

The critical analysis of the architects' handwriting has never received the in-depth analysis it deserved. For an architect, the act of handwriting can have two outcomes: a text without images, transcription of a verbal thought; a text that accompanies the images, integrates them and expands their meaning. In the first case, the analysis of writing falls within the scope of graphology. This discipline, despite the existence of historically consolidated schools (such as the Italian one, which refers to the work of Girolamo Moretti), is not considered scientific, as the validity of the methods of analysis used is not demonstrable. In any case, the method proposed by Moretti does not specifically address the characteristics of the architect's handwriting; he associates it with that of other visual artists or with that of the engineer. In the latter, the handwriting is integrated into the image and its analysis is fully part of the iconographic studies. We will indicate these forms of handwriting-drawing with the term 'graphism'. First, it is necessary to distinguish 'autographic' graphisms from 'allographic' graphisms. The first are addressed to the author himself; the latter, although made freehand, are intended for an external audience. Therefore, they have a more explicitly declaratory value. Regarding the function of handwriting in relation to freehand drawing we can distinguish: 'didactic' functions (handwriting adds information to an already completed drawing); 'integrative' functions (handwriting adds information that the drawing cannot provide); 'rhetorical' functions (handwriting emphasizes an author's judgment in relation to the drawing or highlights a particular quality). A particular case of graphism is the calligram, in which the image and the handwriting are so intimately connected as to constitute an inseparable sinol. Through this essay we will try to suggest a method for a first systematization of the handwriting accompanying the freehand architectural drawing, to subsequently be able to develop appropriate analyses depending on the type of graphism examined.

Keywords: autography, freehand drawing, graphism.

1. Introduction

The architect draws; drawing is the characteristic outcome of his creative activity. For an architect, drawing is the main tool for the analysis and interpretation of space: "drawing is the true vision of an architect" (Purini 2000: 99). Among the architect's drawings, the freehand ones represent the most immediate and authentic outcome, thanks to that singular creative process that originates in the mind and is continually influenced by the sign itself which, growing on the surface of the sheet, stimulates the ideation.

The critical analysis of freehand drawing by architects, especially those of the twentieth century, has been the focus of in-depth studies; the same did not happen for architects' handwriting, probably because graphology has always been considered an autonomous discipline, equipped with exclusive investigation tools. Indeed, freehand architectural drawings are often accompanied by texts that

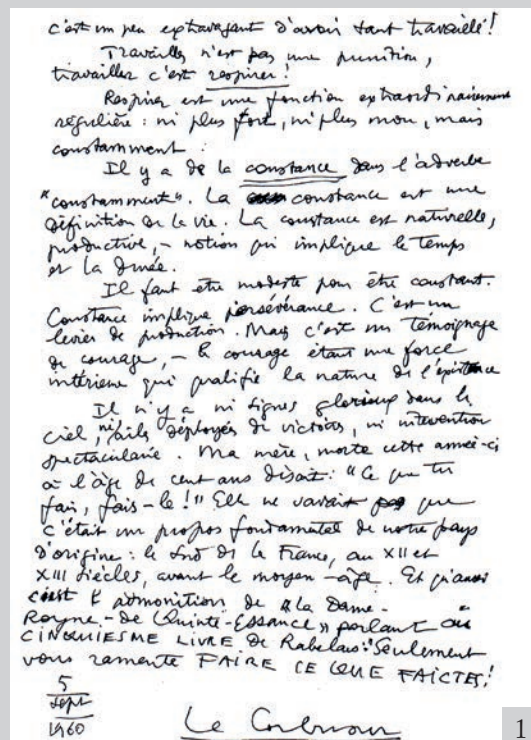


Figure 1  
Le Corbusier, handwriting, 1960. In BOESIGER W., edited by ([1972] 1977), *Le Corbusier*, Bologna, Zanichelli, p. 8.

1. «Vedere, dal latino *videre*, deriva dalla radice indoeuropea \**vid*, che rileva nel sanscrito *véd*: so, distinguo; sapere è vedere con gli occhi della mente (*vid-eti*). Nel greco *eidon* significa vidi; *òida* significa "io so quanto ho visto"; da qui *eidomai*: "apparisco" ed *eidós*, che significa "aspetto, immagine", ma anche "intuizione, concetto, idea, pensiero", corrispondente a un oggetto. Sempre nel greco la parola *idea* è connessa a *eideò*, senso del vedere, nonché del sapere e del conoscere; ovvero la parola "sapere" (*eidēnai*) deriva dalla parola "vedere"» (*idein*), per cui prima si vede e poi si conosce. *Noeomai* significa dapprima percepire con gli occhi e poi percepire con la mente (apprensione), vale a dire la forma di pensiero più elevata».

L'analisi critica della scrittura degli architetti non ha mai ricevuto l'approfondimento che avrebbe meritato. Per un architetto, l'atto di scrivere può avere due esiti materiali: un testo privo di immagini, trascrizione di un pensiero verbale; un testo che si accompagna alle immagini, le integra e ne amplia il significato. Nel primo caso, l'analisi della scrittura rientra nell'ambito della grafologia. Questa disciplina, nonostante l'esistenza di scuole storicamente consolidate (come quella italiana, che fa riferimento all'opera di Girolamo Moretti), non è considerata scientifica in quanto la validità dei metodi di analisi utilizzati non risulta dimostrabile. In ogni caso, il metodo proposto da Moretti non tratta in modo specifico le caratteristiche della scrittura dell'architetto; a volte la associa quella degli altri artisti figurativi, altre volte a quella dell'ingegnere. Nel secondo caso la scrittura è integrata all'immagine e la sua analisi rientra a pieno titolo nell'ambito degli studi iconografici. Per indicare tali forme di scritto-grafia useremo il termine "grafismo". Occorre innanzitutto distinguere i grafismi "autografi" da quelli "allografi". I primi sono rivolti all'autore stesso; i secondi, pur essendo realizzati a mano libera, sono destinati a persone diverse rispetto all'autore e, quindi, hanno un valore più esplicitamente dichiaratorio. Per quanto riguarda la "funzione" della scrittura rispetto al disegno a mano libera possiamo distinguere: funzioni "didascaliche" (la scrittura aggiunge informazioni a un disegno già compiuto in sé); funzioni "integrative" (la scrittura aggiunge informazioni che il disegno non può fornire); funzioni "iperboliche" (la scrittura enfatizza un giudizio dell'autore in relazione al disegno o ne mette in evidenza una particolare qualità). Un caso particolare di grafismo è costituito dal "calligramma". In esso l'immagine e il testo sono così intimamente connessi da costituire un sinolo inscindibile. Attraverso questo contributo proveremo a suggerire un metodo per una prima sistemazione delle scritture a corredo del disegno autografo d'architettura, in modo da potere successivamente sviluppare analisi appropriate a seconda del tipo di grafismo preso in esame.

Parole chiave: autografia, disegno a mano libera, grafismo.

1. Premessa

L'architetto disegna; il disegno è l'esito esclusivo della sua attività creativa. Per un architetto, il disegno è lo strumento principale per l'analisi e l'interpretazione dello spazio: «la vera vista dell'architetto è il disegno» (Purini 2000: 99). Fra i disegni dell'architetto, quelli a mano libera rappresentano l'esito più immediato e autentico, grazie a quel singolare processo creativo che ha origine nella mente ed è continuamente influenzato dal segno stesso che, crescendo sulla superficie del foglio, stimola l'ideazione. L'analisi critica del disegno a mano libera degli architetti, specialmente di quelli del Ventesimo secolo, è stata al centro di studi approfonditi; non altrettanto è avvenuto per la scrittura degli architetti, probabilmente perché la grafologia è sempre stata considerata una disciplina autonoma, dotata di strumenti di indagine esclusivi. Ma i disegni a mano libera di architettura sono spesso accompagnati da testi più o meno estesi che raramente hanno uno

scopo accessorio; al contrario, hanno quasi sempre un rapporto strettissimo col disegno e sono funzionali ad esso. Questo contributo si propone di definire i modi in cui la scrittura interagisce con il disegno a mano libera, individuando al contempo un metodo di classificazione per una successiva analisi.

2. Dalle idee mentali alla trascrizione grafica. Disegno e scrittura

Per un architetto, l'atto di scrivere può avere due esiti materiali: un testo privo di immagini, trascrizione di un pensiero verbale (fig. 1); un testo che si accompagna alle immagini, le integra e ne amplia il significato (fig. 2). Sia il disegno che la scrittura rappresentano la trascrizione di un'idea mentale. Dal punto di vista semantico, oltre che etimologico, i termini "idea" e "immagine" sono in gran parte coincidenti (Di Napoli 2004: 75 e ss.)<sup>1</sup>. Qualunque idea, infatti, si manifesta e sussiste in funzione di un'immagine capace di rappre-

Figura 1  
Le Corbusier, scrittura autografa, 1960. In BOESIGER W., a cura di ([1972] 1977), *Le Corbusier*, Bologna, Zanichelli, p. 8.



rarely have an accessory purpose; on the contrary, they always have a very close relationship with the drawing and are functional to it. This essay aims to define the ways in which handwriting interacts with freehand drawing, while identifying a classification method for subsequent analysis.

## 2. From Mental Ideas to Graphic Transcription. Drawing and Handwriting

For an architect, the act of handwriting can have two material outcomes:

- a text without images, transcription of a verbal thought (fig. 1);

- a text that accompanies the images, integrates them, and broadens their meaning (fig. 2).

Both drawing and handwriting represent the transcription of a mental idea. From the semantic point of view, as well as etymological, the terms 'idea' and 'image' are largely coincident (Di Napoli 2004: 75 e ss.)<sup>1</sup>. Any idea, in fact, manifests itself and exists in relation to an image capable of representing and identifying it. "The soul never thinks without an image" (Aristotle, *On the Soul III*, 7, 431 a-b). Mental images have neither a definite form nor, obviously, a tangible configuration. If they stay in our mind, they don't need them. But to communicate them to others, it is essential to give them boundaries, a form, and a structure. In other words: it is necessary to transform them into material images. "Thoughts need shape, and shape must be derived from some medium" (Arnheim 1969: 226).

Material images can be schematically divided into two categories: graphic images (pictorial, photographic, sculptural, etc.) and verbal images. The latter are based on signs / sounds conventionally adopted by writing / language; their qualities are profoundly different from the geometric-chromatic-spatial attributes which, on the other hand, characterize the graphic images. Obviously, graphic images are more incisive than verbal ones; they occur instantly, they are not subordinate to the sequentiality of a speech, they have shape and size and - at least from a perceptual point of view - they are not subject to interpretation of meaning, nor to linguistic obstacles, nor to alterations related to translation (Wunenburger 1999: 27 and ff.).

The transcription of a verbal image into words relies on qualities that are different from those typical of a graphic image. Any verbal description, even the most accurate, has elements of vagueness, arbitrariness, blur, but also of poetry. The process that gives shape to mental images - drawing or handwriting - does not consist in a simple transcription: handwriting and drawing impose the realization of a project, they are essentially creative activities. But if to verbally express an idea it is necessary that it be perfectly specified in our mind, to draw it is not necessary that it be well defined before its elaboration. The drawing contributes to the conformation of the idea as it is through the development of the sign that the idea itself takes shape and is defined. The idea of space, and therefore its configuration, is constructed through drawing; it is the result of a progressive definition process. His image does not represent a thought-form that follows the idea; it comes to life and evolves with the idea itself (Ackerman 2000: 25)<sup>2</sup>.

Mental images and graphic transcriptions, drawing and handwriting, are not as clearly separated as it might seem, but reveal numerous points of contact, in the way that Wunenburger (Wunenburger 1999: 33) defines 'verbal-iconic alliance' (fig. 3). A modality already described by Aristotle: "I say that words paint, when they mean actual things" (*Rhetoric III*, II, 1412 a 3). The 'hybrid' forms, those in which drawing and handwriting overlap and integrate, represent a constant in the initial elaboration of an architectural project, as we will see in more detail below. We will call these forms with the generic term of 'graphisms', relying on the double meaning that it can assume referring to both drawing and handwriting.

## 3. The Writing of the Architect According to Girolamo Moretti

The study and analysis of handwriting are the central theme of graphology, a discipline that includes different schools of thoughts and methods of analysis. The Italian school refers to the work of Girolamo Moretti (1879-1963), author of monumental studies who, however, never specifically dealt with the characteristics of the architect's handwriting; in his mono-

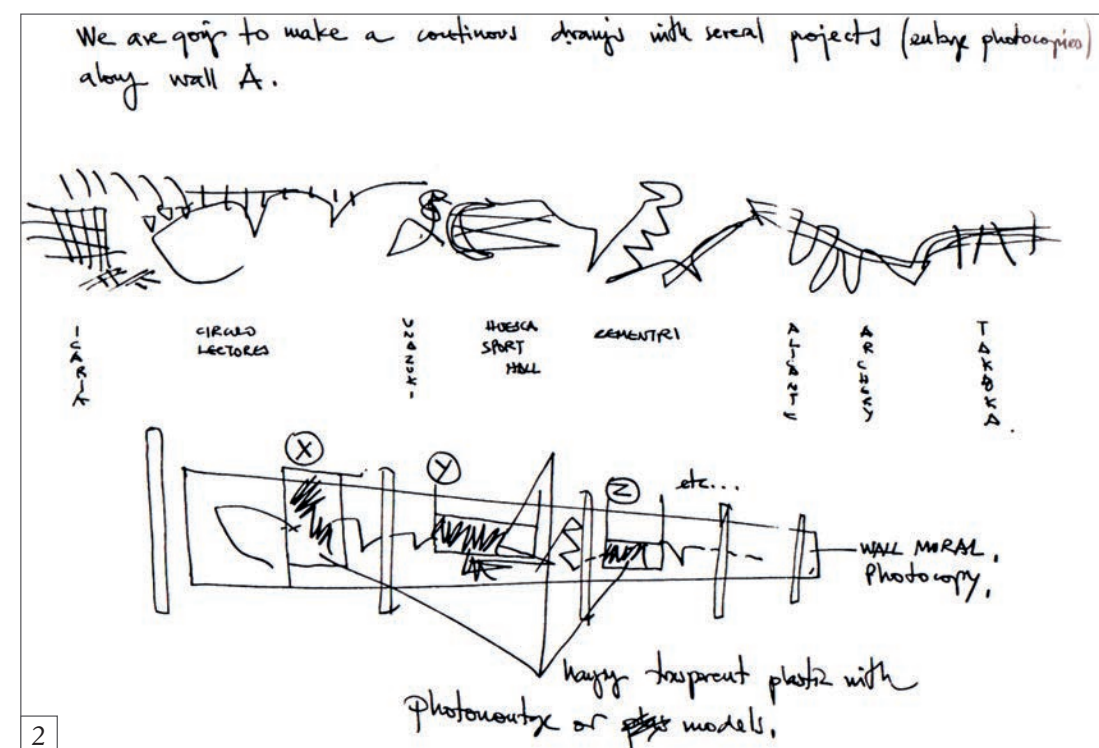
Figure 2  
Enric Miralles, staging of an exhibition at the Harvard Graduate School of Design, 1993. In TAGLIABUE MIRALLES B., edited by (1996), *Enric Miralles. Opere e progetti*, Milan, Electa, p. 206.

1. "To see, from the Latin *videre*, comes from the Indo-European root *\*vid*, which is found in the Sanskrit *véd*: I know, I distinguish; knowing is seeing with the mind's eye (*vid-eti*). In Greek, *eidon* means 'I saw'; *oída* means 'I know what I have seen'; hence *eidomai*: 'I appear' and *eidos*, which means 'aspect, image', but also 'intuition, concept, idea, thought', corresponding to an object. Also, in Greek the word *idea* is connected to *eideò*, the sense of sight, as well as of knowing; that is, the word 'knowing' (*eidenaí*) derives from the word 'to see' (*idein*), so first you see and then you know. *Noeomai* first means perceiving with the eyes and then perceiving with the mind (apperception), i.e., the highest form of thought".

2. "As a sign, the convention refers to an aspect that is signified. If the drawing in which it is used represents an existing building or a finished project, then it relates to the signified somewhat as a verbal description relates to an aspect of the object it refers to. This is not to say that either the graphic or verbal description 'accurately' represents the signified, but only that it relates to it in some way that can be read. What are the different effects of a graphic and written representation? What aspects of architecture are more communicable by drawing as opposed to words? A study by Michelangelo [...]"

Figura 2  
Enric Miralles, allestimento di una mostra alla Graduate School of Design di Harvard, 1993. In TAGLIABUE MIRALLES B., a cura di (1996), *Enric Miralles. Opere e progetti*, Milano, Electa, p. 206.

2. «Intesa come segno, una convenzione rimanda all'aspetto cui essa allude. Se il disegno nel quale viene usata la convenzione rappresenta un edificio esistente o un progetto definitivo, allora essa fa riferimento al suo significato nello stesso modo in cui una descrizione verbale suggerisce un aspetto dell'oggetto rappresentato. Ciò non vuol dire però che una descrizione, sia grafica che verbale, rifletta "accuratamente" il suo significato, ma solo che si riferisce ad esso in un modo da potere essere letto. Quali sono i differenti effetti di una rappresentazione grafica e di una scrittura? Quali tra gli aspetti architettonici sono più comunicabili con il disegno che con le parole? Uno studio michelangiolesco [...] pone il problema del significato dei segni grafici negli schizzi e negli studi di strutture non ancora del tutto materializzate nella mente del progettista. Si tratta quindi di un segno che interpreta un'immagine mentale? Questa potrebbe essere una possibile interpretazione nei termini della psicologia cartesiana che, suppongo, avrebbe ritenuto l'immagine mentale già stabilita e non influenzabile dal processo di disegno. Lo schizzo architettonico, però, è piuttosto un processo interattivo che fissa un'idea iniziale e nel quale il segno suggerisce un'estensione di tale idea, che a sua volta si traduce in segno modificato; l'avvicendamento di linee prosegue fino al raggiungimento della soluzione definitiva».



sentarla e identificarla. «L'anima non pensa mai senza un'immagine» (Aristotele, *De Anima III*, 7, 431 a-b). Le immagini mentali non hanno una forma definita né, ovviamente, una configurazione tangibile. Finché rimangono nella nostra mente non ne hanno alcun bisogno. Ma per comunicarle agli altri è indispensabile dar loro dei confini, una forma e una struttura. In altre parole: occorre trasformarle in immagini materiali. «I pensieri vogliono forma, e la forma va derivata da un qualche medium» (Arnheim 1969: 226).

Le immagini materiali si possono schematicamente dividere in due categorie: immagini "grafiche" (pittoriche, fotografiche, scultoree, ecc.) e immagini "verbal". Queste ultime si basano su segni/ suoni convenzionalmente adottati dalla scrittura/lingua; le loro qualità sono profondamente diverse dagli attributi geometrico-cromatico-spaziali che, invece, caratterizzano le immagini grafiche. Ovviamente, le immagini grafiche sono più icastiche rispetto a quelle verbali; si manifestano in modo istantaneo, non sono subordinate alla sequenzialità di un discorso, hanno forma e dimensioni e - almeno dal punto di vista percettivo - non sono soggette a interpretazioni di senso, né a ostacoli

di tipo linguistico, né ad alterazioni legate alla traduzione (Wunenburger 1999: 27 e ss.).

La trascrizione di un'immagine verbale fa leva su qualità diverse da quelle tipiche di un'immagine grafica. Qualsiasi descrizione verbale, anche la più accurata, ha in sé un certo margine di vaghezza, tale da farla ricadere nel campo dell'arbitrario, dell'indefinito, del poetico. Il processo che dà forma alle immagini mentali - il disegno o la scrittura - non consiste in una semplice trascrizione: scrivere e disegnare impongono la realizzazione di un progetto, sono attività essenzialmente creative. Ma se per esprimere verbalmente un'idea è necessario che essa sia perfettamente conformata nella nostra mente, per graficizzarla non è necessario che sia ben definita prima della sua effettiva elaborazione. Il disegno contribuisce alla conformazione dell'idea in quanto è attraverso lo sviluppo del segno che l'idea stessa prende forma e si definisce. L'idea di spazio, e quindi la sua configurazione, è costruita attraverso il disegno; è l'esito di un processo di progressiva definizione. La sua immagine non rappresenta una forma-pensiero che segue l'idea; essa prende vita e si evolve con l'idea stessa (Ackerman 2000: 25)<sup>2</sup>.



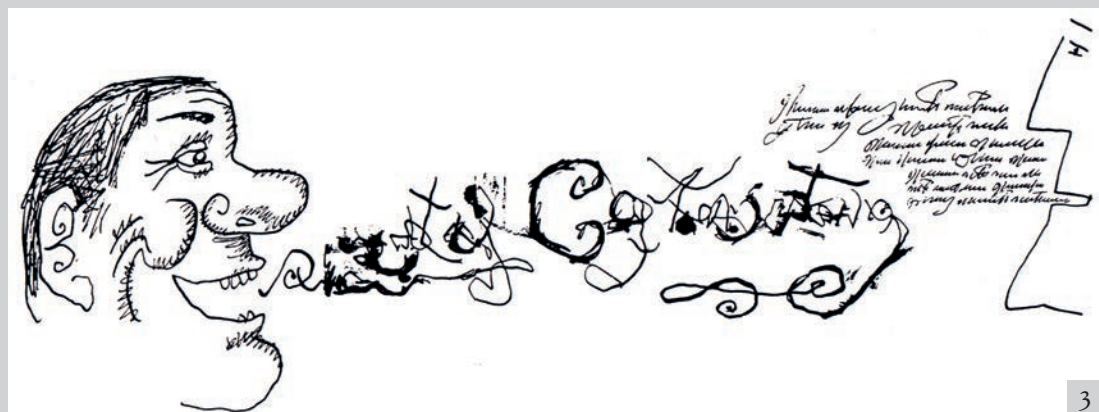


Figure 3  
Saul Steinberg, *Dialoghi disegnati: volgare/raffinato*, n.d. In MAESTRO R. (1991), *Disegno per l'analisi e per il progetto*, Bologna, Esculapio, p. 24.

graph dedicated to the professions (Moretti 1968), he associates it in some cases with that of other figurative artists, in others with that of the engineer. "Architecture belongs to engineering in that it is calculated aesthetics. Those who succeed in sculpture also have skills for architecture as aesthetics" (Moretti 1968: 209). "The painter of genius who did not have innate skills for sculpture and architecture could not be a true painter in the full sense of the word; thus, a sculptor, an architect of genius who did not have an innate skill for painting" (Moretti 1968: 200). According to the Morettian method, the indicative signs for figurative artists are 'Methodically Unequal', 'Elegant', 'Fluid', 'Medium Calibre' or 'Above Average Calibre' (Moretti 1968: 207); for the construction engineer the distinctive sign is 'Elegant' "because building engineering requires aesthetics" (Moretti 1985: 168); when 'Elegant' is "conjugated with 'Methodically Unequal', it is the indicative sign of that art which has perspective and statics as its foundation" (Moretti 1985: 68). These signs refer to an open intelligence, critical ability, creativity, essentiality, clarity, aesthetic sense. Studies that simultaneously analyse both the handwriting of an architect and the figurativeness in his drawings have found the same indicative signs in the two expressive forms (Colistra D., Colistra L. 2003).

#### 4. Graphisms of Architecture

The graphisms of an architect can have different uses; regardless of these, they can be divided into two categories: sketches and schemes. The sketch is the autograph graphics par ex-

cellence, intended exclusively for the person who creates it. It constitutes personal research and contains the germinal idea of spatiality. The scheme, on the other hand, is allographic, that is, intended for people other than the author. It has an explanatory, declaratory value, attributable to an idea that is now very clear to the mind of the designer and therefore can be expressed in a peremptory way. Consistent with its Greek etymology (*schema*, that is: shape, from the root of *echo*: I own), the schema proposes the Platonic notion of conformation of a pre-existing entity that the drawing has the task of highlighting. It is a graphism that crystallizes forms and makes them explicit; in it, even if drawn up hastily, the research on space has passed the preliminary stages of the research<sup>3</sup> (Ugo 1986). Sometimes, even the scheme can be addressed to the same author: to fix a concept that finally appears clear and to preserve it over time in a concise, incisive way, free from uncertainties and redundancies. Also in this case, it can also be considered an allographic graphism, because it is intended for another temporal dimension.

#### 5. Drawing and Semantic Functions of the Handwriting. Hypothesis for a Classification

A handwriting next to a freehand drawing can have several functions that complement and expand the meaning of the drawing itself. Schematically these functions can be grouped into three categories:

- 'didactic' functions: handwriting adds information to an already completed drawing;
- 'integrative' functions: handwriting adds information that the drawing cannot provide;

poses the question of what the graphic sign signifies in the case of a sketch or study for a possible structure that has not fully materialized in the designer's mind. It is then a sign for a mental image? That would be a possible explanation in terms of Cartesian psychology, which, I take it, would hold that the mental image is fixed and uninflected by the process of drawing. But architectural sketching in most often an interactive process in which an initial idea is put down and the mark suggest an extension of that idea, which then results in an altered mark, and the interchange goes on until a resolution is found".

3. On the meaning of the term scheme see: Ugo 1986.

Figura 3  
Saul Steinberg, *Dialoghi disegnati: volgare/raffinato*, s.d. In MAESTRO R. (1991), *Disegno per l'analisi e per il progetto*, Bologna, Esculapio, p. 24.

Immagini mentali e trascrizioni grafiche, disegno e scrittura, non sono così nettamente separati come potrebbe sembrare, ma rivelano sorprendenti punti di contatto, secondo quella modalità che Wunenburger (Wunenburger 1999: 33) definisce "alleanza verbo-iconica" (fig. 3). Una modalità già definita da Aristotele: «Io dico che le parole dipingono, quando significano le cose in atto» (*Retorica III*, II, 1412a 3). Le forme "ibride", quelle in cui il disegno e la scrittura si sovrappongono e si integrano, rappresentano una costante nell'elaborazione iniziale di un progetto di architettura, come vedremo in modo più dettagliato nel prosieguo. Chiameremo queste forme col termine generico di "grafismi", facendo leva sul duplice significato che esso può assumere riferendosi sia al disegno che alla scrittura.

#### 3. La scrittura dell'architetto secondo Girolamo Moretti

Lo studio e l'analisi della scrittura sono il tema centrale della grafologia, disciplina che annovera diverse scuole e metodi di analisi. La scuola italiana fa riferimento all'opera di Girolamo Moretti (1879-1963), autore di studi monumentali che però non hanno mai trattato in modo specifico le caratteristiche della grafia dell'architetto; nella sua monografia dedicata alle professioni (Moretti 1968), egli la associa in alcuni casi a quella degli altri artisti figurativi, in altri a quella dell'ingegnere. «L'architettura appartiene all'ingegneria in quanto estetica calcolata. Chi riesce nella scultura ha anche abilità per l'architettura in quanto estetica» (Moretti 1968: 209). «Il pittore di genio che non avesse abilità innata per la scultura e l'architettura, non potrebbe essere un vero pittore nel senso pieno della parola; così uno scultore, un architetto di genio che non avesse abilità innata per la pittura» (Moretti 1968: 200). Secondo il metodo morettiano, i segni indicativi per gli artisti figurativi sono "Disuguale metodicamente", "Elegante", "Fluida", "Calibro medio o superiore al medio" (Moretti 1968: 207) mentre per l'ingegnere edile il segno distintivo è "Elegante" «perché l'ingegneria edile richiede l'estetica» (Moretti 1985: 168); quando "Elegante" è «congiunto con "Disuguale metodicamente" è il segno indice

3. Sulla nozione di "schema" si veda: Ugo 1986.

di quell'arte che ha per fondamento la prospettiva e la statica» (Moretti 1985: 68). Questi segni fanno riferimento a un'intelligenza aperta, capacità critica, creatività, essenzialità, chiarezza, senso estetico. Gli studi che analizzano contemporaneamente sia la scrittura di un architetto che la figuratività presente nei suoi disegni hanno riscontrato nelle due forme espressive i medesimi segni indicativi (Colistra D., Colistra L. 2003).

#### 4. Grafismi d'architettura

I grafismi di un architetto possono avere diverse "utilità"; indipendentemente da queste, possono essere suddivisi in due categorie: schizzi e schemi.

Lo schizzo è il grafismo autografo per eccellenza, destinato esclusivamente a chi lo realizza. Costituisce una ricerca personale e contiene l'idea germinale di spazialità.

Lo schema, invece, è quasi sempre allografo, ossia destinato a persone diverse dall'autore. Ha un valore esplicativo, declaratorio, riconducibile a un'idea che ormai è ben chiara alla mente di chi disegna e quindi può essere espressa in modo perentorio. Coerentemente al suo etimo greco ("schema", ossia: forma, dalla radice di *echo*: possesso), lo schema propone la nozione platonica di conformazione di un'entità preesistente che il disegno ha il compito di mettere in luce. È un grafismo che cristallizza le forme e le esplicita; in esso, anche se tracciato frettolosamente, la ricerca sullo spazio ha superato le fasi preliminari della ricerca<sup>3</sup> (Ugo 1986).

A volte, anche lo schema può essere rivolto allo stesso autore: per fissare un concetto che finalmente appare chiaro e conservarlo nel tempo in modo conciso, icastico, privo di incertezze e ridondanze. Anche in questo caso, esso si può considerare anche un grafismo allografo, perché destinato ad un'altra dimensione temporale.

#### 5. Disegno e funzioni semantiche della scrittura. Ipotesi per una classificazione

Un testo scritto accanto a un disegno a mano libera può avere diverse funzioni che integrano e ampliano il significato del disegno stesso. In modo schematico, queste funzioni possono



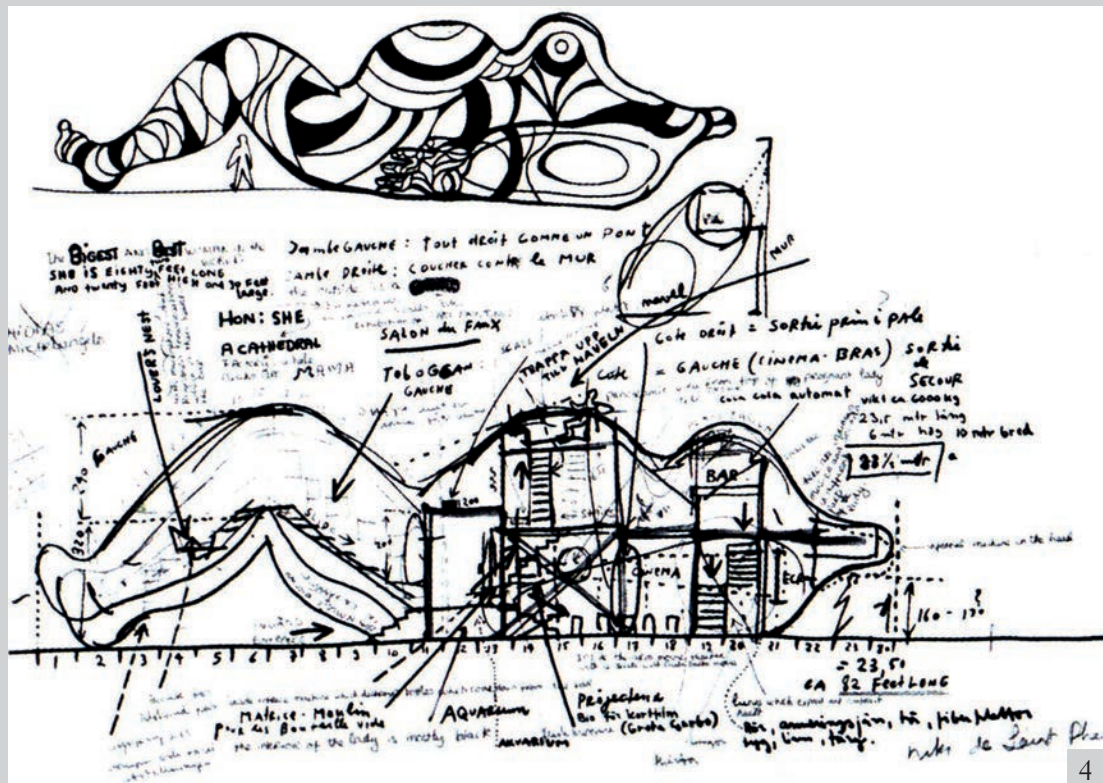


Figure 4  
Niki de Saint-Phalle, *Hon*, 1966. In CELANT G., edited by (2004), *Arti e architettura 1900/1968. Scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti creativi*, I, Geneva-Milan, Skira, p. 396.

Figure 5  
Mario Ridolfi, *panel for Casa Ciancarelli*, 1971. In CELLINI F., D'AMATO C. (1997) *Mario Ridolfi, Manuale delle tecniche tradizionali del costruire. Il ciclo delle Marmore*, Milan, Electa, p. 150.

- 'rhetorical' functions: handwriting emphasizes an author's judgment in relation to the drawing or highlights a particular quality. As previously mentioned, the graphisms can be autographs or allographs. Thanks to this additional distinction, the categories become six; we will see, with the help of some examples, the common elements and the peculiar characteristics of each of them. Let's consider an 'autographic graphism' in which the handwriting has a purely 'didactic' purpose (fig. 4). We can immediately notice the use of different writing tools, the continuous alternation of italics and block letters, uppercase and lowercase; overlapping, deletions, rethinking. In this case, the handwriting integrates the drawing and expands its communicative power, however the latter remains intelligible (at least to the author) even without the information provided by the written word which, therefore, are mainly didactic. If we take into consideration an 'allographic didactic graphism' (fig. 5), the accessory function of the handwriting in relation to the drawing is more evident; the text contains information for other people, further clarifying aspects that are

already well known to the author. It is also evident that the handwriting is clear and orderly, a quality further favoured using capital letters and by an arrangement that considers the overall composition of the graphics; the latter, as in the previous case, would still maintain its communicative autonomy and intelligibility even if totally deprived of the text. The next example (fig. 6) relates to an 'autographic graphism' in which the text 'integrates' information to the contents of the drawing. The latter would be incomprehensible without verbal information; they take on a much more significant value than the two examples described above and are even more significant than the drawing itself. In cases belonging to this category, drawing and handwriting integrate and become complementary. The 'allographic graphisms' in which the handwriting has an 'integrative' role with respect to the image are not very different from those just described, except for the fact that the verbal information is more structured in the arrangement, in the stroke and in the content (which, obviously, must be perfectly intelligible to anyone). (fig. 7). The example in the figure could

essere raggruppate in tre categorie:  
- funzioni "didascaliche": la scrittura aggiunge informazioni a un disegno già compiuto in sé stesso;  
- funzioni "integrative": la scrittura aggiunge informazioni che il disegno non può fornire;  
- funzioni "iperboliche": la scrittura enfatizza il pensiero dell'autore, esprime un giudizio o invita a soffermarsi su alcune qualità dell'immagine. Come già accennato in precedenza, i grafismi a mano libera possono essere autografi o allografi. Grazie a questa ulteriore distinzione, le categorie divengono sei; vedremo, con l'aiuto di alcuni esempi, gli elementi in comune e le caratteristiche peculiari di ciascuna di esse. Consideriamo un grafismo "autografo" in cui la scrittura ha uno scopo prettamente "didascalico" (fig. 4). Possiamo notare subito l'uso di differenti strumenti di scrittura, l'alternanza continua del corsivo e dello stampatello, del

maiuscolo e del minuscolo; sovrapposizioni, cancellature, ripensamenti. In questo caso, la scrittura integra il disegno e ne amplia la forza comunicativa, tuttavia quest'ultimo rimane intelligibile (per lo meno all'autore) anche senza le informazioni fornite dalla parola scritta che, quindi, sono prevalentemente didascaliche. Se prendiamo in considerazione un grafismo di tipo "didascalico" ma "allografo" (fig. 5), è più evidente la funzione accessoria della scrittura rispetto al disegno; questa riporta informazioni per altre persone, chiarendo ulteriormente aspetti che invece all'autore sono già ben noti. È evidente anche il fatto che la scrittura risulti chiara e ordinata, qualità ulteriormente favorita dall'uso dello stampatello maiuscolo e da una disposizione che tiene conto della composizione complessiva del grafismo stesso; quest'ultimo, come nel caso precedente, manterrebbe la propria autonomia comu-

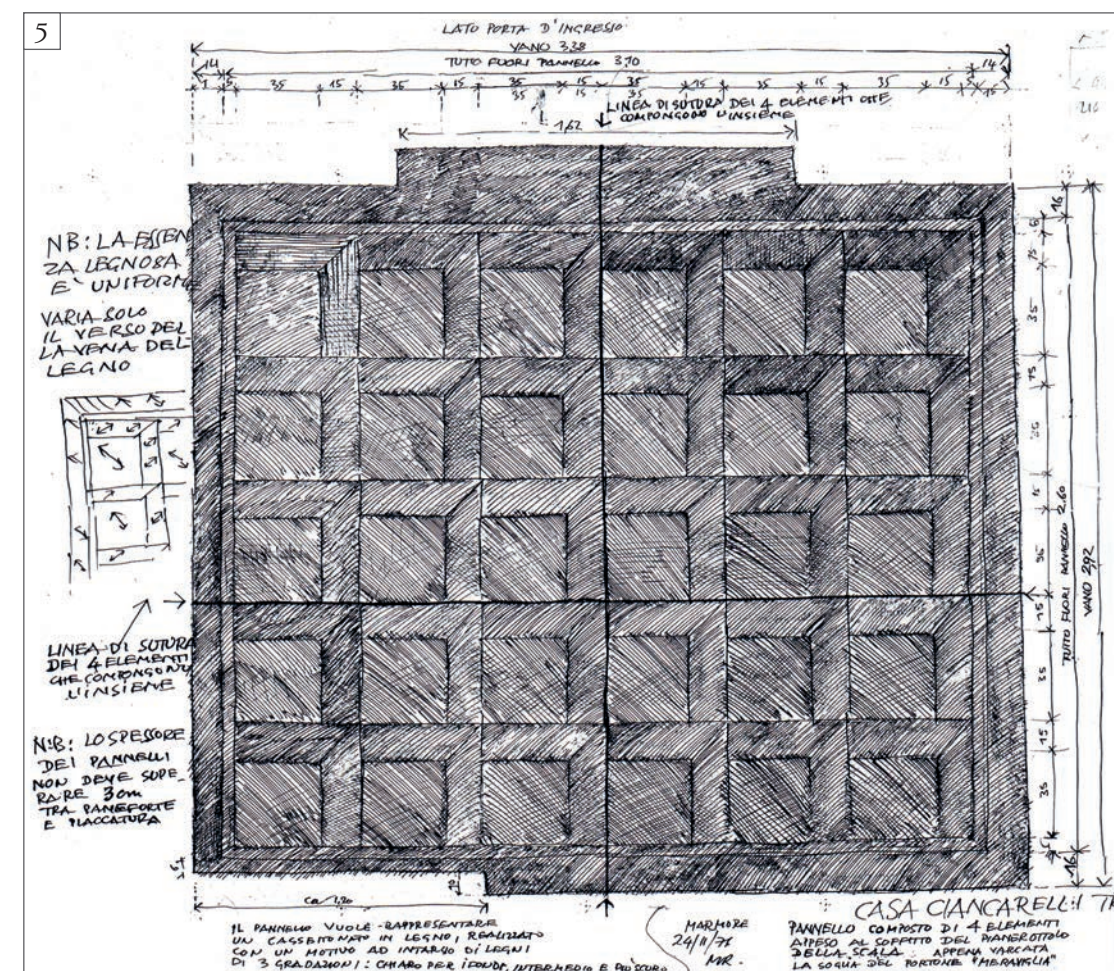
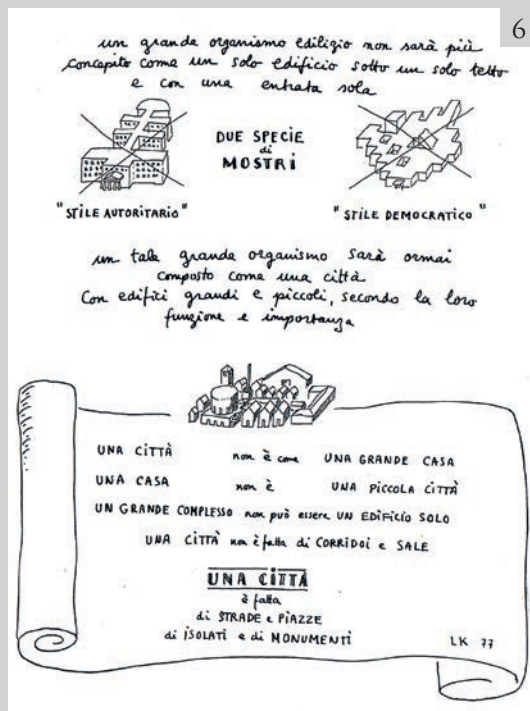


Figure 4  
Niki de Saint-Phalle, *Hon*, 1966. In CELANT G., a cura di (2004), *Arti e architettura 1900/1968. Scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti creativi*, I, Ginevra-Milano, Skira, p. 396.

Figure 5  
Mario Ridolfi, *pannello per Casa Ciancarelli*, 1971. In CELLINI F., D'AMATO C. (1997) *Mario Ridolfi, Manuale delle tecniche tradizionali del costruire. Il ciclo delle Marmore*, Milano, Electa, p. 150.



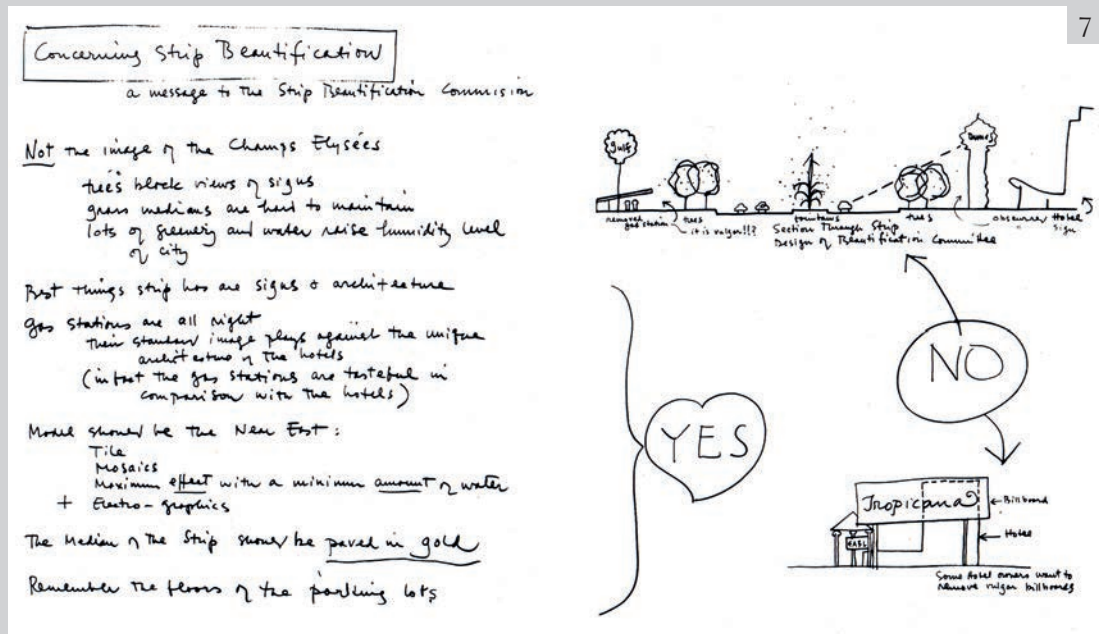


6

integrative and not simply didactic. A 'rhetoric autographic graphism' contains signs that refer to value judgments or emphasize aspects or elements, in view of a future re-elaboration (fig. 8). In addition to the content of the text, the emphasis is related to the style of handwriting, the use of punctuation marks or other graphic elements that further highlight the text (frames, underlines, colours, etc.). If 'rhetoric graphism is allographic', it can maintain an informal style (fig. 9) or make use of conventional signs that emphasize handwriting and drawings (fig. 10). Whether they are intended for oneself or for others, hyperbolic graphisms are characterized by a preponderant use of handwriting; drawing can even become of secondary importance in relation to verbal information.

A particular case of graphism is the calligram, in which the image and the handwriting are so intimately connected as to constitute an inseparable sinol. Widespread in numerous ancient figurative cultures, "the calligram proposes a perfect conciliation in terms of form and symbol between word, thing and image" (Ugo 1984: 35). The calligram, therefore, is based on logical-verbal structures in which there is a high formal value that relies on the syncretism between "the certainties of the logos and the subverting power of art" (Ugo 1984: 9).

be misleading as the drawing itself is very clear in the drafting and in the signs used, so it would be understandable even if the writings were removed; but it would simply appear as the cross section of a building and the meaning of the design choices made by the author would be completely lost. For this reason, the handwriting in question is to be considered in-



7

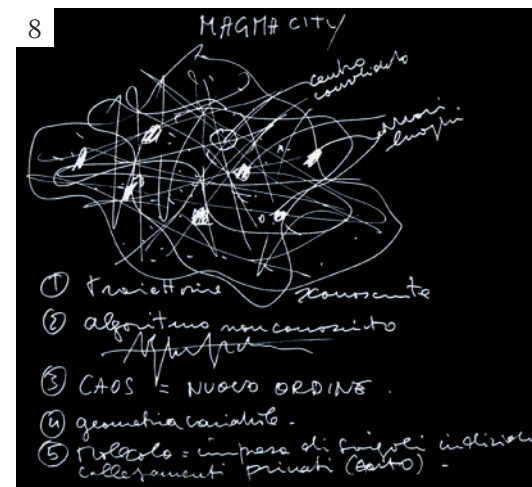
Figure 6  
Massimiliano Fuksas, *Magma City*, 2001. In BELARDI P. (2001), *Il rilievo insolito. Irrilevabile irrilevante irrilevato*, Perugia, Quattroemme, p. 94.

Figure 7  
Hundertwasser, *Baum Mieter*, 1973. In RAND H. (1992), *Hundertwasser*, Köln, Taschen, p. 170.

Figure 8  
Mario Ridolfi, *floor for Casa Lina*, 1966. In CELLINI F., D'AMATO C. (1997), *Mario Ridolfi, Manuale delle tecniche tradizionali del costruire. Il ciclo delle Marmore*, Milan, Electa, p. 236.

Figure 9  
Robert Venturi, *A message to the Strip Beautification Committee*, 1972. In VENTURI R., SCOTT BROWN D., IZENOUR S. ([1972] 1977), *Learning from Las Vegas*, Boston, MIT Press, pp. 68-69.

Figure 10  
Léon Krier, *Una città*, 1977. In KRIER L. (1995), *Architettura. Scelta o fatalità*, Roma-Bari, Laterza, p. 100.



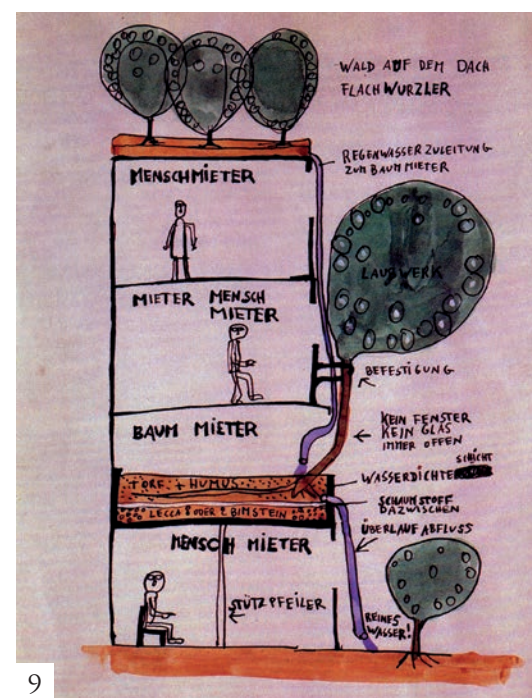
8

nicativa e intelligibilità anche se totalmente privato delle scritte. L'esempio successivo (fig. 6) è relativo a un grafismo "autografo" in cui il testo ha un valore "integrativo" rispetto al disegno. Quest'ultimo sarebbe incomprensibile privo delle informazioni verbali; esse assumono un valore molto più rilevante dei due esempi descritti in precedenza e, addirittura, risultano più significative di quanto lo sia il disegno stesso. Nei casi appartenenti a questa categoria, disegno e scrittura si integrano e divengono strettamente complementari.

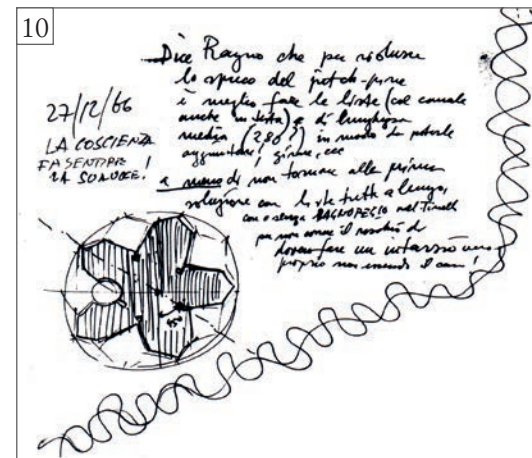
I grafismi "allografi" in cui la scrittura ha un ruolo "integrativo" rispetto all'immagine non sono molto differenti da quelli appena descritti, se non per il fatto che le informazioni verbali risultano più ponderate nella disposizione, nel tratto e nel contenuto, che ovviamente deve risultare perfettamente intelligibile a chiunque (fig. 7). L'esempio in figura potrebbe trarre in inganno in quanto il disegno è già di per sé molto chiaro nella stesura e nei segni utilizzati; pertanto, risulterebbe comprensibile anche qualora venissero rimosse le scritte. Tuttavia, esso apparirebbe come la sezione trasversale di un edificio e si perderebbe completamente il senso delle scelte progettuali sostenute dall'autore e suggerite tramite la scrittura. Per questo motivo il testo in questione è da ritenersi integrativo e non semplicemente didascalico.

Un grafismo "autografo iperbolico" contiene segni che rimandano a giudizi di valore o enfatizzano particolari aspetti o elementi, in vista di una rielaborazione futura (fig. 8). Oltre che al contenuto del testo, l'enfasi è affidata al tipo di scrittura, all'uso di segni di interpunzione o ad altri elementi grafici che evidenziano ulteriormente il testo (cornici, sottolineature, colori, ecc.).

Nel caso in cui il grafismo "iperbolico" sia "allografo", esso può mantenere uno stile informale (fig. 9) oppure fare uso di segni convenzionali che enfatizzano il testo e i disegni (fig. 10). Sia che siano destinati a sé stessi, che ad altri, i grafismi iperbolici spesso sono caratterizzati da un uso preponderante della scrittura rispetto al disegno; quest'ultimo può addirittura divenire accessorio rispetto



9



10

Figura 6  
Massimiliano Fuksas, *Magma City*, 2001. In BELARDI P. (2001), *Il rilievo insolito. Irrilevabile irrilevante irrilevato*, Perugia, Quattroemme, p. 94.

Figura 7  
Hundertwasser, *Baum Mieter*, 1973. In RAND H. (1992), *Hundertwasser*, Köln, Taschen, p. 170.

Figura 8  
Mario Ridolfi, *pavimento per Casa Lina*, 1966. In CELLINI F., D'AMATO C. (1997), *Mario Ridolfi, Manuale delle tecniche tradizionali del costruire. Il ciclo delle Marmore*, Milano, Electa, p. 236.

Figura 9  
Robert Venturi, *A message to the Strip Beautification Committee*, 1972. In VENTURI R., SCOTT BROWN D., IZENOUR S. ([1972] 1977), *Learning from Las Vegas*, Boston, MIT Press, pp. 68-69.

Figura 10  
Léon Krier, *Una città*, 1977. In KRIER L. (1995), *Architettura. Scelta o fatalità*, Roma-Bari, Laterza, p. 100.



In a calligram there is the total integration between handwriting and drawing (fig. 11); the logical structure of the verbal forms gives full meaning to the system of signs in an image, and at the same time the geometric, chromatic and dimensional qualities of the drawing give further expressiveness to the words (fig. 12). In the calligram “signs, therefore, have no other laws than those that may govern their contents: any analysis of signs is at the same time, and without need of further inquiry, the decipherment of what they are trying to say”<sup>4</sup> (Foucault 1966: 80) and therefore its analysis can only be carried out by considering it a *unicum*, in which verbal and spatial signs can never be separated.

## 6. Conclusions

The proposed classification constitutes the starting point for the development of a method of analysis of verb-spatial graphisms, both of those in which the handwriting and image are separable, and of those in which, instead,

they are inseparable. The method is based on the evaluation of further aspects, including:

- quantitative parameters (relationship between drawing and handwriting, considered both in terms of overall dimensions of the sheet plane and of semantic value);
- tools used for drawing and handwriting;
- levels of complementarity (meaning of the text without image, and vice versa);
- presence of further communicative elements (colour, photographs, collages ...);
- codes used in the handwriting (upper / lower case, italics / block letters ...);
- levels of overlap and integration between the signs (writing next to / above the handwriting);
- rethinking and corrections;
- subsidiarity of the handwriting regarding the drawing (and vice versa).

Using these analysis tools, the study of graphisms can be conducted with a comparative and quantitative method, alongside the purely qualitative methods, already widely developed in the history of art and architecture.

4. “Les signes n’ont donc pas d’autres lois que celles qui peuvent régir leur contenu: toute analyse de signes est en même temps, et de plein droit, déchiffrement de ce qu’ils veulent dire”.

4. «Les signes n’ont donc pas d’autres lois que celles qui peuvent régir leur contenu: toute analyse de signes est en même temps, et de plein droit, déchiffrement de ce qu’ils veulent dire».

alle informazioni verbali.

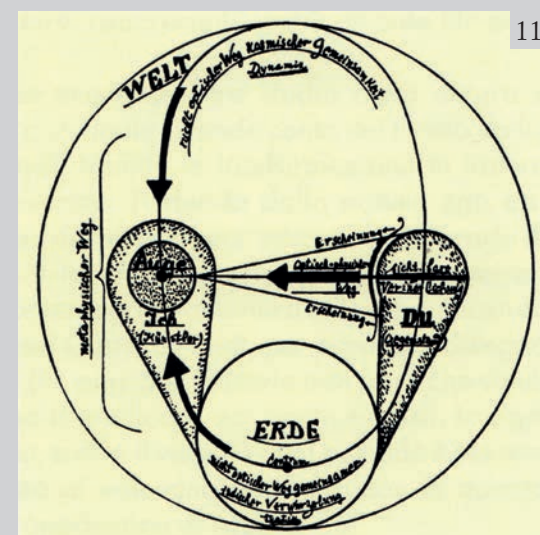
Un caso particolare di testo integrato alle immagini è costituito dal “calligramma”. In esso l’immagine e il testo sono così intimamente connessi da costituire un sinolo inscindibile. Presente in numerose culture figurative antiche, «il calligramma propone una perfetta conciliazione sul piano della forma e del simbolo fra parola, cosa e immagine» (Ugo 1984: 35). Il calligramma, quindi, si fonda su strutture logico-verbali in cui è presente un valore formale che fa leva sul sincretismo fra «le certezze del *lógos* e la carica sovvertiva dell’arte» (Ugo 1984: 9). Nel calligramma vi è la totale conciliazione fra testo e disegno (fig. 11); la struttura logica delle forme verbali conferisce pieno senso al sistema di segni di un’immagine, e al tempo stesso le qualità geometriche, cromatiche e dimensionali del disegno assegnano al testo ulteriore forza espressiva (fig. 12). Nel calligramma «i segni non hanno pertanto leggi diverse da quelle che possono governarne il contenuto: ogni analisi dei segni è al tempo stesso, e di pieno diritto, decifrazione di ciò che vogliono dire»<sup>4</sup> (Foucault 1966: 80) e pertanto la sua analisi può essere effettuata solo considerandolo un *unicum*, in cui i segni verbali e quelli spaziali non possono essere in nessun caso disgiunti.

## 6. Conclusioni

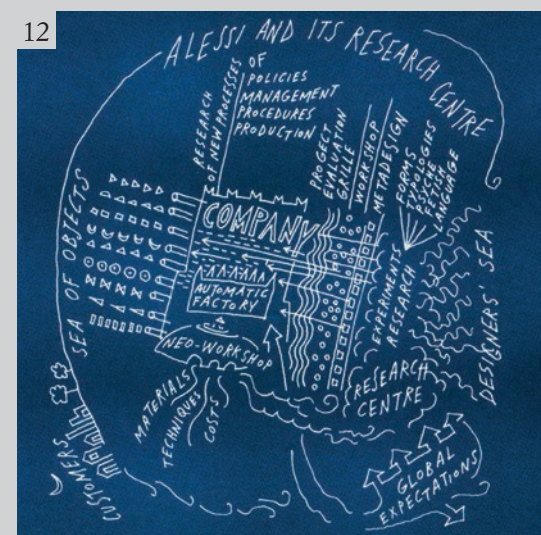
La classificazione proposta costituisce il punto di partenza per un metodo di analisi dei grafismi verbo-spaziali, sia di quelli in cui testo e immagine risultano separabili, sia di quelli in cui, invece, fanno relazione l’uno all’altra. Lo sviluppo del metodo si basa sulla valutazione di ulteriori aspetti, fra cui:

- parametri quantitativi (rapporto fra disegno e scrittura, considerato sia in termini di estensione che di portata semantica);
- strumenti utilizzati per il tracciamento dei segni;
- livelli di complementarietà (valore semantico del testo privo di immagine e viceversa);
- presenza di ulteriori elementi comunicativi (colore, fotografie, collage...);
- codici attinenti alla scrittura (maiuscolo/minuscolo, corsivo/stampatello);
- livelli di sovrapposizione fra testo e disegno (scrittura accanto al testo/sopra il testo);
- ripensamenti e correzioni;
- sussidiarietà della scrittura rispetto al disegno (e viceversa).

Tramite questi strumenti di indagine, l’analisi dei grafismi può essere condotta in modo comparativo e quantitativo, affiancandosi ai modi prettamente qualitativi, già ampiamente sviluppati nell’ambito della storia dell’arte e dell’architettura.



11



12

Figure 11  
Paul Klee, *Alle Wege treffen im Auge*, 1923. In DROSTE M., edited by ([1990] 2011), *Bauhaus 1919-1933*, Köln, Taschen, p. 63.

Figure 12  
Alessandro Mendini, *Alessi and its Research Centre*, n.d. In POLETTI R., edited by (1994), *Atelier Mendini. Una utopia visiva*, Milan, Fabbri, p. 60.

Figura 11  
Paul Klee, *Alle Wege treffen im Auge*, 1923. In DROSTE M., a cura di ([1990] 2011), *Bauhaus 1919-1933*, Köln, Taschen, p. 63.

Figura 12  
Alessandro Mendini, *Alessi and its Research Centre*, s.d. In POLETTI R., a cura di (1994), *Atelier Mendini. Una utopia visiva*, Milano, Fabbri, p. 60.

## References / Bibliografia

- ACKERMAN J.S. (2000), *Introduction: The Conventions and Rhetoric of Architectural Drawing*, in *Conventions of Architectural Drawing: Representation and Misrepresentation*, a cura di J.S. ACKERMAN, W. JUNG, Cambridge (Mass.), MIT Press, pp. 9-36.
- ARNHEIM R. (1969), *Visual Thinking*, Berkeley, University of California Press.
- COLISTRA D., COLISTRA L. (2003), *Architettura e grafologia*, «Scrittura. Rivista di problemi grafologici» 125, XXXIII, 1, pp. 29-37.
- DI NAPOLI G. (2004), *Disegnare e conoscere. La mano, l’occhio, il segno*, Torino, Einaudi.
- FOUCAULT M. (1966), *Les mots et les choses. (Une archéologie des sciences humaines)*, Paris, Gallimard.
- MORETTI G. ([1968] 2013), *Facoltà intellettive, attitudini professionali della grafologia*, Padova, EMP.
- MORETTI G. ([1955] 1985), *Trattato di grafologia*, Padova, EMP.
- PURINI F. (2000), *Comporre l’architettura*, Roma-Bari, Laterza.
- UGO V. (1984), *λόγος/γραφη*, Palermo, CO.GRA.S.
- UGO V. (1987), *Schema*, «XY dimensioni del disegno», 3, pp. 21-32.
- WUNENBURGER J.-J. ([1997] 1999), *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi.