

la rivista di **en**gramma  
dicembre **2023**

**207**

## Segno e disegno

La Rivista di Engramma  
**207**

La Rivista di  
Engramma

**207**

dicembre 2023

# Segno e disegno

a cura di  
Fernanda De Maio e Fabrizio Lollini

*direttore*

monica centanni

*redazione*

damiano acciarino, sara agnoletto,  
mattia angeletti, maddalena bassani,  
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto, emily verla  
bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,  
concetta cataldo,  
giacomo confortin, giorgiomaria cornelio,  
mario de angelis, silvia de laude,  
francesca romana dell'aglio, simona dolari,  
emma filipponi, anna ghirdalini, ilaria grippa, roberto  
indovina, delphine lauritzen,  
laura leuzzi, michela maguolo, ada naval, alessandra  
pedersoli, marina pellanda,  
filippo perfetti, margherita piccichè,  
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, cesare  
sartori, antonella sbrilli, massimo stella, ianick takaes,  
elizabeth enrica thomson,  
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

*comitato scientifico*

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra, giovanni  
careri, marialuisa catoni,  
victoria cirlot, fernanda de maio,  
alessandro grilli, raoul kirchmayr, luca lanini, vincenzo  
latina, orazio licandro, fabrizio lollini, natalia mazour,  
alessandro metlica,  
guido morpurgo, andrea pinotti,  
giuseppina scavuzzo, elisabetta terragni, piemario  
vescovo, marina vicelja

*comitato di garanzia*

jaynie anderson, anna beltrametti,  
lorenzo braccesi, maria grazia ciani,  
georges didi-huberman, alberto ferlenga,  
nadia fusini, maurizio harari, arturo mazzarella,  
elisabetta pallottino, salvatore settis, oliver taplin

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal

**207 dicembre 2023**

[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

*sede legale*

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

*redazione*

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2024

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-28-7

ISBN digitale 979-12-55650-29-4

ISSN 2974-5535

finito di stampare aprile 2024

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=207> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

# Sommario

- 7 *Segno e Disegno*  
Fernanda De Maio e Fabrizio Lollini
- 13 *L'orlo sfuggente*  
Alberto Ferlenga
- 23 *Strategie del dettaglio*  
Guido Morpurgo
- 49 *Il tempo del disegno digitale*  
Alberto Calderoni
- 59 *L'opera al nero*  
Luca Lanini
- 67 *Il disegno come disvelamento rivoluzionario*  
Laura Scala
- 77 *La magia figurativa del segno. Il cimitero partigiano di Vojsko*  
Susanna Campeotto
- 85 *Il primato del disegno nell'architettura italiana del secondo Novecento\**  
Manuela Raitano
- 93 *2015. La piramide e la sfera*  
Fernanda De Maio
- 107 *Segno e disegno nell'opera di Heinrich Tessenow*  
Giacomo Calandra di Roccolino
- 117 *Tracce visive di pensiero*  
Michela Maguolo
- 123 *Architettura del pensiero vivente*  
a cura di Monica Centanni e Fernanda De Maio
- 131 *An iconological approach to Giotto's allegory of Prudence and her mirror*  
Martina Cali

- 147 *Una, nessuna, molteplici Madonne del Salice*  
Lorenzo Gigante
- 175 *Un ciclo di lunette per il Chiostro Grande della Certosa di Firenze*  
Danilo Sanchini
- 211 *L'igloo di Mario Merz come forma del tempo*  
Pasquale Fameli
- 223 *Emociones*  
Victoria Cirlot
- 227 *"Sentire" l'arte medievale: l'edizione italiana di Experiencing Medieval Art*  
Sara Salvadori
- 233 *Imágenes loquentes*  
Alessandro Cecchi, Marcello Ciccuto

# L'orlo sfuggente

## Riflessioni sparse su segno e disegno

Alberto Ferlenga



A. Ferlenga, *Il museo della vecchia città*, 2022.

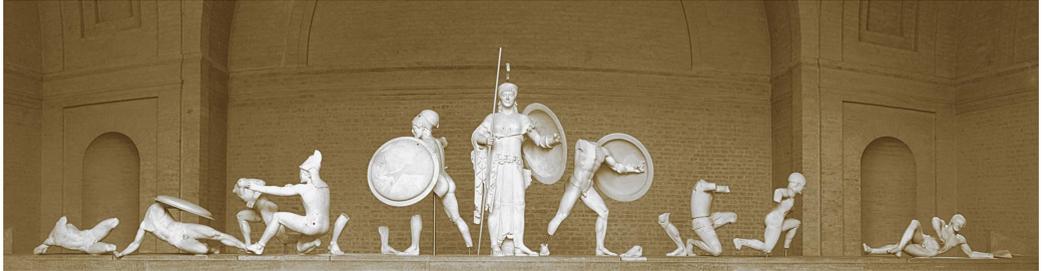
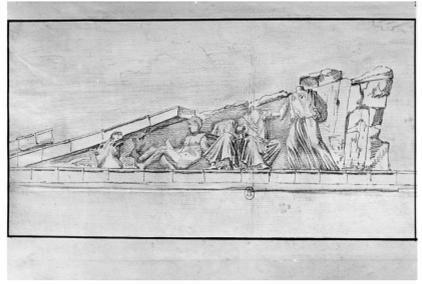
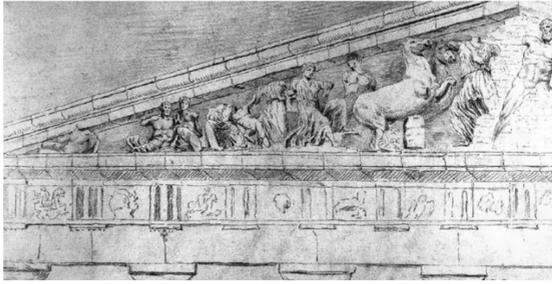
### Segni

Negli angoli dei frontoni del Partenone o del tempio di Aphaia le figure che ruotano intorno ad Atena, scolpite nel marmo pario, si piegano sotto la linea calante del timpano. Il tratto netto dell'architettura contiene i corpi tormentati e scultorei di cavalli e guerrieri, rendendo esplicite le diverse caratteristiche del segno nelle due arti, condizionato dalla costruzione nell'una, più libero e flessibile nell'altra. Il disegno è uno strumento comune ad architettura, scultura e pittura, ma in ognuna di esse ha avuto modi e tempi diversi di utilizzo. Se si considera, a esempio, la pittura, esso è il mezzo che ne permette il manifestarsi, sin da quando nelle grotte preistoriche o sulle superfici rupestri sono apparse le prime rappresentazioni di scene di caccia o di vita, tracciate dai segni sanguigni delle tinte vegetali o incise nella roccia. Al contrario, nell'architettura l'utilizzo del disegno arriva molto più tardi rispetto alla nascita dei primi edifici significativi. In questo uso differenziato incide il tempo della creazione: mentre

infatti in pittura segno e realizzazione vanno di pari passo, il rapporto tra idea e costruzione in architettura non conosce la stessa immediatezza. Costruire è un processo lungo che si sviluppa in interminabili cantieri, innescato da una azione prevalentemente mentale; la sua precisazione avviene nel tempo, aiutata da esempi di riferimento, trasmessa attraverso gerghi condivisi dalla comunità dei costruttori o tramite tratti sintetici tracciati direttamente a terra o sulle pietre dell'opera. Solo molto tardi nella storia dell'architettura compaiono, tra gli strumenti degli architetti, raccolte disegnate di esempi e di dettagli cui attingere – la più nota è il trecentesco *Livre de Portraiture* di Villard de Honnecourt – e, ancor più tardi, sono modelli in legno a orientare la costruzione, prima che l'affermarsi di scuole, manuali e trattati illustrati codifichi l'uso del disegno come mezzo principale per l'esecuzione e la comunicazione dei progetti. Ma col crescere del livello tecnico del disegno e delle convenzioni che ne omogeneizzano l'uso – e anche sull'esempio dei paesaggi pittorici che molto prima dell'architettura avevano rappresentato visioni urbane o paesaggi – prende piede una pratica rappresentativa autonoma dal progetto ed estranea alla pura attività costruttiva, volta a indagare, in generale, le possibilità dell'architettura in rapporto allo spazio naturale o costruito che la circonda. Questa pratica, che contribuisce ad arricchire la rappresentazione architettonica attribuendole una visionarietà e una complessità spaziale assenti nei disegni convenzionali, inizia ad assumere una presenza stabile a partire dall'interesse degli architetti rinascimentali nei confronti dell'antichità, le cui rovine appaiono loro compenetrare con la natura e con le città in composizioni nuove che li portano a immaginare ricostruzioni più o meno fantasiose e vere e proprie invenzioni spaziali. Essa assume il carattere di espressione artistica in sé con Giovanni Battista Piranesi, il quale, in raccolte come *Antichità romane* e *Carceri*, va ben oltre le stucchevoli vedute del tempo, indagando gli aspetti immaginifici e inquietanti della realtà attraverso incisioni che, nella sovrabbondanza del segno e nell'oscurità che le contraddistingue, determinano un effetto di straniamento del soggetto che lo allontana dalla sua origine e anticipa spazi futuri. Nelle tavole piranesiane il segno non è quello utilizzato in piante, sezioni o prospetti, la linea delle vedute si perde nell'ombra e nel tratteggio favorendo l'incontro con lo spazio e il fondersi delle superfici. Anche questo discostarsi dal carico di convenzione che il disegno porta con sé, estremizzando alcuni aspetti della rappresentazione, rende possibile quello sguardo visionario applicato alla realtà che fa dell'artista veneziano un anticipatore di immagini urbane di là da venire.

### **L'orlo**

Leon Battista Alberti, nel suo trattato sulla pittura che precede gli scritti sull'architettura, descrive le principali caratteristiche del disegno pittorico attraverso tre azioni connesse alla possibilità – *Principio* – di mostrare come l'oggetto prescelto occupi un luogo. Chiamata la prima *Circonscrizione* e la descrive come il modo attraverso il quale, mediante una linea, si definisce l'"orlo" della figura da rappresentare; Alberti spiega come esso debba essere "di linee sottilissime, quasi tali che fuggano essere vedute [...], quale, ove sia fatto con linea troppo apparente, non dimostrerà ivi essere immagine di superficie ma fessura" (Alberti [1435]). Il problema del margine delle figure e della sua consistenza attraversa il tempo della pittura,



- 1-2 | J. Carrey, rilievo del frontone del Partenone, 1670.
- 3 | Statue del frontone occidentale del tempio di Aphaia a Aegina conservate alla gliptoteca di Monaco.
- 4 | Pagina del taccuino di Villard de Honnecourt (XII sec.).
- 5 | G.B. Piranesi, *Carceri*, 1745-50.

verrà ripreso da Cezanne nei primi anni del '900, quando nelle lettere al pittore e amico Emile Bernard parla della propria arte con parole simili a quelle dell'Alberti:

T trattare la natura secondo cilindri, sfere, con, il tutto messo in prospettiva in modo che ogni lato di un oggetto o di un piano, si diriga verso un punto centrale [...]. I bordi degli oggetti fuggono verso un centro situato al nostro orizzonte... Oggi però le sensazioni che ci dà la luce mi sviano [...] verso astrazioni che mi impediscono di ricoprire la mia tela, e di delimitare la definizione degli

oggetti quando i punti di contatto sono delicati, incerti, per cui le mie immagini, i miei quadri sono incompleti. Oppure i piani cadono gli uni sugli altri e ne è venuto fuori un neo-impressionismo che circonda i contorni con un tratto nero, difetto che è da combattere ad ogni costo (Bernard, 1952).

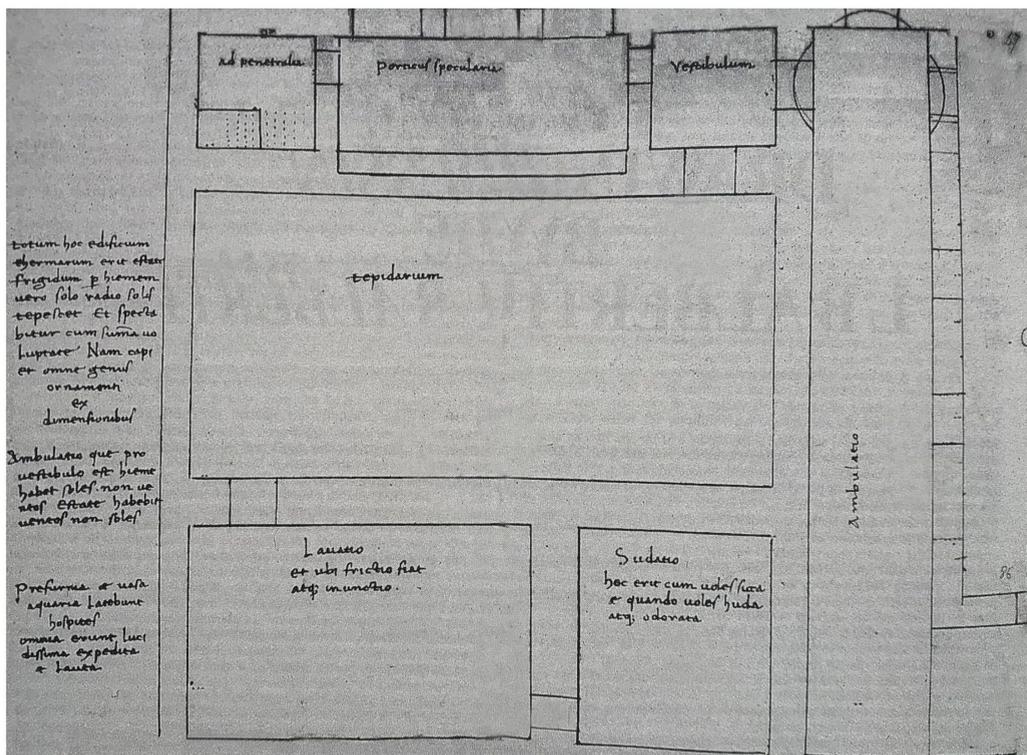
La seconda componente di base della pittura è, per l'Alberti, la *Composizione*, termine con il quale si indica il modo attraverso cui le diverse superfici dello stesso corpo si accordano tra loro: "Composizione è quella ragione di dipingere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura" (Alberti [1435] 2011); a essa attribuisce una importanza fondamentale per la costruzione della "*Istoria*" che si sviluppa attraverso il dialogo tra corpi, membri e superfici e costituisce il vero oggetto della pittura. Il tema questa volta appartiene in modo più evidente sia al campo della pittura che a quello dell'architettura. Lo stesso Alberti lo riprende con altre parole nel *De re aedificatoria* in cui scrive che:

L'architettura nel suo complesso si compone del disegno e della costruzione. Quanto al disegno, tutto il suo oggetto e il suo metodo consistono nel trovare un modo esatto e soddisfacente per adattare insieme e collegare linee e angoli, per mezzo dei quali risulti interamente definito l'aspetto dell'edificio. La funzione del disegno è dunque di assegnare agli edifici e alle parti che li compongono una posizione appropriata, un'esatta proporzione, una disposizione conveniente e un armonioso ordinamento, di modo che tutta la forma della costruzione riposi interamente nel disegno stesso (Alberti [1452]).

Infine, per l'Alberti, terzo aspetto fondamentale per la pittura è la *Recezione di lumi*, e cioè la possibilità di far discernere, attraverso una appropriata rappresentazione, colori e qualità delle diverse superfici. Anche in questo caso è facile ricondurlo all'architettura e ricordare Le Corbusier e il suo "gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi sotto la luce" (Le Corbusier [1923] 2003) che costituisce una delle più note definizioni di quest'arte.

D'altra parte, nel trattatello albertiano l'intreccio tra la pittura, alla quale Alberti attribuiva una primogenitura tra le arti, e l'architettura trapela spesso, confermato anche dalla dedica del testo in volgare non a un pittore bensì al Brunelleschi, che non solo è stato il grande costruttore che sappiamo ma anche un precursore, con l'intuizione della prospettiva, di un sistema di controllo dell'immagine fatto di linee che contribuiscono a costruire l'immagine e poi scompaiono.

È per altro indicativo, e probabilmente legato alla concezione albertiana dell'architettura come attività in primo luogo pensata, il fatto che, malgrado gli accenni al disegno e alla differenza tra quello architettonico e quello pittorico – "L'architetto, evitando le ombreggiature, raffigura i rilievi mediante i disegni della pianta e rappresenta in altri disegni la forma e la dimensione di ciascuna facciata e di ciascun lato, servendosi di angoli reali e di linee non variabili: come chi vuole che l'opera sua non sia giudicata in base ad illusorie parvenze, bensì valutata esattamente in base a misure controllabili" (Alberti [1435]) – e malgrado il suo personale uso di schizzi dal vero per comprendere i monumenti antichi, nessuno dei suoi scritti, *De re aedificatoria* compreso, ci sia giunto corredato da apparati iconografici e che l'unico disegno

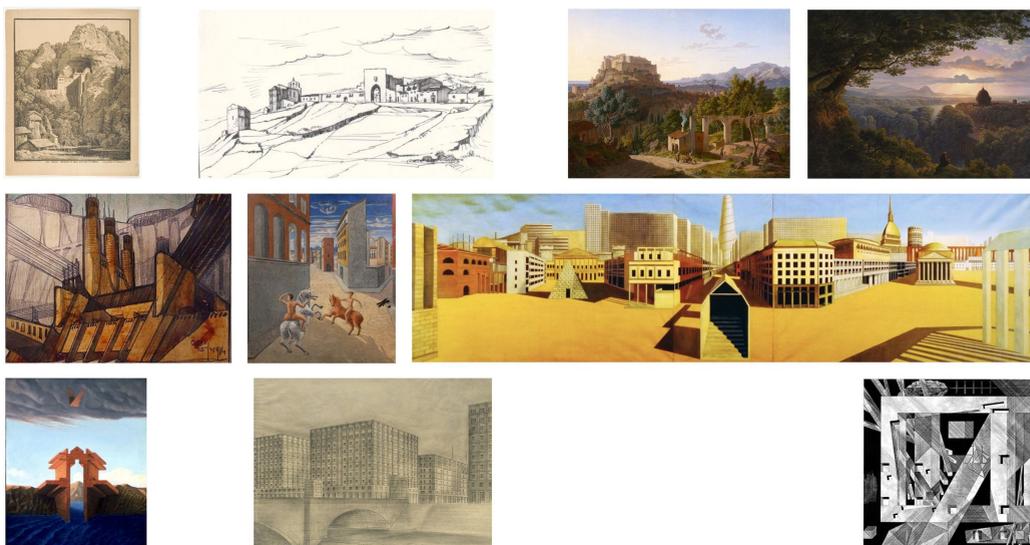


6 | L.B. Alberti, progetto per un edificio termale.

attribuito con certezza all'autore di capolavori assoluti come il tempio Malatestiano di Rimini o il Sant'Andrea di Mantova sia la pianta schematica di un edificio (termale) fatta di poche linee essenziali.

### Schizzi, tavole e disegni

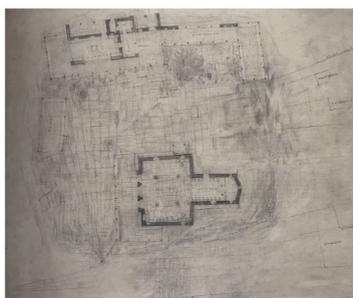
Nella produzione grafica degli architetti moderni vi è una chiara distinzione tra diversi tipi di disegno. Con la scoperta dell'antico prende corpo il disegno di viaggio, attraverso il quale l'architetto costruisce nel tempo il proprio bagaglio di riferimenti e di cui nell'Ottocento personaggi come Karl Friedrich Schinkel o John Ruskin sono stati tra i più noti utilizzatori. Il processo creativo in architettura prevede, poi, l'uso dello schizzo, che, a partire dal Rinascimento, entra stabilmente nella pratica del mestiere e, infine, vi è la rappresentazione in tavole del progetto finito, presto omologata dalle convenzioni grafiche delle Accademie. Virtuosi produttori di schizzi di viaggio o di studio progettuale, in cui abilità grafica e capacità sintetica si incontrano, sono stati tra gli altri Le Corbusier, Louis Kahn, Gunnar Asplund, Sverre Fehn e, in tempi più vicini a noi, Alvaro Siza. Ma ancora una volta, un discorso a parte meriterebbe una produzione artistico-architettonica autonoma dai progetti che ha invece conosciuto un minor numero di praticanti e una discontinuità di apparizione nel tempo. Ne sono stati interpreti, in



- 7 | K.F. Schinkel, *Il castello di Prediama a Trieste*, 1816.
- 8 | L. Von Klenze, *Agrigento*, 1823.
- 9 | L. Von Klenze, *Paesaggio con il castello di Massa Carrara*, 1927.
- 10 | K. F. Schinkel, *Paesaggio con pellegrino*, 1813.
- 11 | A. Sant'Elia, *La centrale elettrica*, 1913
- 12 | L. Gigliotti Zanini, *Città metafisiche e cavalieri*, 1922.
- 13 | A. Cantafora, *La città analoga*, 1973.
- 14 | M. Scolari, *Porta per città di mare*, 1980.
- 15 | D. Passi, *Sistemazione del Lungotevere Flaminio e di piazza Mancini a Roma*, 1981.
- 16 | F. Purini, *Il cubo bianco*, 1999.

Italia, personaggi come Antonio Sant'Elia, Adalberto Libera, Luigi Gigliotti Zanini e, più recentemente, Franco Purini e Aldo Rossi. Ma tra i grandi autori di questo tipo di disegno che lega contesti a edifici o indaga liberamente il gioco delle forme architettoniche nello spazio, eccellono Tony Garnier e lo stesso Le Corbusier tra Francia e Svizzera, Schinkel e Von Klenze in Germania.

In questo ambito specifico del disegno di architettura come strumento che amplia la portata dello sguardo, si fa sentire l'attrazione esercitata sugli architetti da parte della pittura. Se, infatti, schizzi e disegni progettuali si pongono dentro una 'tradizione interna' all'architettura, le rappresentazioni più articolate che si allontanano dal rapporto diretto con il progetto e le sue convenzioni ricadono più facilmente sotto suggestioni esterne che tendono a renderle, dal punto di vista grafico, meno interessanti e originali, come è chiaramente visibile nella stretta parentela tra i paesaggi di Schinkel e quelli di Kaspar Friedrich o nell'influenza cubista sui quadri di Le Corbusier.



17-18 | D. Pikionis, disegni per il percorso dell'Acropoli, 1954.

19 | D. Pikionis, planimetria della sistemazione di S. Dimitris Loumbardiaris all'Acropoli, 1955.

20 | D. Pikionis, disegno per l'Hotel Xenia a Delfi, 1951.

21 | J. Plecnik, disegno per la chiesa dello Spirito Santo a Vienna, 1910.

### Cancellazioni

Davanti al foglio da disegno e allo sforzo di rappresentare una tridimensionalità che la pittura non necessariamente richiede, il disegno degli architetti mostra la sua diversità. Il tentativo di rappresentare la distanza tra vuoto e pieno, spazio e volume porta, a esempio, Dimitris Pikionis, uno dei più grandi disegnatori-architetti del Novecento, ad annullare i confini dei suoi disegni a matita usando lo sfumato e la gomma come strumenti in un processo in cui segnare e cancellare sono parte di una stessa azione. In modo analogo negli obiettivi, anche se diverso nei modi e nel linguaggio, Joze Plecnik, altro grande disegnatore-architetto del secolo scorso, combatte la sua battaglia contro il distacco delle architetture dal loro intorno, indotto dal tratto a china, sottoponendo le linee che costruiscono le figure architettoniche a una sorta di 'tremolio', il cui uso porterà Le Corbusier a definire il maestro sloveno come "*le grand maître à la main tremblante*". Non è probabilmente un caso che il limite definito dal tratto appaia come un impedimento soprattutto a quegli architetti per i quali il rapporto tra l'opera architettonica e il contesto va declinato nel senso di una integrazione reciproca da ricercare in ogni modo. Una integrazione che altre linee contribuiscono a creare staccandosi dai profili dei volumi architettonici e dirigendosi verso edifici e paesaggi in lontananza, linee che derivano dalle costruzioni prospettiche o dagli angoli visuali usati per unire in rapporti speciali primi e secondi piani e che sono generate dallo sguardo di chi progetta e sceglie, nel campo vasto delle relazioni im-

materiali, di rendere evidente ciò che è difficile rappresentare sulla carta. L'opera disegnata di Pikionis ne mostra spesso traccia nelle linee appositamente lasciate nel disegno di alcune sue sistemazioni nel parco dell'Acropoli, che legano visivamente i suoi piccoli interventi ai monumenti più importanti di quel luogo e mostrano come il vuoto tra le architetture e le relazioni che in esso si consumano assumano un'importanza ancora maggiore delle architetture stesse, poiché le mettono in grado di amplificare la portata del loro influsso ben al di là della consistenza fisica.

### Un turbinio di linee

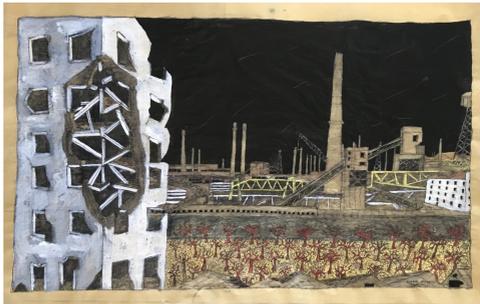


22 | A. Rossi, *Città*, 1983.

In una serie di disegni di tema urbano degli anni Ottanta, Aldo Rossi affronta indirettamente il tema del rapporto tra l'eccessiva chiarezza del segno e la complessità dei luoghi. Nelle rappresentazioni in questione i contorni delle figure – per lo più personaggi ricorrenti del linguaggio rossiano – scompaiono sotto una continua sovrapposizione di linee che rende difficile la riconoscibilità e il confine di ogni singola presenza e dell'insieme che le contiene. Ancora linee, ossessivamente incrociate, si dipartono dalle ombre proprie o portate per coprire la totalità del foglio con un reticolo fittissimo che elimina gli spazi bianchi e trasforma in un'unica ombra vuoti e pieni, in un labirinto di segni la cui vera aspirazione sembra essere la cancellazione totale. Questi disegni, che invariabilmente rappresentano frammenti di città, esprimono la ripulsa del tratto preciso come negazione di altre possibilità, l'angoscia del vuoto e la ricerca di una profondità che può nascere solo dalla dissoluzione del primo piano dentro un unico magma indistinto di forme intrecciate.

### Cieli neri

Un fondo nero è all'inizio di una serie di disegni che ho prodotto in questi ultimi anni e che non saprei a che campo attribuire. All'inizio si trattava di prove di progetto, sull'onda di una consuetudine di rappresentazione che tra gli anni Ottanta e i Novanta era diventata un carattere dominante dell'architettura europea, e ancor più italiana, e la cui fortuna è stata tale da mettere in secondo piano gli stessi progetti di protagonisti come Rem Koolhaas e Adolfo Natalini, Leon Krier e Francesco Venezia, e poi Rossi, Purini, Isola, a favore dei loro disegni fortemente iconici. Una consuetudine che aveva prodotto, soprattutto in Italia, anche una famiglia di pittori-architetti come Arduino Cantafora, Massimo Scolari e Dario Passi, a cui si devono ritratti di spazi intriganti sospesi tra realismo estremo e figurazione metafisica. In seguito, pur continuando a praticare il disegno nella dimensione del progetto, alcuni miei disegni hanno iniziato a distaccarsene assumendo una vita propria. Sono disegni influenzati dall'opera di un padre pittore e dall'appartenenza a una certa stagione dell'architettura italiana, ma fortemente condizionati e resi particolari da una tecnica che prevede l'uso di stilografica, china,



23 | A. Ferlenga, *Guerre*, 2022.



24 | A. Ferlenga, *Lungo il fiume tra gli alberi*, 2021.

acquerello su dimensioni abbastanza estese e su un supporto di carta da schizzo gialla, americana. Nascono come ritratti di luoghi assimilati tra loro dalla presenza di situazioni, umane o architettoniche, di collasso; come disegni al tratto in cui la linea di inchiostro si scioglie gradualmente sotto l'effetto dell'acqua, attenuando il confine tra figura e sfondo per lasciare poi al colore il compito di amalgamare le parti. E, ancora sotto l'azione dell'acqua, la base che accoglie il disegno, in origine liscia, piatta e parzialmente trasparente si increspa conquistando un certo spessore, accentuato poi dall'uso della vernice lucida. In questi disegni la composizione svolge un ruolo fondamentale, è la vera ragione di ognuno di essi, più che lo stesso contenuto; caratterizzata dalla frequente presenza di linee oblique, impone una direzione a masse umane, muri, imbarcazioni, moli, rocce, frammenti di città e ricerca un ordine che tutto intorno a loro sembra negare.

---

## Riferimenti bibliografici

### Fonti

Alberti [1435]

L. B. Alberti, *De Pictura*, 1435.

Alberti [1452]

L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, 1452.

### Testi

Bernard 1952

E. Bernard, *Cézanne. Ricordi e lettere*, Milano 1952.

Le Corbusier [1923] 2003

Le Corbusier, *Verso una Architettura*, Milano 2003.

Rossi 2020

A. Rossi, *I miei progetti raccontati*, Milano 2020.

---

### **English abstract**

The article investigates, through six considerations punctuated by the titles of the respective paragraphs – signs; the hem; sketches, plates, drawings; cancellations; a swirl of lines; black skies – the value of drawing in architecture and the relationship between lines as contours and lines as hatching to create shades and shadows but also the delicate passage and transformations from designed architecture through drawing and built architecture. the article also problematizes the autonomous role of some architectural drawings made during architectural projects with respect to the actual realization of the built works, emphasizing the primacy of architecture as a pre-eminent activity of artistic thought.

*keywords* | Architectural drawing; Arts drawing; Composition.



la rivista di **engramma**  
dicembre **2023**  
**207 • Segno e disegno**

#### **Editoriale**

Fernanda De Maio, Fabrizio Lollini

#### **Architettura**

##### **L'orlo sfuggente**

Alberto Ferlenga

##### **Strategie del dettaglio**

Guido Morpurgo

##### **Il tempo del disegno digitale**

Alberto Calderoni

##### **L'opera al nero**

Luca Lanini

##### **Il disegno come disvelamento rivoluzionario**

Laura Scala

##### **La magia figurativa del segno. Il cimitero partigiano di Vojsko**

Susanna Campeotto

##### **Il primato del disegno nell'architettura italiana del secondo Novecento**

Manuela Raitano

##### **2015. La piramide e la sfera**

Fernanda De Maio

##### **Segno e disegno nell'opera di Heinrich Tessenow**

Giacomo Calandra di Roccolino

##### **Tracce visive di pensiero**

Michela Maguolo

##### **Architettura del pensiero vivente**

a cura di Monica Centanni e Fernanda De Maio

#### **Arte**

##### **An iconological approach to Giotto's allegory of Prudence and her mirror**

Martina Cafì

##### **Una, nessuna, molteplici Madonne del Salice**

Lorenzo Gigante

##### **Un ciclo di lunette per il Chiostro Grande della Certosa di Firenze**

Daniilo Sanchini

##### **L'igloo di Mario Merz come forma del tempo**

Pasquale Fameli

##### **Emociones**

Victoria Cirlot

##### **"Sentire" l'arte medievale: l'edizione italiana di Experiencing Medieval Art**

Sara Salvadori

##### **Imagines loquentes**

Alessandro Cecchi, Marcello Ciccuto