

# **GRAMMATICA DELLA TRANSAZIONE**

il ruolo di traduttore dell'artista

Simeón LLicer Ferri





**ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI CARRARA**  
Corso di Grafica d'Arte

TESI DI DIPLOMA ACCADEMICO DI II LIVELLO

---

**GRAMMATICA DELLA TRANSAZIONE**  
il ruolo di traduttore dell'artista

---

Relatore tesi teorica  
**Gerardo De Simone**

Relatore tesi artistica  
**Silvia Papucci**

**Candidato**  
Simeón Llicer Ferri

---

**ANNO ACCADEMICO 2020-2021**



Joan Brossa: Signes, 1941.  
Serigrafia, 500 x 380 mm



\●	<b>INTRODUZIONE</b>	7
^●	<b>DICOTOMIA VERBO-SEGNO</b>	5
^●\●	<b>IL DI-SEGNO COME LINGUAGGIO</b>	7
^●\●\●	<i>Arte come linguaggio</i>	7
^●^●\●\●	Il linguaggio come arte	11
^●^●\●\●	Segno come messaggio	15
^●^●\●\●	linguaggio come movimento: il verbo	17
^●\●\●	<i>Segno nel disegno</i>	23
^●^●\●\●	il disegno come strumento linguistico	27
^●^●	<b>TRADUZIONE, TRASPOSIZIONE e TRANSAZIONE</b>	31
^●^●\●	<i>L'uomo, testo e contesto</i>	38
^●^●\●\●	Il non luogo del linguaggio	40
^●^●\●^●	Architettura Grammaticale	43
^●^●^●	<i>Il valore della traduzione</i>	47
^●^●^●\●	Grammatica della Transazione	51
^●^●...●	<i>Technè</i>	53
^●^●...●\●	Tecno-sophia del segno	57
^●^●...●	<i>Disegno come traduzione</i>	59
^●...●	<b>LA RATIO DEL SEGNO</b>	61
^●...●\●	<i>Che, Quando: TEMPO</i>	65
^●...●^●	<i>Chi, Come: IDENTITÀ-CORPO</i>	68
^●...●...●	<i>Dove: LUOGO</i>	74
^●...●...●	<i>Perché: TRADUZIONE</i>	77
...●	<b>CONCLUSIONI</b>	83
...●	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	84

## ● INTRODUZIONE

Quando, a causa delle evoluzioni sociali in generale, e soprattutto in ambito politico-economico, si manifestano nuovi interessi o bisogni sociali, ciò può essere frequentemente verificato (a lungo termine) anche dai cambiamenti nell'offerta di studi delle università.

Se lo confrontiamo con altre istituzioni universitarie, lo studente di Belle Arti è considerato un ricercatore, che attraverso la teoria e la pratica sviluppa una propria metodologia (techné e poiesis) che gli permette di rapportarsi alla società, in quanto osserva, analizza e costruisce per essa, attraverso un "proprio" linguaggio grafico, per mostrarla nei suoi aspetti più rilevanti. La formazione universitaria dell'artista gli fornisce gli strumenti necessari per creare nuove realtà al fine di raggiungere un obiettivo sociale rilevante.

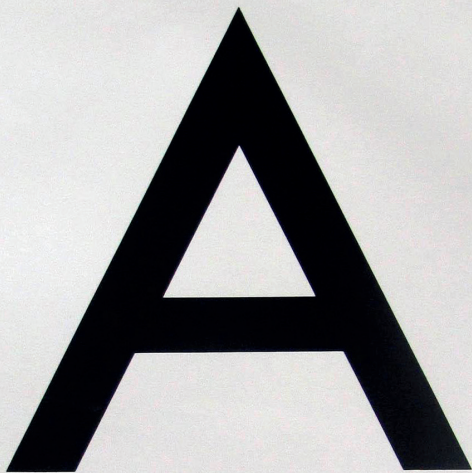
Nell'ambito della nuova formazione per studenti, nuove conoscenze, nuovi metodi o risultati della ricerca, si distinguono con particolare chiarezza quando rispondono a chiare richieste professionali in nuovi settori sociali. Il ruolo del creatore comprende ampie funzioni al di là dell'artista inteso come produttore di oggetti.

È la società che costruisce spazi fisici in cui stabilisce tra gli altri: abitabilità, svago, tempo libero e salute. L'Accademia di Belle Arti offre la possibilità di indagare queste realtà in modo da poter riconoscere ciò che sta accadendo con i microgruppi che compongono la società e creando così un dialogo nello studente tra il reale, il quotidiano e il funzionale.

Questa tesi ritiene che il ruolo dell'artista sia quello di essere un traduttore di valori poiché si tratta di transizioni culturali, comprendendo che la funzione del traduttore è quella di rivelare e rendere visibile dalle esperienze individuali ciò che trascende una questione socio-culturale. L'impegno di qualsiasi ricercatore, nel campo cosiddetto delle arti e discipline umanistiche, è quello di conoscere e integrarsi nei meccanismi sociali al fine di facilitare un'identificazione oggettiva di bisogni, tecniche e metodologie innovative.

Questa tesi ha l'obiettivo di rivelare che tutto è linguaggio e che da esso dipende il nostro modo di vedere, valutare e interagire con il nostro ambiente, che ci offre diversi, ma commensurabili approcci a qualsiasi cultura. Il linguaggio produce rapporti incommensurabili di diverse realtà storiche. Il processo artistico basato sull'analisi sociale, culturale ed economica, deve essere in grado di sviluppare progetti con l'obiettivo di favorire processi di trasformazione; di creare processi capaci di trascendere la memoria culturale.

Generare e sviluppare per creare valore e riportare al valore attuale i concetti presi da altre realtà culturali e momenti storici.



Joan Brossa: *Desmuntatge*, 1941.  
Serigrafia, 650 x 500 mm.

159/300

*Brossa*

## DICOTOMIA VERBO-SEGNO

Durante la fase di ricerca e formazione di una nuova Tesi di Laurea si produce in molti casi non solo una specializzazione nella disciplina di indirizzo, ma spesso si realizzano anche collegamenti trasversali interdisciplinari, con i quali variano la divisione e la distribuzione che occupano oggetti e problemi delle diverse materie, sia tra loro che in relazione alle scienze contigue. Chiameremo questo processo **TRANSAZIONE**<sup>1</sup>.

È il caso di questo lavoro: **GRAMMATICA DELLA TRANSAZIONE, il ruolo di traduttore dell'artista**. Un lavoro di ricerca sperimentale che, utilizzando vari metodi comuni, presenta una visione panoramica e zenitale del disegno e lo fa utilizzando il linguaggio come filo conduttore. In questo senso, il presente lavoro si propone di mettere in relazione ambiti di studio eterogenei (sia dal punto di vista concettuale, sia dal punto di vista metodologico) coniugando teoria e pratica; in altre parole, mettendo in discussione, attraverso la pratica della contaminazione, gli schemi appresi e i luoghi comuni del linguaggio grafico. Analizzare i sistemi e i processi di significazione, di generazione di senso e di produzione di significati delle continue **TRANSAZIONI, CONTRATTAZIONI e TRADUZIONI** tra linguaggi.<sup>1</sup>

Detto da un punto di vista critico, nel senso etimologico del termine: Un tentativo di ristrutturazione; allargando l'orizzonte e approfondendo la comprensione del **SEGNÒ**.<sup>2</sup> Per comprendere questo compromesso di cambio di valori **ECOICI, TESTUALI e INTERVERBALI**<sup>3</sup> dobbiamo però parlare del soggetto; una serie di valori sociali che creano la concezione dell'individuo creatore come interprete e Traduttore.

---

1. Le lingue sono isomorfe: principi comuni stanno alla base della loro struttura. Per ROMAN JACOBSON (1896) il senso di una parola altro non è che la trasposizione di esso in un altro segno che può essere sostituito a quella parola.

2. Nei prossimi capitoli analizzeremo il segno attraverso la SEMIOTICA in relazione alla struttura testuale e alla struttura contestuale.

3. Vedere J.P. Bronckart. *Teorias del lenguaje*. Nella prima parte dedicata alla psicologia del linguaggio, Bronckart afferma che il linguaggio è definito come la somma delle abitudini verbali di un individuo e il pensiero come linguaggio subvocale. Differenziando così tre comportamenti: ECOICO (imitazione verbale), TESTUALE (lettura) e INTERVERBALE (emissione di una risposta verbale).

Attraverso una revisione bibliografica e un'indagine documentaria che viene specificata nella sezione "IL DI-SEGNO COME LINGUAGGIO" all'interno della relazione, viene evidenziata come selezione la scelta delle diverse sezioni e le informazioni ottenute attraverso ciascuna di esse, che serve come punto di partenza per affrontare la comprensione del ruolo dell'artista come traduttore; la grammatica della transazione. Analizzando parallelamente i diversi linguaggi grafici e verbali, tenendoli mutuamente più o meno in considerazione, intendendo l'immagine come *la rappresentazione di un oggetto mediante arti grafiche o plastiche*,<sup>4</sup> con l'intenzione di trascendere le classificazioni per generi.

**QUALI DISCIPLINE?** linguistica, **semiotica**, psicologia, estetica, economia, scienze della comunicazione, retorica, ecc...

Da questo punto di vista è indubbiamente integrativo, soprattutto in quanto si riferisce agli oggetti e alle problematiche comparabili, cioè alla struttura e all'uso del linguaggio grafico in diversi contesti comunicativi. Rivelando attraverso la dicotomia VERBO-SEGNO il ruolo di traduttore dell'Artista.



**ABCDEFGHIJK**

Joan Brossa: *Tren de lletres*, 1989.  
Serigrafia, 380 x 500 mm.

---

4. Definizione dell'immagine secondo la prima edizione del dizionario francese Grand Robert (accezione 2 di 5).

## IL DI-SEGNO COME LINGUAGGIO

### Arte come *linguaggio*

La concezione dell'arte come linguaggio è una sintesi di vari modi di intendere il fenomeno artistico, tra i quali possiamo trovare l'interpretazione dell'arte come espressione e come comunicazione. Storicamente è legato alla crisi delle teorie normative -determinate a far capire che l'arte deve essere in un determinato modo e non in altro- e il conseguente abbandono di definizioni chiuse a favore dello studio delle opere concrete come punto di partenza delle disquisizioni sull'arte. Questo cambio di rotta si inserisce naturalmente nel complesso campo culturale di inizio secolo, le cui linee di forza furono, in ambito artistico, la crisi della pittura, della scultura e dell'architettura tradizionali; l'ascesa di nuove arti come la fotografia e il cinema; l'irruzione delle avanguardie e la comparsa della semiologia, scienza dedicata allo studio dei segni.

Linguaggio, come nome generico, è il metodo di costruzione e interpretazione dei messaggi. Non è una novità che l'arte come ogni linguaggio abbia una finalità (un carattere comunicativo), e di conseguenza una natura narrativa. Per trovare gli schemi semiotici nell'arte bisogna però inquadrarli nella categoria della pratica; nell'esperienza intersoggettiva, dove lo stesso elemento avrà significati diversi. Ma è proprio questo carattere di non perfetta nitidezza o indistinzione che riflette nell'arte le caratteristiche profonde della natura; questa non ugualianza da vita agli oggetti estetici.

Negli anni Sessanta cresce l'interesse per il concetto di arte come linguaggio e viene promossa la ricerca della distintività delle arti rispetto ad altri sistemi di segni, siano essi la lingua parlata di tutti i giorni o quella utilizzata dai mezzi di comunicazione di massa. Dallo strutturalismo alla semiotica, dal marxismo alla psicoanalisi, si è cercato di cogliere gli aspetti più specifici di ciascuna delle arti, analizzando le opere artistiche secondo la teoria dei segni (semiologia) e cercando di rilevarne l'organizzazione e il funzionamento con metodi tratti dalla linguistica, dalla psicologia, teoria dell'immagine o scienza. L'ottimismo degli studiosi che si proponeva di svelare in modo analitico il contenuto delle opere e cercava di svelare, se non le leggi, almeno le linee guida dello stesso comportamento artistico, che non può essere disgiunto da quello che animava la cultura e le tendenze artistiche dell'ultimo decennio.

La concezione dell'arte come linguaggio non ha l'intenzione di proporre una griglia per leggere l'arte, o avvistare il suo carattere logico, razionale e composto secondo un *logos*; ma che questa logica sia allo stesso tempo *matematica* e *sperimentale*.<sup>5</sup> Si tratta di un strumento per comprendere e descrivere certi aspetti paragonando arte e linguaggio e cercando quello che ha in comune con i suoi simili.

Per Leonardo Da Vinci, l'artista che osserva la natura ricorre al disegno quale strumento di conoscenza ideale, per **TRADURRE** in una sintesi materiale ciò che l'analisi visiva ha individuato; L'arte va oltre l'extralinguistico; formato da sistemi non ancora significativi la cui caratteristica è l'*informazione*; al di là di ciò che è propriamente linguistico; al di là della mera trasmissione di messaggi mediante codici. L'arte trasmette messaggi attraverso codici talmente ambigui da mettere in dubbio il proprio status di codici. Un'espressione al di là del significato, al di là dell'informazione, non rigida.

Per uno studio di questo genere serve innanzitutto una terminologia che ci permetta di descrivere e classificare gli elementi visivi. Per il linguista A.J. Greimas, qualsiasi tipo di testo manifesta una struttura narrativa, e qualsiasi tipo di manifestazione (oggetto, materiale, sentimento, come anche il disegno) presenta una struttura semi-narrativa e di conseguenza discorsiva. Il problema infatti, non è più quello di analizzare l'arte come testo o linguaggio, di seguire l'evoluzione di un singolo segno, ma di raggruppare in categorie questi elementi espressivi e analizzare il modo in cui stabiliscono un sistema di corrispondenze con quelli del contenuto.

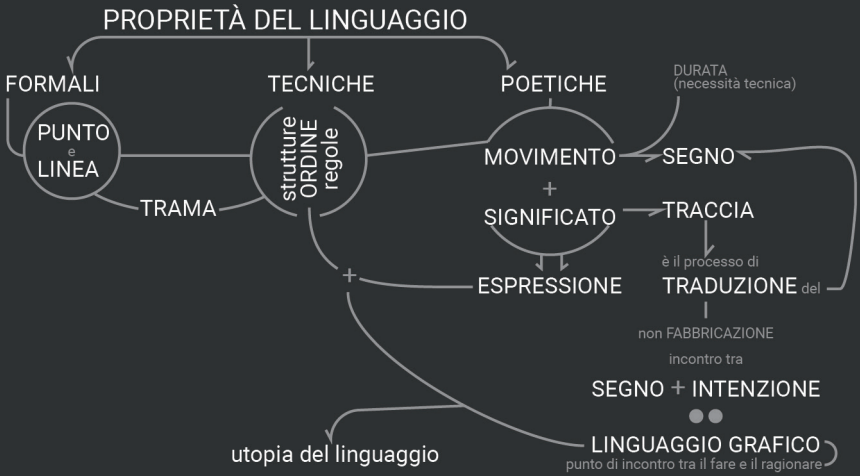
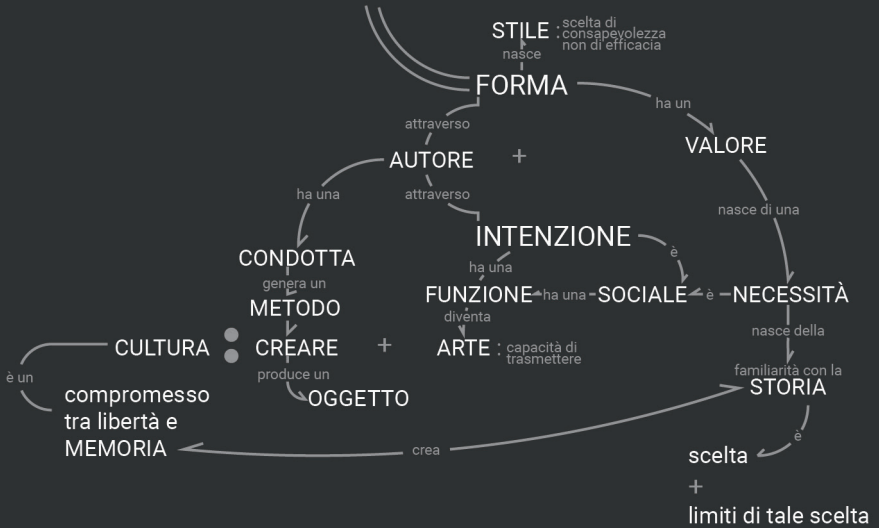
---

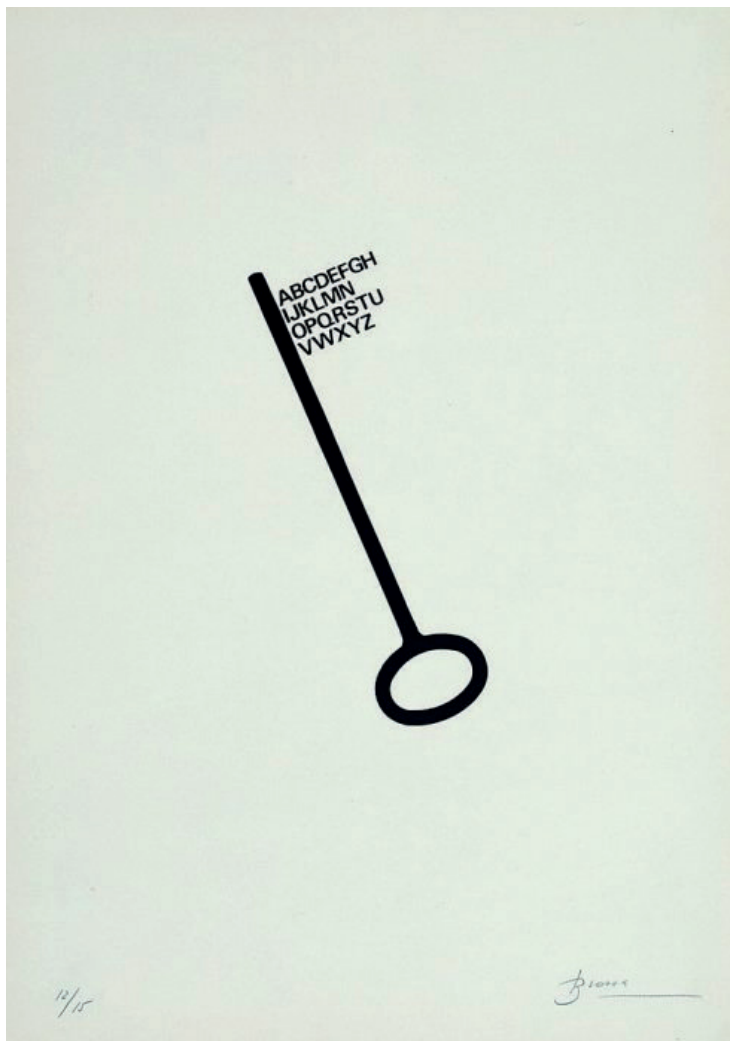
5. come scriverebbe Galileo Galilei nel suo Saggiatore del 1623: *La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto.*



# LINGUAGGIO

- come codice
- (processo di comunicazione)





Joan Brossa: *Poema visual*, 1971 (1982).  
Serigrafia, 490 x 350 mm.

*La semiotica ha a che fare con qualsiasi cosa possa essere assunta come segno. È segno ogni cosa che possa essere assunta come un sostituto significante di qualcosa d'altro.<sup>1</sup>*

Nell'evoluzione della semiotica, è nata una branca di studio proprio dalla necessità di fornire gli strumenti per l'analisi delle immagini (fotografie, dipinti, disegni): la **semiotica visiva**, una disciplina che studia da un punto di vista teorico e applicativo linguaggi e testi. Allo stesso tempo questa analisi dei testi visivi ha preso due strade diverse: da una parte è apparsa la **semiotica figurativa**, ovvero quella che s'interessa dello studio delle immagini in quanto rappresentazioni del mondo, e dall'altra la **semiotica plastica**.



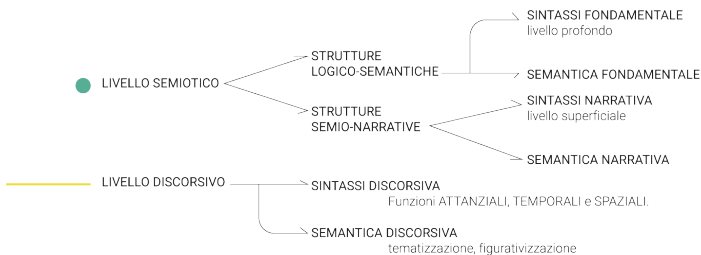
Il concetto di linguaggio plastico è stato introdotto in semiotica dalla Scuola di Parigi, concretamente dal linguista e semiologo Algirdas Julien Greimas,<sup>7</sup> così come anche da due suoi collaboratori: il francese Jean-Marie Floch e lo svizzero Felix Thürlemann. Per la semiotica narrativa greimasiana i significati profondi di un testo dipendono soprattutto dai rapporti con altri significati correlati in cui sono inseriti. La teoria di Greimas si configura come una teoria della forma del contenuto attraverso la quale è possibile definire qualsiasi termine secondo il modo di produzione, vedere ogni forma di significazione sotto il profilo della sua origine e del suo sviluppo, e il soggetto stesso come un percorso. Non c'è referente, non c'è realtà extrasemiotica, il *come* si sostituisce completamente al *che cosa*. Secondo la semiotica narrativa greimasiana e postgreimasiana il contenuto di un testo è strutturato su diversi livelli:

● LIVELLO SEMIOTICO

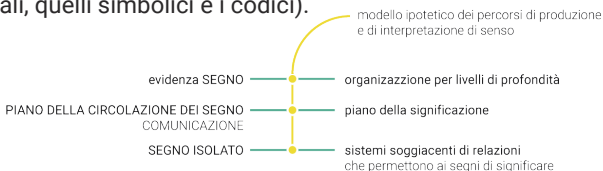
— LIVELLO DISCORSIVO

6. ECO, U. *Trattato di semiotica generale* (p.17)

7. Fondatore della Scuola semiotica di Parigi (dagli anni 60 fino i anni 80)



Il concetto di plastico non riguarda solamente i testi visivi *planari* (quelli bidimensionali), ma anche l'architettura, la scultura, ecc... In effetti la semiotica plastica si interessa (con strumenti e fini spesso differenti) ad un campo simile a quello della psicologia dell'arte, inaugurato nel secondo dopoguerra da Rudolf Arnheim: utilizzando soprattutto le conoscenze della psicologia e della percezione, cerca di spiegare in che modo i dipinti riescano a darci sensazioni (equilibrio, tensione, armonia, ecc...) utilizzando le forme, i colori e la struttura della composizione. La semiotica plastica studia il modo in cui queste configurazioni visive (linee, colori e organizzazioni spaziali) producono effetti di senso indipendentemente dal contenuto figurativo, cioè dagli oggetti del mondo che rappresentano. Questa dicotomia plastico e figurativo; espressione e contenuto servirà per analizzare qualsiasi tipo di segno (da quelli iconici, quelli indicali, quelli simbolici e i codici).



Un linguaggio, che rispetto a quelli tradizionali, il cui schema univoco e unidirezionale potrebbe essere sintetizzato nel binomio azione-comunicazione, proponendo uno schema in cui si raccolgono modalità e azioni dinamiche, reversibili e moltiplicabili. L'arte, al contrario del linguaggio, lavora con oggetti-segno che diventano segni solo per decisione *-un po' arbitraria-* all'interno di un dato contesto culturale. Il suo significato può essere *compreso* senza arrivare alle teorie semilogiche, ma attraverso all'apparato informativo: si tratta di un'arte che va oltre i linguaggi chiusi e strutturati.

JEAN-JOSEPH GOUX: desemantizzazione del percepito.  
 UMBERTO ECO: messaggi senza codice.  
 LEVI-STRAUSS: rinuncia al primo livello di articolazione.  
 MAYER SHAPIRO: segni non mimetici.  
 LOUIS MARIN: espressione del senso senza riferimento.

SOIT  
que

l'Abîme

blanchi:  
étale

furieux  
sous une inclinaison  
plane désespérément

d'aile

la sienne

par

avance retombée, d'un mal à dresser le vol  
et couvrant les jallissements  
coupant au ras les bords

très à l'intérieur résume

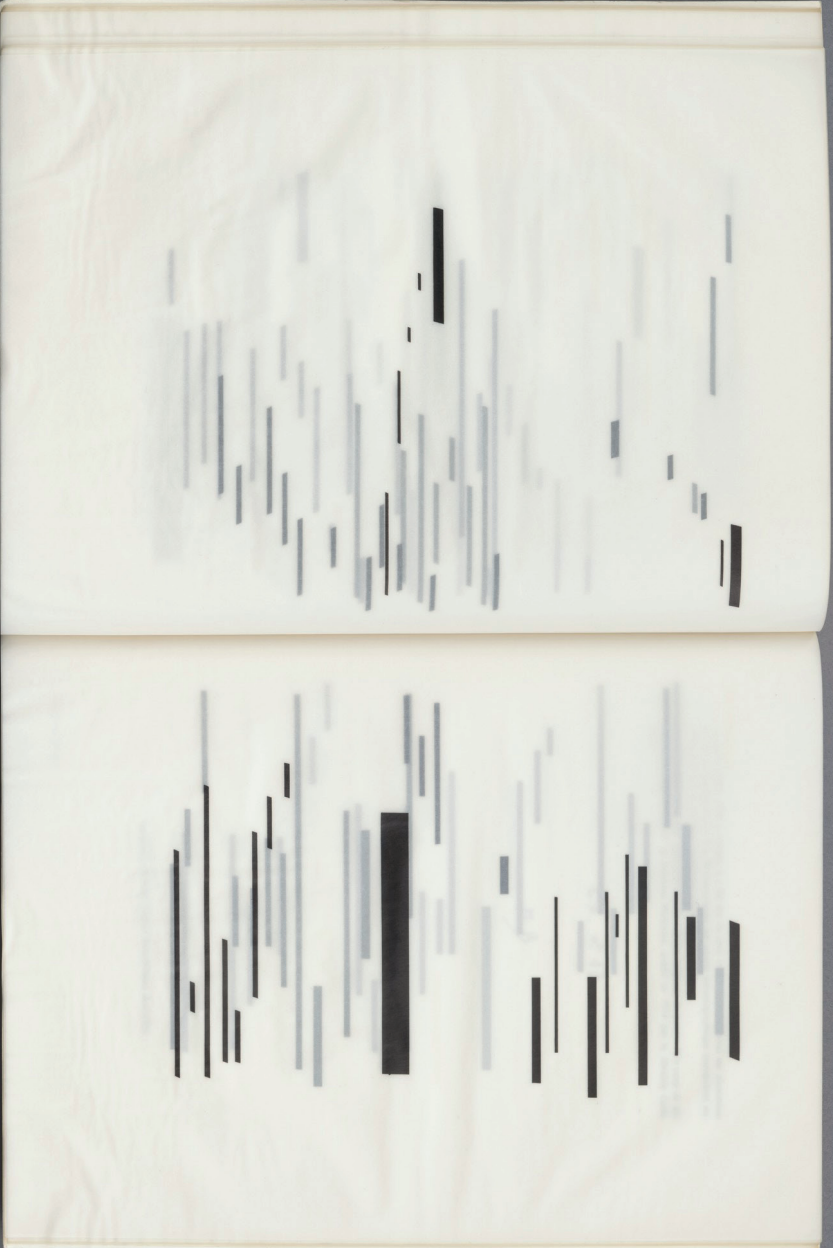
l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'à adapter  
à l'envergure

sa béante profondeur en tant que la coque  
d'un bâtiment

penché de l'un ou l'autre bord

Marcel Broodthaers: *Un coup de dés jamais l'abolira le hasard* (A throw of the dice will never abolish chance), 1969.  
Libro d'artista. Litografia offset, trentadue pagine.



### *aliquid pro aliquo*

SEGNO = qualcosa sta per qualcos'altro

T trattare qualcosa come messaggio significa attribuirgli rilevanza rispetto alla realtà; concedergli un valore, decidendo di considerare un certo elemento della realtà come messaggio, e ogni messaggio è il riconoscimento di un segno; la **transazione** del segno in oggetto.

Per il semiologo italiano Ugo Volli studiare il segno vuol dire cercare un livello estremamente semplice e quasi astratto del senso: un oggetto a due facce; una relazione che lega un significato a un significante. Sia nella situazione di comunicazione che in quella di significazione è facile ritrovare questa formula fondamentale:

SEGNO =  $\frac{\text{SIGNIFICANTE}}{\text{SIGNIFICATO}}$

*Uno stesso significato (materiale latente) può produrre numerosi significanti diversi, secondo percorsi molto diversi che implicano diversi tipi di legami: la scelta dipende dalla possibilità di condensarli con altri, creando un significante condiviso.*<sup>8</sup> Uno stesso significante può dire allo stesso tempo cose diverse a livelli diversi, senza che un significato falsifichi l'altro: un'idea profondamente integrata nella concezione stessa di segno.

FICATO = CONCETTO -risultato di- COSTRUZIONI CULTURALI

riferimento a uno o più oggetti concreti

FICATO ≠ REFERENTI (idee singole e specifiche)

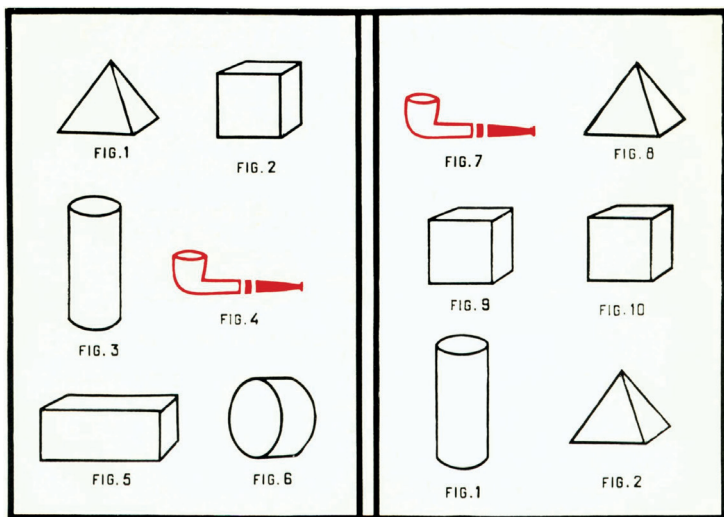
- è l'insieme di tutti i possibili sensi che quel segno può avere

Ogni lingua possiede un proprio sistema di significanti e un proprio sistema di significati. È possibile naturalmente che gli oggetti materiali o astratti che conformeranno queste due posizioni del segno esistano già prima che il segno si costituisca.

SIGNIFICANTE = SEGNALI

Ugo Volli le definisce come realtà psichiche condivise

8. VOLLI, U. *Al di là del principio di significazione. La teoria semiotica alla prova dei sogni di Freud.* (p. 21)



Marcel Broodthaers: *Pipe et Formes Academiques*, 1969.  
Serigrafia, 850 x 1195 mm

Nel disegno, un segno può essere realizzato in utensili diversi, superfici diverse e tecniche diverse, e questo spostamento fa sì che non si tratti della stessa *parola*. Dal momento in cui queste differenze di significante incidono sulla percezione, lo fanno anche sul significato; queste differenze materiali diventano pertinenti nella lettura attraverso la semiotica plastica. Siamo di fronte a differenti materiali semiotici che producono significati diversi.

L'identità del segno non può consistere in altro che nella sua funzionalità espressiva.

Il segno non è una cosa, ma una relazione sociale e culturale: *Le entità semiotiche non sono oggetti materiali bensì costrutti psichici, culturali, dipendenti da complessi fattori legati all'apprendimento, al patrimonio di competenze possedute, al continuo gioco di indicazioni che indirizzano verso alcuni percorsi di uso di segni anziché verso altri.*<sup>9</sup>

9. VOLLI, U. *Al di là del principio di significazione. La teoria semiotica alla prova dei sogni di Freud.* (p. 20)



## ACTION IS SISTEM

Talcott Parsons

Potremmo, sì, dire che arte e linguaggio sono ancora in relazione, o meglio che l'arte è un linguaggio. Che il metodo, il modo (che è ciò che definisce l'arte attuale di fronte alla perdita dell'importanza dell'oggetto) è un'estrapolazione della linguistica.

**De-costruire per ri-scrivere.**

Il manifesto d'avanguardia, la cui enfasi si focalizzava sul contenuto, si vede spostata dall'azione, dall'installazione, dal montaggio, ecc... come modalità di risposta specifica, contestuale e immediata la cui informazione è più nella scelta di questi elementi e modalità del contesto, che nel contenuto dell'opera stessa.

Questo modo di agire, *fabbricando pensieri*, creando estesissimi collegamenti associativi attraverso una catena ideativa, ci ricorda il modello semantico del *rizoma* proposto da Umberto Eco nella semiotica interpretativa per indicare la struttura antilogica (o antilogos).<sup>10</sup> Il logos nella cultura greca definisce la ragione, come anche l'azione di indicare o di dire: attraverso esso si individua un percorso da seguire ben definito fatto di collegamenti intratestuali, retorici.

L'evoluzione del linguaggio non si riduce alla produzione di enunciati, ma è l'esecuzione di una certa azione; un processo di addizione e sottrazione; la modifica di uno stato in un altro. Questi eventi (composti da diversi processi) delimitano la funzione di tempo attraverso la stipulazione di uno stato iniziale e di uno stato finale. Parleremo di risultato solo quando lo stato finale di un fare coincide con lo stato finale previsto, che denoterà il raggiungimento/successo di una data azione. Il completamento dell'azione deve, di fatto, soddisfare i bisogni del mittente, altrimenti l'azione non è stata eseguita.

Questo movimento; questo percorso di produzione del senso (semiosi) interviene nel momento in cui qualcuno (un interprete o traduttore) istituisce un nesso. Il verbo funge da nesso tra l'unità e l'espressione: è qui che ricade l'importanza della nascita della

10. ECO, U. *Trattato di semiotica generale*. (p. 108-112): *Per capire un testo non banale, non basta conoscere i significati assegnati dal dizionario alle sue spresioni linguistiche, anche ammettendo una efficace selezione dei semi sulla base della loro reciproca combinabilità; ma è necessario tener conto dell'Enciclopedia dell'autore, conoscere le sue credenze, aspettative, valutazioni sul mondo.*

parola (segno) come consapevolezza, sapere che esisto perché posso essere nominato, che posso esprimermi perché posso essere ascoltato. Il concetto intelligibile di movimento: il **VERBO**.

Cos'è veramente un'**AZIONE**?<sup>11</sup>

Ogni nuova proposta culturale si disegna sempre sullo sfondo di culture già organizzate.

Bisogna far distinzione tra gli stati del mondo (referenti) e i contenuti comunicativi: gli oggetti reali non significano alcunché almeno fino a quando non sono percepiti come cose autonome da una società, diventando così delle unità culturali che si possono seguire e percorrere; tracciare e nominare.

Per comprendere il concetto di azione dall'aspetto del soggetto-persona e con esso l'azione (sociale), dobbiamo presumere che ogni messaggio abbia l'intenzione di modificare la conoscenza, i desideri ed eventualmente il comportamento del nostro interlocutore. *Ogni cultura verbale implica tentativi di programmazione, pianificazione, norma.*<sup>12</sup> Siamo consapevoli degli obblighi che concatteranno le nostre azioni e interazioni. Questa consapevolezza è ciò che ci permette di dominare l'inizio, il corso e la fine di un'azione, e da questo controllo della modificazione dello stato del nostro corpo derivano le nostre intenzioni, che altro non sono che la proiezione del successivo fare di un soggetto-persona.

Se parliamo di disegno si parla di una funzione attraverso lo scopo di un'azione; di una intenzione attraverso l'esecuzione di un fare. Queste funzioni sono soggette a norme convenzionali che definiscono l'insieme delle azioni possibili nell'ambito dell'azione del segno alla tecnica, gli utensili e la superficie.

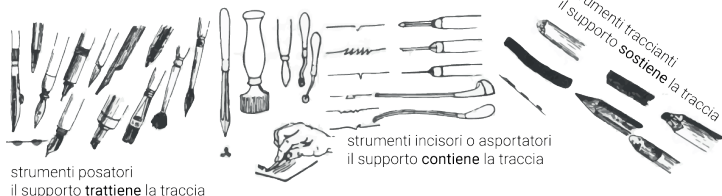
Da questo punto di vista molto attento alla **funzionalità comunicativa** delle entità semiotiche del disegno, è possibile sviluppare un'interessante analogia tra processi comunicativi e strumenti operativi d'altro genere, notando che ciò che definisce l'identità di un qualunque segno grafico è di fatto la sua capacità di svolgere un determinato insieme di funzioni.

---

11. Per Talcott Parsons questo sembra essere posto in modo opposto: *un'azione si compie quando la differenza tra fini e mezzi è già stabilita, cioè quando c'è già una concatenazione di valori collettivi, che si fanno presente nel momento in cui l'attore è determinato ad agire. Pertanto, l'individuo è solo un elemento nel quadro dell'azione. Deve esserci, quindi, un contesto di condizioni dell'azione che devono essere presupposte nella società affinché un'azione possa essere realizzata. Da questo punto di vista, il soggetto è un incidente di azione; l'individuo è subordinato a essa. The Structure of Action, de 1937 (Capitolo I: The Action Frame of Reference and the General Theory of Action Systems: Culture, Personality and the Place of Social Systems)*

12. JACOBSON, R. *Saggi di Linguistica generale, cap. XI linguistica e poetica* (p.181)

Attraverso le sue funzioni, gli segni grafici diventano **strumenti**.<sup>13</sup>



*Come si vede, il concetto di strumento non collega due entità concrete (un certo oggetto particolare con una singola particolare operazione), bensì due differenti insieme: da un lato un insieme di segni specifici (i singoli concreti strumenti incisori, traccianti o posatori), dall'altro un insieme di specifiche operazioni che è possibile realizzare servendosi di questi strumenti.*<sup>14</sup>

Questi strumenti devono evocare il segno sulla materia o superficie (e non soltanto all'interno del pensiero o del corpo), si può fare soltanto nella dimensione della possibilità e attraverso il linguaggio della funzione o la funzione del linguaggio.

È da qui che possiamo parlare del disegno come testo e del contesto di esso. Intendendo il testo *come sistema di segni, cioè come un sistema di unità di espressione a cui è associato un contenuto (senso)*.<sup>15</sup> Il contesto lo intendiamo come costruzione teorica di una serie di caratteristiche di una situazione comunicativa, cioè di quelle caratteristiche che sono parte integrante delle condizioni che fanno sì che le affermazioni diano risultati come atti linguistici. Questo collegamento che esiste tra enunciato e contesto è la **pragmatica**.<sup>16</sup>

L'identità degli strumenti grafici non può che consistere nella loro funzionalità comunicativa e espressiva.

*Questo modo di vedere ha delle conseguenze importanti, perché ci fa capire che in generale l'identità degli elementi semiotici non ha nulla a che vedere con un'analogia di aspetto concreta, ma si situa su un piano più profondo di capacità di senso.*<sup>17</sup>

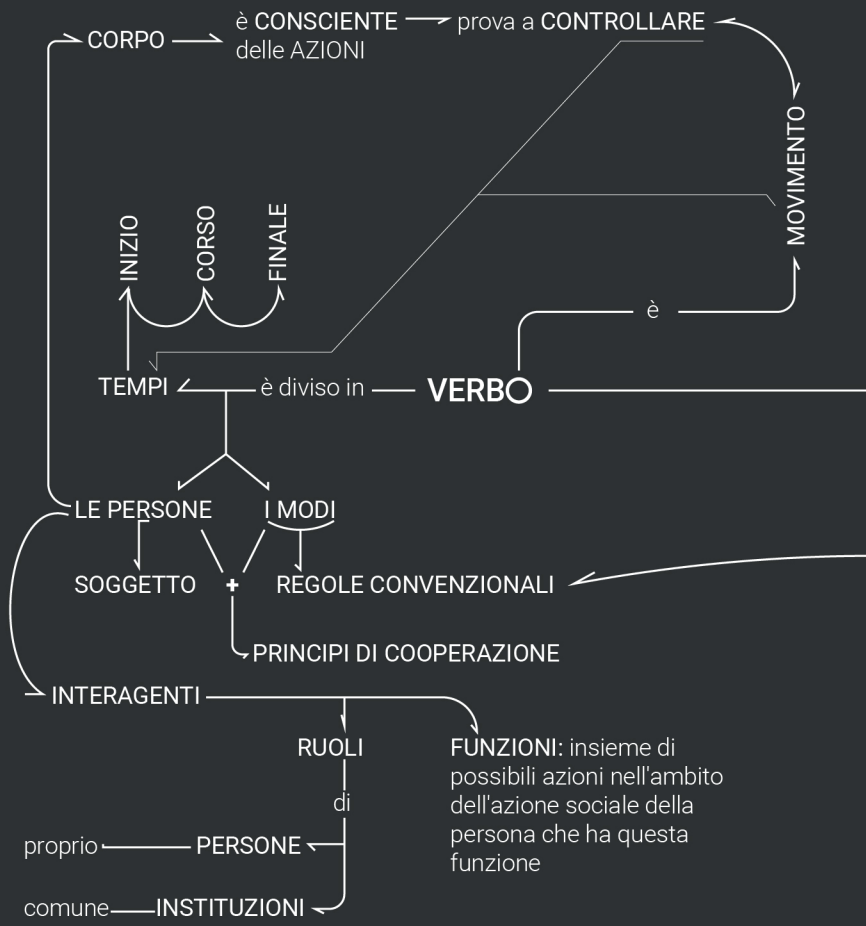
<sup>13.</sup> Strumento inteso come concetto astratto e generale, che può essere pensato come l'insieme di tutti gli oggetti che possono avere la medesima utilità, vale a dire svolgere il medesimo insieme di operazioni

<sup>14.</sup> VOLLI, U. *Manuale di semiotica*. (p. 19)

<sup>15.</sup> HJELMSLEV, L. *Il linguaggio* (p. 57). *Le parole sono segni, ma anche una parte di una parola può essere un segno. [...] Un segno può consistere di un solo elemento dell'espressione; oppure può essere composto -sia sul piano dell'espressione, sia sul piano del contenuto- di due o più elementi.*

<sup>16.</sup> TEUN A. VAN DIJK nella scienza del testo differenzia all'interno della semiotica tre sottocampi: SINTASSI (analisi delle relazioni tra segni), SEMANTICA (analisi delle relazioni tra segni, significati e realtà), e PRAGMATICA (analisi delle relazioni tra segni e chi ne fa uso).

<sup>17.</sup> VOLLI, U. *Manuale di semiotica*. (p. 19)





## FUNZIONI DELLA COMUNICAZIONE secondo Roman Jakobson

- 1: EMOTIVA (espressiva)**  
capacità di esprimersi
- 2: FATICA**  
lavoro che si fa per garantire il contatto
- 3: POETICA**  
organizzazione interna del messaggio
- 4: METALINGUISTICA**  
definisce il codice in uso e i rapporti fra gli interlocutori
- 5: REFERENZIALE**  
raporto con il mondo
  
- 6: CONATIVA**  
si cercano degli effetti sul destinatario

## LINGUAGGIO POETICO

- 1: EMITENTE**
- 2: CONTATTO (reale)**
- 3: MESSAGGIO**
- 4: CODICE**
- 5: CONTESTO (contenuto)**
  
- 6: DESTINATARIO**

Pensare è necessariamente collegare segni,

Il disegno non è mai composto di segni univoci, ma ciascuno è sempre il punto di partenza di una pluralità di rimandi, costituisce un nodo in cui si incontrano percorsi ideativi diversi. Con la semiotica delle immagini, si adotta una terminologia linguistico/grammaticale che descrive la trasformazione non di una condizione logica in un corso d'azione, ma di una condizione sintattica (i rapporti formali dei segni fra di loro; estetica) in una relazione narrativa (significato; interpretazione). Linee, colori e disposizioni spaziali rappresentano, attraverso la struttura di testo, opposizioni e trasformazioni di valori che riguardano il contenuto profondo.

Tanto più vario e abbondante il contesto pertinente, tanto più ricca diventa la rete semantica che è necessario richiamare per creare una spiegazione. Le categorie visive possiedono un importante valore concettuale che costituiscono la base stessa della struttura del messaggio grafico.

L'uscita di una dimensione testuale intesa in senso stretto è fenomeno più ampio e significativo, tanto da poter costituire uno dei contributi più interessanti ci offre la semiotica visiva, *un settore di ricerca che ci permette di percepire ogni persona, ogni materiale, ogni tecnica, ogni traccia, ogni segno, ogni oggetto, ogni elemento naturale o artificiale del nostro ambiente, ogni forza o organizzazione come una continua comunicazione.*<sup>18</sup>

Comunicare in questo caso vuole dire semplicemente diffondere informazioni su di sé, presentarsi al mondo, avere un aspetto che viene interpretato.

L'interpretazione consiste nella decifrazione degli aspetti circostanti, stabilendo una serie di equivalenze; la TRADUZIONE del saper vedere e del saper fare in un senso logico, sensitivo ed espressivo.

Questo travasamento del contenuto ideativo in un'altra forma può però mettersi contemporaneamente al servizio del lavoro di condensazione e creare rapporti altrimenti inesistenti con un altro pensiero che, a sua volta, può avere mutato in precedenza la sua espressione

**18.** Come dice Ugo Volli nel suo manuale di Semiotica: il punto di partenza della semiotica e la giustificazione della sua utilità si possono trovare in un fatto elementare che è stato definito "il primo assioma della comunicazione" (Watzlawi, Beavin, Jackson 196). Questo principio afferma che "non è possibile non comunicare".

*originaria per poter venire incontro al primo; una TRANSAZIONE tra il reale e l'azione verso i valori dei singoli elementi che creano il senso.*<sup>19</sup>

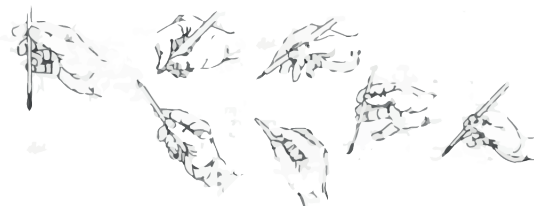
I segni si presentano come relazioni (relazioni fra significante e significato, costruiti attraverso la relazione forma-sostanza). Non c'è una vera e propria equivalenza (simmetria) tra i due piani. Nel disegno solo il significante ci è dato inizialmente, caratterizzando: il primato del significante, il carattere proiettivo che spesso lo affetta e la complicata struttura enunciativa (autobiografica).

Il disegno trasfonde il pensiero e lo sguardo in un'altra forma linguistica. Il disegnatore, ovvero l'artista è un TRADUTTORE tra il sensibile e il senso che cerca di ottenere sempre la massima precisione possibile nel significato originale dei testi tradotti. Il TRADUTTORE crea VALORE: indica, etichetta e cataloga. Facendo del senso significazione. Un interprete avvolge un'azione di compromesso: una TRANSAZIONE.

Sebbene nelle arti si possano isolare alcuni elementi analizzabili con gli strumenti e le categorie della teoria dei segni, d'altro canto ci si imbatte in aspetti propri e differenziati che mostrano la diversità e l'irriducibilità della struttura artistica a quella del linguaggio verbale.

Il disegno non è primariamente comunicativo, come lo è, ad esempio, un messaggio pubblicitario, ma è soprattutto significativo, come risulterà chiaro trattando il significato delle arti. Di fronte al processo di comunicazione che richiede una risposta concreta al contenuto delle informazioni, il disegno richiede un'interpretazione.

*L'interprete o TRADUTTORE è un investigatore del senso nascosto non un grammatico del senso palese; ma il tipo dell'enigma somiglia a quello del rebus, piuttosto che a quello del puzzle. Non si tratta di rimettere a posto un testo confuso, ma di usare quel che c'è, compresa la confusione, per comporre un'altro testo che spieghi il primo.*<sup>20</sup>



19. Ugo Volli citando a Freud nel suo articolo: *Al di là del principio di significazione. La teoria semiotica alla prova dei sogni di Freud.* (p. 29)

20. VOLLI, U. *Al di là del principio di significazione. La teoria semiotica alla prova dei sogni di Freud.* (p. 10)

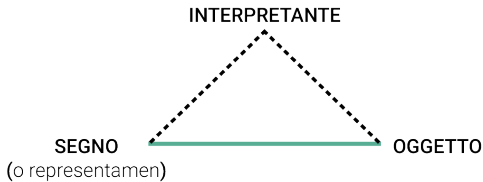


*In una concatenazione illimitata di associazioni di idee in cui siamo coinvolti costantemente, anche se di solito non ce ne rendiamo conto. Naturalmente la semiosi (produzione e circolazione del senso) è illimitata solo potenzialmente, alla fine ogni segno perde il rilievo necessario a ulteriori interpretazioni. Ma finché un segno è attivo e continua ad essere interpretato, la catena degli interpretanti resta aperta, senza alcun limite a priori.*<sup>21</sup>

Il disegno diventa enciclopedia della cultura.

La relazione segnica è triadica, alla relazione segno-oggetto si allega un terzo elemento incorporato dal filosofo americano Charles Sanders Peirce: l'interpretante; un secondo significante che evidenzia in che senso si può dire che un certo significante veicola un dato significato.

SCHEMA LA SEMIOSI SECONDO PEIRCE



mano (representamen) → hand (primo interpretante) → segmento terminale degli arti superiori (secondo interpretante) → usata per disegnare (terzo interpretante)

Questa catena potenzialmente infinita di interpretanti Peirce la chiama **semiosi illimitata**. Ogni segno costituisce un nodo collegato ad un altro nodo creando una specie di rete: un testo.

Analogamente, l'interpretante viene suddiviso da Peirce in:

- 1.- **INTERPRETANTE IMMEDIATO**: l'interpretante come il segno lo rappresenta, colto attraverso una corretta comprensione del segno; è l'effetto previsto del segno sulla mente dell'interprete.
- 2.- **INTERPRETANTE DINAMICO**: l'effetto realmente prodotto sulla mente dell'interprete il quale si risolve nell'interpretante logico-finale.
- 3.- **INTERPRETANTE LOGICO-FINALE**: un'ipotesi interpretativa ben fondata che segna un provvisorio punto di non ritorno per la riflessione intellettuale, un abito interpretativo che blocca temporaneamente il processo potenzialmente infinito della semiosi illimitata.

21. VOLLÌ, U. Manuale di semiotica. (p. 23)

Definire l'interpretazione come azione, ci porta a capire che anche essa ha un'intenzionalità, in "i limiti dell'interpretazione" Eco cerca di fornire alcuni criteri operativi che consentano di chiarire questa distinzione (tra l'interpretazione e il suo uso), classificando tre tipi di intenzioni:

**L'INTENTIO AUCTORIS:** quello che voleva dire l'autore empirico

**L'INTENTIO OPERIS:** ciò che il testo vuole dire in riferimento ai propri sistemi di significazione e alla propria coerenza testuale.

**L'INTENTIO LECTORIS:** ciò che il destinatario fa dire al testo in riferimento ai propri sistemi di significazione e ai propri desideri, pulsioni, credenze...

*Nell'istante in cui l'autore ha terminato la sua opera, egli diventa interprete come un altro, privo come tale di un diritto di lettura preferenziale con il quale decidere d'autorità il giusto senso del proprio testo. [...] In questo modo, il testo cessa di essere il parametro a partire dal quale valutare le sue letture possibili e ogni interpretazione diventa una misinterpretazione, un fraintendimento più o meno felice, ovvero una riscrittura radicale del testo stesso.<sup>22</sup>*

L'artista non dispone di una teoria della traduzione (interpretazione) di stampo prescrittivo, capace di indicarci il modo in cui si deve fare. Questa analisi si basa sulle sue capacità di vedere e rendere intelligibile le qualità intellettuali della percezione. L'artista, facendo un'analogia linguistica ha la funzione dell'avverbio; ha la capacità dell'alterazione e con essa il dovere della valutazione, cioè una scelta preliminare di quel che interessa mettere in rilievo e condividere con gli altri. Il disegno composto per segni, che fungono come istruzioni d'uso di ciò che ci circonda.

**L'emittente-autore, il ricevente-traduttore (a sua volta emittente).**

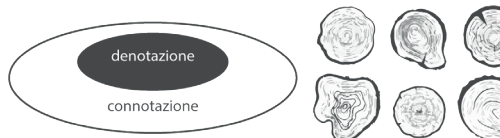
---

22. VOLLI, U. *Manuale di semiotica*. (p. 156)



Hans Haacke: *Notizie*, 1969.  
Installazione

Tornando al rapporto fra significante e significato: se il significato appare semplice, diretto, ben delimitato parliamo di **denotazione** di un segno, e se invece il significante è usato per richiamare dei significanti più ampi e vaghi parliamo di **connotazione**.



Il disegno si presenta come valore, portatore di conoscenza, trasmettitore di prestigio, Un disegno ci comunica molte più informazioni di quante non ne appaiano nella sua manifestazione lineare, ossia nella sua struttura espressiva esplicita. Arheim classifica i segni secondo la sua funzione, facendo una divisione tra:

**SEGNO-MARGINE:** funzione tassonomica.

**SEGNO-TESSITURA:** funzione descrittiva e illustrativa, finalizzata al riconoscimento e all'identificazione delle proprietà materiche o morfotissurali.

**SEGNO-OGGETTO:** funzione operativa

Dalle due dimensioni del piano (X e Y); grandezza, chiarezza, superficie, colore, orientamento e forma, il segno grafico supera il piano denotativo e connotativo attraverso il gesto, parlando di relazioni d'insieme o di connessione, di separazione o di differenze, di ordine e di proporzione, tra gli elementi di ciascuna componente.

Secondo l'analisi semiotica che fa Roland Barthes (chi analizza il senso operativo del linguaggio attraverso il singolo segno) la connotazione andrebbe considerata come l'effetto di una certa configurazione della relazione segnica. *Esso avverrebbe quando un certo segno normale, cioè denotativo (indicato nello schema seguente col numero 1, alla riga in basso) diventerebbe -nella sua totalità di significante e significato- il significante di un nuovo segno connotativo.*<sup>23</sup> E attraverso questo intreccio che nascono nuove linee di demarcazione nella concezione del disegno, come è il caso del metasegno (quello che detta le istruzioni d'uso del disegno stesso). Il metasegno acquisisce significato attraverso il segno denotativo ma il suo significante è autonomo; questo accade quando un intero segno diventa non più il significante, ma il significato di un secondo segno, invertendo in un certo senso lo schema della connotazione.

23. VOLLI, U. *Manuale di semiotica*. (p. 34)

2. segno connotativo

1. segno denotativo



2. metasegno

1. segno denotativo



La teoria ci dà sostanzialmente schemi astratti di sintassi, definendo livelli e forme astratte di relazione e non contenuti, largamente applicabili per la loro natura metalinguistica, non perché individuino caratteristiche empiriche comuni. Forse è inevitabile che sia così, dato che ci si pone a questo livello, ma quel che viene a mancare con questo stile d'analisi è proprio la possibilità di interrogarsi come certi specifici contenuti producono il senso del gesto; o come questo sia in grado di veicolare il segno.

Quando si parla di disegno si parla di Enunciazione, e questo ci acconsente di trattare significante e significato come entità separate. Come l'enunciato, il disegno riflette non soltanto ciò che è detto ma il fatto di dirlo, l'**enunciazione**. Si parla di un disegno che esprime se stesso, di metalinguaggio e metasegno.

non c'è nessun modo di affrontare o avvicinarsi alla realtà se non attraverso un linguaggio, poiché la realtà è la relazione dell'uomo con ciò che lo circonda. Due linguaggi diversi: il linguaggio e il suo metalinguaggio<sup>24</sup>. Una dualità riflessa nella **parole**<sup>25</sup> e nella **scrittura**<sup>26</sup>, ma soprattutto nella relazione trasmittente e ricevente; mittente e destinatario; cifratore e decifratore. Una traduzione e una transazione di valori (adattamento del peso e spessore di valori attraverso una visione pragmatica).

La percezione della realtà si evolve verso l'espressione, arrivando a vedere l'individuo non solo come soggetto appartenente ad una società, ma come qualcuno capace di comprendere, conservare, **creare e lasciare testimonianze culturali: disegnare.**

**24.** La facoltà di parlare di una data lingua implica quella di parlare di questa lingua. Questo tipo di operazioni METALLINGUISTICHE consentono di rivedere e definire nuovamente il vocabolario

**25.** PAROLE: esecuzione individuale del parlare, secondo FERDINAND DE SAUSSURE, Corso di linguistica generale (p. 24) PAROLE: atto individuale di volontà e di intelligenza; nel quale conviene distinguere:

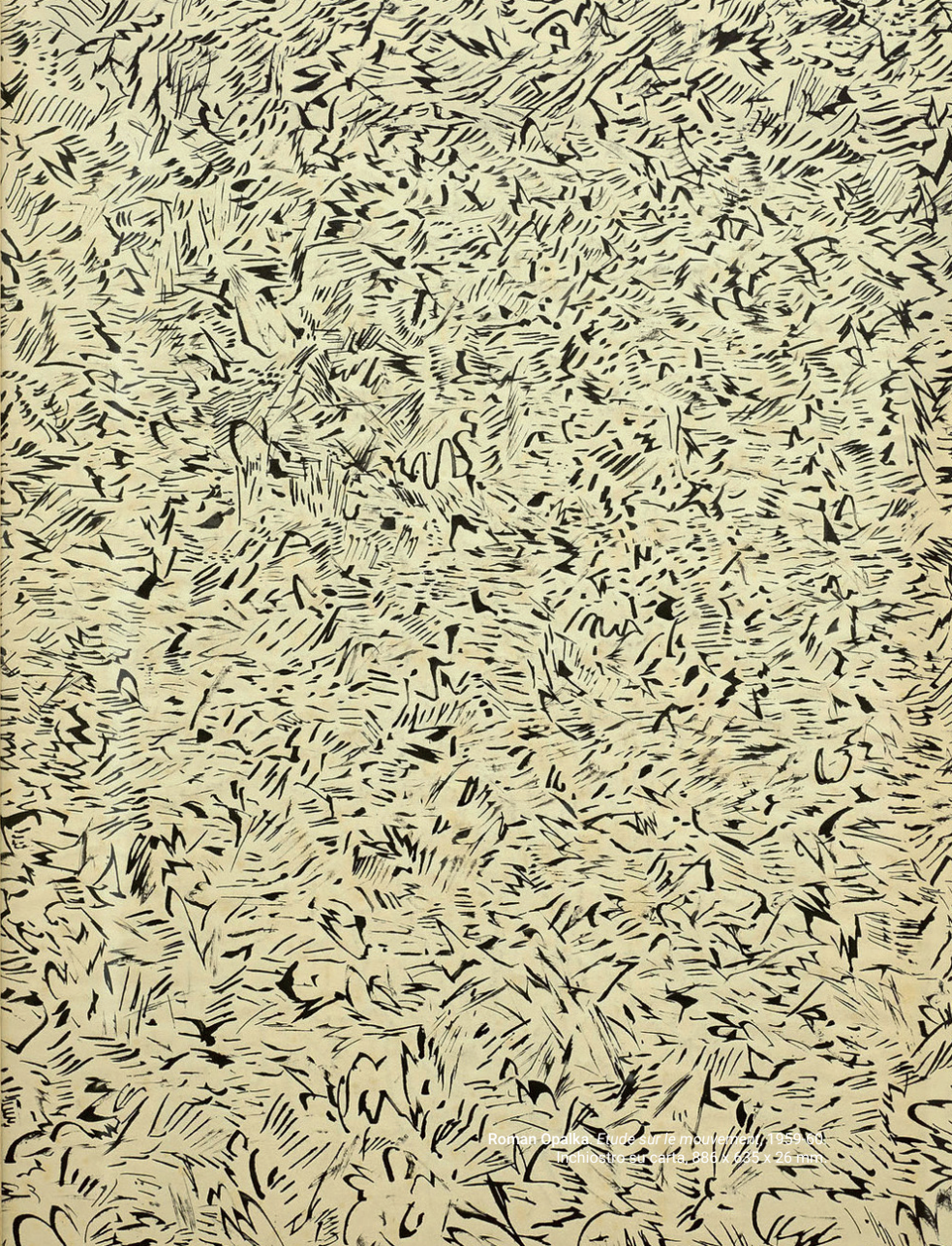
I: le combinazioni con cui il soggetto parlante utilizza il codice della lingua in vista dell'espressione del proprio pensiero personale.

II: il meccanismo psico-fisico che li permette di esternare tali combinazioni.

**26.** (p.25) SCRITTURA: rappresentazione delle parole, transazione del primo sistema di segni a una immagine grafica

(oggetti permanenti che garantiscono la utilità della lingua attraverso il tempo).





Roman Opalko - Eude alu te pcurerza / 1959-60  
Inciostog cu cartă, 288 x 233 x 26 mm



John Cage: *Wild Edible Drawings #6*, 1990.  
carta commestibili realizzate  
con 27 piante, 435 x 305 mm.



John Cage: *Wild Edible Drawings #8*, 1990.  
carta commestibili realizzate  
con 27 piante, 435 x 305 mm.

Marcel Duchamp: *3 Standard Stoppages*, 1913-14.

Scatola di legno 282 x 1292 x 227 mm, con tre fili di 1000 mm, incollate su tre strisce di tela dipinte 133 x 1200 mm, montate ciascuna su un pannello di vetro 184 x 1254 x 6 mm, tre doghe in legno 262 x 1092 x 2 mm, sagomato lungo un bordo per adattarsi alle curve dei fili.





## TRADUZIONE, TRASPOSIZIONE e TRANSAZIONE

Il verbo che dà azione al linguaggio, appartiene alla parte orale e scritta del codice, ma andando oltre le definizioni teoriche, che cos'è un verbo? Il verbo è un flusso formato dalla miscela di significati e significanti, proveniente da diversi contesti e spazi temporali. Ereditato, creato, miscelato, inventato, ecc. Nella linguistica, come in economia, si è di fronte alla nozione di valore: un sistema di equivalenza tra cose di ordini differenti. Dal momento che si parla di valore, affrontiamo in modo diretto l'epicentro di questa Tesi: la **traduzione**, la **trasposizione** e la **transazione**.

Tra le molteplici forme d'interpretazione che in vari sensi modificano o riscrivono il testo, incontriamo il campo dei processi traduttivi. È un dato di fatto che sinonimo non significa equivalenza assoluta, già che non c'è un'equivalenza assoluta fra diverse unità codificate. Il traduttore ricodifica e ritrasmette un messaggio ricevuto. La traduzione implica l'esame e l'analisi del messaggio per creare un'equivalenza in un sistema di segni diversi. Secondo Jakobson, l'aspetto conoscitivo del linguaggio non solo ammette, ma richiede l'interpretazione per mezzo di altri codici (per ricodificazione), in altre parole richiede la **traduzione**.

Partendo da qui possiamo distinguere tre modi d'interpretazione di un segno linguistico, in base a come viene tradotto, se in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua, o in un sistema di simboli *non linguistici*:<sup>15</sup>

### I. TRADUZIONE ENDOLINGUISTICA O RIFORMULAZIONE

Consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua.

### II. TRADUZIONE INTERLINGUISTICA O TRADUZIONE PROPRIAMENTE DETTA

Consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua.

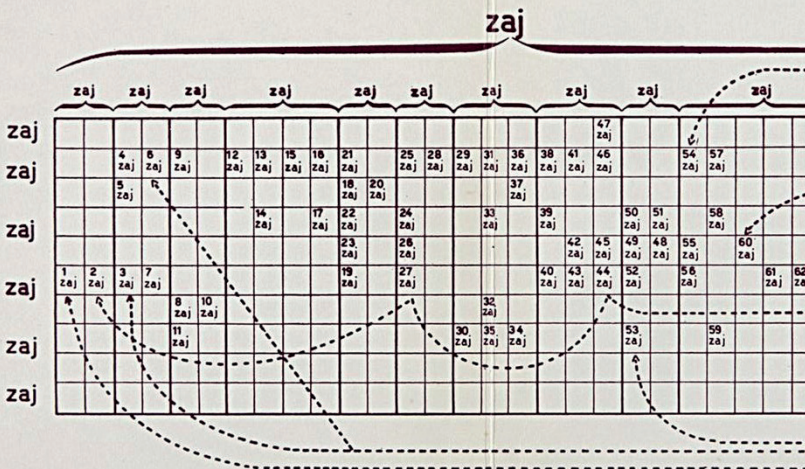
### III. TRADUZIONE INTERSEMIOTICA O TRASMUTAZIONE

Consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di *segni non linguistici*.<sup>28</sup>

27. JACOBSON, R. *Saggi di linguistica generale* (p.57) classificazione e distinzione della TRADUZIONE in tre tipologie: endolinguistica, interlinguistica e intersemiotica.

28. I segni non linguistici sono quelli appartenenti alle arti: disegno, danza, pittura, scultura, ecc...

**zaj**  
 madrid, 1967  
 castillejo, de vicente, hidalgo, marco, etc...  
 desean a todos sus amigos un año especial  
 de meditación con el  
**compendio y variedades zaj**  
 de walter marchetti



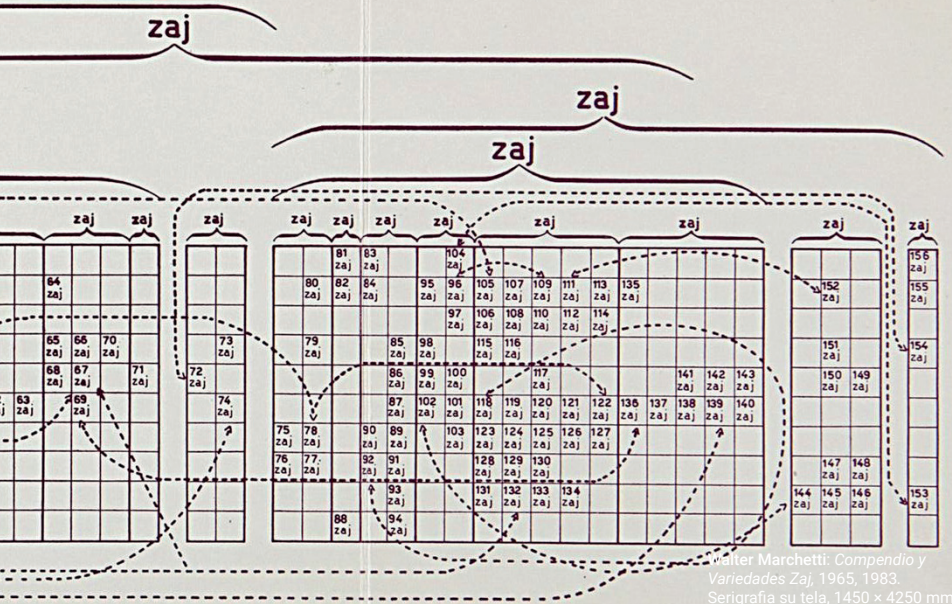
Al di là delle tipologie, è importante sottolineare che una semiotica della traduzione comporta un lavoro complesso, si tratta di un'interpretazione che pone in comunicazione non solo due linguaggi, bensì due culture. Ogni testo, ogni disegno, costruisce il suo universo di discorso che ne delimita le direzioni interpretative e, di conseguenza, traduttive.

Non si tratta di una semplice operazione di trasposizione linguistica, bensì di una struttura aperta, organizzata, dinamica e non rigida; dove i saperi stessi - a seconda della loro localizzazione, dei processi di sistemazione e di mutamento culturale - sono in costante traduzione. *Qualsiasi testo, ancora prima di essere tradotto, è infatti già il risultato di un lavoro di reinterpretazione di una traduzione preesistente.*<sup>29</sup> La traduzione comporta la transazione tra universi di discorso, si tratta di una forma di interpretazione e rielaborazione creativa: non copia, inventa.

*Per avere invenzione sono necessari due tipi di procedimento, di cui uno sarà definito moderato e l'altro radicale: si ha invenzione moderata quando si proietta direttamente da una rappresentazione percettiva in*

29. VOLLI, U. *Manuale di semiotica*. (p. 186)





una *continuum espressivo* realizzando una forma dell'espressione che detta le regole di produzione dell'unità di contenuto equivalente. [...] Affinché la convenzione possa nascere, è necessario che l'invenzione del non ancora detto venga fasciata di già detto. E i testi inventivi sono strutture labirintiche in cui si intrecciano con le invenzioni repliche, stilizzazioni, ostensioni e così via. La semiosi non sorge mai *ex novo* ed *ex nihilo*.<sup>30</sup>

Umberto Eco differenza tre livelli di trasformazione:

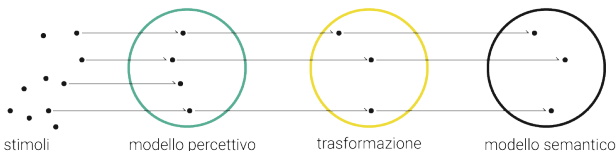
**CONGINUE o CALCHI:** punti nello spazio fisico dell'espressione che corrispondono a ciascun punto nello spazio fisico di un oggetto reale.

**PROIEZIONI:** la proiezione è sempre il risultato di convenzioni trasformative per cui determinate tracce su una superficie sono stimoli che spingono a *trasformare all'indietro* e a postulare un tipo di contenuto là dove di fatto c'è solo una occorrenza di espressione. Quindi è possibile proiettare dal nulla o da contenuti a cui non corrispondono referenti.

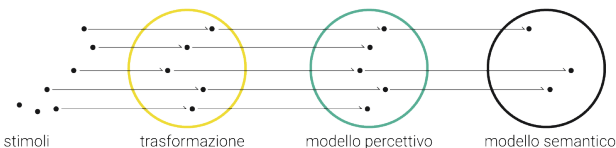
**GRAFI o TRASFORMAZIONI TOPOLOGICHE:** in cui i punti nello spazio dell'espressione forniscono informazioni su una correlazione che non è spaziale.

30. ECO, U. *Tratto di semiotica generale*. (p.316-319)

## INVENZIONE MODERATA



## INVENZIONI RADICALI



*Tutta questa serie di rappresentazioni inventive, che va dalle congruenze ai grafi, produce in ogni caso testi e non segni singoli: e, quando questi testi si configurano è difficile distinguervi i tratti pertinenti da quelli irrilevanti e liberi.<sup>31</sup>*

Inventare vuole dire realizzare una transazione temporale, riportando i valori del già detto (conoscenze) a un livello attuale, aggiornando e arricchendo la cultura. L'individuo che svolge questa funzione di trasformazione è il traduttore.

In tutte le comunità umane, gli individui parlano, ascoltano, scambiano le loro idee o sentimenti attraverso comportamenti simbolici (disegno, gesti, scrittura e altri codici diversi); Ogni uomo è un ascoltatore, un ricevente, ma è anche capace di trattenere messaggi sonori e visivi, riprodurli e tradurli.

I primi scritti che documentano l'esistenza di una riflessione sulla traduzione nel mondo occidentale risalgono a Cicerone. La storia delle teorie che hanno accompagnato la pratica del tradurre è perciò densa e prosegue nei secoli, sebbene in modo molto discontinuo e saltuario, grazie ad autori come San Girolamo, Lutero, Goethe, Croce e Benjamin. Sin dai tempi antichi, i comportamenti linguistici sono stati uno dei temi preferiti della riflessione umana. Eraclito, gli eleatici e poi Aristotele sollevarono, ad esempio, il problema dei rapporti tra parole e cose. Questo aspetto psicologico del linguaggio ci pone di fronte a un altro paradigma di TRANSAZIONE: la traduzione come rappresentazione/ riproduzione di un oggetto su un altro piano, mediante sostituti rappresentativi, generando un'altra realtà comportamentale o concettuale; TRASPOSIZIONE DEI VALORI: l'invenzione.

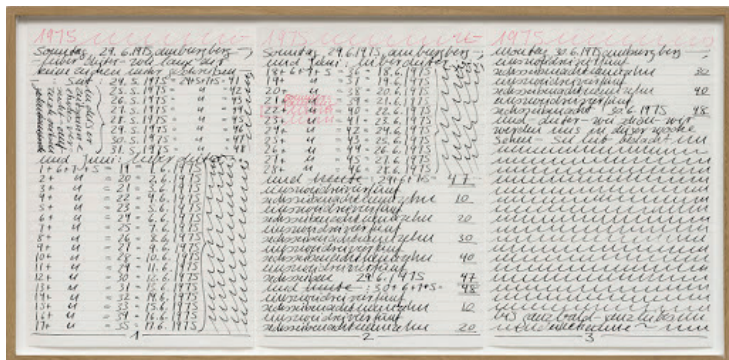
<sup>31</sup>. ECO,U. *Tratto di semiotica generale*. (p.371)

In questi confini del segno inteso come categoria di rappresentazione (come traccia profonda di se stessi); quando il codice che combinava il *signans* con il suo *signatum* e il *signatum* con il suo *signans* acquisisce le qualità artistiche, siamo di fronte alla poetica. I tratti poetici appartengono non soltanto alla scienza del linguaggio (retorica), ma alla teoria dei segni nel suo insieme, cioè alla semiotica in generale. Tratta i problemi di struttura verbale e di selezione/combinazione di strutture linguistiche; rende visibile le qualità retoriche del segno (combinazione del concetto con l'immagine acustica/visiva).

È con la poetica che affrontiamo il paradigma della traduzione: quello che ci metterà di fronte alla GRAMMATICA DELLA TRANSAZIONE. La poesia è intraducibile per definizione, è possibile soltanto la TRASPOSIZIONE creatrice: all'interno di una data lingua (di una forma poetica ad un'altra) o tra lingue diverse. *Trasposizione intersemiotica da un sistema di segni ad un altro: per esempio dall'arte del linguaggio alla musica, alla danza, al cinematografo, alla pittura, al disegno...*<sup>32</sup>

Il disegno ci permette realizzare un'interpretazione del reale e delle conoscenze empiriche; un travasamento di conoscenze compresse attraverso i segni grafici, una transazione di valori culturali: un'invenzione/creazione.

32. JAKOBSON, R. *Saggi di linguistica generale* (p.64)



Hanne Darboven: Senza titolo, 1975. Pennarello su carta, 294 x 630 mm.

Sebbene queste definizioni chiariscano i concetti di **traduzione** e **trasposizione** bisogna allontanarci dalle concezioni scientifiche della linguistica per introdurre la **TRANSAZIONE**. Tra la semiotica e la terminologia utilizzata in economia possiamo definire come è strutturato questo concetto.

Tutti sappiamo che la definizione di transazione allude allo *scambio fra due o più soggetti di uno o di una molteplicità di beni, servizi, attività finanziarie sul mercato; un contratto con il quale le parti in conflitto d'interessi, facendosi reciproche concessioni, pongono fine a una lite già cominciata o prevengono una lite che può sorgere.*<sup>32</sup>

I segni sono **immutabili**,<sup>33</sup> ma non lo è il valore di ciò che rappresentano; il significante può essere ancorato alla storia e al peso della collettività ma il valore differisce per ciò che il segno deve esprimere, non per ciò che può esprimere. *In questo caso si parla di traduzione culturale, di come viene interpretata una città, della TRANSAZIONE da una moneta all'altra o di una bandiera. Ogni cultura si sviluppa in un contesto e interpreta gli eventi in base a quel contesto. [...]*<sup>34</sup>

La funzione della Grammatica della transazione è quella di analizzare e sintetizzare i rapporti in cui un segno entra, e che entrano in esso; dividendolo in parti che hanno una funzione reciproca e incorporandole attraverso una ricodificazione in un tutto funzionale. In poche parole: *rendere visibile l'invisibile; decifrare Cosa guardiamo?, Come è costituita l'immagine?, Chi la costruisce?, Come si tiene?, Cosa rappresenta?, Come viene letta? [...]*<sup>35</sup>

---

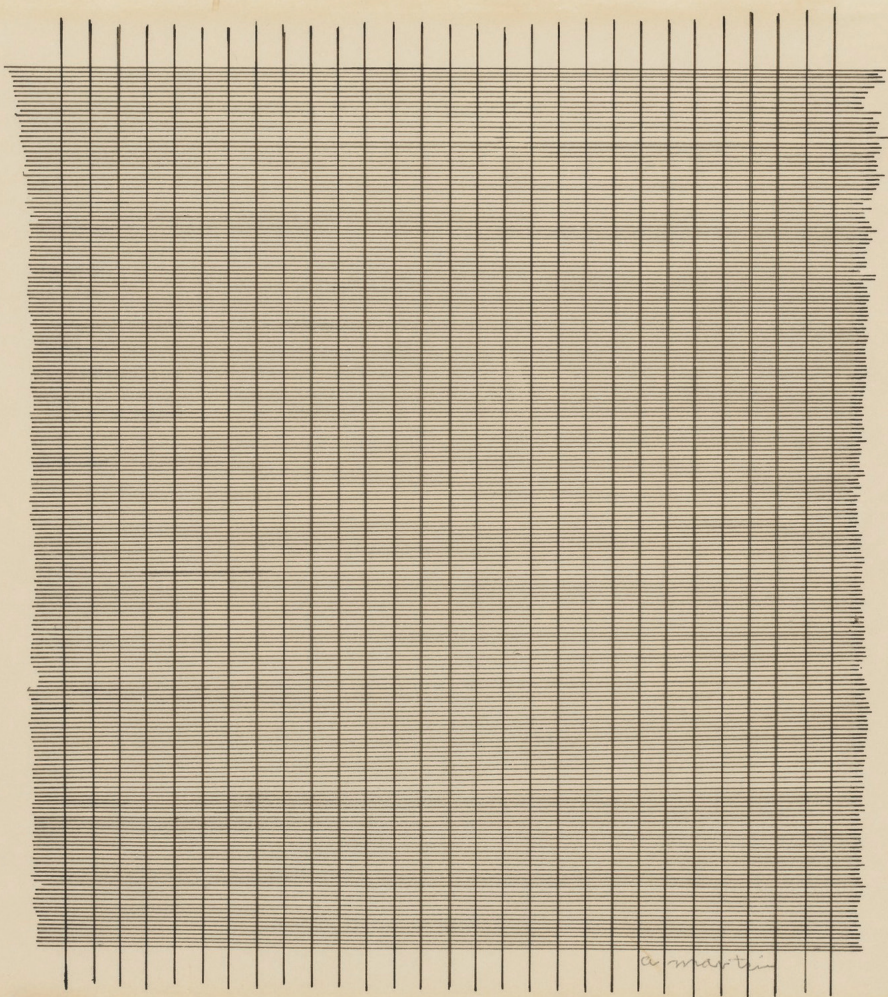
32. Definizione di Transazione nel Dizionario di Economia e Finanza (2012).

33. SAUSSURE, F. dice riguardo alla Immutabilità del segno che: *la lingua non può essere assimilata a un contratto puro e semplice. In qualsiasi epoca, e per quanto possiamo risalire indietro, la lingua appare sempre come un'eredità dell'epoca precedente. [...]* La questione dell'origine del linguaggio non ha l'importanza che generalmente le si attribuisce.[...] Uno stato di lingua determinato è sempre il prodotto di fattori storici che spiegano perché il segno linguistico è immutabile, vale a dire: resiste a ogni situazione arbitraria. *Corso di linguistica generale* (p.89)

34. Estratto da un'intervista ad Antoni Muntadas pubblicata su *La Vanguardia* il 24/11/2002. Guardare anche A. Muntadas *On translation* (1995). Una serie di opere che esplorano questioni di trascrizione, interpretazione e traduzione.

35. Dichiarazioni de Antoni Muntadas in un'intervista con Edgar León, México D.F. 1998.





*a martin*

Agnes Martin: Tremolo, 1962.  
Inchiostro su carta, 255 x 280 mm

L'uomo si muove, percorre e analizza il mondo intorno a sé attraverso l'azione fino ad arrivare allo studio e comprensione dello spazio svolgendo un'attività teorico-mentale. La percezione dello spazio ci fa capire il senso del nostro rapporto con il mondo: dall'affermazione dell'essere, passando per l'impressione sensibile del mondo esterno fino alla riflessione delle prime esperienze. *Dal centro, intorno al centro e verso il centro*,<sup>36</sup> attraverso il disegno l'uomo fa uso del linguaggio come forma di percezione, comunicazione e interazione sociale.

Le relazioni linguistiche, non solo possiedono una natura in un certo senso "inanimata" ma possono, come abbiamo già visto, avere una funzione dinamica in determinati processi. Nel linguaggio verbale, è il verbo che anima le parole, rendendole vive e attive, collegandole in forme transitive e/o intransitive, facendo della parola azione. Un gesto, un'azione che fonde segno e realtà non per sostanza, forma o contiguità ma attraverso una medesima atmosfera creata dall'unione dell'EMITTENTE-AUTORE, il RICEVENTE-TRADUTTORE, il significante, il significato, il testo e il contesto.

*Nel clima tutto ciò che è ed è stato costituisce un mondo. [...] In ogni clima la relazione tra contenuto e contenente è costantemente reversibile: ciò che è luogo diventa contenuto e ciò che è contenuto diventa luogo. L'ambiente si fa soggetto e il soggetto ambiente.*<sup>2</sup>

Attraverso il linguaggio l'uomo **traduce** tutti i rapporti non intuitivi in rapporti spaziali: non parlo di un gruppo particolare di lingue, ma di tutte le lingue: dal linguaggio verbale, il non verbale, il grafico il musicale, etc. Questa caratteristica è uno dei tratti immutabili, **invarianti** del linguaggio umano...  
*Questo è l'inizio di qualunque forma di pensiero.*<sup>3</sup>

36. I tre Cosmocinici movimenti di Aristotele esposti nel suo trattato di Fisica.

37. COCCIA, E. La vita delle piante, metafisica della mescolanza, (p37-39).

38. LORENZ, K, Natura e destino, (p. 243).

Analizzando l'ambiente (ambiente inteso come habitat, ecosistema, territorio, paesaggio, background, condizione sociale, condizione economica, condizione culturale, società, classe, gruppo, ecc...) dal corpo stesso, l'essere umano ha sempre cercato di risolvere i propri bisogni attraverso le risorse davanti alle quali si trova, facendo ciò che è nelle sue possibilità, che prima non sono altro che quelle naturali e poi quelle frutto della loro conoscenza scientifica della natura, provenienti da precedenti esperienze. Siamo una specie che vuole modificare il suo ambiente. È chiaro che non esiste un determinismo naturalistico assoluto, il disegno come qualsiasi linguaggio ha una funzione istruttiva di catalogazione delle esperienze e della cultura umana; fornisce i codici necessari per comprendere quello che ci circonda. Grazie alla codificazione e interpretazione che evolve il disegno siamo in grado di dare un contenuto ai valori naturali al di là del solo carattere potenziale della mimesi, il simbolo o l'icona.

Usiamo le parole per il contesto da dove le prendiamo anzi che per la loro stessa definizione.

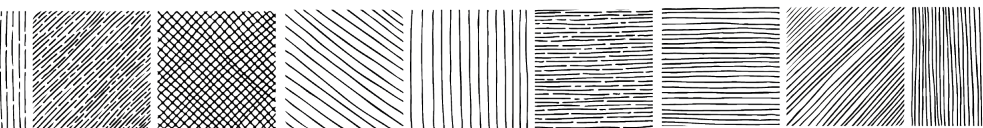
I segni sono sessili, non si spostano dai concetti di appartenenza ma si muovono, sono multicentriche (come le piante) con una grande capacità di adattamento. Mutano attraverso il tempo e viaggiano trasversalmente per le diverse culture, appartengono a un contesto sociale dove si radicano e crescono. Queste radici che tengono e separano il reale (il senso della espressione) dal rappresentato (segno) reggono il non luogo dove avviene il linguaggio grafico.

Sol LeWitt: WALL DRAWING 138, 1972.  
Matita nera sul muro, installazione.

La lingua è definita, quindi, come la somma delle abitudini di un individuo/comunità, e il pensiero come un linguaggio corporeo. Gli elementi del linguaggio attraverso i quali apprendiamo cambiano e modificano il nostro comportamento e i nostri modi di agire in base a determinate circostanze. Questi cambiamenti sono il risultato della risposta individuale agli stimoli che sperimentiamo.<sup>39</sup>

Perché lo stesso comportamento verbale (dal punto di vista delle sue determinanti storiche e contestuali) può presentarsi in modi così diversi?

¿Vienes? **Vieni?**  
 ¿Vienes tu? **Vieni te?**  
 tu, ¿Vienes? **tu, Vieni?**  
 ¿Vamos? **Andiamo?**



Il disegno esiste in quanto al disotto delle identità e delle differenze vi è il fondo delle continuità, delle somiglianze, delle ripetizioni, degli incroci naturali.<sup>40</sup> Per Skinner, le variazioni nelle forme di risposta obbediscono alle stesse leggi del contenuto; Sono le contingenze di rinforzo prevalenti nella comunità verbale del soggetto. Quelle che modellano e mantengono i caratteri fenomenici e sintattici del comportamento verbale e rappresentano un'ampia gamma di caratteristiche funzionali, dall'uso poetico alla logica.<sup>41</sup>

*Tutti i testi sono costruiti come un mosaico di citazioni, tutti i testi sono assorbimento e trasformazione di altri testi.*

KRISTEVA, J. *Semiotica. Volumen I*

39. Guardare Burrhus Federic Skinner e il conductismo. La posizione skinneriana affronta tre dei problemi fondamentali di ogni teoria del linguaggio: quelli del segno, del soggetto parlante e della sintassi.

40. FOUCAULT, M. *Le parole e le cose*. (p.162)

41. SKINNER, B. *Mas Alla De La Libertad Y La Dignidad*. (p.23)





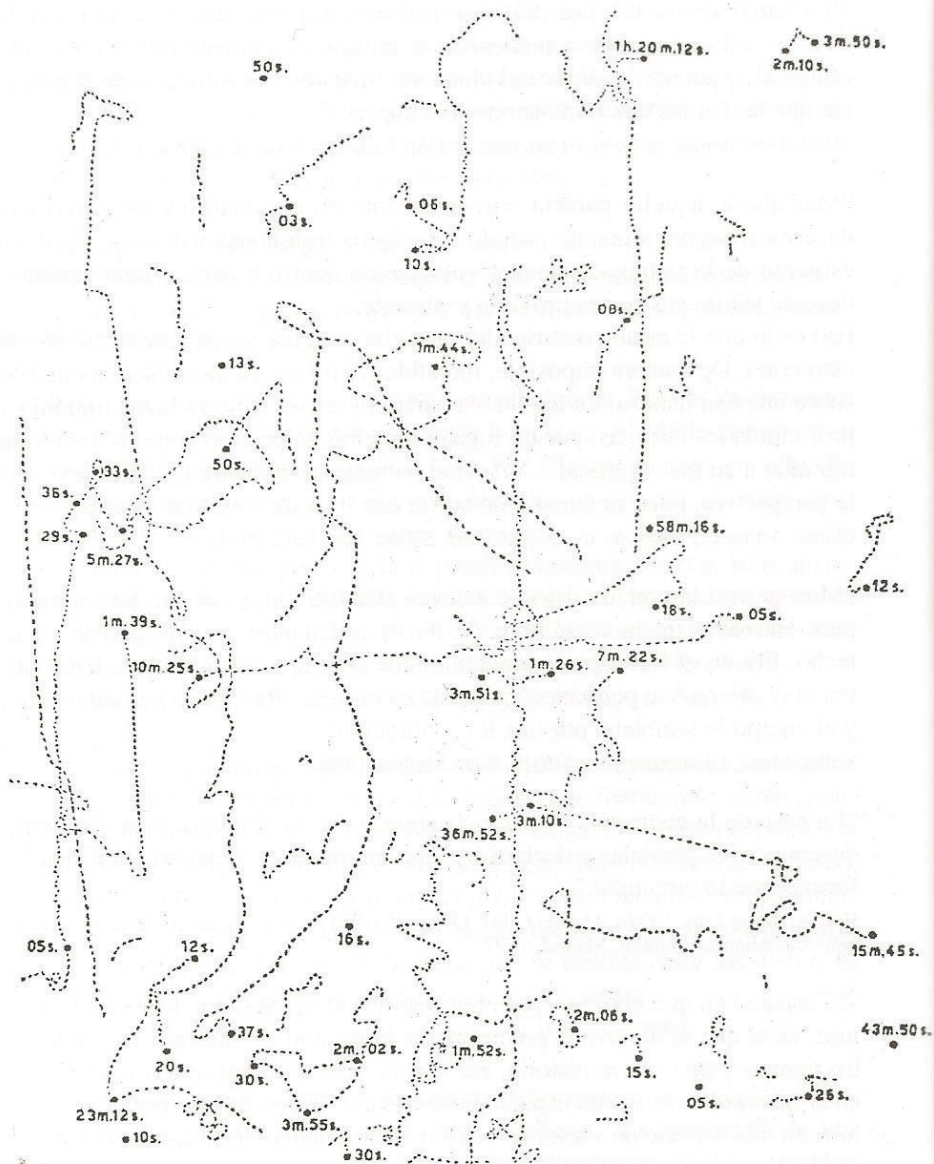
San Beato di Liébana: Mappamondo, (c.730 - c.800). Illustrazione, 370 x 570 mm

Il disegno presenta un ordine: a questo devono i segni la loro concatenazione e il loro valore rappresentativo. Attraverso questa disposizione prende forma il luogo nel linguaggio: il terreno dove i concetti possono giustapporsi, ed è attraverso il pensiero, che questi concetti vengono ordinati. Dove il linguaggio si intrinseca con lo spazio; dove attraverso la partizione, raggruppamento e giustapposizione si rivela lo scopo della sua *coltivazione*, che non è altro che il valore utilitario del disegno.

Attraverso questo intreccio si sviluppa la funzione poetica nel disegno, che s'incentra sul livello del significante, quello che prima avevamo chiamato semiotica plastica, e nella sua disposizione; nel modo in cui viene trasmesso. Cercando attraverso i diversi mezzi, tecniche, materiali e supporti nuove risorse espressive, generando nuove giustapposizioni e con esse altre percezioni, nuovi strumenti, nuove espressioni e valori del segno (semiosi); nuovi luoghi.



Mappe Inuit in legno, 1885 circa.  
mappe guida per un tratto di costa a nord di Ammassalik



Marchetti, Walter, "Movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967".

La lingua è in se una totalità, un principio di classificazione. Tra tutti gli individui così collegati dal linguaggio si stabilisce una sorta di media: tutti riprodurranno, in modi diversi ma approssimativi, gli stessi segni uniti agli stessi concetti.

Facendo un'analogia del disegno con l'architettura, che non è altro che la lingua degli uomini parlata nel tempo, possiamo illustrare meglio il concetto di utilità e di trasformazione del linguaggio. L'architettura è l'archivio di tutte le esperienze degli uomini, ciò che essa è oggi è il risultato di ciò che è stata prima.

Un luogo è la somma dello spazio fisico e psichico.

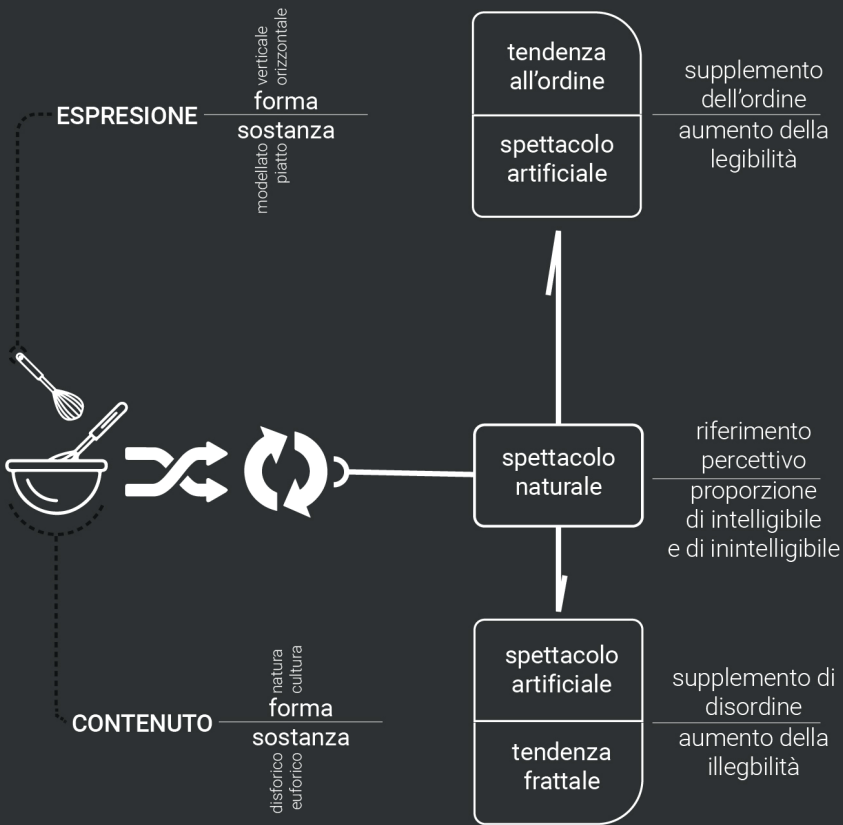
Nel linguaggio il luogo è il punto d'incontro tra mittente e destinatario.

**SPAZIO FISICO: piano di espressione.**

**SPAZIO PSICHICO: piano di contenuto.**









Mirtha Dermisache: *Diario N° 1*, 1972.  
Stampa offset su carta, 475 × 365 mm



Immaginiamoci un piatto: una zuppa, minestra, minestrone o brodo. Il tipo di piatto in cui viene servito o le posate con cui viene mangiato non cambia il sapore, ma influisce sul suo valore. Il calcolo del valore è la quarta parte di un processo che inizia con la rappresentazione del reale, la classificazione in confronto alle altre varianti conosciute, e lo scambio.

*Valere, per il pensiero classico, è anzitutto valere qualche cosa, essere sostituibile a tale cosa in un processo di scambio. [...] ciò che ciascuno mangia e beve, ciò di cui ha bisogno per vivere non ha valore finché non viene ceduto. [...] il valore non esiste che all'interno della rappresentazione (attuale o possibile), cioè all'interno dello scambio o della scambiabilità.<sup>42</sup>*

Lo scambio è la transazione di un oggetto per un altro, non essendo assolutamente tangibile il valore di un senso, esso non diventa universale e subisce un costante cambiamento. Soltanto nella mediazione (interpretazione/ traduzione) possiamo conoscere, per poi riconoscere, e confrontare le informazioni raccolte per dare un valore. Grazie agli elementi comuni e alla contrapposizione con quelli distinti, possiamo catalogare quello davanti a cui ci troviamo attraverso la nominazione del visibile: il disegno. Cercando di avvicinare al massimo il linguaggio allo sguardo, e unendo il piano espressivo e di contenuto attraverso al disegno. Traducendo e contrattando il valore di queste transazioni.

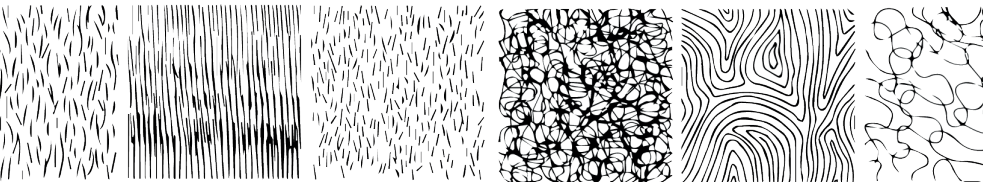
Michel Foucault differenzia nel valore due possibilità simultanee di lettura:

lettura del **LINGUAGGIO d'AZIONE, PROPOSIZIONE:**

analizza il valore nell'atto stesso dello scambio.

lettura **RADICATA, RADICE.**

analizza le condizioni perché lo scambio possa avere luogo.





Rachel Whiteread: *Untitled (Paperbacks)*, 1997.  
calco in negativo dell'interno di una biblioteca

*Nel primo caso, infatti, il linguaggio trova il proprio luogo di possibilità in un'attribuzione garantita dal verbo, cioè dall'elemento del linguaggio discosto da tutte le parole ma che le riferisce le une alle altre: il verbo, rendendo possibili tutte le parole del linguaggio a partire dal loro nesso proposizionale, corrisponde allo scambio che fonda, in quanto atto più primitivo degli altri, il valore delle cose scambiate e il prezzo a cui vengono cedute; nell'altra forma d'analisi, il linguaggio è radicato all'esterno di se medesimo e per così dire nella natura o nelle analogie delle cose; la radice, il primo grido che dava nascita alle parole prima ancora che il linguaggio fosse nato, corrisponde alla formazione immediata del valore prima dello scambio e delle misure reciproche del bisogno.<sup>43</sup>*

I concetti sui quali lavora la traduzione sono gli strumenti di archiviazione (libri, diario, cartelle, ecc.). L'archivio è l'apice della tecnica contemporanea: un modo per catalogare e dominare l'informazione. Le logiche organizzative dell'archivio trascendono l'individuo, essendo esse una questione di carattere sociale. Ecco perché il traduttore imita gli strumenti di archiviazione, per poter chiedersi come funziona, rivelando che la fredda metodologia di responsabilità e impegno con cui sono archiviate le informazioni è quella che controlla il valore storico-culturale.

<sup>43</sup> FOCALTAULT, M. *Le parole e le cose*. (p 240)



Usando il linguaggio come un efficace strumento metodologico per l'analisi del disegno, dal punto di vista dei sistemi e processi di significazione, della generazione di senso, della produzione di significati a partire dalle continue **traduzioni** e **contrattazioni** fra linguaggi, tecniche, materiali, culture e pratiche sociali.

La lingua non è una funzione del soggetto parlante: è il prodotto che l'individuo registra passivamente; non implica mai premeditazione, e la riflessione vi interviene soltanto per l'attività CLASSIFICATORIA e l'interpretazione.

Lo stesso accade nel disegno, dove avviene un'organizzazione dello spazio attraverso i segni con l'intenzione di classificare un'azione del corpo e della mente; un'interpretazione dei gesti.

Il lavoro di traduzione è una questione multidisciplinare e metodologica: multidisciplinare a causa della diversità dei materiali accumulati e metodologica a causa della necessità di dare loro un significato logico, concettuale e materico. I concetti con cui lavora la traduzione sono l'accumulazione (**trascrizione**), la raccolta (**interpretazione**) e i riferimenti (**traduzione**). Da qui in poi si sviluppano nuove proposte metodologiche su cui immaginare al di là di ciò che esiste, rivalutando le questioni culturali attraverso la creazione di nuovi spazi e luoghi linguistici.

Questa ostinata volontà di coniugare teoria e pratica che propone il disegno, non è altro che la pratica della contaminazione: mettere in discussione gli schemi ricevuti e i luoghi comuni; mettere in relazione ambiti di studio eterogenei dal punto di vista concettuale, pratico e metodologico.

Parlando del parallelismo tra Arte figurativa e linguaggio, Alois Riegl nella sua opera parla dello sviluppo della lingua e i suoi elementi chiamandola *Grammatica storica* della lingua in questione. *Chi vuole solo parlare una lingua non ha bisogno della grammatica, come non ne ha bisogno chi la vuole solo comprendere. Ma chi vuole sapere perché una lingua abbia avuto questo sviluppo e non un altro, chi vuole comprendere la posizione di una lingua all'interno di tutta la cultura umana, chi insomma vuole, per dirlo in una parola, comprendere in maniera scientifica la lingua in questione, ha bisogno della grammatica storica.*<sup>44</sup>

Nella sua radice prima, il linguaggio è fatto, come dice Hobbes,<sup>45</sup> di un sistema di note scelte dagli individui anzitutto per sé: attraverso questi contrassegni, essi possono richiamare le rappresentazioni, connetterle, dissociarle e operare su di esse. La grammatica allude alla parte della linguistica che studia la struttura delle parole, come anche il modo in cui vengono combinate per formare frasi. Attraverso questa possiamo fare una analogia con il disegno e trovare i rapporti di tempo, di conseguenza, di possesso, di localizzazione, i quali, compresi nella serie soggetto-verbo, azione-attributo, sottolineano il valore del nome e la parole.

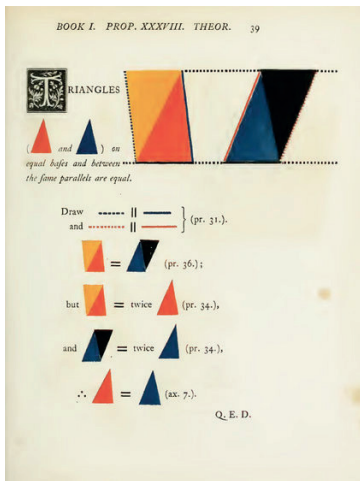
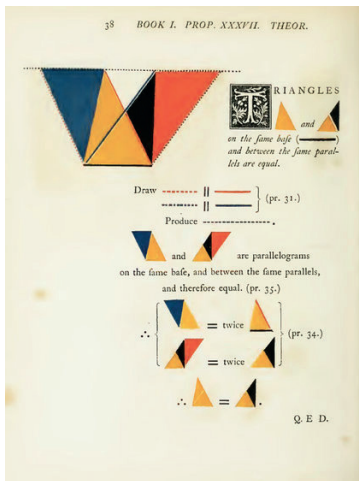
La grammatica collega gli elementi e indica di cosa sono determinati, questi elementi non hanno in sé un valore rappresentativo, ma hanno il compito di precisarli e determinarli. Essendo la grammatica un sistema di rappresentazioni cui incombe a un tempo designare e giudicare, o meglio che ha riferimento a un tempo, a un oggetto, a un valore e a una verità.

Le parole dice Locke, sono i segni delle idee di colui che parla, e nessuno può applicarle immediatamente come segni se non alle idee che egli stesso ha in mente.<sup>46</sup> La grammatica serve per trovare i valori comuni attraverso l'inquadratura del nome con l'uso di strutture comuni, ma queste strutture hanno sempre un ordine necessariamente successivo. Le idee sono tracce attraverso i concetti e i segni, ed è per questo motivo che risulta difficile calcolare il loro valore se non attraverso una misurazione, che altro non è che il calcolo di un confine; una interpretazione; un intento di unione per tradizioni, luoghi comuni e abitudini sociali.

44. RIEGL, A. *Grammatica delle arti figurative*. (p.199)

45. HOBBS, T, *Logica*. (p.608)

46. guardare Locke, Saggio sulla comprensione umana (1690) dove indaga l'origine, la certezza e l'estensione della conoscenza umana; insieme ai motivi e ai gradi di convinzione, opinione e assenso. Per Locke, la mente ricava i materiali dalla ragione, dalla conoscenza e dall'esperienza.



Oliver Byrne, Eight Page Spreads from *The First Six Books of the Elements of Euclid*, (1847)

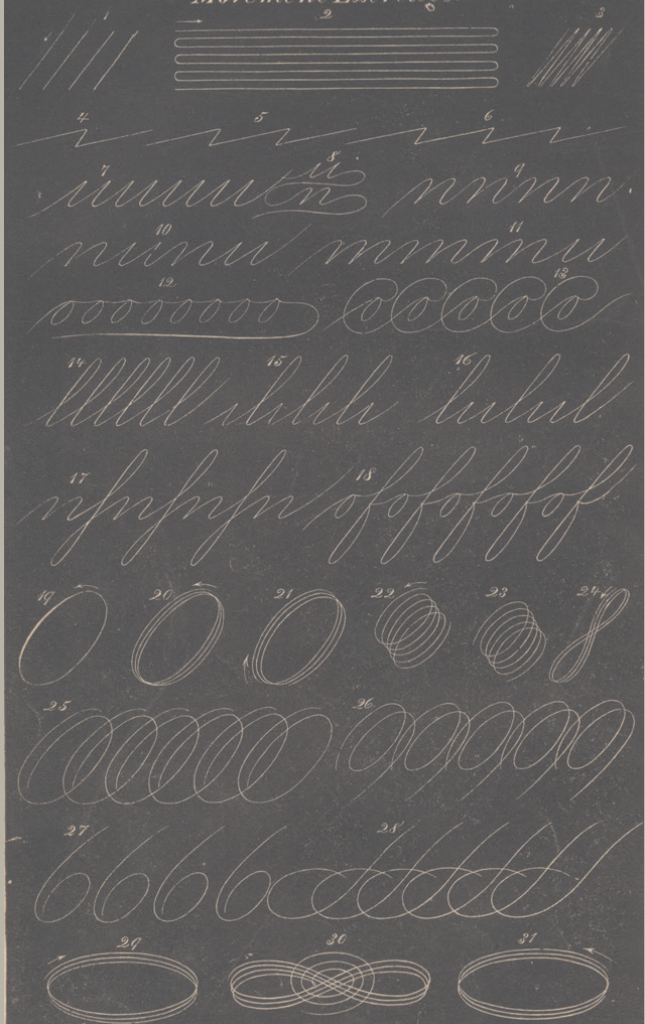
*L'intera riflessione classica del linguaggio - tutto ciò che è stato chiamato la grammatica generale - non è che il commento rigoroso della semplice frase: il linguaggio analizza.*<sup>47</sup> Il linguaggio analizza, cataloga, valuta e crea. A differenza di ciò che si credeva nel Medioevo e che nell'epoca moderna ribalterà tutta l'esperienza occidentale del linguaggio, il linguaggio non soltanto parla ma ha soprattutto un'altra funzione: scienza e prescrizione, studio delle parole e regole per costruirle, utilizzarle, riformare quello che designano nella loro funzione rappresentativa.

*Il nome appare a un tempo come il punto verso il quale convergono tutte le strutture della lingua (è la sua figura più intima, la meglio protetta, il puro risultato interno di tutte le sue convenzioni, di tutte le sue regole, di tutta la sua storia), e come il punto di partenza dal quale l'intero linguaggio può rapportarsi alla verità da cui sarà giudicato.*<sup>48</sup> Punto che si trascinerà tracciando una linea, trasformandosi in superficie, una trasfigurazione dell'essere in segno: un disegno.<sup>322</sup>

47. FOCALTY, M. *Le parole e le cose* (p. 156)

48. FOCALTY, M. *Le parole e le cose* (p. 158)

*Movement Exercises.*



Esercizi di calligrafia Spenceriana. "Spencerian Key to Practical Penmanship. Prepared for the "Spencerian Authors" by H. C. Spencer. New York and Chicago: Ivison, Blakeman, Taylor & Co., 1866

Lévi Straus utilizza la metafora delle operazioni di *bricolage* per parlare di un'accurata costruzione di significati nuovi a partire da oggetti di senso già esistenti, soprattutto dalle loro caratteristiche materiali ed estetiche. La dimensione plastica può contribuire alla costruzione del senso-testuale, aprendo le porte ai sistemi di non-segni che non sono altro che quelli provenienti dalla *technè* o tecnica. Una transazione dei valori dei materiali attraverso i suoi diversi utilizzi, dando piede a nuove funzioni e quindi conferendo caratteristiche linguistiche (semiotiche) ai materiali.

La semiotica visiva ci consente di analizzare i materiali da un punto di vista di transazione del materiale in linguaggio. Non soltanto la costruzione è concepita, essenzialmente, come la realizzazione di un processo a partire dal materiale considerato come sistema (un sistema di cui le diverse possibilità utilitarie diventano segni e tracce nello spazio); ma anche e soprattutto, c'è una funzione comunicativa attribuita, affidata al segno materico che è fondamentale.

Si parla di un'ibridazione e contaminazione reciproca tra le qualità tecniche e quelle espressive che allagheranno ogni campo linguistico -come anche nel disegno- dissolvendo le barriere tra verbo/tempo, luogo/spazio e corpo/mano.

Tutto acquisisce senso ora che ho scoperto di disegnare nello stesso modo in cui lavo i piatti.

La *téchne*, o tecnica, non è altro che il meccanismo fisiologico della conoscenza: Il corpo umano (la mano) si muove rispondendo alle necessità naturali (sopravvivenza) e intellettuali (piacere). Dall'ente all'oggetto, dal naturale all'artificiale: un'imitazione che diventa studio di ciò che specchia, una scienza che si propone come obiettivo l'utilità per poter migliorare la vita dell'uomo.<sup>49</sup>

Etica e medicina (episteme e *technè*) unite nelle funzioni conoscitive e pratiche dell'arte nella capacità di produrre. Nascono le teorie della sapienza (*sophia*), e con esse la configurazione della saggezza (*phronesis*): la capacità sensitiva e la facoltà di capire, organizzare e analizzare, ma soprattutto la conoscenza e la capacità creativa.

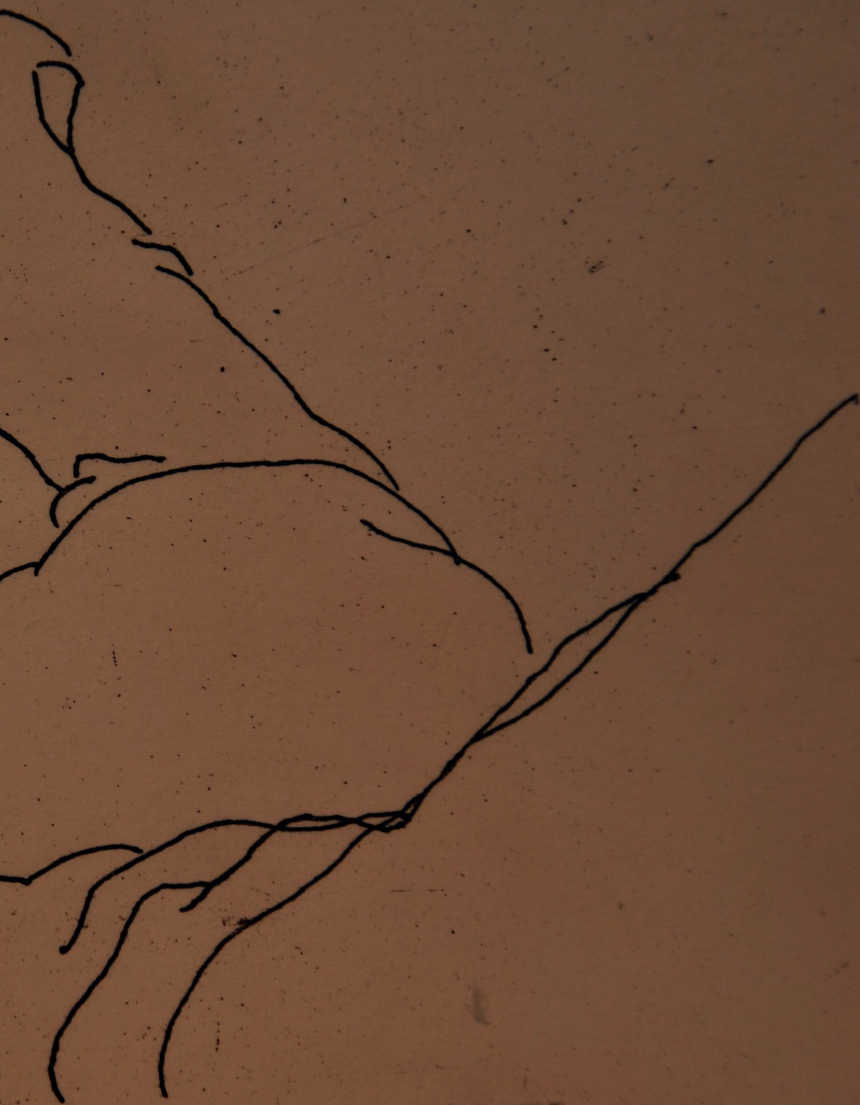
---

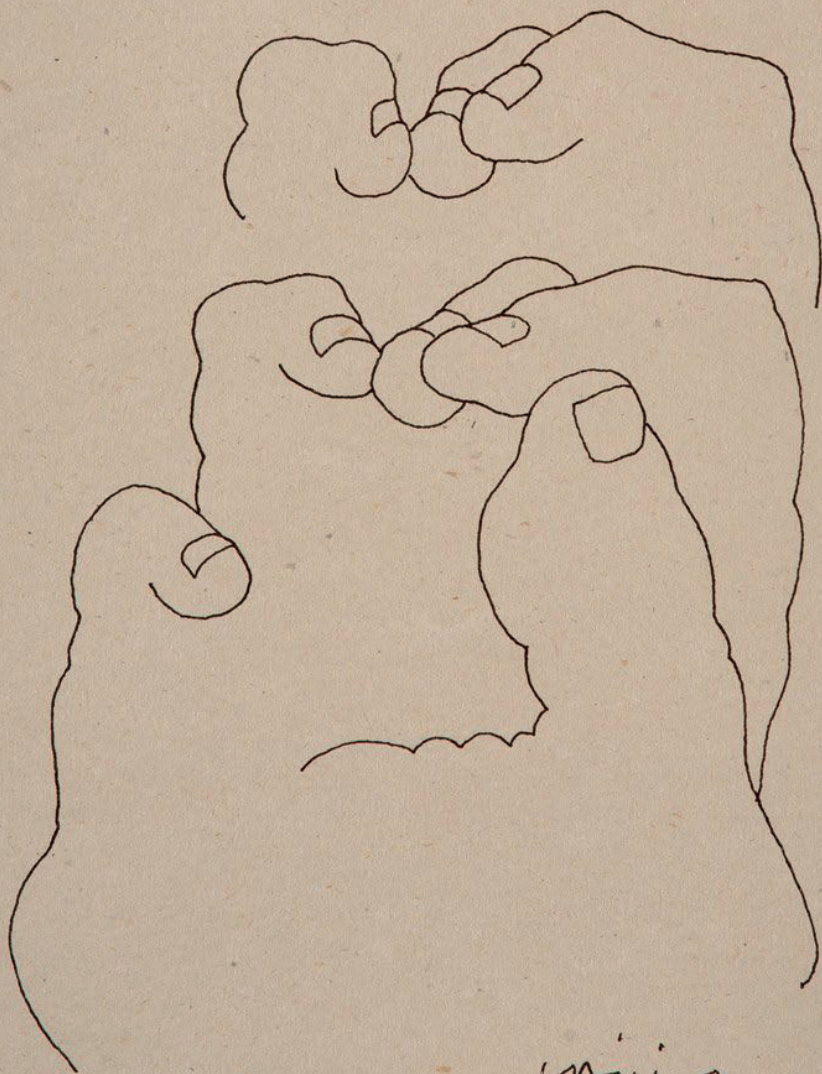
49. Vedere Anassagora.

Una collaborazione tra arte e natura, dove forma e materia si uniscono attraverso la memoria (conservazione delle esperienze e conoscenze acquisite) nella capacità di utilizzare le conoscenze per costruire e modificare la realtà.<sup>50</sup> La capacità di agire nel modo migliore (phronesis) legata alla produzione di qualità (techne) fanno nascere il concetto di Disegno.









W. A. R. A.  
A



*Primum vivere, deinde filosofare.*

La riflessione e la conoscenza sono necessarie e condizionano l'azione. Fare qualcosa è pensare, e quel pensare a ciò che si sta facendo (con un livello di coscienza maggiore o minore) suppone un aggiornamento delle conoscenze e riflessioni precedenti, mentre si pensa, si disegna, si parla o si scrive, che sono i modi usuali della riflessione, siamo di fronte a un fare, a un'azione: tracciare, segnare.

Disegnare vuole dire pensare, strutturare, selezionare e combinare. Pensare disegnando vuole dire ragionare per immagini, per gesti, per forme, per relazioni spaziali, per rapporti, per analogie, ecc... Queste mescolanze e interazioni soggettive tra l'esperienza *diretta* del mondo e le conoscenze acquisite; questi procedimenti sintetici in cui più elementi, anche eterogenei, entrano simultaneamente in relazione tra loro configurandosi sotto forma di schemi, mappe, strutture, diagrammi, ecc... *Il disegno fa vedere il mondo, le cose e le loro reciproche relazioni e/o interazioni in modo assolutamente unico; fa vedere ciò che diversamente sarebbe invisibile.*<sup>51</sup>

Il disegno ha una natura sequenziale, un'articolazione nel tempo e nello spazio che cercano di formare attraverso la cognizione di simultaneità (cogliendo l'insieme di elementi che compongono l'apparenza visiva) un atto di percezione. Una sinestesia tattile attraverso il segno che esperisce le qualità tangibili del movimento, riportando l'informazione aptica della forma e traducendola in un codice visivo. Questa metafora del disegno attraverso il linguaggio tiflografico (immagini tattili e disegni a rilievo) è necessaria per fare capire che il disegno è corpo, mano e occhio.

Il movimento è sempre esplorazione, orientamento e confronto con esperienze previe attraverso dicotomie alto-basso, vicino-lontano, destra-sinistra, etc. Come dice Di Napoli, con l'uomo Erectus la mano compie un gesto aurorale: apre lo spazio e muove il tempo.

---

Eduardo Chillida: Manos, 1984.  
Inchiostro su carta, 228 x 177 mm.

51. DI NAPOLI, G. *Disegnare e conoscere*. (XVI introduzione)

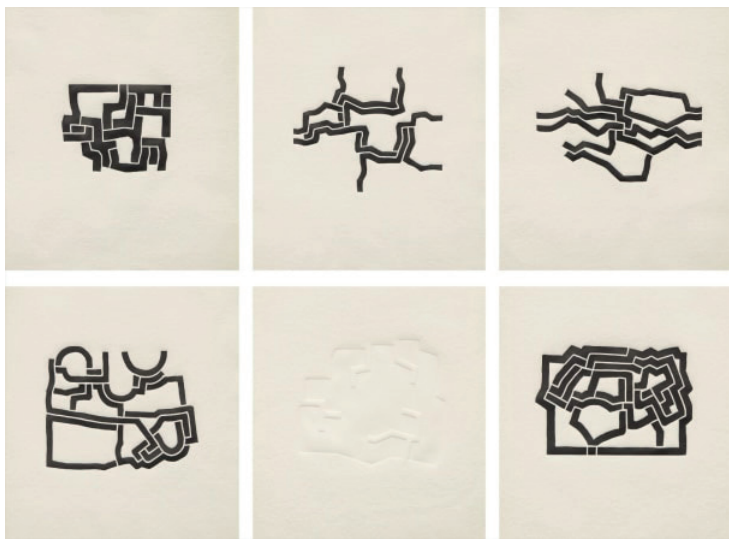
Possiamo distinguere tre primordiali e fondamentali movimenti della mano:

**I. movimento di APERTURA** (gesto densamente simbolico):  
ESPRIME IL GESTO; affermazione dell'essere.

**II. TOCCARE, STRINGERE e AFFERRARE:** recepire e capire l'impresione sensibile del mondo esterno.

**III. COMPRENDERE - CONTEMPLARE** (il senso del suo rapporto con il mondo): riflette sulle due prime esperienze; compie un'attività teorico-mentale.

Attraverso il disegno l'uomo acquisisce un'intelligenza specifica, una sua particolare memoria, un senso proprio del tempo e dello spazio. Acquisendo conoscenza del *mondo degli oggetti fisici, il mondo delle esperienze soggettive e il mondo dei prodotti della mente.*<sup>52</sup>



Eduardo Chillida: Mas Allá, 1973.  
9 xilografie, 381 x 635 mm.

<sup>52</sup>. Teoria epistemologica dei tre mondi di Karl Raimund Popper nel suo libro *Eccles, L'io e il suo cervello*.

*I segni sono tracce di gesti ma, prima ancora, sono segni di intenzioni [...] Apparentemente definitivi e definitori, i segni sono lì, apparizioni di nuove realtà, a riproporci con molta precisione l'ambiguità di ogni loro possibile significato.*

GUIDO STRAZZA

Per restringere il concetto di transazione dentro la concezione che questo lavoro gli vuole dare, bisogna concepire esso come un ponte tra le aspirazioni culturali e la realtà sociale; come strumento di misura formale, e la grammatica come rappresentazione sistematica che organizza il significato di questi valori. Al fine di illustrare meglio questa tesi si parlerà del segno grafico e del disegno come traduzione.

Ogni idea destinata a diventare architettura, pittura o scultura vive inevitabilmente una fase progettuale disegnativa. *Il disegno svolge la funzione di unificare concettualmente un campo molto vasto della conoscenza umana, che va dalle attività artistiche ai settori della ricerca scientifica e tecnologica; esso precede (ideazione, impostazione, progetto...), attraverso (schema, struttura, percorso, composizione...) e segue (copia, simulazione, verifica...) qualunque artefatto pensato, progettato e costruito dall'uomo, compresa la parola.*<sup>53</sup>

La storia del disegno è la storia della prima forma di scrittura, una scrittura caratterizzata dalla capacità di creare sequenze di idee con uno strumento su una superficie producendo un messaggio (codice obiettivo). Consapevolezza e testimonianza della realtà: il disegno è un punto d'incontro (definizione-concetto) di nuovi luoghi, intersezioni tra realtà e linguaggi.

Il disegno, come il verbo, nasce dall'azione: il disegno come gesto. Un movimento delle arti inferiori, della mano che entra in rapporto con la realtà e la modifica attraverso un atto cognitivo. Un mezzo di conoscenza tecnico. È un rapporto di conoscenza e di corrispondenza empirica: uno *di-segna* ciò che la realtà *con-segna*. Il disegno coniuga il fare con il conoscere avendo oltre che una funzione espressiva, un carattere cognitivo: Il *saper-fare* un segno, implica la capacità del saper-vedere ciò che si intende disegnare. Questo sapere marca l'acquisizione di un metodo (il come fare) in base al quale si scelgono i segni essenziali che, in modo premeditato, convengano una traduzione; una transposizione/transazione in segni grafici di ciò che è stato colto nell'analisi visiva.

53. DI NAPOLI, G. *Disegnare e conoscere*. (p.467)

Il disegnare implica l'attivazione di una particolare forma di pensiero visivo. Per leggere è necessario vedere, e per scrivere è necessario disegnare; per pensare bisogna immaginare, produrre immagini mentali. Nella Encyclopédie di Diderot e d'Alembert del 1751 troviamo la definizione di DESSEIN come *l'arte di imitare con tratti le forme che gli oggetti presentano ai nostri occhi*. Questo processo di imitazione tecnica attraverso la linea per fissare situazioni/luoghi, non è altro che la traduzione di una realtà in un'altra.

Il disegno è un linguaggio **naturale**.

Il disegno è un linguaggio **culturale**: ha una dimensione storica, intellettuale ed estetica.

Il disegno è un linguaggio **universale**.

Per questo motivo possiamo dotare il disegno degli stessi elementi che conformano i referenti universali del linguaggio:

**ESPRIMERE** il mondo interiore del **SOGGETTO**;

**RAPPRESENTARE** il mondo esterno degli **OGGETTI**;

**VISUALIZZARE** il mondo intelligibile dei **CONCETTI**

Ai quali aggiungeremo:

**TRADURRE** in codice catalogabile in modo da concedergli un **VALORE**

**TRANSAZIONE** dei **VALORI** attraverso un **SAPER-FARE** raggiungendo la **POIESIS**

**CRANDO** nuovi **VALORI** e patrimonio **CULTURALE** e **SOCIALE**

*La verità è che la poesia è inutile, ma ciò è dovuto all'enorme importanza di quelle cose per cui la poesia serve [...] Una lingua che sa solo calcolare, controllare e dominare non può essere una lingua significativa; può mantenere ma non creare.*<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> La verità è che la poesia è inutile, ma ciò è dovuto all'enorme importanza di quelle cose per cui la poesia serve [...] Una lingua che sa solo calcolare, controllare e dominare non può essere una lingua significativa; può conservare ma non creare. Ha scritto Félix de Azúa (1998, 154), un saggista, romanziere, poeta e traduttore spagnolo.

## LA RATIO DEL SEGNO

*Gli alberi sui viali non avevano nulla a che fare con tutto questo.*

PESSOA, F. *Libro dell'inquietudine.*

Il disegno viene considerato come un sistema di significazione, ponendo l'ipotesi che questo sistema abbia un'organizzazione interna autonoma. Lo studio del segno consisterà quindi nello sviluppo di un modello che illustri questo sistema nel modo più esplicito e generale possibile.

Allo stesso modo in cui intendiamo trascendere le classificazioni per generi, ci asterremo dall'entrare nelle categorie storiche, che non saranno altro che comodi punti di riferimento per noi.

Nel rinascimento il disegno viene considerato il padre delle arti: nelle *Le vite*, il Vasari descrive il disegno come il fondamento, l'origine e la teoria di tutte le arti, e lo definisce come *apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell'idea... Procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura... Perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno.*<sup>55</sup>

Ma che valore possiamo attribuire al disegno, padre delle arti?

In questo senso possiamo trovare diversi tentativi come quello di Gottfried Semper,<sup>56</sup> che definì l'opera d'arte come il risultato di un fine utilitaristico, materiale e tecnico. Quel versante dell'architettura chiamato *arte applicata*. O la suddivisione di tutta la produzione artistica in due parti: una *idealistica* e l'altra *naturalistica*; una *plastica* e una *pittorica*; *idea* e *segno*. Ma come propone Riegl, *non dovremmo più considerare le singole opere d'arte di per sé, e nemmeno i singoli generi artistici, bensì solo gli elementi; e solo separandoli e riconoscendoli chiaramente si potrà costruire un vero e unitario coronamento sistematico della storia dell'arte.*<sup>57</sup>

55. Vasari, G. Che cosa sia il disegno, in *Della Pittura*.

56. Uno dei più significativi architetti tedeschi della metà del XIX secolo.

57. RIEGL, A. *Grammatica delle arti figurative*. (p.197).

La traduzione e con se la catalogazione, è soggetta agli agenti culturali e offre soltanto una delle tante possibilità per registrare le conoscenze comuni. Generando tra di esse nessi gerarchici che influenzano in modo diretto non soltanto nel valore delle conoscenze ereditate ma anche nelle relazioni tra i diversi elementi, si tratta di vedere se esiste o come possiamo creare un collegamento trasversale.

Il Disegno dentro la Grammatica della storia dell'arte svolge un ruolo molto importante, che sarebbe -come avevamo già visto- quello del *avverbio*. Quella parte invariabile del discorso che si giustappone ai verbi per determinarne l'azione nello spazio; un contratto e confronto (affermazione, negazione e dubbio) tra l'intangibile (tempo, modo) e l'intelligibile (luogo, quantità).

Per iniziare a sviluppare la mappa concettuale attraverso la quale affrontare i diversi piani di significante e di significato della poetica del segno, e con esso illustrare i valori del disegno propongo una prima classificazione che risponde alla modalità con cui un messaggio viene prodotto e trasmesso in modo efficace.<sup>58</sup> Un approccio diretto che ci permetterà di mappare topograficamente i confini del linguaggio grafico attraverso la risposta a:

---

**58.** Secondo la scuola giornalistica americana, tutte le notizie devono includere la risposta alle seguenti domande chiamate le *5w*: **Che** (*What*); **Chi** (*Who*); **Dove** (*Where*); **Quando** (*When*); e **Perché** (*Why*). A queste cinque domande verrà aggiunta un'altra: **Come**. Queste domande conformano l'essenza della notizia, essendo possibile rispondere in modo più o meno approfondito a ciascuna di esse in base all'importanza che si desidera dare al contenuto.

Che, Quando: **TEMPO**

Come: **IDENTITÀ-CORPO**

Dove: **LUOGO** (supporto, spazio)

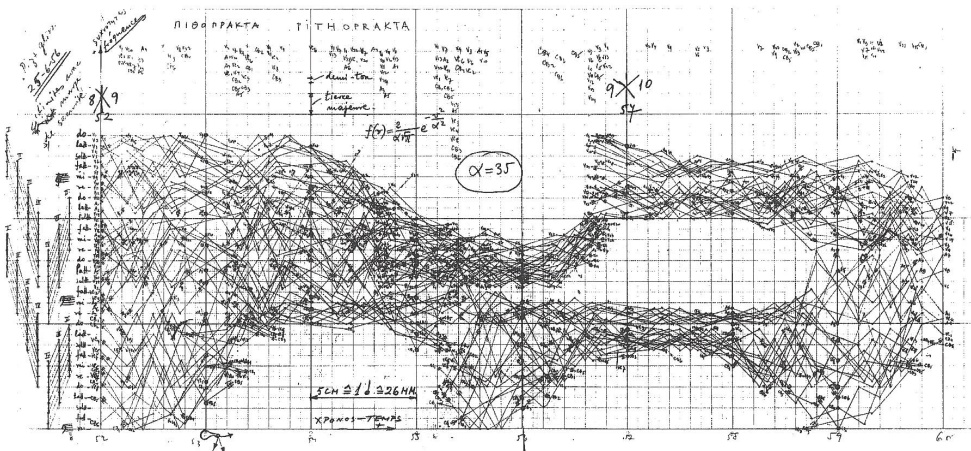
Perché: **TRADUZIONE**





*Pithoprakta* (1955-56), misure 52-59 : graphique de Xenakis

Source : Iannis Xenakis, *Musique. Architecture*, Tournai, Casterman, 1976, p. 167



Piero Manzoni. Linea di lunghezza infinita, 1960.



## Che, Quando: TEMPO

*Nos movemos porque ya hemos sido movidos.*

PAVESE, C. *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos.*

Il critico tedesco Gotthold Ephraim Lessing nel *Lacoonte* fa una distinzione tra le **arti spaziali** (statiche della visione) e le **arti temporali**: parola e musica. Una differenza tra **oggetto** (l'immagine) della **percezione** e l'**atto percettivo**. La percezione è la natura statica e definita da limiti e dimensioni spaziali circoscritti, ma l'**atto percettivo** è un processo che ha un inizio e una fine; una durata nel tempo. La natura temporale della percezione trova conferma anche in alcune sue strutture psico-fisiologiche che stanno alla base dei fenomeni dei contrasti:

**SIMULTANEO** o **SINATTIVO**: visione attuale

**SUCCESSIVO** o **PROATTIVO**: delle post-immagini e della post-visione.

**PROCESSIVO** o **RETROATTIVO**: della retrovisione o introspezione.

Il disegno attraversa in modo tortuoso questi tre fenomeni, filandoli attraverso il segno; depositando una traccia del movimento nel tempo. Disegnare è un verbo, un'azione.

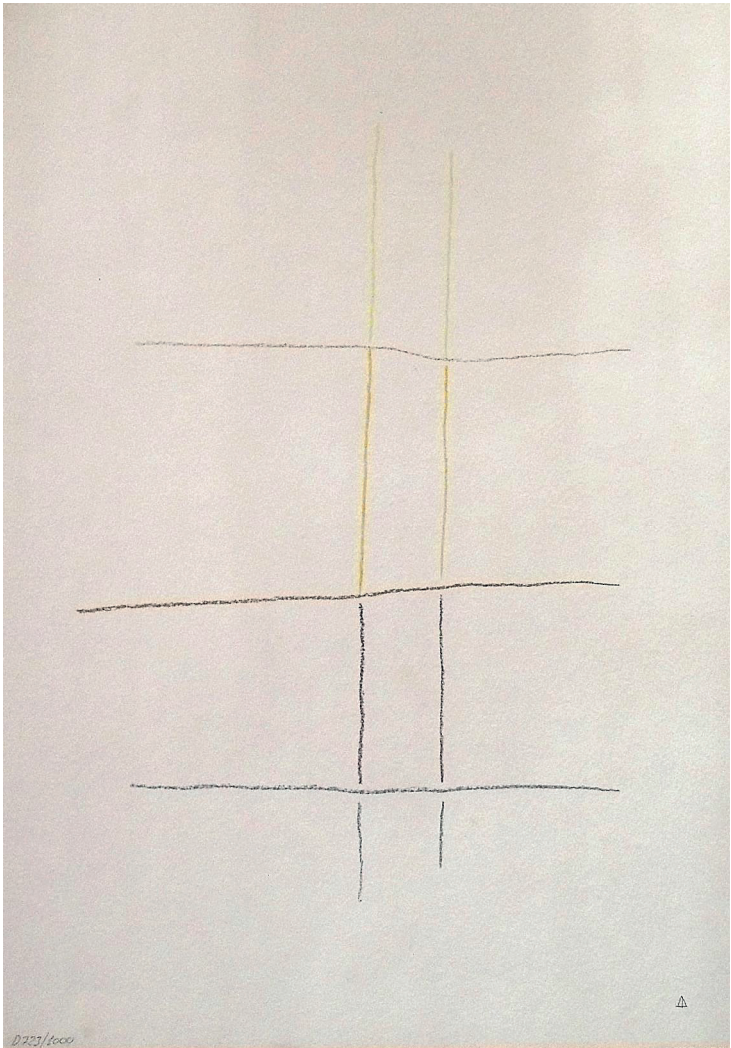
Quando parliamo di tempo, parliamo dello spazio tra due grandi concetti: trascendenza ed effimerità, un effetto domino dove il prima e il dopo si mescolano formando uno stesso percorso.

Il segno cattura un gesto, il quale diventa un'immagine verbalizzata nel tempo. Se il segno cattura un gesto nel tempo, il disegno cerca di rappresentarlo: la tecnica del disegno è la mobilità degli elementi che si intrecciano.

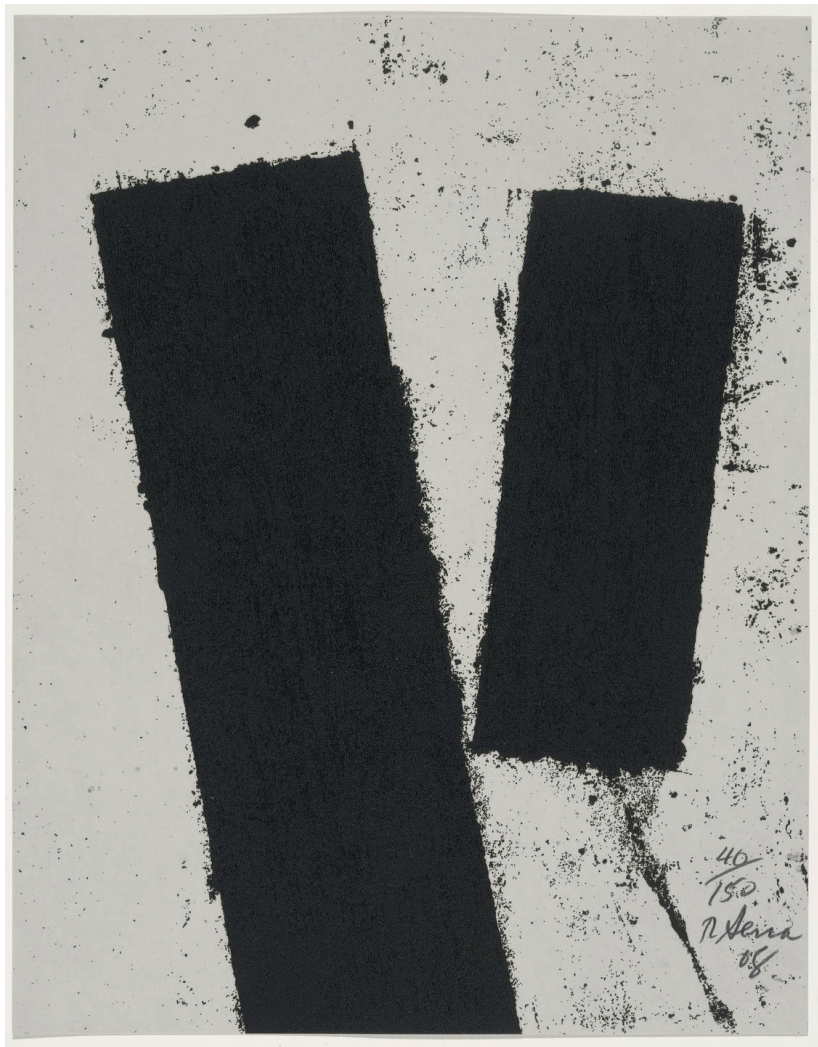
Il disegno lascia una testimonianza artistica, dando la possibilità di chiudere il ciclo temporale del movimento. Con il disegno, gli artisti hanno tutti gli strumenti necessari per affrontare il ruolo del demiurgo nel compito di modellare la fisionomia del mondo, lasciando il segno attraverso la qualità laconica del tempo.

Le caratteristiche temporali nel disegno sono:

- Quelle che usano le loro qualità temporali per esprimersi: il gesto e il movimento.
- Quelle che lasciano testimonianza della realtà storico-sociale e della sua prospettiva: il segno.



Andreu Alfaro: *Senza titolo*, 1999.  
Litografia, 450 x 320 mm.



Richard Serra: *Promenade Notebook Drawing*, 2008.  
Litografia, 350 x 273 mm.

Il movimento è la legge formale dello spirito e la materia la legge formale del corpo. Ogni tipo di disegno è innanzitutto il segno di qualcuno, una traccia, una testimonianza del movimento del corpo: la mano. Come diceva Anassagora, la mano è l'uomo stesso, e analizzandone la storia: la mano è ciò che ha reso l'uomo **u-mano**.

Percepriamo il mondo attraverso il corpo, e lo possiamo fare in modo diretto o indiretto attraverso un'intelligenza corporeo-cinestetica;<sup>59</sup> una reciprocità del corpo che tocca ed è toccato; il trasferimento di informazioni dal mondo fisico a quello psichico. Ed è anche attraverso il corpo che parliamo: dalla consapevolezza del nostro corpo e dei suoi movimenti, riusciamo a utilizzarlo come uno strumento linguistico in grado di esprimere e comunicare (intenzioni, emozioni, sentimenti, concetti). Il corpo si muove nel tempo generando tensione: una tendenza alla risoluzione. La creazione di nuove immagini usando il corpo come traduttore (il gesto); la transazione del reale, attraverso l'introspezione, a un nuovo piano di significato (il segno).

*La terra è il supporto di tutti i corpi, il suolo è la superficie per eccellenza; il mare e l'acqua sono i supporti della vita, la SUB-STANTIA di ogni essere vivente; il cielo è il supporto dello sguardo, lo sfondo da dove ha origine la visibilità del mondo. Essi costituiscono la possibilità che ogni essere vivente ha di tracciarsi i segni della propria esistenza. [...] Il tipo di movimento, che ogni essere traccia spostandosi nel proprio ambiente, visualizza una perspicua valenza grafica, che ritroviamo, sotto forma di potenzialità celata, in ognuna delle tre fondamentali tipologie di strumenti da disegno: i POSATORI (pennelli, pennini, etc), gli INCISORI (bulini, scalpelli, etc) e i TRACCIANTI (matite, carboncini, gessetti, strumenti secchi o grassi ma comunque friabili).<sup>60</sup>*

Lo strumento traduce i movimenti del corpo in segni, è un mezzo attraverso il quale colleghiamo il segno al gesto: non solo collegarlo alle necessità e alle intenzioni che determinano il gesto, ma anche ai parametri che lo definiscono perciò, univocamente, alla tecnica di cui il gesto è una componente. [...] I segni dunque, non sono solo espressione statica e formale di un'idea astratta, né puri nomi o simboli (albero, quadrato, lettere ecc.) ma, molto prima, sono risultanti necessarie, tra il razionale e l'irrazionale, di un nostro modo di essere.<sup>61</sup>

59. Guardare Howard Gardner, chi dice che attraverso l'intelligenza corporeo-cinestetica, siamo in grado di materializzare una precipua forma di pensiero fisico-fisiologico.

60. DI NAPOLI, G. Disegnare e conoscere. (p.13-14)

61. STRAZZA, G. Il gesto e il segno. (p 13)

Si tratta di velocità e modi di variazione; di tendenza alla trasformazione; di situazioni statistiche, addensamento e rarefazione.<sup>62</sup>

*L'uomo primitivo che si guarda attorno nel mondo si trova davanti ad un caos. In questo caso egli prova a portare l'ordine; il primo passo in questa direzione è la scelta delle singole cose che lo colpiscono di più; di modo che egli si trovi ad avere davanti a sé degli individui, e non una moltitudine confusa e caotica.*<sup>63</sup>

Attraverso il linguaggio siamo riusciti a concepire i oggetti e le reciproche relazioni tra di loro, e attraverso il disegno avviamo raggiunto le capacità di collegamento, mescolanza ed equilibrio.

Tra l'eros e l'ego viene mostrata una sicurezza; un controllo; un'identità il cui ruolo è quello di lasciare testimonianza di un ritratto sociale attraverso le esperienze individuali (identità culturale). Un atto di coscienza attraverso il corpo e l'esperienza (coscienza storico-culturale) per proporre nuove definizioni di modi, cause, ragioni, motivi, connessioni e interrelazioni. Definizioni che fertilizzeranno nuove idee nell'individuo e che si rifletteranno in nuove esigenze sociali: nuovi spazi da cui concepire il concetto d'identità.

Le caratteristiche dell'identità nel disegno sono:

- L'utilizzo del corpo come mezzo espressivo.
- Quelle che dall'identità individuale espongono una questione culturale.
- La capacità di collegare il significato e il significante al piano espressivo.

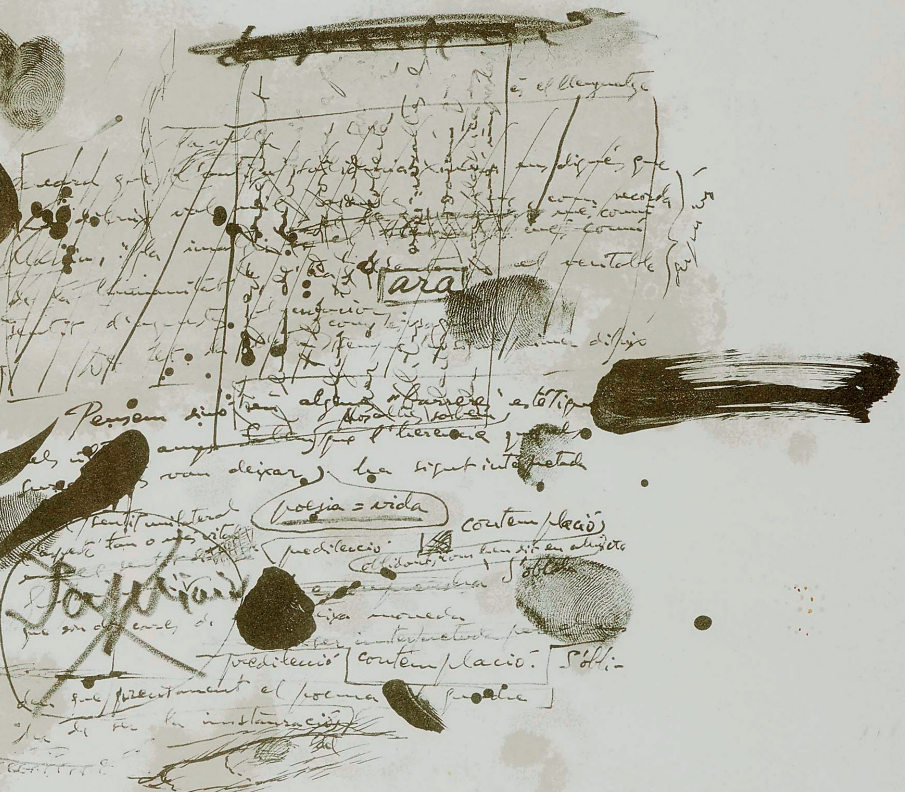
---

62. STRAZZA, G. Il gesto e il segno. (p 14)

63. ALOIS RIEGL, grammatica storica delle arti figurative (p 287)

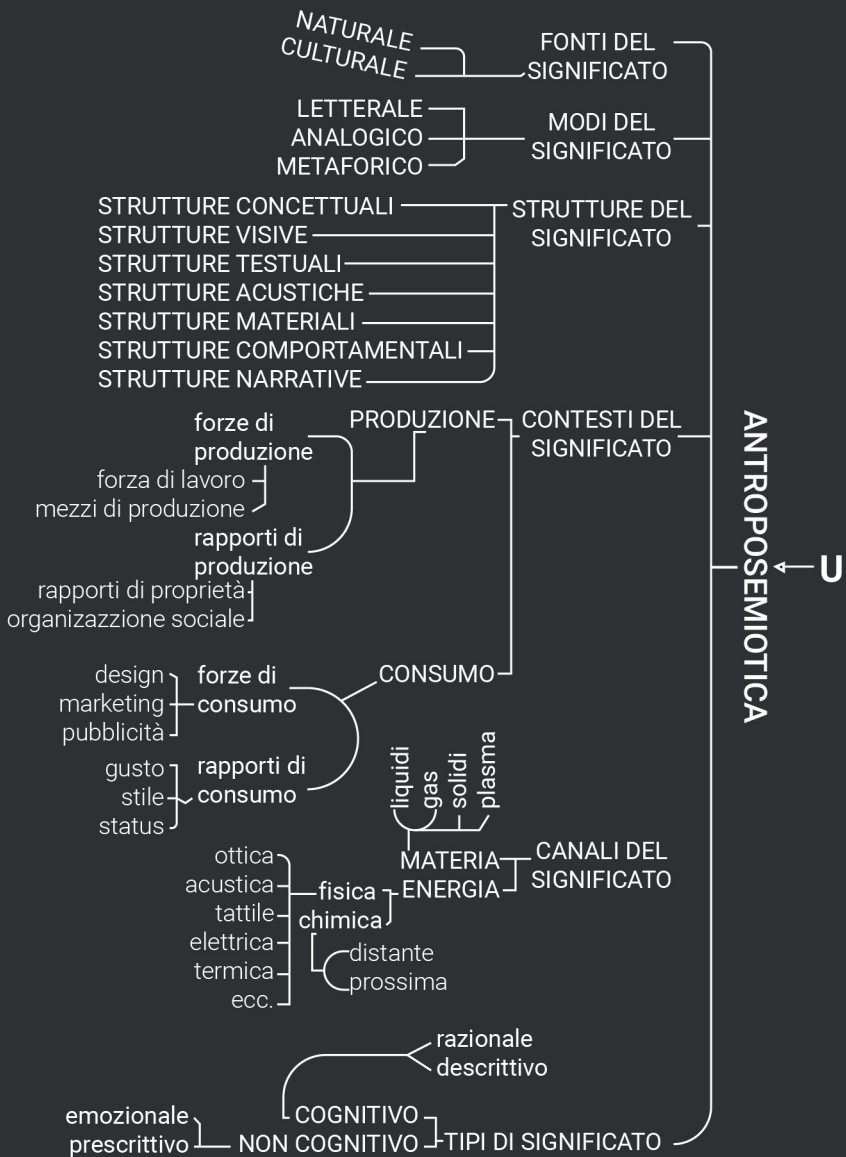






Antoni Tàpies: *L'art contra l'estètica*, 1977.  
Litografia, 560 x 765 mm.





●+●= frequenza  
addensamento/interassi  
direzione/spessore/qualità  
aggregazione (propagazione, crescita segni, espansione)  
trama indotta  
segno indotto

espressiva  
comunicativa  
simbolica  
rappresentativa  
funzionale  
segnica

FUNZIONI

MANO → SIGNIFICANTE

○ ○

TRATTI DISTINTIVI — figure geometriche  
(circolare, quadrato,  
ellittico)

CATEGORIE  
EIDETICHE

— proprietà linea  
(curvilineo, rettilineo,  
continuo, spezzato)

CROMATICHE — ●

— proprietà contorno  
(frastagliato, neto)

TIPOLOGICHE — ●

● ● ●

*L'uomo vive e si muove in quello che vede, ma vede solo ciò che pensa.*

PAUL VALÉRY, *Scritti sull'arte.*

Il luogo, questo spazio dove l'uomo primitivo poteva osservare i riflessi e le ombre proiettate come immagini delle cose e di se stesso, è ciò che gli ha permesso di realizzarsi nello spazio. Chi sa in che modo avrà provato a soddisfare il desiderio di rifarle e di fissare definitivamente su un supporto stabile, per tentare di sottrarle alla loro evanescenza e alla loro imprevedibilità? <sup>64</sup>

Il segno, con la sua natura mista di rappresentazione e di espressione, è il luogo privilegiato d'una somiglianza che la traduzione esige, laddove lo spazio della linguistica lo scompondeva rigorosamente. Il disegno attraversa i tratti umani e si deposita come parte del nostro vocabolario, attraverso il quale disegniamo/incidiamo la nostra storia, la storia dell'uomo.

*Da sempre l'uomo affida i suoi segni al millenario silenzio della terra, lo spazio; all'instancabile lavoro dell'acqua, il tempo; all'ineffabile visibilità dell'aria, lo spirito. Questi costituiscono i tre elementi materiali dalla cui interazione prende una forma sensibile il disegno: la terra: il corpo, l'acqua: il sangue, l'aria: lo spirito; essi rappresentano i tre supporti assoluti: i supporti dei supporti.* <sup>65</sup>

Il disegno unisce non una cosa e un nome, ma un concetto e un'immagine; un'espressione e un segno. Quest'ultima non è soltanto materiale, cosa puramente fisica, ma è anche la traccia psichica dell'individuo. La rappresentazione ci viene data dalla testimonianza dei nostri sensi: essa è sensoriale, e se ci capita di chiamarla materiale ciò avviene in opposizione all'altro termine dell'associazione, il concetto, generalmente più astratto. Gli aspetti processuali del disegno (lo schizzo, lo studio, l'abbozzo, il disegno finito, ecc...) insieme agli elementi strutturali (la macchia, la traccia, la linea, il contorno, il chiaro-scuro, ecc...) conformano insieme alla superficie, il supporto teorico-tecnico del segno.

Il disegno ha un lato individuale e un lato sociale, e non si può concepire l'uno senza l'altro. In ogni istante il disegno implica sia un sistema stabile sia un'evoluzione; in ogni momento è un'istituzione attuale ed un prodotto del passato. Il corpo ci trasporta attraverso le riflessioni ergonomiche e spaziali al concetto di **luogo**:

64. DI NAPOLI, G. *Disegnare e conoscere...* (p.189)

65. DI NAPOLI, G. *Disegnare e conoscere...* (p.189)

*Lo spazio retorico in cui i nomi a poco a poco acquistavano il loro valore generale, non era necessario determinare lo statuto di tale somiglianza o se essa era fondata nel vero; bastava che conferisse forza sufficiente all'immaginazione.*<sup>66</sup>

L'uomo lascia la sua impronta: mentre modella se stesso e quello che lo circonda; mentre incide sulla matrice grafica dell'io. Creando lo sfondo attraverso il quale si muove, posiziona e cataloga tutte le sue esperienze; testo e contesto uniti nella stampa testimone di una cultura.

I linguaggi del luogo sono coloro che fondono lo spazio fisico (piano di espressione) con lo spazio psichico (piano di contenuto) generando nuovi punti d'incontro: colectivo-sociali, individuali-personali, storico-culturali, etc.

Il disegno prende forma, si estende attraverso le tre dimensioni (altezza, larghezza e profondità) fino a derivare in un strumento culturale dell'analisi sensibile e intelligibile dello spazio circostante.

*Il disegno prende forma, in quanto composizione, nel suo interno, e allo stesso modo essa viene percepita interiormente dall'osservatore. Non siamo in grado di controllare come avvenga questo processo, ma di sicuro possiamo capire in che modo l'artista accolga le esperienze materiali esterne alla natura e in che modo l'osservatore accolga l'opera d'arte. Ci sono due possibilità: il senso del tatto e quello della vista. Il tatto riesce a cogliere i motivi (segni) come forme tridimensionali, la vista invece come superfici bidimensionali. Esiste tutta una scala di passaggi intermedi. Per questo si parla di rapporto tra forma e superficie.*<sup>67</sup>

Le caratteristiche spaziali e di generazione di luogo nel disegno sono quelle che nascono dal rapporto forma e superficie.

**LUOGO/SPAZIO:**  
**CONTROLLO- forme**  
**PRODUZIONE- spazio**  
**MODELLAZIONE- volumi**  
**DESCRIZIONE- superfici**  
**VERIFICA- proporzioni (griglie e rapporti)**

66. FOUCAULT, M. *Le parole e le cose*. (p.188)

67. ALOIS RIEGL, *grammatica storica delle arti figurative* (p 239)



Alexander Calder: *The Handstand with Chair*, 1931.  
Penna e inchiostro su carta, 581 × 783 mm.

Quando parliamo di traduzione parliamo di transizioni culturali. Il ruolo del traduttore è quello di rivelare, rendere visibile in base alle esperienze individuali ciò che trascende una questione socio-culturale, adattare il valore intellettuale e dare logica all'accumulo di significati. Il lavoro del traduttore si concentra sull'origine delle informazioni e sul *come si legge?* per poter rendere disponibili gli strumenti necessari per individuare il **CHE, CHI, PERCHÉ, DOVE, COME, QUANDO** attraverso i quali ci raggiungono le informazioni.

*Solo ciò che può esser comunicato e materialmente osservato diventa oggetto di conoscenza, strumento di trasmissione del sapere, costituisce in breve tutto ciò che chiamiamo cultura e che tramandiamo ai posteri.*<sup>68</sup>

A partire del Disegno possiamo distinguere due tipi di traduzioni, quella fatta da parte del mittente e quella realizzata dal destinatario:

Per il mittente tradurre significa mettere in gioco tutta una serie di competenze da parte dello spettatore, la sua memoria, le sue conoscenze conscie o inconscie, i suoi affetti, e tutto questo in una rete transtestuale che stabilisce relazioni labirintiche attraverso l'enciclopedia (quell'astrazione che definisce l'insieme della conoscenza universale). Questa esperienza di solito si manifesta solo nel momento in cui i diversi elementi del fenomeno entrano in relazione. L'effetto sensazione-intenzione che si realizza nel osservare un disegno; quando il suo funzionamento diventa effettivo non può essere riprodotto con una mera spiegazione e in tal senso (nella misura in cui questa esperienza è unica e non riproducibile) possiamo osservare che ha qualcosa di inspiegabile e irripetibile, anche quando viene riconosciuta come spiegabile il tipo di complessità che ha il linguaggio grafico e il tipo di complessità che si verifica nell'esperienza estetica che esso promuove. La transazione tra il mittente, il disegno e il destinatario cambia costantemente, dando vita a una serie di interpretazioni che altro non sono che una concatenazione di traduzioni che conservano il valore del segno.

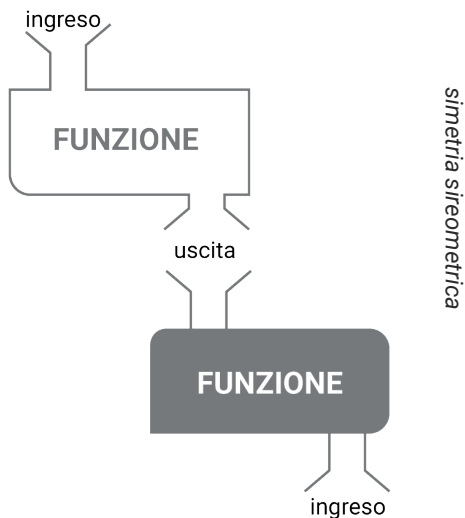
Questo processo potrebbe essere definito come una funzione astratta; come un uso logico della techné; una mediazione; una interpretazione; una traduzione. Come un fine pratico che ci consegna i strumenti per comprendere e leggere i segni attraverso il tempo.

Per capire meglio il valore della traduzione, possiamo paragonarlo al linguaggio matematico (astratto e logico). In matematica si dice che una entità è funzione di un'altra se il valore della prima dipende dal valore della seconda.

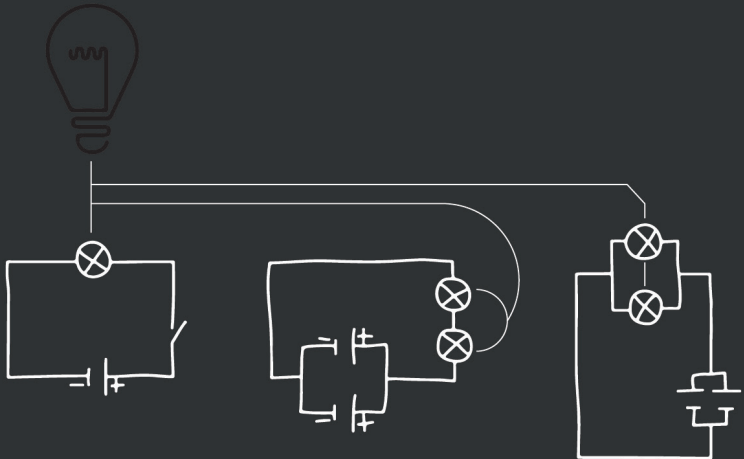
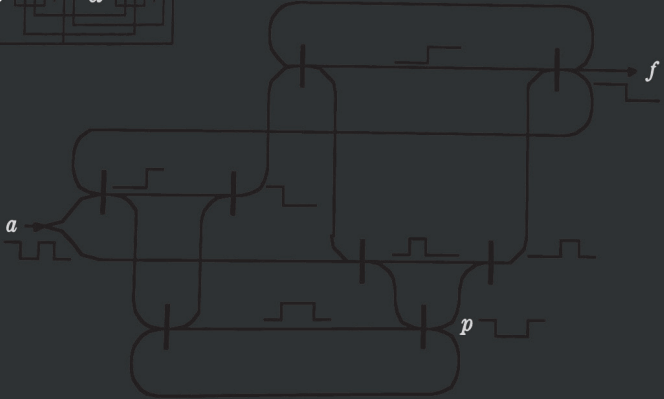
Il proceso di traduzione ha come funzione la relazione reciproca tra i segni di partenza e il disegno derivato, essergitando un proceso naturale di *simetria sireometrica*.

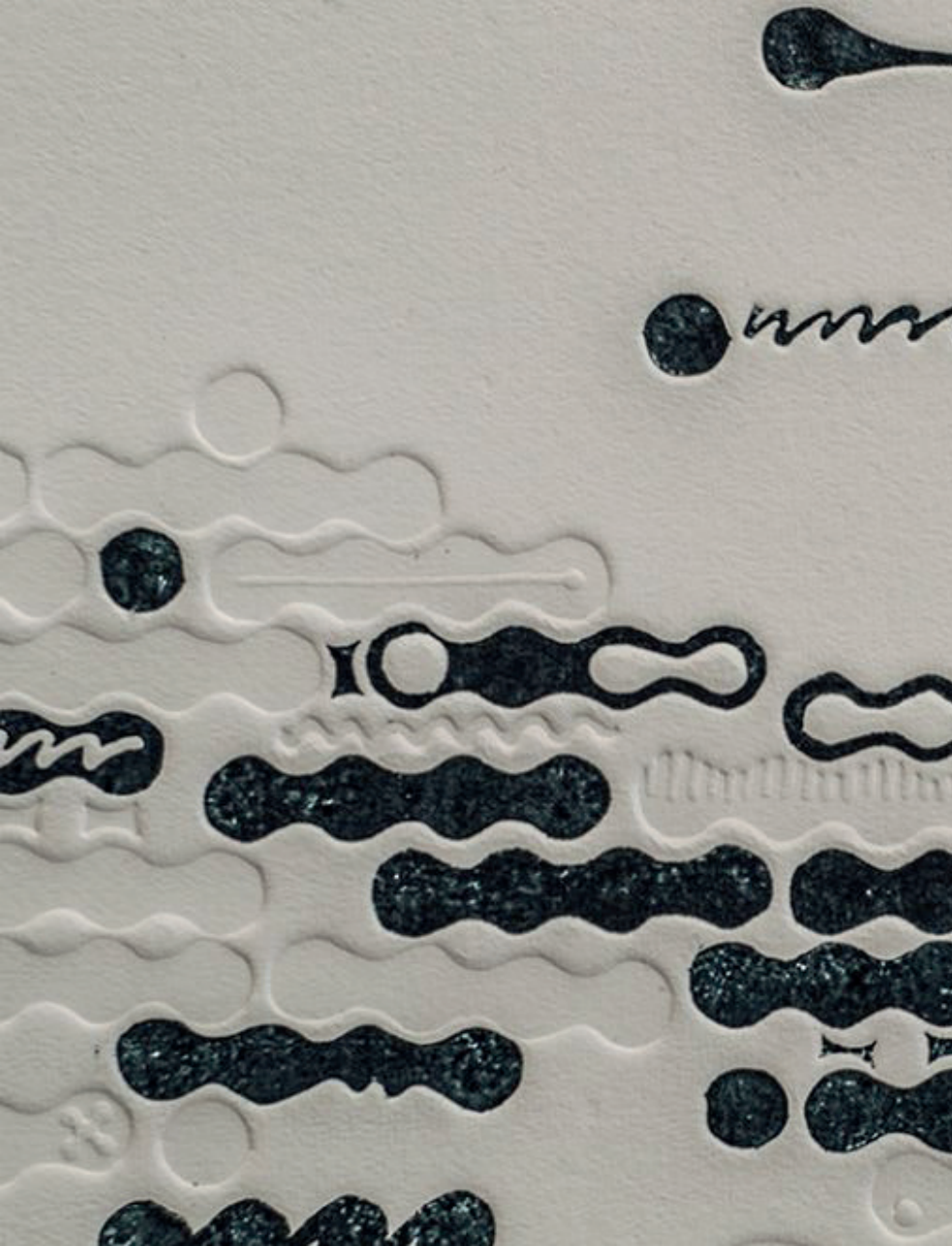
Le caratteristiche della traduzione nel disegno sono:

- Quelle che attraverso la coscienza poetica crea una coscienza storica, sociale e culturale.
- Quelle che generano pensiero critico.
- Quelle che forniscono gli strumenti necessari per manipolare le forme stabilite per creare nuove realtà.
- Quelle che non afferma ma espone in modo insolito elementi noti e quelle rendono visibile l'ignoto.

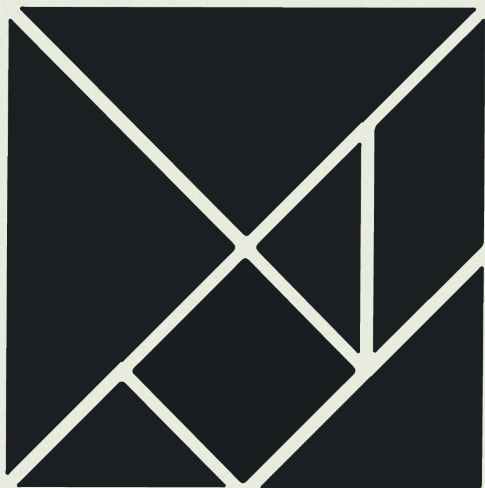












## CONCLUSIONI

La parola disegno a volte designa un certo tipo di oggetto e altre volte parla di un fare. In alcuni momenti esprime la realtà al di fuori di lui e in altri stabilisce e illustra la propria poetica. Può essere un punto o una linea, ma nulla è questo segno finché non viene mostrato, per ravvivare la complessità espressiva sensoriale-intellettuale che esso comporta.

*Gli elementi essenziali da cui prende origine e si sviluppa il disegno sono gli stessi che si riscontrano nel modello generativo dell'arborescenza. Possiamo assimilare il processo di figurazione al processo di morfogenesi di una pianta.*

*La vita della pianta ha inizio nel seme, un punto nello spazio, da cui ha origine il primo movimento rettilineo e ascensoriale dello stelo diretto verso la luce; dallo stesso punto ha origine anche il secondo movimento discendente della radice (significante e significato), una linea serpentina, tenace e robusta, diretta verso la profondità.<sup>1</sup>*

Attraverso il nostro corpo, ogni segno diventa una **talea** di noi stessi che, cresce nel tempo, genera superficie e rappresenta la nostra identità; una crescita attraverso il disegno che traduce la realtà in cultura, riportandola al suo valore originale.

---

.69. DI NAPOLI, G. Disegnare e conoscere.



## BIBLIOGRAFIA

- AICHER, O. *El mundo como proyecto*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- ANDRETTA, M. *La forma delle cose. L'alfabeto della geometria*. Bologna: Il Mulino, 2019.
- ARHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza forma, 1996.
- ASIMOW, M. *Principi di progettazione*. Padua: Marsilio, 1968.
- BACHELARD, G. *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de cultura económica de Argentina, 2000.
- BARTHES, R. *El grado cero de la escritura*. Argentina: siglo XXI, 2019.
- BARTHES, R. *Lo Obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1995.
- BEUCHOT, M. *Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- BRONCKART, J.P. *Teorías del lenguaje*. Barcelona: Herder, 1980.
- BUSSAGLI, M. *Il disegno*, Milano: Electa 2011.
- BÜHLER, K. *Teoría del lenguaje*. Roma: Armando Editore, 1983.
- C. DANTO, A. *La trasfigurazione del banale. Una fillosofia dell'arte*. Bari: Editori Laterza, 2010.
- CARRERE, A y SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- CHAPMAN, H. *Disegno italiano del Quattrocento*. Firenze: Giunti ,2011(Dossier Art n. 276).
- COCCIA, E. *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*. Bologna: Il Mulino, 2019.
- COMPANY, M. *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.
- COURTÉS, J. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos, 1997.
- DE BONO, E. *El pensamiento lateral*. Rizzoli: BUR Biblioteca Univ, 2000.
- DE FUSCO, R. *Filosofía del design*. Torino: Einaudi, 2015.
- DE SAUSSURE, F. *Corso di linguistica generale*. Bari: Editori Laterza, 2009.
- del secondo Quattrocento, Pisa: Ed. ETS, 2010.
- DIJK, TEUN A. VAN. *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós, 1983.
- DI NAPOLI, G. *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*. Torino: Piccola biblioteca Einaudi, 2004
- FABRI, P. *Las pasiones del rostro. Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- FEYERABEND, P. *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*. Milano: Feltrinelli 2013.
- FLOCH, JM. *Bricolage. Lettere ai semiologi della terra ferma*. Roma: Meltemi editore, 2006.
- FOUCAULT, M. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Rizzoli: BUR, 2016.
- GALASSO, S. *Il teatro di Remondi e Caporossi (1970-1995)*. Roma: Bulzoni editore, 1998.
- GALIMBERTI, U. *Psiche e techné: l'uomo nell'età della tecnica*. Milano: Feltrinelli, 1999.
- GOMBRICH, E. H., HOCHBERG, J. e BLACK, M. *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*. Torino: Einaudi, 2002.
- GOODMAN, N. *I linguaggi dell'arte*. MILANO: Il Saggiatore, 1998.
- GOODMAN, N. *Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Paidós, 2010.

GRUPO MU. *Tratado del signo visual*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2993.

GRUPO MU. *Retorica generale, Le figure della comunicazione*. Milano: Bompiani, 1999.

HALL, S. *Che cos'è la semiotica? Una guida per immagini*. Torino: Einaudi, 2012.

HJELMSLEV, L. *Fra lingua e linguaggio*. Roma: Carocci, 2012.

HUIZINGA. *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 2019.

JAKOBSON, R. *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli, 2002.

JULIEN GREIMAS, A. e COURTÉS, J. *Semiotica: Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Torino: Bruno Mondadori, 2007.

KANIZSA, G. *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e Gestalt*. Bologna: Il Mulino, 1997.

KEPES, G. *Il linguaggio della visione*. Bari: Dedalo, 1993.

KUBLER, G. *La forma del tempo*. Torino: Einaudi, 1976.

MCLUHAN, M. *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore, 1967.

LUHMANN, N. *Introducción a la teoría de sistemas*. México: universidad latinoamericana, 2002.

MARCHÁN FIZ, S. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal, 1996.

MARSCIANI, F. *Minima semiotica. Percorsi nella significazione*. Milano: Mimesis, 2013.

MASSARI, S. E NEGRI ARNOLDI, E. *Arte e scienza dell'incisione*. Roma: Ed. Carocci, 2008.

MCLUHAN, M. *Gli strumenti del comunicare*. Milano: il Saggiatore, 1973.

MOLES, A. Y CAUDE, R. *Creatividad y métodos de Innovación*. M. iberico europea, 2019.

MORIN, E. *El método. I, La naturaleza de la Naturaleza*. Madrid: Catedra, 2006.

MUNARI, B. *Design e comunicazione visiva. Contributo a una metodologia didattica*. Bari: Laterza, 2017.

OLIVETTI & C. , S. P. A. *Linguaggi nella società e nella tecnica*. Milano: Edizioni di comunità. 1970.

PAZ, O. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1971.

PEREC, G. *Pensar, clasificar*. Barcelona: Gedisa, 1985.

POLIDORO, P. *Che cos'è la semiotica visiva*. Roma: Carocci editore, 2020.

POZZI, G. *La parola dipinta*. Milano: Adelphi, 1981.

POZZI, G. *Sull'urlo del visibile, parlare*. Milano: Adelphi, 1993.

PRAZ, M. *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*. Milano: Abscondita, 2018.

RIEGL, A. *Grammatica storica delle arti figurative*. Macerata: Quodlibet, 2020.

RODARI, G. *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*. Torino: Einaudi, 2010.

SANDERS PEIRCE, C. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Buena Visión, 2007.

SARTORI, G. *Homo videns*. Roma: Laterza, 2000.

SHELL, J. *The art of game design. A boock of Lenses*. London: CRC press, 2020.

STAZZA, G. *Il gesto e il segno. Tecnica dell'incisione*. Roma: Apeiron Editori, 2016.

TOMÁS, F. *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Madrid: Visor, 1998.

TORDELLA, P. *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*. Milano: Bruno Mondadori, 2009.

UMBERTO, E. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1979.

VETTESE, A. *Si fa con tuoto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*. Bari: Editori Laterza, 2019.

WARE, C. *Visual Thinking : For Design*. Massachusetts: Morgan Kaufmann, 2008.

WOLFE, T. *Il regno della parola: 1*. BOLOGNA: Giunti Editore, 2016.







