . I segni tra visibile e invisibile nell’immaginazione artificiale
174	<i>Gabriele Casarano</i>	From Drawing to the Sensitive Model: The Epistemology of Data in Digital Architectural and Urban Representation Dal disegno al modello sensibile. Epistemologia del dato nella rappresentazione digitale architettonica e urbana
186	<i>XY 16 2025</i>	The Competition for the Cover Image Il concorso per l’immagine di copertina

Imago Resiliens. Signs Between the Visible and the Invisible in Artificial Imagination

Cesare Battelli, Giovanni Pirari



In the age of artificial imagination, drawing reveals itself as an organism undergoing metamorphosis. Not a singular, unique authorial gesture, but a process that creates a space of interrelation between human and machine, involving both in an evolutionary and co-evolutionary movement, from which an image emerges that always exceeds the author's semantic intention. The project, as such, must therefore open itself up to an image which, within its own sign, contains something other than itself, reclaiming an ancient semantic role that is both a trace of the beyond and a threshold between the visible and the invisible. The technical and stylistic transformation brought about by new technologies thus invites us to recover an ancient morphological tradition, with Platonic roots, in which appearance is the mode through which the unfigurable manifests itself in an act of re-velation. The paper analyses the thought of three leading exponents of this tradition: Giordano Bruno, Pavel Florenskij and Adolf Portmann. In this intermediate space, where representation – the act of ‘becoming present once more’ – manifests as an intermittent blindness, a new form of aesthetic resilience takes shape: the capacity of images to traverse technical, linguistic, and perceptual mutations whilst preserving their own memory. Artificial intelligence introduces a principle of visual selection: it produces a multitude of variants, of which only some coalesce into forms that are narratively coherent. Aesthetic resilience is thus manifested in the ability to endure amidst change, adapting to new codes without losing symbolic identity. It is a ‘transformative survival of the sign’, where invention and memory intertwine within the image's evolutionary process. Through examples of synthetic architectural representation, the paper explores this ecology of the resilient sign, in which drawing, as a trace – hybrid and generative – continues to evoke the original act of vision, extending its meaning into new forms of appearance.

Keywords: aesthetic resilience, artificial imagination, evolutionary drawing.

1. Introduction: Artificial Imagination and the Crisis of the Authorial Model

The recent emergence of practices associated with artificial imagination challenges one of the foundational assumptions of the Western artistic tradition, namely the idea of a human author as the intentional and sovereign origin of the work. In particular, drawing – historically understood as a single-author gesture and as a privileged practice for projecting intention – is now being re-examined as a distributed and relational process that unfolds through human-machine interaction (Manovich 2013).

AI cannot be understood simply as a neutral tool serving a predefined intention. Rather, it acts as an agent with which the human author enters into a dynamic of co-evolution. The distinction between automation and co-evolution is crucial here: whilst the former implies the efficient execution of a predetermined task, the outcome of which is predictable, the latter presupposes an open process, in which decisions emerge from interaction and are not entirely foreseeable (Suchman 2007; Latour 2005). It is in this intermediate space that the notion of an image

that transcends semantic intention is situated. This does not refer to the inherently ambiguous nature of the image – which has always been open to multiple interpretations, independent of the author's intentions – but to a more radical transformation of the design process itself (Barthes 1994; Eco 1967; Betsky 2022). In interaction with AI systems, it is not only meaning that eludes the author's control, but the very concept of design is transformed (fig. 1).

This excess of the image opens up significant epistemological implications. If drawing is no longer the site of the transcription of an idea, but a field of interaction between heterogeneous agents, then the categories of authorship, control, originality, and interpretation must also be rethought. The image thus becomes not the result of a unified will, but an emergent event that calls into question the traditional separation between subject and object, between conception and execution (Hayles 1999).

This work is situated within an interdisciplinary theoretical framework that encompasses media studies, posthumanism, and visual culture – fields that have already challenged anthropo-

Figure 1
Cesare Battelli, *Imago Resiliens*, 2025.



Imago Resiliens. I segni tra visibile e invisibile nell'immaginazione artificiale

Cesare Battelli, Giovanni Pirari

Nell'epoca dell'immaginazione artificiale, il disegno si rivela come un organismo in metamorfosi. Non gesto monodattile e univoco, ma processo che crea uno spazio di interrelazione tra umano e macchina, coinvolgendo entrambi in un movimento evolutivo e coevolutivo, da cui emerge un'immagine che sempre eccede l'intenzione semantica autoriale. Il progetto, in quanto tale, deve quindi aprirsi a un'immagine che, nel proprio segno, contiene altro-da-sé, riconquistando un ruolo semantico antico, che è insieme traccia dell'oltre e soglia tra visibile e invisibile. La trasformazione tecnica e stilistica operata dalle nuove tecnologie invita quindi a recuperare una tradizione morfologica antica, di radice platonica, per la quale l'apparire è la modalità in cui l'infigurabile si manifesta ri-velandosi. Viene analizzato il pensiero di tre esponenti di spicco di questa tradizione: Giordano Bruno, Pavel Florenskij e Adolf Portmann. In questo spazio intermedio, dove la rappresentazione – “il farsi nuovamente presente” – si manifesta come una cecità intermittente, prende forma una nuova tipologia di resilienza estetica in quanto capacità delle immagini di attraversare mutazioni tecniche, linguistiche e percettive, conservando memoria di sé. L'intelligenza artificiale introduce un principio di selezione visiva: produce una molteplicità di varianti, di cui solo alcune si consolidano come forme coerenti da un punto di vista narrativo. La resilienza estetica si manifesta allora nella capacità di permanere nel mutamento, adattandosi ai nuovi codici senza perdere identità simbolica. È una “sopravvivenza trasformativa” del segno, dove invenzione e memoria si compenetrano nel processo evolutivo dell'immagine. Attraverso esempi di rappresentazione architettonica sintetica, il contributo esplora questa ecologia del segno resiliente, in cui il disegno, ibrido e generativo, continua – in quanto traccia – a evocare l'originario atto della visione, prolungandone il senso in nuove forme di apparizione.

Parole chiave: disegno evolutivo, immaginazione artificiale, resilienza estetica.

1. Introduzione. Immaginazione artificiale e crisi del modello autoriale

La recente comparsa di pratiche legate all'immaginazione artificiale mette in crisi uno dei presupposti fondativi della tradizione artistica occidentale, ovvero l'idea di un autore umano come origine intenzionale e sovrana dell'opera. In particolare, il disegno – storicamente inteso come gesto monodattile e come pratica privilegiata della proiezione di un'intenzione – viene oggi rivisitato come processo distribuito e relazionale che si sviluppa nell'interazione uomo-macchina (Manovich 2013).

L'IA non può essere intesa semplicemente

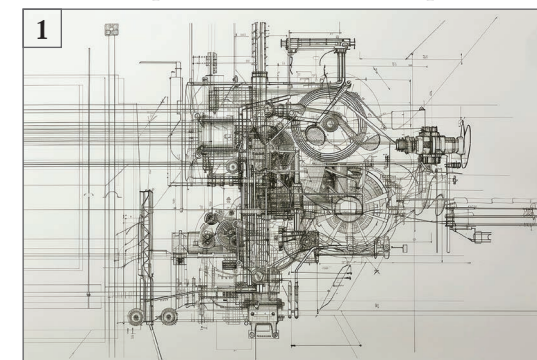


Figura 1
Cesare Battelli, *Imago Resiliens*, 2025.

come strumento neutro al servizio di un'intenzione predefinita. Piuttosto, essa agisce come un agente con cui l'autore umano entra in una dinamica di coevoluzione. La distinzione tra automazione e coevoluzione è qui cruciale: se la prima implica l'esecuzione efficiente di un compito già determinato, il cui risultato è prevedibile, la seconda presuppone un processo aperto, in cui le decisioni emergono dall'interazione e non sono interamente anticipabili (Suchman 2007; Latour 2005). È in questo spazio intermedio che si colloca la nozione di “immagine che eccede l'intenzione semantica”. Con essa non si intende il carattere intrinsecamente plurivoco dell'immagine – da sempre soggetta a interpretazioni molteplici, indipendenti dalle intenzioni dell'autore – ma una trasformazione più radicale del processo progettuale stesso (Barthes 1994; Eco 1967; Betsky 2022). Nell'interazione con sistemi della IA, non è solo il senso a sfuggire al controllo autoriale ma la definizione stessa di progetto a trasformarsi (fig. 1).

Questa eccedenza dell'immagine apre a implicazioni epistemologiche rilevanti. Se il disegno

centrism in the production of images. Synthetic imagination can be understood not merely as a technological innovation, but as a critical device capable of revealing new forms of agency, knowledge, and visual production. AI has no consciousness, but as an agent it modifies, produces, and redirects outcomes in the creative process (Mitchell 2005; Parisi 2019).

2. The Trace as a Threshold Between the Visible and the Invisible: The Unfigurable That Manifests Itself

Artificial imagination necessitates a return to an ‘ancient’ function of the sign, one that precedes and challenges the modern regime of representation. This function is not that of the sign understood as a ‘transparent’ reference to an established meaning, but that of the trace understood as that which emerges from a process, a passage or a force that has operated within the form without being exhausted by it (Derrida 1961; fig. 2).

In the context of generative systems, the trace is configured first and foremost as an ‘elsewhere’. The image produced becomes the sole point of access to a process distributed across layers of models that are inscrutable to the human co-author, discernible only through the outputs (Burrell 2016). This elsewhere is, above all, functional and algorithmic. It manifests as a matter that does not merely passively

resist the design action, but reacts, responds, deviates. Interaction with this dimension produces a marked sense of the uncanny (Battelli, Pirari 2025). Whilst resisting the temptation to attribute human-like subjectivity to the machine, the co-author experiences the radical unpredictability of the output, which ‘un-designs’ the design, deviates from the initial trajectory, and leads it onto a circular path of co-authorship.

In this context, elsewhere and threshold become inseparable concepts. The threshold exists as a passage or intermediate territory and is therefore never fully realised. From an algorithmic perspective, the elsewhere denotes a horizon resistant to domestication in which the outcome cannot depend solely on the subject’s effort, but on an ‘other’ that drives encounter and negotiation. This configuration demands a radical critique of the mimetic and functionalist model of representation. In the classical representational regime, the sign functions as a device that refers to something present-absent, as in the origins of drawing through the outlining of a shadow (Pliny the Elder 2005). The sign presupposes a distance between form and meaning, between what appears and what is signified, and requires a shared code that makes its deciphering possible. Its effectiveness lies in the clarity of the reference and in the stability of the semantic relationship it es-

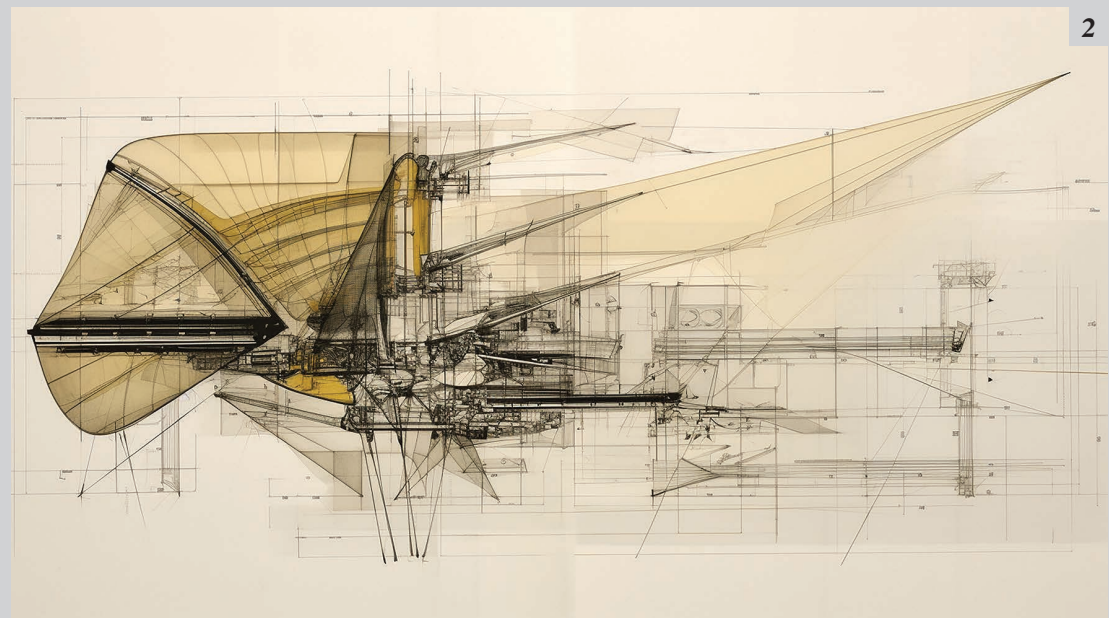


Figure 2
Cesare Battelli, *Flying Machinery-Section*, 2024.

Figure 3
Kazimir Malevich, *Suprematist Drawings*, c. 1919, pencil on paper, 21.5 x 15 cm, Madrid, Thyssen-Bornemisza National Museum.

non è più il luogo della trascrizione di un’idea, ma un campo di interazione tra agenti eterogenei, allora anche le categorie di autorialità, controllo, originalità e interpretazione devono essere ripensate. L’immagine diventa così non il risultato di una volontà unitaria, ma un evento emergente che mette in discussione la separazione tradizionale tra soggetto e oggetto, tra ideazione ed esecuzione (Hayles 1999).

Questo lavoro si colloca all’interno di un quadro teorico interdisciplinare che include i *media studies*, il postumanesimo e la *visual culture*, ambiti che hanno già messo in discussione l’antropocentrismo nella produzione di immagini. L’immaginazione sintetica può essere letta non come una semplice innovazione tecnologica, ma come un dispositivo critico capace di rendere visibili nuove forme di *agency*, di conoscenza e di produzione visiva. L’IA non ha coscienza, ma in quanto agente modifica, produce, devia i risultati nel processo creativo (Mitchell 2005; Parisi 2019).

2. La traccia come soglia tra visibile e invisibile: l’infigurabile che si manifesta

L’immaginazione artificiale rende necessario il recupero di una funzione “antica” del segno, che precede e mette in crisi il regime moderno della rappresentazione. Tale funzione non è quella del segno inteso come rimando “trasparente” a un significato stabilito, ma quella della “traccia” intesa come ciò che affiora da un processo, da un passaggio o da una forza che ha operato nella forma senza esaurirvisi (Derrida 1961; fig. 2).

Nel contesto dei sistemi generativi, la traccia si configura innanzitutto come un “altrove”. L’immagine prodotta diventa l’unico punto di accesso a un processo distribuito tra strati di modelli imperscrutabili per il co-autore umano, intuibili solo attraverso gli *output* (Burrell 2016). Questo altrove è anzitutto funzionale e algoritmico. Esso si manifesta come una materia che non si limita a resistere passivamente all’azione progettuale, ma reagisce, risponde, devia. L’interazione con questa dimensione produce una marcata percezione di *uncanny* (Battelli, Pirari 2025). Pur resistendo alla tentazione di attribuire alla macchina una soggettività di tipo umano, il co-autore sperimenta la radicale im-

prevedibilità dell’*output*, che “sprogetta” il progetto, devia la traiettoria iniziale e lo conduce su un percorso circolare di co-autorialità.

Altrove e soglia diventano in questo caso concezioni inseparabili. La soglia esiste in quanto passaggio o territorio intermedio e quindi mai del tutto compiuto. Da un punto di vista algoritmico l’altrove indica un orizzonte di non addomesticabilità in cui il risultato non può dipendere solo dallo sforzo del soggetto, ma da “altro” che spinge all’incontro e alla negoziazione. Questa configurazione impone una critica radicale al modello mimetico e funzionalista della rappresentazione. Nel regime rappresentativo classico, il segno opera come dispositivo di rinvio a qualcosa di presente-assente come nelle origini del disegno attraverso la profilatura di un’ombra (Plinio il Vecchio 2005). Il segno presuppone una distanza tra forma e senso, tra ciò che appare e ciò che viene significato, e richiede un codice condiviso che ne renda possibile la decifrazione. La sua efficacia risiede nella chiarezza del rimando e nella stabilità della relazione semantica che istituisce, al punto che tende a cancellarsi a favore del proprio referente, funzionando come mezzo trasparente di comunicazione (Gombrich 2022).

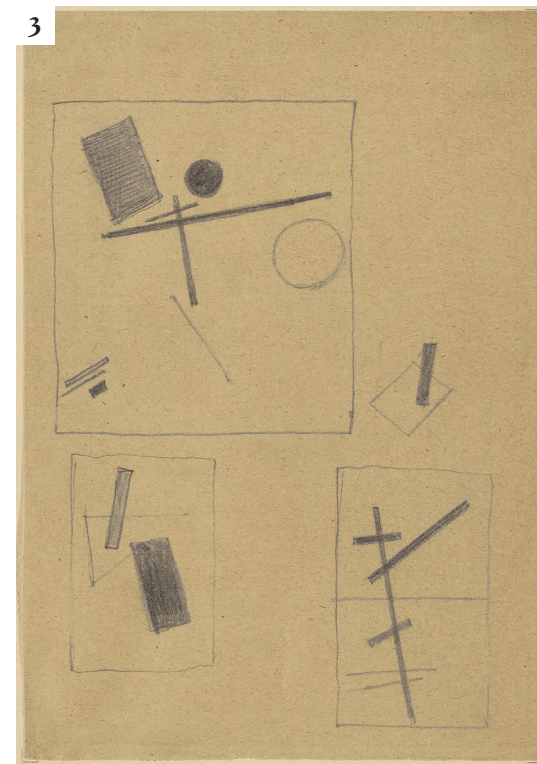


Figure 2
Cesare Battelli, *Flying machinery-section*, 2024.

Figure 3
Kazimir Malevich, *Disegni suprematisti*, 1919 ca., matita su carta, cm 21,5 x 15, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza.



1. In Platonic philosophy, *metaxy* (Greek: μεταξύ) denotes the dimension of the ‘intermediate’, a zone of active tension and an ontological medium that connects the extremes. See PLATONE 2000a: 202e-203a. For an interpretation of the concept, see CORNFORD 1937; VOEGELIN 1957.

2. In the *Timaeus*, Plato introduces the *chora* as the ‘third kind’ of nature, distinct from the immutable ideas (the model) and the becoming sensible bodies (the image), describing it as a formless receptive space, a ‘nurturer of becoming’ (τιθηνς γενέσεως), which receives the imprints of the ideas to allow their manifestation as sensible things (48e-52d). For an exegesis of the term, see CORNFORD 1937. For a reference in Italian: PLATONE 2000b.

establishes, to the point that it tends to efface itself in favour of its referent, functioning as a transparent means of communication (Gombrich 2022).

The trace, on the contrary, does not refer to an external meaning nor does it offer itself as a substitute for something absent, as can be observed in Malevich’s ‘chronotopias’ beginning with the de-composition of the black square, but also in Kandinsky’s work, where abstraction does not resolve into a decorative void (figs. 3, 4).

It is precisely this logic of the trace – rather than that of the sign – that is reactivated by both abstract art and AI. By suspending figurative reference and traditional symbolic function, abstraction does not eliminate meaning, but shifts its locus; no longer recognisable in the referent, it becomes a direct experience of form and its interactions. The painterly gesture, the mark, the spatial tension do not signify ‘something else’, but present themselves as traces of an energy, a time, and an act that have been inscribed in the material of the work (Di Giacomo 1999). The trace takes the form of

a mode of appearance that structurally keeps the relationship between the visible and the invisible open. What appears does not exhaust what has been, nor does it make fully present what generated it; on the contrary, it retains a constitutive opacity, an indeterminate zone of untranslatability that underpins the power of the image (fig. 5).

This difference becomes particularly significant in the context of machine imagery, where the image can no longer be traced back to a recognisable semantic intention. The outputs of generative processes do not function as signs of a pre-existing meaning, but as traces of a multiplicity of correlations brought to light by the AI’s denoising process. They do not represent a pre-existing idea, but record the emergence of a form from a complex field of possibilities and latencies (figs. 6, 7). By abandoning the idea of a self-contained form in favour of “an ontological mapping” of *metaxy*¹, the generative project, as mentioned, thus rediscovers its place within an intermediate region, that ‘between’ (*metaxy*) which,

Figure 4
Wassily Kandinsky, *Impression III (Concert)*, 1911, oil on canvas, 77.5 × 100 cm, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

Figure 5
Cesare Battelli, *Rotational Eagle*, 2024.

1. *Metaxy* (gr. μεταξύ) indica nella filosofia platonica la dimensione dell’“intermedio”, zona di tensione attiva e medium ontologico che connette gli estremi. Cfr. PLATONE 2000a: 202e-203a. Per l’esegesi del concetto si vedano CORNFORD 1937; VOEGELIN 1957.

2. Nel *Timeo*, Platone introduce la *chora* come il “terzo genere” di natura, distinto dalle idee immutabili (modello) e dai corpi sensibili divenienti (l’immagine), descrivendola come uno spazio ricettivo informe, una “nutrice del divenire” (τιθηνς γενέσεως), che accoglie le impronte delle idee per permettere la loro manifestazione come cose sensibili (48e-52d). Per l’esegesi del termine, si veda CORNFORD 1937. Per un riferimento in lingua italiana: PLATONE 2000b.

La traccia, al contrario, non rinvia a un significato esterno né si offre come sostituto di qualcosa di assente, come si può osservare nelle “cronotopie” malevičiane a partire dalla de-composizione del quadrato nero, ma anche nell’opera di Kandinskij, dove l’astrattismo non si risolve in un vuoto decorativismo (figg. 3, 4). È proprio questa logica della traccia – più che quella del segno – a essere riattivata tanto dall’arte astratta quanto dall’IA. Sospendendo il rimando figurativo e la funzione simbolica tradizionale, l’astrazione non elimina il senso, ma ne sposta il luogo che, non più riconoscibile nel referente, diviene esperienza diretta della forma e le sue interazioni. Il gesto pittorico, la macchia, la tensione spaziale non significano “qualcos’altro”, ma si offrono come tracce di un’energia, di un tempo e di un atto che si sono iscritti nella materia dell’opera (Di Giacomo 1999). La traccia si configura come una modalità dell’apparire che mantiene strutturalmente aperta la relazione tra visibile e invisibile. Ciò che appare non esaurisce ciò che è stato, né rende pienamente presente ciò che l’ha generato; al contrario, ne conserva un’opacità costitutiva, una zona indeterminata di non traducibilità che fonda la potenza dell’immagine (fig. 5).

Questa differenza diventa particolarmente rilevante nel contesto dell’immaginazione delle macchine dove l’immagine non può più essere ricondotta a un’intenzione semantica riconoscibile. Le produzioni dei processi generativi non funzionano come segni di un significato a priori, ma come tracce di una molteplicità di correlazioni che il processo del *denoising* dell’IA fa emergere. Esse non rappresentano un’idea preesistente, ma registrano l’emergere di una forma da un campo complesso di possibilità e latenze (figg. 6, 7).

Abbandonando l’idea di una forma conclusa in favore di una “mappatura ontologica” della *metaxy*¹, il progetto generativo, come menzionato, si riscopre quindi abitante di una regione intermedia, quel “fra” (*metaxy*) che nella tradizione platonica definisce lo spazio tensivo tra l’intelligibile e il sensibile. *L’Imago Resiliens* non agisce come un termine finale, ma come una struttura di mediazione dinamica, organizzata su piani di partecipazione e rispecchiamento. Al livello della *methexis* (partecipazione), l’immagine artificiale interroga l’infigurabile serbatoio di probabilità del modello – il *latent space* – facendone emergere una traccia che testimonia l’ordine del codice

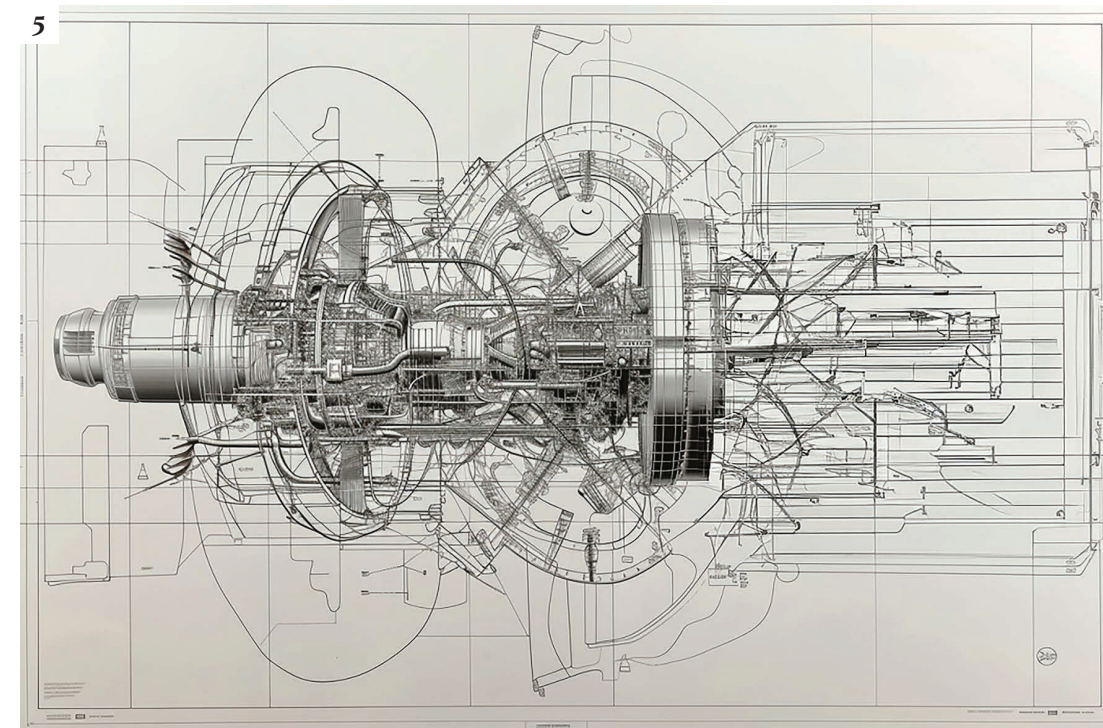


Figure 4
Wassily Kandinskij, *Impressione III (concerto)*, 1911, olio su tela, cm 77,5 x 100, Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

Figure 5
Cesare Battelli, *Rotational Eagle*, 2024.

in the Platonic tradition, defines the tensional space between the intelligible and the sensible. The *Imago Resiliens* does not act as a final term, but as a structure of dynamic mediation, organised on planes of participation and reflection. At the level of *methexis* (participation), the artificial image interrogates the unfigurable reservoir of probabilities within the model – the ‘latent space’ – bringing forth a trace that bears witness to the order of the code without ever exhausting it. This threshold is not a static boundary, but a place of anagogical movement: a process of approximation in which the design, through iterations and mutations, takes the form of a mirror that transforms the invisible processes of algorithmic logic into a figure comprehensible to the human eye. It reveals its form precisely by virtue of what it veils, becoming a liminal event where the visible produced by calculation and the underlying ineffable co-belong. The drawing thus becomes a ‘receptacle’ (*chora*)², an open space in which the original act of vision extends into new forms of appearance, retaining the memory of its metaphysical roots even at the heart of digital transformation (fig. 7).

3. Threshold Mappings: The Platonic Tradition and the Paradox of Re-velation

As Dan McQuillan states, “data science strongly echoes the Neoplatonism that in-

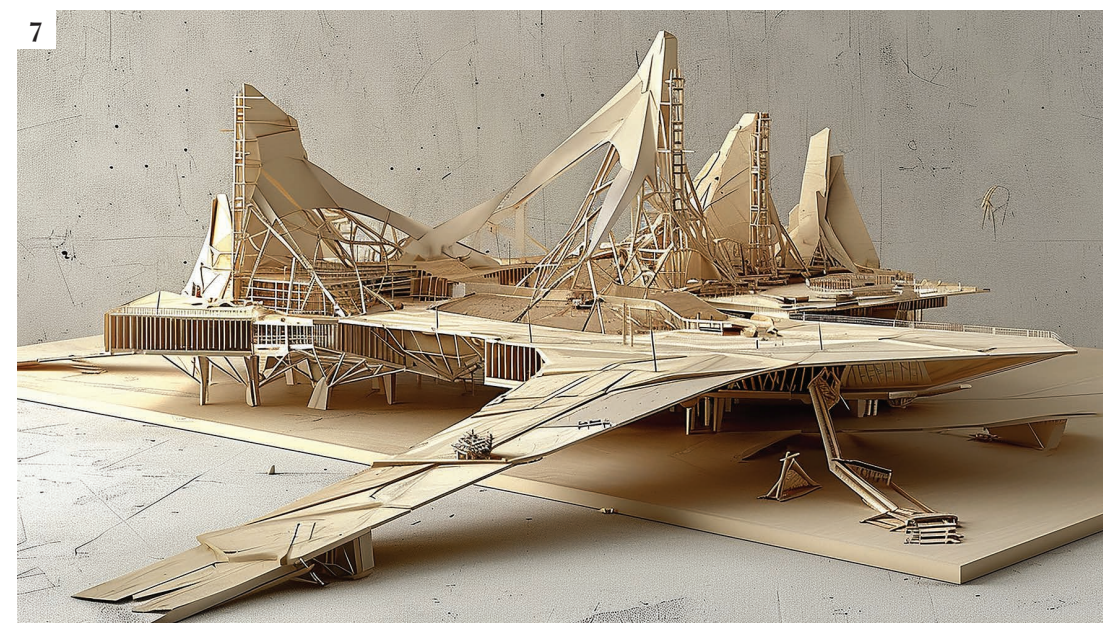
formed the early science of Copernicus and Galileo. It appears to reveal a hidden mathematical order in the world that is superior to our direct experience” (McQuillan 2018: 252). Neoplatonic philosophy differs markedly from Aristotelianism in its understanding of empirical form – whether artistic or natural: it is not merely the result of an idea being imprinted upon matter, but rather the manifestation, within matter itself, of an intelligible reality that would otherwise be unknowable. With reference to the Platonic tradition, certain key terms provide us with the tools to philosophically develop an attitude of acceptance and attentiveness towards the machine’s output, thereby preventing it from being reduced to a trivial *reductio ad res*.

This is not an aesthetic or rhetorical preference, but an awareness born of the experience that the process of generative creation requires one to be open to an ‘encounter’ with an output which, insofar as it surprises and exceeds expectation, constitutes itself as an event and a revelation. Thus, in the context of artificial imagination, the drawing ceases to be a geometric projection of a univocal intention, instead tracing a sort of phenomenology of the threshold. To grasp the significance of this metamorphosis, we must look back to that morphological tradition with Platonic roots which interprets the image not merely as a weakened *mimesis*,

3. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832): German poet and scientist, who developed morphology as a theory of the *Gestalt*, understood not as a static form but as a process through which the living manifests itself. His epistemology of the phenomenon rejects the separation between appearance and foundation, conceiving the visible as the place where the idea manifests itself in its sensory configuration, anticipating an understanding of the image as a threshold between the visible and the invisible.

3. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832): poeta e scienziato tedesco, elaboratore della morfologia come pensiero della *Gestalt*, intesa non come forma statica ma come processo di manifestazione del vivente.

La sua epistemologia del fenomeno rifiuta la separazione tra apparenza e fondamento, concependo il visibile come luogo in cui l’idea si dà nella sua configurazione sensibile, anticipando una comprensione dell’immagine come soglia tra visibile e invisibile.



senza mai esaurirlo. Questa soglia non è un confine statico, ma un luogo di movimento anagogico: un processo di approssimazione in cui il disegno, attraverso iterazioni e mutazioni, si configura come uno specchio che trasforma i processi invisibili della logica algoritmica in una figura accoglibile dallo sguardo umano. Essa mostra la propria forma proprio in virtù di ciò che vela, diventando un evento liminale dove il visibile prodotto dal calcolo e l’infigurabile sottostante si co-appartengono. Il disegno si fa dunque “ricettacolo” (*chora*)², uno spazio aperto in cui l’originario atto della visione si prolunga in nuove forme di apparizione, mantenendo memoria della propria radice metafisica pur nel cuore della trasformazione digitale (fig. 7).

3. Mappature della soglia: la tradizione platonica e il paradosso della ri-velazione

Come afferma Dan McQuillan nel suo celebre studio, «la scienza dei dati riecheggia fortemente il neoplatonismo che informò gli inizi della scienza moderna, quella di Copernico e Galileo. Essa sembra rivelare un ordine matematico nascosto nel mondo, superiore alla nostra esperienza diretta» (McQuillan 2018: 252). La filosofia neoplatonica distingue nettamente dall’aristotelismo nella sua comprensione della forma empirica – artistica o naturale: questa non è mero risultato dell’im-

pressione di un’idea sulla materia, bensì la manifestazione, entro la materia stessa, di un intelligibile altrimenti inconoscibile.

In riferimento alla tradizione platonica alcuni termini chiave ci consegnano gli strumenti per elaborare filosoficamente un atteggiamento di accoglimento e di ascolto verso l’*output* della macchina, sottraendolo a una banalizzante *reductio ad res*.

Non è questa una preferenza estetica o retorica, ma una presa di consapevolezza nata dall’esperienza che il processo di creazione generativa richiede di disporsi a un “incontro” con un *output*, che in quanto sorprende ed eccede l’aspettativa, si costituisce come evento e disvelamento. Dunque, nel contesto dell’immaginazione artificiale, il disegno smette di essere proiezione geometrica di un’intenzione univoca per tracciare una sorta di “fenomenologia della soglia”. Per comprendere la portata di questa metamorfosi, è necessario risalire a quella tradizione morfologica di radice platonica che interpreta l’immagine non solo come *mimesis* depotenziata, pallida copia di un modello, ma come luogo di una manifestazione epifanica. Il ricorso a questa concezione di matrice platonica permette di leggere l’immagine prodotta dall’IA non come un semplice *output* algoritmico, ma una *metaxy*, tra il calcolo (l’invisibile codice numerico) e la figurazione sensibile. Come nel *Timeo* platonico il mondo sensibile è

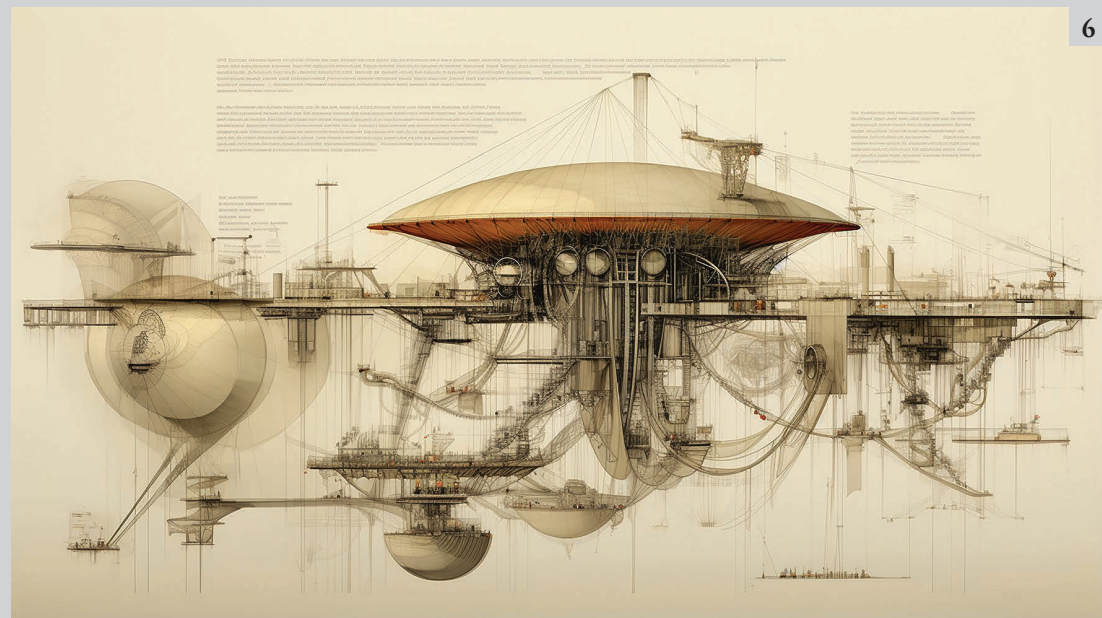


Figure 6
Cesare Battelli, *Flame-9*, 2024.

Figure 7
Cesare Battelli, *Flame Model*
84-23, 2024.

Figure 6
Cesare Battelli, *Flame-9*, 2024.

Figure 7
Cesare Battelli, *Flame model*
84-23, 2024.

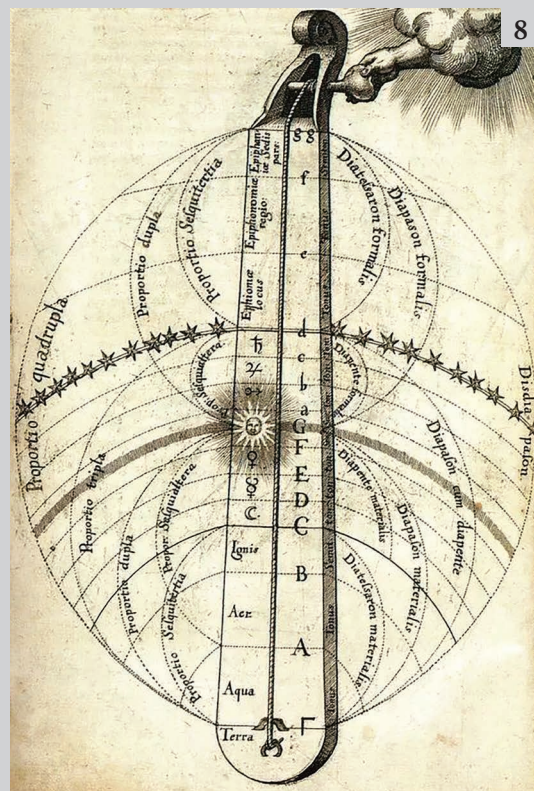
a pale copy of a model, but as the site of an epiphanic manifestation.

Recourse to this Platonic conception allows us to interpret the image produced by AI not as a mere algorithmic output, but as a *metaxy*, situated between computation (the invisible numerical code) and sensible figuration. Just as in Plato's *Timaeus* the sensible world is that in which the eternal becomes visible, so the synthetic image becomes the surface of reverberation of a computational 'elsewhere' that exceeds human understanding, presenting itself as 'liminal knowledge'.

The reference to the Platonic tradition situates the image (*eikōn*) not in the dead end of appearance, but within an ontology of *metaxy*. From this perspective, the *Imago Resiliens* takes the form of a liminal event: a space of transit connecting the visible (*horatōn*) to the intelligible (*noetōn*).

Morphology, understood as the method developed by Goethe³ to read the invisible within the visible, forms part of the *Wirkungsgeschichte* of Neoplatonism (Beierwaltes 1985); as noted, it bears strong similarities to data science. However, precisely when engaging with the 'two-world metaphysics' underpinning such algorithmic processes (McQuillan 2018), it is useful to consider the epistemological tensions between the level of the model and the level of the phenomenon in the light of certain aspects of the morphological tradition itself.

Goethean morphology, taken up by the biologist Adolf Portmann⁴ through the concept of *Selbstdarstellung* (self-presentation), in fact finds a precursor in Giordano Bruno⁵, who made the 'shadow' – the projection of the intelligible into matter – the defining feature of the entire cognitive experience. Similarly, the Orthodox thinker Pavel Florenskij⁶, inspired by Plato, developed an aesthetic theory in his studies on the icon that identifies the work of art as a threshold between the visible and the noumenal⁷. Although distant in time and discipline, Bruno, Florenskij and Portmann form a morphological constellation that offers a key to interpreting images generated by artificial intelligence not as arbitrary projections, but as presences inhabiting the boundary between the visible produced by computation and the ineffable that underlies it.



4. Adolf Portmann (1897-1982): Swiss zoologist and biologist, known for seeking to move beyond Darwinian reductionism through his theory of *Selbstdarstellung* (self-presentation), placing 'phanerology' (the study of visible forms) at the centre of the investigation of living organisms.

5. Giordano Bruno (1548-1600): Renaissance philosopher and cosmologist, a central figure in Hermetic thought; in his work *De umbris idearum* (1582), he systematised the doctrine of 'shadows' as mnemonic and epistemological devices, which articulate the relationship between the visible and the intelligible in the Neoplatonic tradition.

6. Pavel Florenskij (1882-1937): Russian mathematician, philosopher, theologian, and engineer, a leading figure of the Russian 'religious Renaissance'; in his work *The Reversed Perspective* (1920), he overturns the canon of modern representation, interpreting the icon as a symbolic space that cannot be reduced to subjective perspective, but is rooted in a theological logic of vision.

Figure 8
Robert Fludd, *Elemental Music and Spheres*, 1618 (<https://www.dreamstime.com/image-describes-monochord-which-inner-principle-center-universe-achieves-harmony-all-life-cosmos-image229746123>, last access 20/4/2026).

Figure 9
Andrei Rublev, *Christ the Redeemer*, c. 1420, tempera on wood panel, 158 x 106 cm, Moscow, Tretyakov Gallery.

4. Adolf Portmann (1897-1982): zoologo e biologo svizzero, noto per aver proposto un superamento del riduzionismo darwinista con la teoria della *Selbstdarstellung* (auto-presentazione), ponendo la "fanerologia" (lo studio delle forme visibili) al centro dell'indagine sul vivente.

5. Giordano Bruno (1548-1600): filosofo e cosmologo rinascimentale, figura centrale del pensiero ermetico; nella sua opera *De umbris idearum* (1582) sistematizza la dottrina delle "ombre" come dispositivi mnemonici ed epistemologici, che articolano il rapporto tra visibile e intelligibile nella tradizione neoplatonica.

6. Pavel Florenskij (1882-1937): matematico, filosofo, teologo e ingegnere russo, esponente del "rinascimento religioso" russo; nella sua opera *La prospettiva rovesciata* (1920) ribalta il canone della rappresentazione moderna, leggendo l'icona come spazio simbolico non riducibile alla prospettiva soggettiva, ma radicato in una logica teologica della visione.

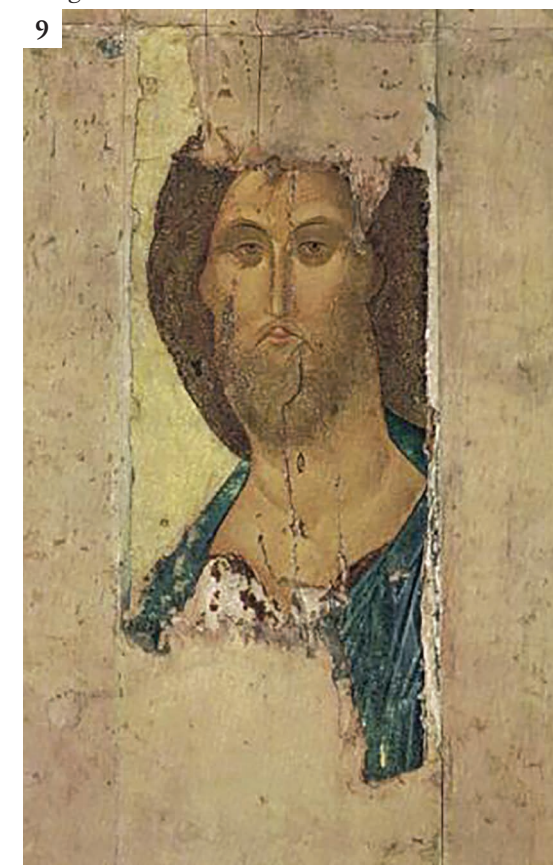
Figura 8
Robert Fludd, *Elemental music and spheres*, 1618 (<https://www.dreamstime.com/image-describes-monochord-which-inner-principle-center-universe-achieves-harmony-all-life-cosmos-image229746123>, ultima consultazione 20/4/2026).

Figura 9
Andrei Rublev, *Cristo il redentore*, 1420 ca., tavola su legno, cm 158 x 106, Mosca, Galleria Tet'jakov.

ciò in cui si rende visibile l'eterno, così l'immagine sintetica diventa la superficie di riverbero di un "altrove" computazionale che eccede la comprensione umana, offrendosi come "conoscenza liminale".

Il riferimento alla tradizione platonica situa l'immagine (*eikōn*) non nel vicolo cieco dell'apparenza, ma in un'ontologia della *metaxy*. In questa prospettiva, l'*Imago Resiliens* si configura come un evento liminale: uno spazio di transit che connette il visibile (*horatōn*) all'intelligibile (*noetōn*).

Nella *Wirkungsgeschichte des Neuplatonismus* (Beierwaltes 1985) si inserisce la morfologia, metodo sviluppato da Goethe³ per leggere l'invisibile nel visibile, la quale intrattiene, come osservato, forti analogie con le *data science*. Tuttavia, proprio nel confrontarsi con la *two-world metaphysics* che sottende tali processi algoritmici (McQuillan 2018), è utile considerare le tensioni epistemologiche tra piano del modello e piano del fenomeno alla luce di alcuni momenti della tradizione morfologica stessa.



La morfologia goethiana, ripresa dal biologo Adolf Portmann⁴ attraverso il concetto di *Selbstdarstellung* (autopresentazione), trova infatti un suo antecedente in Giordano Bruno⁵, il quale ha fatto dell'"ombra" – proiezione dell'intelligibile nella materia – la cifra dell'intera esperienza conoscitiva. Allo stesso modo, il pensatore ortodosso Pavel Florenskij⁶, di ispirazione platonica, nei suoi studi sull'icona, ha elaborato una teoria estetica che identifica nell'opera d'arte una soglia tra il visibile e il noumenico⁷. Sebbene distanti cronologicamente e disciplinarmente, Bruno, Florenskij e Portmann formano una costellazione morfologica capace di rispondere alla crisi dell'immagine contemporanea, attraverso la quale si delinea una tradizione che rifiuta il naturalismo a favore di un'estetica della manifestazione, offrendo la chiave di lettura per interpretare le immagini generate dall'intelligenza artificiale non come proiezioni arbitrarie, ma come presenze che abitano il confine tra il visibile prodotto dal calcolo e l'infigurabile che lo sottende.

4. Giordano Bruno: l'ombra come interfaccia anagogica

Nel *De umbris idearum*, Giordano Bruno eleva l'ombra a mediatore indispensabile della conoscenza. Per l'uomo, l'accesso diretto alla luce pura dell'Idea è precluso; egli può conoscere solo *in speculo*, attraverso il "velo" delle ombre. L'ombra bruniana è il prototipo dell'immagine resiliente: essa non è assenza di luce, ma la sua rifrazione necessaria per farsi figura. Nel contesto dell'IA, l'*output* grafico opera analogamente all'ombra bruniana in quanto proiezione sensibile di un invisibile matematico (fig. 8).

Dunque il processo co-autoriale che coinvolge strumenti di intelligenza artificiale, si apre all'incontro con un'immagine che contiene sempre un "altro-da-sé", una co-origine non umana e imperscrutabile, che le restituisce una funzione semantica antica, quella di traccia dell'oltre e di soglia tra visibile e invisibile (Bruno 2008; Ciliberto 2013). Allo stesso modo, nei processi generativi dell'IA le immagini possono essere "incontrate" come ombre attraverso cui l'infigurabile si manifesta nel visibile, pur rimanendo eccedente rispetto alla somma delle sue forme attuali.

In Bruno's thought, the metaphor of the *schala naturae* illustrates the descent of the One into matter and the ascent of the intellect towards the original unity. In the context of generative creation, this concept takes on a new form. Through algorithms and learning models, the machine produces a multiplicity of forms that only partially become coherent and perceptible, whilst the human selects, interprets and mediates between what appears and what remains potential. The creative act thus becomes a co-evolutionary movement between human and machine, in which the image retains a memory of itself and the capacity to reveal the 'other-than-self', embodying a threshold between the visible produced by the algorithm and the ineffable that underlies it.

In this sense, Bruno's thought becomes a paradigm for understanding the aesthetics of resilience in contemporary generative practices. Appearance is not mere representation, but a process of mediation between possibility and manifestation, between the multiplicity of data and the emerging narrative coherence. The generative project, much like Bruno's imagination, occupies a liminal space, where the unfigurable manifests itself, reveals itself and guides the human creative act.

5. Pavel Florenskij: The Icon as a Royal Gate and the Critique of Anthropocentrism

Following Bruno, Pavel Florenskij's thought represents one of the most radical and rigorous formulations of that same Platonic tradition which conceives the image not as a mere representation, but as an ontological threshold between the visible and the invisible.

Florenskij develops a conception of the image as a place of presence, where the visible form does not coincide with its ultimate meaning, but acts as a diaphragm, a habitable boundary between the phenomenal and the noumenal worlds (fig. 9).

Florenskij's conception of the icon as a symbol clearly bears the mark of a Platonic heritage (Šapošnikov 2013), which also owes much to the Neoplatonic philosophy of Iamblichus and Proclus (Cantelli 2011; Trubačev 1998; Choružij 1996), as well as to the dissemination of these doctrines within Christian thought

through Pseudo-Dionysius the Areopagite (Pirari 2024b).

Florenskij identifies in the icon the paradigm of an iconological tradition that conceives the sign not as a copy, but as *metaxy*: an intermediate realm connecting the world of phenomena to that of noumena. The icon is a 'royal gate', a threshold where the visible and the invisible meet without dissolving into one another (Florenskij 1977).

This conception stands in antithesis to the Renaissance linear perspective, which the Russian philosopher interprets as a symbolic expression of Western epistemological anthropocentrism (Florenskij 2020). Whilst modern linear perspective reduces the world to inanimate entities arranged according to the viewpoint of a 'legislating' human eye, the icon adopts a 'reversed perspective' in which the image 'looks' at the observer, presenting an archetypal reality that transcends vision and conceptual understanding (Pirari 2024a).

Against this backdrop, a parallel emerges between the liminal conception of the icon and artificial imagination. In opposition to any hyperrealist temptation, just as the icon rejects naturalism in order to become a symbol, the *Imago Resiliens* generated by AI is not limited to the imitation of reality, presenting itself as an unrealistic image which, precisely by virtue of its anamorphic and poly-temporal 'strangeness', acts as a region of contact between the plane of the figurative and that of the algorithmic unfigurable; in this process, artificial intelligence operates as a veritable digital *chora*, transforming the images produced into testimonies of a latent structure.

Florenskij's originality lies in considering the symbol not as an arbitrary sign, but as a true 'presence' of the archetype: "It is She Herself, contemplated through the mediation of art" (Florenskij 1977). This conception is fundamental to understanding aesthetic resilience in artificial imagination. The generative sign does not 'allude' to a code; it is the *energèia* of that code made visible.

An example of this transfiguration is the gold lines of icons, the *razdelki*, which Florenskij interprets as the 'ontological skeleton' of things. Similarly, in synthetic drawing, the emerging

7. The distinction between 'phenomenon' and 'noumenon' is employed here in the Kantian sense, as the relation between what appears within sensibility (*Phänomen*) and what exceeds the bounds of possible experience (*Noumenon*; KANT 2013).

7. La distinzione tra "fenomeno" e "noumeno" viene qui assunta nel senso kantiano, come articolazione tra ciò che appare nella sensibilità (*Phänomen*) e ciò che eccede ogni possibile esperienza (*Noumenon*; KANT 2013).

La metafora della *schala naturae*, in Bruno, illustra la discesa dell'Uno nella materia e l'*ascensio* dell'intelletto verso l'unità originaria. Nel contesto della creazione generativa, questo concetto trova una nuova incarnazione. La macchina, attraverso algoritmi e modelli di apprendimento, produce molteplicità di forme che solo in parte diventano coerenti e percepibili, mentre l'umano seleziona, interpreta e media tra ciò che appare e ciò che rimane potenziale. L'atto creativo diventa così un movimento coevolutivo tra umano e macchina, in cui l'immagine mantiene memoria di sé e capacità di rivelare l'"altro-da-sé", incarnando una soglia tra il visibile prodotto dall'algoritmo e l'infigurabile che lo sottende.

In questo senso, il pensiero bruniano diventa paradigma per comprendere l'estetica della resilienza nelle pratiche generative contemporanee. L'apparire non è mera rappresentazione, ma processo di mediazione tra possibilità e manifestazione, tra la molteplicità dei dati e la coerenza narrativa emergente. Il progetto generativo, così come l'immaginazione bruniana, si situa in uno spazio di soglia, dove l'infigurabile si manifesta, si ri-vela e conduce l'atto creativo umano.

5. Pavel Florenskij: l'icona come porta regale e la critica all'antropocentrismo

Dopo Bruno, il pensiero di Pavel Florenskij rappresenta una delle formulazioni più radicali e rigorose di quella stessa tradizione platonica che concepisce l'immagine non come semplice rappresentazione, ma come soglia ontologica tra visibile e invisibile.

Florenskij sviluppa una concezione dell'immagine come luogo di presenza, dove la forma visibile non coincide con il suo significato ultimo, ma funge da diaframma, da confine abitabile tra il mondo fenomenico e quello noumenico (fig. 9).

Nella concezione dell'icona come simbolo di Florenskij è evidente la presenza di un'eredità platonica (Šapošnikov 2013), che deve inoltre molto alla filosofia neoplatonica di Giamblico e di Proclo (Cantelli 2011; Trubačev 1998; Choružij 1996), nonché alla diffusione di queste dottrine nel pensiero cristiano attraverso lo Pseudo-Dionigi Aereopagita (Pirari 2024b).

Florenskij identifica nell'icona il paradigma di una tradizione iconologica che concepisce il segno non come copia, ma come *metaxy*: regione intermedia che connette il mondo dei fenomeni a quello dei noumeni. L'icona è una "porta regale", una soglia su cui il visibile e l'invisibile si incontrano senza risolversi l'uno nell'altro (Florenskij 1977).

Questa concezione si pone in antitesi alla prospettiva lineare rinascimentale, che il filosofo russo interpreta come espressione simbolica dell'antropocentrismo gnoseologico occidentale (Florenskij 2020). Mentre la prospettiva lineare moderna riduce il mondo a enti inanimati disposti secondo il punto di vista di un occhio umano "legislatore", l'icona adotta una "prospettiva rovesciata" in cui l'immagine "guarda" l'osservatore, presentando una realtà archetipica che eccede la visione e la comprensione concettuale (Pirari 2024a).

Su questo sfondo emerge un parallelismo tra la concezione liminale dell'icona e l'immaginazione artificiale. In opposizione a ogni tentazione iperrealista, così come l'icona rifiuta il naturalismo per farsi simbolo, l'*Imago Resiliens* generata dall'IA non si esaurisce nell'imitazione del reale, configurandosi come un'immagine irrealistica che proprio in virtù della sua "stranezza" anamorfica e politemporale, agisce da regione di contatto tra il piano del figurato e quello dell'infigurabile algoritmico; in questo processo l'intelligenza artificiale opera come una vera e propria *chora* digitale, trasformando le immagini prodotte in testimonianze di una struttura latente.

L'originalità di Florenskij risiede nel considerare il simbolo non come un segno arbitrario, ma come una vera "presenza" dell'archetipo: «È Lei Stessa, contemplata attraverso la mediazione dell'arte» (Florenskij 1977). Questa concezione è fondamentale per comprendere la resilienza estetica nell'immaginazione artificiale. Il segno generativo non "allude" a un codice; esso è l'*energèia* di quel codice che si fa visibile. Un esempio di questa trasfigurazione sono le linee d'oro delle icone, le *razdelki*, che Florenskij interpreta come lo "scheletro ontologico" delle cose. Analogamente, nel disegno sintetico, i tratti emergenti non sono elementi decorativi, ma rappresentano la visualizzazione

lines are not decorative elements, but represent the visualisation of the ‘potential folds’ of the *latent* space, the ‘noumenal’ structure of the calculation that takes on a sensible form. In the age of artificial imagination, engaging with Florenskij’s aesthetic-theological conception invites us to consider drawing no longer as an act of anthropocentric domination, but as a ‘co-evolutionary’ process. The project becomes an exercise in listening to form, where the image allows the machine’s metaphysical algorithmic dimension to ‘reveal itself’.

From this perspective, the image is no longer the result of a single author’s gesture nor a copy of reality, but the outcome of a process in which the visible emerges from a space of invisible potentialities. Aesthetic resilience thus manifests itself in its capacity to function as a symbol in the strongest sense: not as a self-sufficient surface, but as a trace and a threshold, in which the visible retains the memory of the invisible from which it originates. The sign, hybrid and generative, thus continues to operate as a place of crossing between heterogeneous planes, keeping alive the tension between appearance and transcendence.

6. Adolf Portmann: The Self-Presentation of the Living

Whilst Giordano Bruno identifies the shadow as the anagogical mediator and Pavel Florenskij recognises the icon as the ‘objective’ window onto the invisible, Adolf Portmann directs his reflection on the image to the very heart of natural science. His perspective draws on the legacy of Johann Wolfgang von Goethe, for whom morphology becomes the study of the ways in which being manifests itself (Pinotti, Tedesco 2013). In this Goethean vision, it is not a matter of finding a truth behind phenomena, but the phenomena ‘themselves’ are the theory, ‘an aesthetics of nature’ where form (*Gestalt*) acts as a synthesis between the visible outline (*morphé*) and the internal structuring principle (*eidos*; Giacomoni 1993).

Portmann, a zoologist and leading figure in the Eranos circles, distils this legacy into the concept of *Selbstdarstellung* (self-presentation). He challenges Darwinian reductionism, which

explains every organic form through survival or functional selection. On the contrary, Portmann maintains that life possesses a fundamental impulse towards manifestation: the living being does not ‘appear’ for a purpose, but to ‘present itself’ (Portmann 1989; fig. 10).

In this context, the animal’s total form – its *Gestalt* – always exceeds the sum of its adaptive functions. Form is, above all, an ‘expression of an inner world’ (*Innenwelt*; Portmann 1989). This inner world is not psychological consciousness, but an active, a-topical centre which, we might say, reveals itself through the ‘threshold’ of appearance (Portmann 1989). Portmann calls the discipline that should study forms of self-presentation ‘phanerology’ (from *phanerós*, manifest), emphasising the ‘intrinsic’ value of appearing.

Within the ecosystem of artificial imagination, we consider the *Imago Resiliens* as a form of self-presentation. The images produced by AI are not merely solutions to functional problems (a design brief), but acts of self-exposure of an algorithmic interiority. They are digital ‘*phanera*’, that is, liminal surfaces where the invisible logic of the code presents itself to the gaze. The image produced by AI, like the skin of an animal or the colours of plumage, is the invisible ‘interiority’ of the code that becomes ‘self-presentation’. Artificial imagination manifests a hyper-telic character, an aesthetic superabundance that exceeds functionality. Aesthetic resilience lies in the image’s capacity to persist as a trace of an algorithmic “Self” – a non-localised centre of coordination – which manifests itself in the visible whilst remaining inscrutable and inexhaustible.

With Portmann, the Platonic tradition of the threshold finds phenomenological confirmation. The *Imago Resiliens* situated within this ‘ecology of the sign’ urges us not to trivialise or reify it as a mere product, and instead assumes the status of an algorithmic and metamorphic organism, where hybrid and generative design is both memory and invention.

7. Aesthetic Resilience and Hybrid Drawing: From the Ecology of the Image to Architectural Representation

In this intermediate space mapped out by

Figure 10
Adolf Portmann, *Die Tiergestalt*, 1960. From PRÉVOST B. (2009), *L’élégance animale. Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann*, «Images revues. Histoire, anthropologie et théorie de l’art», 6, fig. 1, <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.379> (<https://cultura.biografieonline.it/metropolis-quadro-grosz/>, last access 20/4/2026).

delle “pieghe potenziali” del *latent*, la struttura “noumenica” del calcolo che si incarna in forma sensibile.

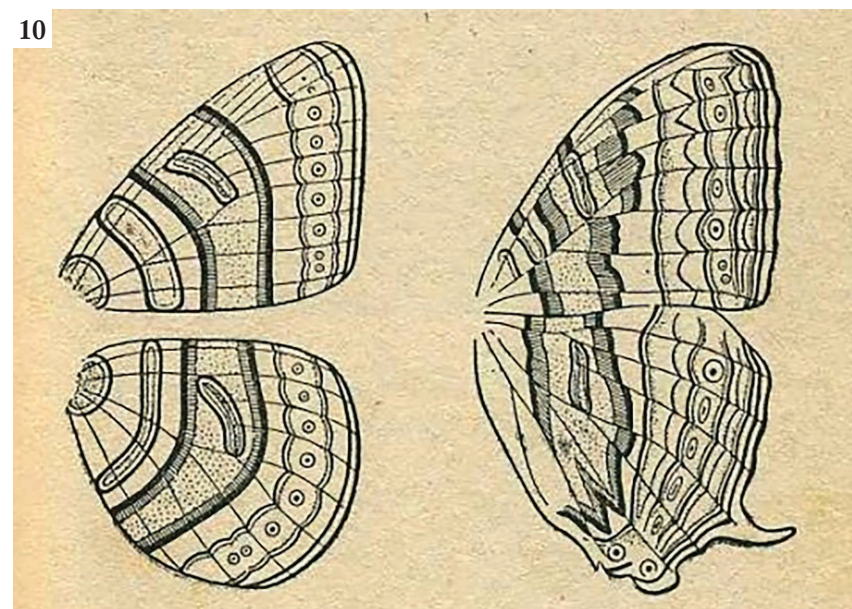
Nell’epoca dell’immaginazione artificiale, il confronto con la concezione estetico-teologica di Florenskij ci invita a considerare il disegno non più come un atto di dominio antropocentrico, ma come un “processo co-evolutivo”. Il progetto diventa un esercizio di ascolto della forma dove l’immagine permette alla dimensione algoritmica metafisica della macchina di “mostrarsi”.

In questa prospettiva, l’immagine non è più il risultato di un gesto monoautorale né una copia del reale, ma l’esito di un processo in cui il visibile emerge da uno spazio di potenzialità invisibili. La resilienza estetica si manifesta allora nella sua capacità di funzionare come simbolo in senso forte: non come superficie autosufficiente, ma come traccia e soglia, in cui il visibile conserva memoria dell’invisibile da cui proviene. Il segno, ibrido e generativo, continua così a operare come luogo di attraversamento tra piani eterogenei, mantenendo aperta la tensione tra apparire e trascendenza.

6. Adolf Portmann: l’auto-presentazione del vivente

Se Giordano Bruno individua nell’ombra il mediatore anagogico e Pavel Florenskij riconosce nell’icona la finestra “oggettiva” sull’invisibile,

Figura 10
Adolf Portmann, *Die Tiergestalt*, 1960. Da Prévost B. (2009), *L’élégance animale. Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann*, «Images revues. Histoire, anthropologie et théorie de l’art», 6, fig. 1, <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.379> (<https://cultura.biografieonline.it/metropolis-quadro-grosz/>, ultima consultazione 20/4/2026).

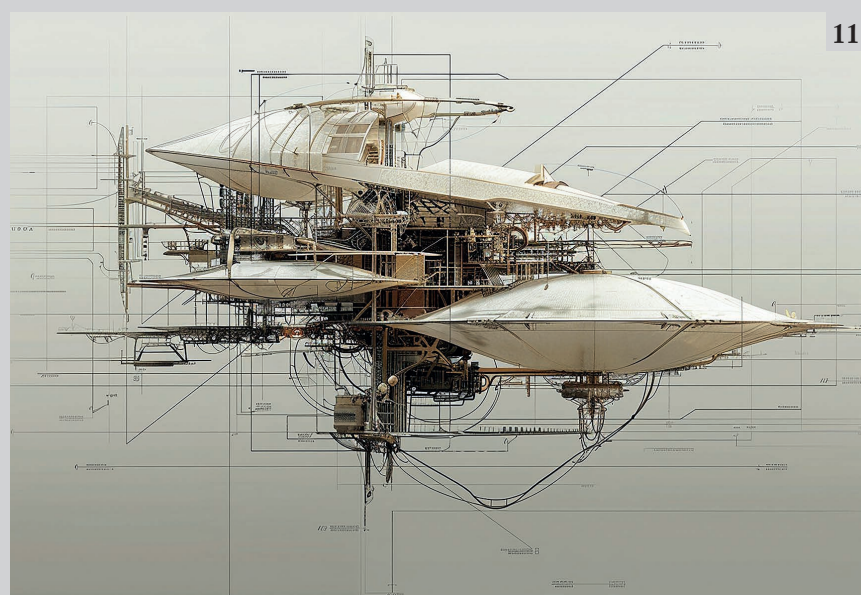


Adolf Portmann conduce la riflessione sull’immagine nel cuore della scienza naturale. La sua prospettiva recupera l’eredità di Johann Wolfgang von Goethe, per il quale la morfologia assurge a studio delle modalità in cui l’essere si manifesta (Pinotti, Tedesco 2013). In questa visione goethiana, non si tratta di trovare una verità dietro i fenomeni, ma “essi stessi” sono la teoria, “un’estetica della natura” dove la forma (*Gestalt*) agisce come sintesi tra il contorno visibile (*morphé*) e il principio strutturante interno (*eidos*; Giacomoni 1993).

Portmann, zoologo ed esponente di spicco dei circoli di Eranos, distilla questa eredità nel concetto di *Selbstdarstellung* (auto-presentazione). Egli contesta il riduzionismo darwiniano, che spiega ogni forma organica attraverso la sopravvivenza o la selezione funzionale. Al contrario, Portmann sostiene che la vita possiede un impulso fondamentale verso la manifestazione: il vivente non “appare” per uno scopo, ma per “presentarsi” (Portmann 1989; fig.10). In questo contesto, la forma totale dell’animale – la sua *Gestalt* – eccede sempre la somma delle sue funzioni conservative. La forma è anzitutto “espressione di un’interiorità” (*Innenwelt*; Portmann 1989). Tale interiorità non è coscienza psicologica, ma un centro attivo e a-topico che, potremmo dire, si rivela attraverso la “soglia” dell’apparenza (Portmann 1989). Portmann chiama la disciplina che dovrebbe studiare le forme di autopresentazione “fanerologia” (da *phanerós*, manifesto), ponendo l’accento sul valore “intrinseco” dell’apparire. Nell’ecosistema dell’immaginazione artificiale, consideriamo l’*Imago Resiliens* come una forma di auto-presentazione. Le immagini prodotte dall’IA non sono solo soluzioni a problemi funzionali (un *brief* progettuale), ma atti di auto-esposizione di un’interiorità algoritmica. Esse sono “fanere” digitali, ovvero superfici liminali in cui l’invisibile logica del codice si presenta allo sguardo. L’immagine prodotta dall’IA, come la pelle di un animale o i colori di un piumaggio, è “l’interiorità” invisibile del codice che si fa “autopresentazione”. L’immaginazione artificiale manifesta un carattere ipertelico, ovvero una sovrabbondanza estetica che eccede la funzionalità. La resilienza estetica risiede nella capacità dell’immagine di

Bruno, Florenskij and Portmann, synthetic drawing is rediscovered as an exercise in conscious *eikasia*. No longer a tool for the entity's domination, but a receptacle (*chora*) in which the original act of vision is prolonged. The *Imago Resiliens* thus becomes the paradigm of a new aesthetic resilience in which the capacity of images is to traverse technological change without losing their nature as 'traces of the beyond', continuing to evoke – on the threshold between the visible and the invisible – the unfigurable that underlies them. The concept of resilience, borrowed from ecology, originally refers to a system's capacity to navigate conditions of disturbance without losing its fundamental organisation, adapting without collapsing (Holling 1973). Transposed onto the aesthetic plane, it cannot be understood as mere passive resistance, but as the capacity to navigate technical, linguistic, and perceptual shifts whilst maintaining meaningful continuity. From this perspective, aesthetic resilience does not equate to the preservation of a stable meaning, but rather to the transformative survival of the sign. What endures is not the univocal meaning of the image, but its structure of appearance – that is to say, its capacity to be reactivated in different contexts without being reduced to a single semantic function. Resilience concerns first and foremost form, and only secondarily meaning. Here it is useful to distinguish between semantic memory and formal memory. Semantic memory concerns the symbolic, narrative or referential content of the image and is by its very nature subject to obsolescence: as cultural codes change, meaning can be lost or radically transformed (Assmann 1995). Formal memory, by contrast, resides in the configurations, morphological tensions, rhythms and spatial relationships that structure the image. It does not 'say' anything specific, but retains a 'mode of appearance', a generative logic that can re-emerge even when the original semantic context has disappeared (fig. 11).

Aesthetic resilience thus manifests itself as the persistence of form through a shift in meaning. An image is resilient when it continues to function as a trace and a threshold even after



11

its immediate meaning has dissolved or been reformulated. Within the processes of synthetic imagination, this dynamic takes on a specific configuration, linked to the relationship between generation and selection. Artificial intelligence systems produce a multitude of formal variants, generating an overflowing field of visual possibilities. However, only some of these images become established, emerging as forms that are coherent from a perceptual or narrative point of view.

The transition from the generation to the consolidation of forms introduces a principle of visual selection that bears clear similarities to evolutionary processes: variation, differentiation, selection. Synthetic imagination can thus be understood as a combinatorial mechanism – or as a form of hyper-collage – in which heterogeneous elements are continually reorganised, giving rise to novel configurations (Betsky 2022). Narrative coherence is not a prerequisite, but an emergent outcome that is not imposed by the human author's initial intention, but rather takes shape through an iterative process of interaction, choice, and recognition. It follows that generative media do not simply produce images, but configure a veritable visual ecology, in which forms compete, stabilise, or disappear. Machine learning can thus be understood as an evolutionary environment for the image within a space where aesthetic resilience manifests itself in the ca-

Figure 11
Cesare Battelli, *Pegasus s-1/8*,
2024.

Figure 12
Cesare Battelli, *Gulliver c-27*,
2024.

Figura 11
Cesare Battelli, *Pegasus s-1/8*,
2024.

Figura 12
Cesare Battelli, *Gulliver c-27*,
2024.



12

permanere come traccia di un "sé" algoritmico – un centro di coordinamento non localizzato – che si manifesta nel visibile pur rimanendo imperscrutabile e inesauribile.

Con Portmann, la tradizione platonica della soglia trova una conferma fenomenologica. *L'Imago Resiliens*, inserita in questa "ecologia del segno", invita a non essere banalizzata e reificata quale mero prodotto e assume uno status di organismo algoritmico e metamorfico, dove il disegno ibrido e generativo è insieme memoria e invenzione.

7. Resilienza estetica e disegno ibrido: dall'ecologia dell'immagine alla rappresentazione architettonica

In questo spazio intermedio mappato da Bruno, Florenskij e Portmann, il disegno sintetico si riscopre come un esercizio di *eikasia* consapevole. Non più strumento di dominio dell'ente, ma ricettacolo (*chora*) in cui l'originario atto della visione si prolunga. *L'Imago Resiliens* diventa così il paradigma di una nuova resilienza estetica in cui la capacità delle immagini è quella di attraversare il mutamento tecnologico senza smarrire la loro natura di "traccia dell'oltre", continuando a evocare – sulla soglia tra visibile e invisibile – quell'infigurabile che le sottende. Il concetto di resilienza, mutuato dall'ecologia, indica originariamente la capacità di un sistema di attraversare condizioni di perturbazione senza perdere la propria organizzazione fonda-

mentale, adattandosi senza crollare (Holling 1973). Trasposto sul piano estetico, esso non può essere inteso come semplice resistenza passiva, ma come capacità di attraversare mutazioni tecniche, linguistiche e percettive mantenendo una continuità significativa. Da questo punto di vista la resilienza estetica non coincide con la conservazione di un significato stabile, bensì con la sopravvivenza trasformativa del segno. Ciò che permane non è il senso univoco dell'immagine, ma la sua struttura di apparizione, vale a dire la propria capacità di riattivarsi in contesti differenti senza esaurirsi in una singola funzione semantica. La resilienza riguarda prima di tutto la forma e solo secondariamente il significato. È qui utile distinguere tra memoria semantica e memoria formale. La memoria semantica concerne il contenuto simbolico, narrativo o referenziale dell'immagine ed è per sua natura esposta all'obsolescenza dove mutando i codici culturali, il senso può perdersi o trasformarsi radicalmente (Assmann 1995). La memoria formale, al contrario, risiede nelle configurazioni, nelle tensioni morfologiche, nei ritmi e nelle relazioni spaziali che strutturano l'immagine. Essa non "dice" qualcosa di determinato, ma trattiene un "modo di apparire", una logica generativa che può riemergere anche quando il contesto semantico originario è scomparso (fig. 11).

La resilienza estetica si manifesta dunque come persistenza della forma attraverso il mutamen-

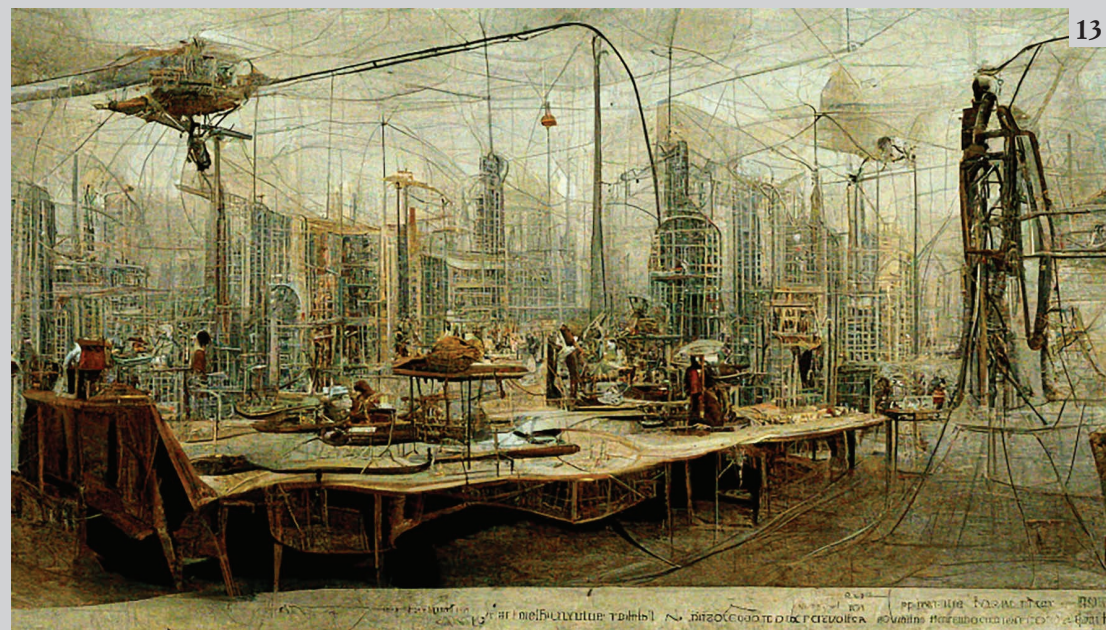


Figure 13
Cesare Battelli, *Past-future s-2*,
2022.

capacity of certain formal structures to reappear, adapt and transform through successive cycles of generation, maintaining a recognisability that is not semantic but morphological (Holling 1973).

It is within this framework that the synthetic drawing reveals its hybrid nature. It can no longer be understood as the final representation of a defined object, but rather as an open-ended process. Interaction with artificial intelligence transforms the drawing, and indeed the project, into an exploratory device, in which form is not simply designed, but progressively discovered through deviations, iterations, and selections (fig. 12).

The resulting hybrid drawing is neither purely human nor fully automatic. It occupies an intermediate region of co-authorship, where formal control gives way to an attentiveness to form. In this context, the drawing recovers an original function that does not describe a final outcome, but traces the very act of vision understood as a form of blindness implicit in the act of drawing (Derrida 2014). The synthetic architectural sign thus functions as the trace of an apparition, recording the tensions, forces and possibilities that run through the creative process. It does not exhaust the project, but preserves its formal memory, keeping the relationship between the visible and the invisible open (fig. 13).

8. Conclusions. The Image as the Survival of the Threshold

The theoretical framework developed in this paper has shown that artificial imagination does not merely represent a technological discontinuity in the processes of image production, but rather a profound reactivation of an ancient ontological function of drawing: that of a threshold between the visible and the invisible, between apparent form and the unfigurable principle. The *Imago Resiliens* thus emerges not as a new iconic typology, but as a mode of appearance capable of traversing technical and cultural mutations without losing its fundamental structure of trace and mediation. Through a comparison with the Platonic and Neoplatonic tradition – articulated in the paradigms of Bruno's shadow, Florenskij's icon and Portmann's self-presentation – the image generated by AI has been interpreted not as an arbitrary product or hyperrealistic simulacrum, but as a trace of a process that transcends the will and intentionality of the human subject. In this sense, the machine does not introduce a radical break with the history of the image, but rather makes explicit a condition that was already latent in the impossibility of reducing form to a univocal and fully controllable meaning.

The aesthetic resilience of the artificial image lies precisely in this excess. Not so much in the

Figura 13
Cesare Battelli, *Past-future s-2*,
2022.

to del senso. Un'immagine è resiliente quando continua a operare come traccia e come soglia anche dopo che il suo significato immediato si è dissolto o riformulato. All'interno dei processi di immaginazione sintetica, questa dinamica assume una configurazione specifica, legata al rapporto tra generazione e selezione. I sistemi di intelligenza artificiale producono infatti una molteplicità di varianti formali, generando un campo sovrabbondante di possibilità visive. Tuttavia, solo alcune di queste immagini si consolidano, emergendo come forme coerenti dal punto di vista percettivo o narrativo.

Il passaggio dalla generazione alla sedimentazione delle forme introduce un principio di selezione visiva che presenta evidenti analogie con i processi evolutivi: variazione, differenziazione, selezione. L'immaginazione sintetica può così essere intesa come un dispositivo combinatorio – o come una forma di *ipercollage* – in cui elementi eterogenei vengono continuamente riorganizzati, dando luogo a configurazioni inedite (Betsky 2022). La coerenza narrativa non è un presupposto, ma un esito emergente dove non viene imposta dall'intenzione iniziale dell'autore umano, bensì si forma attraverso un processo iterativo di interazione, scelta e riconoscimento. Ne consegue che i media generativi non producono semplicemente immagini, ma configurano una vera e propria ecologia visiva, in cui le forme competono, si stabilizzano o scompaiono. Il *machine learning* può allora essere letto come un ambiente evolutivo dell'immagine in uno spazio in cui la resilienza estetica si manifesta nella capacità di alcune strutture formali di riapparire, adattarsi e trasformarsi attraverso cicli successivi di generazione, mantenendo una riconoscibilità che non è semantica, ma morfologica (Holling 1973).

È in questo quadro che il disegno sintetico rivela la propria natura ibrida. Esso non può più essere inteso come la rappresentazione conclusa di un oggetto definito, ma come processo aperto. L'interazione con l'intelligenza artificiale trasforma il disegno, ma anche il progetto, in un dispositivo esplorativo, in cui la forma non viene semplicemente progettata, ma progressivamente scoperta attraverso deviazioni, iterazioni e selezioni (fig. 12).

Il disegno ibrido che ne deriva non è né puramente umano né pienamente automatico. Esso si colloca in una regione intermedia di co-autorialità, dove il controllo formale lascia spazio a un ascolto della forma. In questo contesto, il disegno recupera una funzione originaria che non descrive un esito finale, ma traccia l'atto stesso della visione intesa come una forma di cecità implicita nell'atto del di-segnare (Derrida 2014). Il segno architettonico sintetico opera così come traccia di un'apparizione, registrando le tensioni, le forze e le possibilità che attraversano il processo creativo. Non esaurisce il progetto, ma ne conserva la memoria formale, mantenendo aperta la relazione tra visibile e invisibile (fig. 13).

8. Conclusioni. L'immagine come sopravvivenza della soglia

Il percorso teorico sviluppato in questo contributo ha mostrato come l'immaginazione artificiale non rappresenti semplicemente una discontinuità tecnologica nei processi di produzione dell'immagine, ma una riattivazione profonda di una funzione ontologica antica del disegno: quella di soglia tra visibile e invisibile, tra forma apparente e principio infigurabile. L'*Imago Resiliens* emerge così non come una nuova tipologia iconica, bensì come una modalità dell'apparire capace di attraversare mutazioni tecniche e culturali senza perdere la propria struttura fondamentale di traccia e mediazione. Attraverso il confronto con la tradizione platonica e neoplatonica – declinata nei paradigmi dell'ombra bruniana, dell'icona florenskiana e dell'auto-presentazione portmanniana – l'immagine generata dall'IA è stata interpretata non come prodotto arbitrario o simulacro iperrealista, ma come traccia di un processo che eccede la volontà e l'intenzionalità del soggetto umano. In questo senso, la macchina non introduce una frattura radicale con la storia dell'immagine, bensì rende esplicita una condizione che era già latente nell'impossibilità di ridurre la forma a un significato univoco e pienamente controllabile.

La resilienza estetica dell'immagine artificiale risiede precisamente in questa eccedenza. Non tanto nella conservazione di un senso stabile, quanto nella persistenza della forma come

preservation of a stable meaning, but in the persistence of form as a liminal event, capable of reactivating itself in different contexts whilst retaining a memory of its own generative process. The resilient image does not ‘resist’ change by opposing it, but traverses it, transforming itself, without collapsing into a purely instrumental or decorative function. It survives as a structure of appearance, as *metaxy*, as a site of tension in which the visible continues to harbour the invisible.

In the field of architectural representation, this perspective implies a radical transformation of drawing. From an instrument of control and prediction, it reconfigures itself as an exploratory and relational process, in which

form is not entirely designed, but progressively discovered (vision). Synthetic drawing thus becomes a listening device, a practice of selection and recognition within a generative visual ecology, where coherence emerges as an outcome, not as a presupposition.

To embrace the *Imago Resiliens* means, ultimately, to accept a blindness that is inherent to the act of design, to recognise that every authentic image always reveals both less – and more – than what is immediately apparent. It is in this zone of indeterminacy, in this persistence of the threshold, that artificial imagination reveals its deepest critical potential: not as an automation of the visible, but as a renewed opportunity to encounter the unfigurable that permeates every form.

References / Bibliografia

- ASSMANN J. (1995), *Collective Memory and Cultural Identity*, «New German Critique», 65, pp. 125-133.
- BARTHES R. (1967), *La mort de l'auteur*, Paris, Seuil.
- BATTELLI C., PIRARI G. (2025), *Designing the uncanny: architectural form and artificial imagination*, «REIA – Revista Europea de Investigación en Arquitectura», 26, pp. 18-38.
- BEIERWALTES W. (1985), *Denken des Einen: Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte*, Frankfurt, V. Klostermann.
- BETSKY A. (2022), *The Voyage Begins: Using Midjourney in Architecture*, «Architect Magazine», 28 September 2022, https://www.architectmagazine.com/design/the-voyage-begins-using-midjourney-in-architecture_o (ultima consultazione 14/1/2026).
- BRATTON B.H. (2019), *The Stack: On Software and Sovereignty*, Cambridge MA, MIT Press.
- BRUNO G. (2008), *Le ombre delle idee – Il canto di Circe – Il sigillo dei sigilli*, a cura di N. Tirinnanzi, introduzione di M. Ciliberto, Milano, BUR.
- BURRELL J. (2016), *How the machine “thinks”: Understanding opacity in machine learning algorithms*, «Big Data & Society», 3 (1), pp. 1-12, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2053951715622512> (ultima consultazione 12/1/2026).
- CANTELLI C. (2011), *L'icona come metafisica concreta. Neoplatonismo e magia nella concezione di Pavel Florenskij*, «Aesthetica. Pre-Print», 92, pp. 3-77.
- CHORUŽIJ S.S. (1996), *Filosofskij simbolizm P.A. Florenskogo i ego žinennye istoki*, in FLORENSKIJ P., *Pro et contra. Ličnosť i tvorčestvo Pavla Florenskogo v ocenke russkich myslytelej i issledovatelej. Antologija*, Sankt-Peterburg, Izd-vo Russkogo Christianskogo Gumanitarnogo Instituta.
- CILIBERTO M. (2013), *...Per speculum et in aenigmate...*, in HUFNAGEL H.S., EUSTERSCHULTE A., eds. *Turning Traditions Upside Down: Rethinking Giordano Bruno's Enlightenment*, Budapest-New York, Central European University Press, pp. 35-62.
- CORNFORD F.M. (1937), *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato Translated with a Running Commentary*, London, Routledge & Kegan Paul.
- DERRIDA J. (1967), *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit.
- DERRIDA J. (2014), *Pensare al non vedere. Scritti sull'arte del visibile*, Milano, Abscondita.
- DI GIACOMO G. (1999), *Icona e arte astratta: la questione dell'immagine tra presentazione e rappresentazione*, «Aesthetica Preprint», 55, pp. 7-77.
- ECO U. (1962), *Opera aperta*, Milano, Bompiani.
- FLORENSKIJ P. (1977), *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi.

evento liminale, capace di riattivarsi in contesti differenti mantenendo memoria del proprio processo generativo. L'immagine resiliente non “resiste” al cambiamento opponendosi ad esso, ma lo attraversa, trasformandosi, senza crollare in una pura funzione strumentale o decorativa. Essa sopravvive come struttura di apparizione, come *metaxy*, come luogo di tensione in cui il visibile continua a custodire l'invisibile. Nel campo della rappresentazione architettonica, questa prospettiva implica una trasformazione radicale del disegno. Da strumento di controllo e previsione, esso si riconfigura come processo esplorativo e relazionale, in cui la forma non è interamente progettata, ma progressivamente scoperta (visione). Il di-

segno sintetico diventa così un dispositivo di ascolto, una pratica di selezione e riconoscimento all'interno di un'ecologia visiva generativa, dove la coerenza emerge come esito, non come presupposto.

Accogliere l'*Imago Resiliens* significa, in ultima analisi, accettare una cecità costitutiva dell'atto progettuale, il riconoscere che ogni immagine autentica mostra sempre meno – e più – di ciò che affiora. È in questa zona di indeterminazione, in questa persistenza della soglia, che l'immaginazione artificiale rivela il suo potenziale critico più profondo: non come automazione del visibile, ma come rinnovata occasione di incontro con l'infigurabile che attraversa ogni forma.

- FLORENSKIJ P. (2020), *La prospettiva rovesciata*, a cura di A. Dell'Asta, Milano, Adelphi.
- GIACOMONI P. (1993), *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J.W. Goethe*, Napoli, Guida.
- GOMBRICH E.H. (1960), *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon.
- HAYLES N.K. (1999), *How We Became Posthuman*, Chicago, University of Chicago Press.
- HOLLING C.S. (1973), *Resilience and Stability of Ecological Systems*, «Annual Review of Ecology and Systematics», 4, pp. 1-23.
- KANT I. (2013), *Critica della ragion pura*, Torino, UTET.
- LATOUR B. (2005), *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- MANOVICH L. (2013), *Software Takes Command*, New York, Bloomsbury.
- MCQUILLAN D. (2018), *Data Science as Machinic Neoplatonism*, «Philosophy & Technology», 31, pp. 253-272, <https://doi.org/10.1007/s13347-017-0273-3> (ultima consultazione 13/6/2026).
- MITCHELL W.J.T. (2005), *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press.
- PARISI L. (2019), *Contagious Architecture: Computation, Aesthetics, and Space*, Cambridge MA, MIT Press.
- PINOTTI A., TEDESCO S., a cura di (2013), *Estetica e scienze della vita*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- PIRARI G. (2024a), *Perspective: Realism or Illusion?*, «Philosophical Letters. Russian and European Dialogue», 7, n. 2, pp. 71-87, <https://phillet.hse.ru/article/view/21799/18701> (ultima consultazione 12/1/2026).
- PIRARI G. (2024b), *Thinking in Images: Thought and Image in Panofsky's and Florensky's Theory of Symbolic Forms*, «Philosophical Letters. Russian and European Dialogue», 7, n. 3, pp. 59-76, <https://phillet.hse.ru/article/download/22483/18934/> (ultima consultazione 12/1/2026).
- PLATONE (2000a), *Il Simposio*, in PLATONE, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano, pp. 482-535.
- PLATONE (2000b), *Il Timeo*, in PLATONE, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano, pp. 1348-1417.
- PLINIO IL VECCHIO (2005), *Storia naturale, libro XXXV*, a cura di G.B. Conte, Torino, Einaudi.
- PORTMANN A. (1960), *Le forme degli animali*, Milano, Feltrinelli.
- PORTMANN A. (1989), *Le forme viventi. Nuove prospettive della biologia*, Milano, Adelphi.
- ŠAPOŠNIKOV V. (2013), *Pavel Florenskij. Une personnalisation du platonisme*, in CORRADO-KAZANSKI F., a cura di, *Pavel Florensky et l'Europe*, Bordeaux, MSHA, pp. 161-176.
- SUCHMAN L. (2007), *Human-Machine Reconfigurations: Plans and Situated Actions*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TRUBAČEV A.S. (1998), *Teodicea i antropodicea v tvorčestve svjaščennika Pavla Florenskogo*, Tomsk, Vodolej.
- VOEGELIN E. (1957), *Order and History*, vol. 3, Baton Rouge, Louisiana State University Press.