

Cesare Brandi: schema e progetto

di Michele Sbacchi

Il dibattito sui limiti delle definizioni di "arte" ed "artista" ha attraversato con costanza la storia della nostra cultura. All'interno di questo dibattito particolare fascino hanno avuto tutte le argomentazioni mosse a favore di una più vasta accezione dello *status* dell'artista e dell'opera d'arte. Così è stato per l'arte orientale, che venne ad affiancarsi a quella occidentale, che prima possedeva il requisito di unica forma artistica. Successivamente il panorama si è ampliato sull'arte africana, su quella aborigena ecc. Con queste inclusioni la concezione di opera d'arte e di artista sono diventate crescentemente non solo più vaste ma anche più complesse.

In tempi più recenti possiamo ricordare la questione dell'*art fou*, l'arte dei pazzi, affiancata da Prinzhorn all'arte dei "sani". Ma l'*art fou* in realtà è solo una sezione della grande elaborazione che Jean Dubuffet ha messo in opera a partire dal concetto più generale di *art brut*. Vera e propria nuova frontiera dell'arte, l'*art brut* raccoglie le opere di artisti/non artisti tra i più vari.

Certo l'ampliamento che da sempre ha suscitato maggiore scalpore è quello relativo all'arte degli animali, di cui si è parlato anche in questo seminario nell'efficace intervento di Lucia Pizzo Russo. Le opere d'arte prodotte dagli animali sono sorprendenti, così come sorprendente è la loro capacità di imparare le tecniche. Le opere degli animali si confondono addirittura con quelle umane e si tratta di una rilevante sfida all'idea, di fatto superata, che l'arte sia un prodotto intellettuale ascrivibile solo alla mente umana.

Ma è opportuno a questo punto proporre una riflessione leggermente più specifica. Se i quadri dipinti dal gorilla Koko o, ancor più, quelli opera di altri animali quali le tartarughe, illustrati da anni dall'etologa Francine Patterson, scardinano una serie di capisaldi della nostra cultura e della nostra concezione dell'arte, di tutt'altre condizioni si tratta qualora si guardi al dominio dell'architettura.

Anche in quell'ambito infatti esiste un'attenzione allo studio dell'architettura degli animali ed anch'essa ha dato luogo a svariate elaborazioni: la seconda metà dell'Ottocento in particolare ha visto un vasto proliferare di questi testi. I nidi, le tane e tutto quanto "costruito" da

gli animali veniva descritto minuziosamente così come nel libro di John Wood, *Homes without Hands, Being a Description of the Habitations of Animals, Classed According to Their Principles of Construction*¹. Il primato spettava naturalmente al castoreo, animale "costruttore" per eccellenza. Ma per l'architettura diversamente da quanto avvenisse per l'arte, tale attenzione non generò - né tuttora genera - alcuno stupore, alcuno scandalo, alcun dibattito: che l'architettura potesse essere realizzata allo stesso modo dall'uomo così come dagli animali fu da sempre accettato come un fatto assolutamente normale. Essa risponde ad un bisogno, ad una necessità dell'essere animato: che esso sia umano o animale poco importa.

Ciò perché l'architettura viene istintivamente e diffusamente ascritta alla sfera delle attività "utili", legata quindi solo al soddisfacimento di un bisogno razionale. Ma sappiamo bene che la questione non è così semplice: il rapporto arte/architettura è in realtà molto più complesso. C'è chi sostiene la netta separazione dei due ambiti, ma molti di più sono coloro che ammettono che una parte dell'architettura sia arte. C'è poi chi ancora accetta che ogni edificio sia in parte arte ed in parte non-arte o costruzione.

Come, a tal proposito, non citare la famosa definizione di Adolf Loos, il rivoluzionario architetto viennese del primo Novecento: «Se in un bosco troviamo un tumulo lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto un uomo. Questa è architettura»². Ma più tardi di Loos, lo storico dell'architettura Nikolaus Pevsner nella introduzione alla *Storia dell'architettura europea* conia l'altrettanto nota frase: «Una tettoia per biciclette è un edificio. La cattedrale di Lincoln è un'opera di architettura. Tutte o quasi le strutture che delimitano uno spazio in misura sufficiente ad un essere umano per muoversi, sono un edificio; il termine di architettura conviene soltanto ad edifici concepiti in vista di un effetto estetico»³, stigmatizzando drasticamente la differenza tra edilizia ed architettura.

Architettura e arte sono quindi ben lungi dall'essere sovrapponibili. Che l'architettura non sia la mera risposta tecnica ad una necessità è fatto facilmente costatabile: la ricchissima casistica di come questa risposta è stata articolata nei tempi e nei luoghi basterebbe da sola a sgombrare il campo da questa illusione pragmatica e positivista. Peraltro il dibattito, che dura da secoli, è stato a tal proposito molto complesso ed, in particolare, ha caratterizzato la scena mondiale, ma soprattutto europea nel secondo dopoguerra.

In quel momento infatti il funzionalismo "ortodosso" del cosiddetto Movimento Moderno cominciò ad entrare in crisi, cedendo il passo all'organicismo. Gli edifici bianchi, razionali, allineati, perfettamente calcolati, cominciavano a svelare i loro limiti. L'organicismo proponeva invece un'architettura meno direttamente dettata dalla funzione e più

pronta a recepire istanze "umanistiche". In questo tentava di essere meno artificiale e più naturale. In molte delle sue correnti era più vicina ad essere intesa come *imitatio naturae*, e quindi, per questo, risultava più vicina all'arte.

In quel contesto - l'Europa in fase di ricostruzione postbellica ed il successivo boom edilizio - veniva elaborata la produzione intellettuale di Cesare Brandi, e non a caso, il tema di cui abbiamo finora trattato, ovvero il rapporto tra arte ed architettura, tra una concezione funzionale ed una artistica permea la sua formazione e ad esso, seppur in maniera indiretta, Brandi contribuisce con grande misura e profondità.

La sua posizione è tra le più interessanti: infatti non scade, superficialmente, in quella che era la più ovvia forma di elaborazione e cioè l'adesione ad una o l'altra delle correnti, come invece purtroppo la maggior parte dei critici e degli architetti fecero. In questo senso il più estremo degli schieramenti fu quello di Bruno Zevi, infaticabile sostenitore dell'architettura organica.

Brandi, invece, intuì l'effettiva complessità del problema, che non poteva essere esaurito nella semplicistica dialettica di due correnti opposte tra loro. La sua elaborazione, espressa principalmente nell'*Eliante* e in *Struttura e architettura* era fondata su una latente consapevolezza che l'architettura fosse un fenomeno composto di aspetti organici e razionali allo stesso tempo. Brandi quindi rifiuta la opposizione funzionalismo-organicismo e dichiara per l'architettura l'impossibilità «di essere soltanto funzionale, senza negare se stessa come architettura e ridursi ad una passività costruttiva»⁴.

A tal proposito i suoi supposti fraintendimenti sull'opera di Le Corbusier, non erano pertanto tali ma riflettevano l'intuizione che, ad esempio, la Cappella di Ronchamp non era solo un edificio organico ma anche un edificio frutto del razionalismo, e che semmai peccava - e da ciò proviene il rammarico di Brandi - nell'aver rinunciato alla sintesi tra i due aspetti propendendo più per il libero arbitrio. Per Brandi infatti il rapporto con la tecnica, con l'economia, con la geometria era fondante per l'architettura ma non era certo il solo rapporto da instaurare. Lo stesso concetto di funzione doveva essere inteso in tutte le sue sfaccettature. Così scrive Brandi: «La casa è prima di tutto un riparo, un luogo dove si viene per vivere e per riposarsi: e dunque è uno spazio interno, una camera d'aria e di luce ma anche di ombra accogliente e di siesta. Si deve modellare sulla vita dell'uomo e non solo su certe sue funzioni prese, isolate e soddisfatte geometricamente»⁵.

Tale acuto e problematico modo di cogliere la ricchezza dell'architettura ricorda l'atteggiamento di Robert Venturi, il notissimo architetto americano autore di uno dei testi di architettura più diffusi nel mondo: *Complexity and Contradiction in Architecture*⁶, nel quale per l'appunto, sull'onda della riflessione dell'arte Pop, si tenta una comprensione dell'architettura secondo un visione pluralistica.

Ma il tipo di lettura che Brandi opera sull'architettura, non si genera isolatamente ma è anche conseguenza della più generale nozione di astanza. In senso più indiretto la stessa nozione di astanza permette di affrontare il problema in questi termini.

Ma tornando al rapporto tra organico e funzionale bisogna notare che la posizione di Brandi è notevole anche per il modo di introdurre il tema della struttura in architettura⁷. Tale aspetto è stato di fatto normalmente trascurato da chi si è occupato della questione in quanto il tema di "struttura e architettura" introduce numerose altre ed importanti tematiche che hanno in qualche modo adombrato la reale valenza di questo importante risvolto.

In realtà infatti Brandi affida un ruolo centrale alla struttura in architettura. Per lui essa è addirittura «nucleo generatore della forma». In *Struttura e architettura*, come giustamente è stato notato, non solo si sgombra il campo dall'equivoco semiologico⁸, ma si individua anche il ruolo fondamentale che la *firmitas* vitruviana può svolgere nella definizione formale dell'architettura. «L'architettura nasce per la soddisfazione di particolari bisogni, ma non nasce di colpo come architettura, nasce come tettonica, e cioè come una conformazione che realizza lo schema, una tipologia che l'uomo si è elaborato per la soddisfazione di un determinato bisogno»⁹. Così scrive Brandi, introducendo pionieristicamente la nozione di tettonica, che, seppure appartenuta a Karl Bötticher nell'Ottocento, ha conosciuto ampia diffusione tra gli architetti solo a partire dai testi di Frampton degli anni Ottanta e Novanta¹⁰. Ma al di là dell'anticipazione di un tema oggi diffusissimo tra gli architetti – quello della tettonica – il brano di Brandi è importante perché stabilisce una temporalità nel concepimento dell'architettura individuando una fase tettonica iniziale, più legata allo schema, ed una successiva fase decorativa¹¹. Così viene descritta la sequenzialità: «Che poi, successivamente, le caratteristiche meramente *tettoniche*, quali derivano dall'uso di una determinata materia, si accendano nella fantasia figurativa di un artista e diventino ornato, ossia trapassino da conformazione a forma, questo non sarà nulla di diverso da quello che accade nella arti figurative come la pittura o la scultura quando l'oggetto si costituisca da un oggetto naturale»¹². Questa concezione ampia dell'attività costruttiva permette di carpire efficacemente la complessità dell'architettura, e la sua ricchezza, dove mai è possibile separare una struttura come "ambito razionale", che viene poi completata da una decorazione "artistica", secondo una dicotomia che è un luogo comune diffusissimo, ed implicito alla, altrettanto erroneamente intesa, dicotomia ingegneria civile-architettura.

Ma non si tratta solo di una precedenza temporale – prima la tettonica, poi l'ornato. Brandi attribuisce una valenza archetipica alla tettonica, riconoscendo quindi una peculiarità dell'architettura rispetto all'arte: «È qui che si elabora la tettonica, in cui c'è gradualità, evoluzione,

progresso: tutto ciò che non esiste nell'arte, ma esiste invece in questo necessario antefatto dell'architettura che è la tettonica»¹³. In questo la sua posizione si discosta da quella di Bötticher e Frampton, ed assume una spiccata peculiarità nel panorama delle teorie dell'architettura.

Alla luce di quanto finora scritto, errate sono a nostro avviso le critiche di purovisibilismo mosse nei suoi confronti così come quantomeno ingiusta appare la scarsa considerazione che Brandi ha avuto in ambito architettonico, nonostante – è bene aggiungerlo – le sue posizioni siano state ampiamente apprezzate, discusse e riportate, seppur non sempre condivise, da autorità del calibro di Manfredo Tafuri¹⁴.

Ma risulta inevitabile a questo punto affrontare quella che è una delle parti centrali della elaborazione di Brandi e cioè la questione dello schema, che abbiamo già visto affiorare come elemento fondante anche per i temi della tettonica e della struttura.

Secondo questa teorizzazione la percezione dell'immagine ed in particolare la sua formazione avviene per schemi. Come è noto¹⁵ Brandi attinge ampiamente da Kant che nella *Critica della ragion pura* (*Analitica trascendentale* II, 1) delinea un modo della percezione secondo il quale i dati sensoriali vengono rielaborati fino a diventare schemi, e, solo successivamente, da questi schemi si perviene alle immagini.

Tralasciamo in questo scritto le sue elaborazioni per quanto riguarda l'arte, che sono state oggetto di ampi e accurati studi, limitandoci quindi ad analizzare l'ambito dell'architettura. Così scrive Brandi: «Che l'uomo primitivo palcolitico si parta dal fango, dai giunchi o dalle pietre, e che l'uomo primitivo di oggi si parta dalle latte di benzina, come può avvenire anche alla periferia delle più grandi città americane, all'atto di costruirsi il riparo, sarà sempre obbligato a quel lavoro primario di far rientrare una realtà esterna in uno schema, di rivestire questo schema di una sostanza. Il che non significa affatto che lo schema sia qualcosa come uno spaccato architettonico: ancor non esiste non dico l'architettura ma neanche la tettonica»¹⁶.

Ci interessa qui far notare che la questione dello schema acquisita nel caso dell'architettura una importante particolare derivazione. Infatti nel caso dell'architettura pur restando perfettamente valide tutte le notazioni fatte in merito alla formazione come separazione dall'esperienza, la questione dello schema si articola ulteriormente. Infatti bisogna ammettere qualcosa che potremmo definire "schema spaziale": uno schema cioè che non prefigura un'immagine o, come si è detto, ne costituisce tappa nel processo della sua formazione ma viene a rappresentare idealmente ovvero viene essere momento del processo di conoscenza di uno spazio. Ed in ciò sia nel caso di uno spazio esterno o di uno spazio interno o di un insieme dei due viene a costituire qualcosa di ben diverso dall'immagine di un elemento artistico bidimensionale quale una pittura ed anche di un oggetto artistico tridimensionale quale una scultura. Non ci soffermiamo ulteriormente

su queste differenze, ovvero quelle tra opera di pittura, di scultura e di architettura perché esse sono ben note ed ampiamente dibattute. Ci preme solo sottolineare come per spazio si intenda anche un sistema complesso di spazi quale può essere un giardino, una piazza, una strada, una parte di città ovvero una città intera.

Con ciò però non si vuole indurre a credere che ciò costituisca una particolare condizione dell'architettura che esclude le altre. Rimane infatti comunque possibile che un'architettura si possa contemporaneamente percepire anche, o solo, bidimensionalmente, cioè alla maniera di come si percepisce una pittura: è questo ciò che più direttamente si verifica nel caso delle facciate degli edifici, così come delle superfici orizzontali dei pavimenti, ma una condizione pittorica esiste anche per l'edificio per intero specie se visto a distanza. Lo *skyline* delle città, ad esempio, è un tipico caso di questo modo di essere dell'architettura rispetto ai percettori. Ma gli esempi potrebbero essere tanti altri: si pensi alle facciate delle chiese veneziane di Palladio o al grattacielo Pirelli a Milano di Giò Ponti. Nella percezione di questi edifici come non dire che la condizione bidimensionale ha un ruolo fondamentale, senza con questo, precisiamo, negare che tutti gli altri aspetti siano compresenti.

Similmente rimane sempre possibile che l'architettura si possa percepire come oggetto tridimensionale sia nel caso di un elemento dell'architettura singolo sia nel caso di un intero edificio. Ciò avviene quando, prescindendo dalle qualità spaziali dell'edificio, l'edificio o una sua parte viene assimilata ad un oggetto, ad un solido, ad una scultura.

Per fare un esempio, un'opera che indubbiamente esibisce la sua qualità scultorea e che pertanto carpisce prevalentemente una percezione tridimensionale da parte di chi la guarda è la Sydney Opera House di Jorn Utzon, il noto edificio con le volte a "spicchi" posto nella baia di Sydney. Ma ci pare opportuno citare anche un celebre disegno di Le Corbusier in cui i monumenti di Roma vengono equiparati ai solidi geometrici a cui essi somigliano¹⁷. Questo disegno illustra eloquentemente la sua definizione di architettura come «gioco sapiente, corretto e magnifico dei volumi sotto la luce».

Ma torniamo al caso dello schema spaziale, di uno schema cioè che è relazionato all'architettura nel senso più ampio del termine. In realtà, nonostante l'intervento di Brandi, e poche altre notazioni successive, la nozione di schema ha avuto poco spazio teorico tra gli architetti¹⁸. Il già citato disinteresse per l'opera di Brandi non ha permesso che queste elaborazioni si diffondessero; peraltro le posizioni di Kant sono rimaste lettera morta.

Eppure lo schema per gli architetti assume una doppia valenza in quanto esso è tappa del processo cognitivo sia di architetture esistenti che architetture da progettare ma diventa, peculiarmente, anche un

elemento reale della rappresentazione architettonica. Infatti lo schema si manifesta in un disegno che non indica uno spazio o una figura ma un concetto ovvero un principio inerente a quello spazio. Si tratta di un caso particolare tra l'ampio ventaglio degli schizzi non geometrici che vengono eseguiti durante la fase progettuale del lavoro dell'architetto o durante una fase di studio di architetture esistenti. Attraverso uno schema si può cogliere quello che è un principio costitutivo di uno spazio, di un'architettura, di un interno. Si tratta di un disegno fortemente selettivo che descrive lo spazio sfrondandolo di quanto è superfluo rispetto ad un determinato principio: esso cioè enuclea solo alcuni elementi dello spazio e li rappresenta nella loro peculiarità rispetto a delle relazioni. È stato a tal proposito notato che «Lo schema non è disegno e non è programma costruttivo, ma li media e li sintetizza entrambi perché è simultaneamente forma di conoscenza e principio di definizione dell'oggetto come forma d'arte che, in quanto tale, produce un suo proprio spazio, irrimediabilmente artificiale e dunque distinto da quello della natura»¹⁹.

Ma se torniamo ad una delle citazioni precedenti rileviamo come per Brandi lo schema sia per l'architettura qualcosa di archetipico, di primigenio, quel qualcosa di essenziale a cui in ultima analisi l'architettura può essere condotta. In questo senso Brandi intuisce una contiguità fondamentale tra la nozione di schema e quello che è uno dei più influenti principi di architettura, quello di tipo. Cioè di elemento comune a diverse architetture, astratto e ripetibile: il tipo della casa corte, o quello del baglio siciliano o della casa di ringhiera milanese tanto per fare degli esempi. Si tratta, è bene precisarlo, di uno degli argomenti più ampiamente dibattuti tra gli architetti specialmente in Italia a partire dagli anni '60.

Lo schema infatti introduce questioni tipologiche. Tornando a quanto Brandi scrive in *Struttura e architettura* ritroviamo che: «L'architettura nasce [...] come una conformazione che realizza lo schema, una tipologia che l'uomo si è elaborato per la soddisfazione di un determinato bisogno»²⁰. Attraverso la nozione di tipo si può risalire ad uno schema e questo passaggio permette di comparare concettualmente un'architettura con un'altra, prescindendo pertanto dalla funzione. Per fare un esempio l'architetto che dovesse essere impegnato a progettare uno spazio rettangolare molto allungato può, attraverso queste astrazioni, utilizzare lo schema della Biblioteca Laurenziana di Michelangelo, o di qualunque altro spazio che possieda queste caratteristiche, senza che necessariamente questo spazio abbia la stessa funzione. Ciò avviene attraverso uno schema mentale, che diventa, quindi nel caso specifico dell'architettura anche un disegno.

Inoltre, poiché lo schema, e conseguentemente il tipo, prescinde dall'immagine il processo creativo può avvenire in maniera fondata e profonda evitando quel procedere per importazione di immagini che

costituisce la prassi di poco pregio dell'architettura stilistica di tutti i tempi.

¹ London 1875.

² A. Loos, *Architektur in Troisdorf*, Innsbruck 1931; citiamo dalla ed. it., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 19907, p. 255.

³ N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, 1957; citiamo dalla ed. it. *Storia dell'architettura europea*, Laterza, Bari, 1976', p. 5.

⁴ C. Brandi, *Eliante o dell'architettura*, in Id., *Arcadio o della scultura. Eliante o dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1956, p. 165.

⁵ Ivi, p. 111.

⁶ New York, Museum of Modern Art, 1966.

⁷ C. Brandi, *Struttura e architettura*, Torino, Einaudi, 1967.

⁸ V. Ugo, "La struttura astante. Dimensioni dello spazio architettonico nella teoria estetica di Cesare Brandi", in *Brandi e l'estetica*, a cura di L. Russo, Supplemento degli Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, 1986, pp. 87-98.

⁹ C. Brandi, *Struttura e architettura*, cit., p. 39.

¹⁰ In numerosi interventi - articoli e conferenze - Frampton insiste sul tema poi sistematizzato in K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture*, Cambridge and London, MIT Press, 1995; ed. it. *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e nel XX secolo*, Milano, Skira, 2005.

¹¹ A tal proposito vedi l'ampia disquisizione contenuta nel saggio di Elisa Di Stefano, *Brandi e la teoria dell'ornamento*, in questo stesso volume.

¹² C. Brandi, *Struttura e architettura*, cit., p. 39.

¹³ Id., *Eliante o dell'architettura*, cit., p. 124.

¹⁴ Se si guarda anche solo a *Teorie e storia dell'architettura* si può valutare il peso dato a Brandi che viene lì citato almeno una decina di volte. Cfr. M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968.

¹⁵ Cfr. E. Garroni, *La definizione dell'arte e lo statuto trascendentale dell'estetica: immagine, segno, schema*, in *Brandi e l'estetica*, cit., pp. 53-76.

¹⁶ C. Brandi, *Eliante o dell'architettura*, cit., pp. 124-5.

¹⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Les Editions G. Cres, 1923; ed. it. *Verso una architettura*, Milano, Longanesi, 1979, p. 128.

¹⁸ Non si conoscono studi specifici con l'eccezione di V. Ugo, *Schéma*, in "X Y - Dimensioni del disegno", 3, giugno 1987, pp. 21-32.

¹⁹ V. Ugo, "La struttura astante", cit., p. 89.

²⁰ C. Brandi, *Struttura e architettura*, cit., p. 39.

Il cinema tra problema della forma e dinamica delle forze di Roberto De Gaetano

1. Non è un caso che nella classificazione delle immagini che Sartre compie ne *L'imaginaire* non sia incluso il cinema, e non è un caso che nell'estetica brandiana, nei suoi elementi e spunti di filosofia critica (Kant) o di neoidealismo (Croce) o nel suo rapporto con la fenomenologia, il cinema sia un «ospite importuno» che non si sa bene come e dove collocare. Non è un caso, perché sia nella tradizione idealistica sia in quella critica sia in quella fenomenologica, la questione dell'immagine pensata a partire dalla forma, dallo schema o dall'intenzione diventa sterile per il cinema, dove sono centrali altri due problemi, quello della riproducibilità tecnica e quello del movimento svincolato dal mobile.

Ora, non è che quella costellazione di autori, e di problemi ad essa connessi, non può dirci qualcosa nei confronti del cinema e dell'immagine cinematografica, ma è qualcosa che può guardare al cinema solo dal punto di vista - diciamo così - di una continuità con i problemi della tradizione estetica e della storia delle arti.

Prendiamo la nozione di *forma* (centrale tra l'altro per Brandi nella definizione della «realtà pura» dell'arte): è stata una nozione-chiave in tutta la tradizione estetica italiana del Novecento, ed ha segnato direttamente o indirettamente buona parte del pensiero teorico del cinema in Italia. Sia essa pensata come inscindibile da un momento intuitivo (Croce) o istanza che iscrive nell'immagine una dimensione discorsiva (Della Volpe) o momento unificante e sintetico dell'eterogeneità dell'esperienza determinata (le riprese dello "schematismo" kantiano da Brandi a Garroni) o principio di strutturazione dell'opera (semiotica), la forma ha sempre assunto il ruolo di istanza costitutiva - trascendentale o non - dell'immagine "interna" ed "esterna".

E non è un caso che uno degli studiosi italiani di estetica più autorevoli degli ultimi decenni, Emilio Garroni, che si è misurato nell'arco della sua carriera ripetutamente con il cinema, sia stato capace di tenere insieme i suddetti autori (Kant e Croce, Della Volpe e Brandi, misurandosi anche con la semiotica strutturalista) ed abbia dedicato il suo ultimo libro proprio all'immagine: *Immagine Linguaggio Figura*. Un libro che raccoglie in forma sintetica e problematica tutta una tra-