

Giovanni Anceschi e la teoria della rappresentazione schematica. Il disegno come linguaggio grafico

Andrea Lancia

Abstract

Il tema della rappresentazione costituisce un ambito specifico in cui il discorso sul disegno e quello sulla progettazione grafica dialogano sfumando i confini delle due discipline. In particolare, il ragionamento sul linguaggio grafico della rappresentazione schematica riveste un ruolo fondamentale per distinguere il valore conoscitivo e il valore configurativo del disegno, in relazione all'ambito in cui viene applicato e alle finalità per cui è utilizzato. Partendo da questa considerazione, l'articolo propone una ricostruzione e un'analisi del lavoro di ricerca di Giovanni Anceschi, realizzato in un percorso che parte dalla tesi di laurea realizzata alla HfG di Ulm nel 1966, sul tema della schematizzazione nella stampa scientifica enciclopedica e divulgativa, e arriva al più articolato testo del 1992 dal titolo L'oggetto della raffigurazione. Il punto di vista del progettista consente una prospettiva sul linguaggio grafico che unisce la postura descrittiva e analitica del teorico a quella esecutiva e funzionale dell'operatore. Attraverso un ragionamento sui presupposti dati dall'impostazione ulmiana, sul metodo tassonomico utilizzato, e sulla scelta del tema della rappresentazione scientifica, si individuano delle considerazioni che possano contribuire all'attuale dibattito sulla metodologia e l'epistemologia nella progettazione grafica in rapporto al disegno.

Parole chiave: linguaggio grafico, disegno, progettazione grafica, Giovanni Anceschi, design.

Introduzione

Il termine “grafica” e il termine “disegno” sembrano appartenere in egual misura alla storia della rappresentazione. Nel campo di quel Disegno che, con una felice espressione di T. Maldonado [Maldonado 2018], potremmo definire “con la D maiuscola”, è sempre più tipico sentir parlare di grafica all'interno di discorsi sulla rappresentazione [1]. Come dimostra l'itinerario intellettuale di Giovanni Anceschi, porre l'accento su tale questione può rivelarsi utile anche per l'ambito della grafica. La sua riflessione si inserisce infatti in una specifica zona liminare, in cui lo studio dei linguaggi grafici diventa un contributo valido tanto per i ragionamenti sul disegno, quanto per la «fondazione di una disciplina della progettazione grafica» [Anceschi 1981, p. 3]. In particolare lo studio di quello specifico linguaggio grafico che è la rappresentazione schematica si dimostra valido

per chiarire ancora oggi questioni metodologiche ed epistemologiche relative allo statuto disciplinare di quello che ormai è chiamato design della comunicazione. Ci si propone, quindi, di analizzare il percorso di ricerca di Anceschi sulla rappresentazione schematica. Si osservano le circostanze in cui i suoi studi si inseriscono e sviluppano, il metodo che utilizza e l'argomento che seleziona e approfondisce; l'intento è quello di formulare una riflessione critica, esplorando la possibilità di riattualizzare dei concetti su cui vale la pena tornare a interrogarsi.

L'evoluzione filologica del suo lavoro ha tre momenti fondamentali: i. la stesura della sua tesi di diploma presso l'HfG di Ulm, elaborata fra il 1966 e il 1967 in lingua tedesca [2]; ii. la traduzione parziale in italiano della tesi all'interno della raccolta *Progettazione visiva: convenzioni*

e *procedimenti di rappresentazione*, uscita nel 1981; iii. la rielaborazione proposta nel suo *Loggetto della raffigurazione* del 1992. Si tratta di un itinerario di integrazione e rastremazione: da un lato, dalla prima stesura all'ultima pubblicazione il discorso viene aggiornato e incrementato dal confronto con autori contemporanei e da una maturazione storico-teorica; dall'altro, e per lo stesso motivo, viene snellito in alcune parti che soffrono l'obsolescenza di un campione di studio datato e di un grado di approfondimento coerente con la stesura di una tesi di diploma.

1966: La tesi di diploma presso la Hfg di Ulm

La tesi del 1966 vede come relatore principale Abraham Moles e come correlatori Tomás Maldonado e Herbert W. Kapitzki [3]. Essa reca il titolo di *Schematische Darstellungen für didaktische Ausstellungen* (Rappresentazioni schematiche per le mostre didattiche) ed è divisa in due parti: *Schemata* (schemi) e *Ausstellung* (mostre). Il progetto parte da una riflessione sulle fasi di utilizzo delle rappresentazioni da parte degli scienziati per la comunicazione di eventi, processi e oggetti, per poi costruire una tassonomia delle forme di schematizzazione impiegate nella stampa scientifica divulgativa. A questo esercizio segue un'analisi delle manipolazioni che l'operatore mette in atto nel momento della scelta e della realizzazione della rappresentazione schematica più adatta; in ultima istanza, viene analizzata la mostra come "flusso comunicativo" e ne vengono definite alcune tipologie. Questo contributo va contestualizzato nella cultura del progetto propria della Scuola di Ulm, in particolare rispetto alla comunicazione visiva e all'inedito interesse che veniva dedicato a quel sottinsieme che è la "comunicazione non persuasiva". Tale definizione è stata formulata da G. Bonsiepe [Bonsiepe 1965, p. 24, traduzione dell'autore]: «Finora si è parlato della comunicazione persuasiva. Il suo opposto, la comunicazione non persuasiva, è una regione quasi inesplorata. Il mondo dei sistemi di segnaletica per il traffico e delle interfacce sulle macchine, il mondo della comunicazione a scopi educativi, il mondo della rappresentazione visiva di fatti scientifici offrono ricche opportunità e sfide per il visual designer. Qui, la comunicazione non è principalmente motivata economicamente come nella comunicazione persuasiva con le sue pubblicità, cartelloni e spot televisivi».

D'altra parte, non è irrilevante, come spiega E. Bistagnino [Bistagnino 2018], il ruolo delle discipline del disegno a Ulm, e cioè di quello specifico settore che è il Disegno di Design [4]. È lo stesso Anceschi [Anceschi 1981, p. 3] a spiegare che il suo lavoro «intende configurarsi come un intreccio di rilievi empirici, di tassonomizzazioni e di strumentazioni concettuali applicate al problema di produrre raffigurazioni funzionali». In questo senso, lo studio dei metodi di rappresentazione grafica serve per costruire disciplinatamente quello che potremmo definire un "disegno operativo", ovvero un fondamento teorico per la realizzazione di artefatti grafici, sulla falsariga di quella "semiotica operativa" sviluppata da Maldonado [Maldonado 1959; Maldonado 1974] a Ulm [5]. Piuttosto che un disegno di design, sarebbe meglio dire un disegno per il design [6]. L'influenza delle ricerche che in quel momento venivano elaborate nella Scuola di Ulm si rileva innanzitutto nello strumento teorico principale che Anceschi utilizza per

Fig. 1. G. Anceschi, schema di distribuzione delle sette categorie di rappresentazione schematica in base al grado di iconicità [Anceschi 1966]. Fondo Tomás Maldonado, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano.

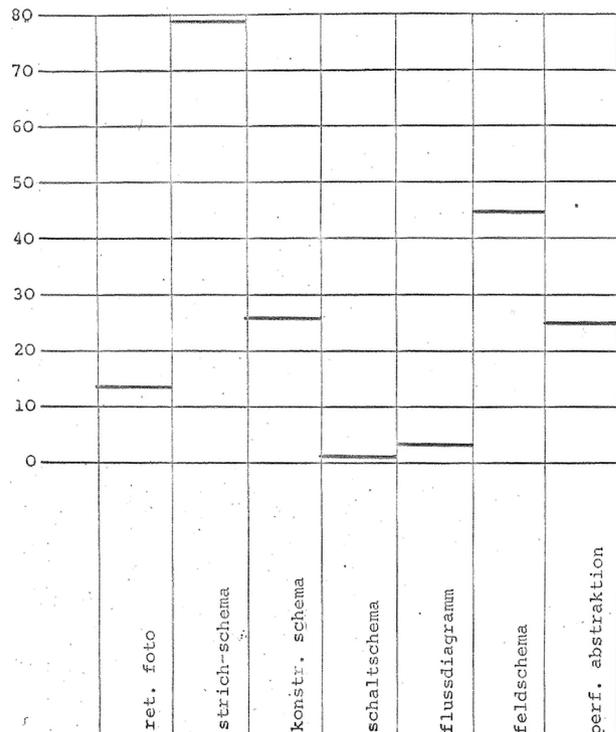
							67: perf. abstraktion
					13	3	feldschema
				52	5	3	flussdiagramm
			49	6	0	0	schaltschema
		26	7	11	10	2	konstr. schema
	104	25	15	34	45	11	strich-schema
13	9	0	1	3	12	0	ret. foto
ret. foto	strich-schema	konstr. schema	schaltschema	flussdiagramm	feldschema	perf. abstraktion	

catalogare le rappresentazioni schematiche, ovvero i livelli di iconicità, a cui in quegli anni stava lavorando Moles, formalizzate qualche anno dopo [Moles 1972a]. Moles utilizza delle categorie empiriche, tassonomizzando una popolazione di esemplari di rappresentazioni schematiche che sembra «precipitare ed agglutinarsi attorno a determinate (12) costellazioni di tratti essenziali del linguaggio espressivo e grafico utilizzato» [Anceschi 1992, p. 27]. Il ruolo della tassonomia nella ricerca e nella pratica del design, del resto, era un'altra delle caratteristiche fondamentali dell'impostazione ulmiana, come sottolinea a distanza di tempo lo stesso Anceschi [Anceschi 2009, p. 207]: «Ma, sempre Maldonado, dice però anche che la tassonomia è un gesto scientifico che è, in un certo senso, il gesto scientifico primario ed iniziale, come sa perfettamente chi ha esperienza del fare ricerche e progetti». Dei dodici livelli individuati da Moles, Anceschi ne seleziona sette e li utilizza per mappare un totale di 526 illustrazioni, permettendo anche che due o più livelli possano formare categorie miste (fig. 1) [7]. Il campione è ricavato attraverso tre fonti: due sono a carattere enciclopedico, e cioè il settimo volume di *Epoche, Atom und Automation* (1965), dedicato alla cibernetica e all'automazione, e *L'Être vivant* (1964), incentrato sulla biologia; la terza sono tutti i numeri del 1957 della rivista *Scientific American*, e dunque più vicina all'editoria scientifica divulgativa. Da questo incrocio fra tipologie di rappresentazioni schematiche e varie scienze, Anceschi ottiene risultati in cui è evidente la relazione fra quello che è necessario rappresentare e il linguaggio grafico di schematizzazione che viene proposto (fig. 2). A titolo d'esempio, si può leggere ciò che scrive in relazione alla biologia: «è opportuno sottolineare l'estremo valore della categoria di "semplificazione al tratto" in relazione alla ovvia tendenza della scienza a descrivere gli oggetti (organismi, cellule, ecc.) che studia. In secondo luogo, il forte valore della categoria mista di "semplificazione al tratto" e "disegno costruttivo" spicca come segno della necessità di mostrare come questi oggetti sono costituiti. Il forte valore delle categorie miste di "semplificazione al tratto" e "schema di campo" è legato alla necessità di mostrare le forze, i movimenti, i campi ecc. di questi oggetti» [Anceschi 1966, s. p., par. I *Biologi*, traduzione dell'autore].

L'altra parte fondamentale della tesi è quella in cui l'autore assume il punto di vista, invece che del visualizzatore, del realizzatore delle schematizzazioni [8]. Anceschi tenta in sostanza di stabilire le *darkstellungskonventionem*

(convenzioni di rappresentazione) messe in atto dal disegnatore. Divide le manipolazioni in "necessarie" (legate al metodo proiettivo e alle scelte cromatiche) e in "attive" (in cui il realizzatore indirizza l'attenzione del visualizzatore su alcuni elementi della rappresentazione), separate in "comparative" ed "ellittiche" in base al metodo di evidenziazione delle parti in questione. Lega infine a queste ultime i "segni aggiuntivi", applicati in un secondo momento su un altro "livello" della rappresentazione, categoria fortemente ampliata nel 1992. È quindi in questa fase della tesi, soprattutto nella parte riguardante la prospettiva, che Anceschi interroga particolarmente il mondo del disegno in relazione alle intenzioni operative del progettista grafico, arrivando quasi a sovrapporre quest'ultimo alla figura del disegnatore.

Fig. 2. G. Anceschi, schema di distribuzione delle sette categorie di rappresentazione schematica nell'ambito della biologia [Anceschi 1966]. Fondo Tomás Maldonado, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano.



1981: La traduzione parziale della tesi in italiano

Come anticipato, nel 1981 Anceschi pubblica la traduzione parziale della sua tesi in italiano, di cui è fondamentale l'aggiornamento bibliografico. In particolare va sottolineata la menzione del testo di J. Bertin [Bertin 1967], che rappresenta uno dei tentativi fondamentali di una semiotica operativa nel campo della grafica, le cui "variabili visive" sono diventate riferimento inevitabile per ogni discorso sull'*information design* [9]. Ma il dato più significativo dal punto di vista teorico è l'attenzione dimostrata al dibattito sull'iconicità fra T. Maldonado [Maldonado 1974] e U. Eco [Eco 1975] [10], che qualche anno prima aveva rivelato la differenza di approcci fra il convenzionalismo tipico della semiolinguistica italiana di Eco e l'approccio logico-pragmatico con cui Maldonado indagava il valore proposizionale della rappresentazione iconica. In questo riferimento di Anceschi – che sembra, almeno per formazione, essere d'accordo con Maldonado – si rinnova l'intenzione di considerare l'oggetto del suo studio «costituito non solo da codici e convenzioni normative e culturali, ma anche dalle operazioni concettuali e dai procedimenti tecnici che hanno concorso a produrlo» [Anceschi 1981, p. 5]. Non si tratta di una traduzione didascalica; molti concetti vengono chiariti e/o ampliati, ne è un esempio il cambio della titolazione delle due parti della tesi in "teoria della rappresentazione schematica" e "flusso espositivo". Il titolo stesso del libro in cui appare la tesi, *Progettazione visiva: convenzioni e procedimenti di rappresentazione*, esplicita il taglio del testo e il posizionamento di Anceschi, che nel 1981 è ormai progettista grafico da più di dieci anni.

1992: L'oggetto della raffigurazione

Il libro che Anceschi pubblica nel 1992, dal titolo *L'oggetto della raffigurazione*, può considerarsi il coronamento di questo percorso di ricerca.

Il testo in questione è estremamente ampio, quasi labirintico nel tentativo definitorio linguistico [11] e tassonomico, e molto vario anche dal punto di vista dei contenuti: ospita una prima parte inedita, che è il vero sviluppo della sua tesi, e una serie di ripubblicazioni di saggi illustrati scritti dallo stesso autore su questioni inerenti [12]. Anche in questo caso, viene svolto innanzitutto un aggiornamento dei tentativi che, dopo il lavoro di Moles, hanno contribuito al ragionamento tassonomico sui metodi di rappresentazione [13]. Particolarmente interessante risulta l'attenzione che Anceschi

dedica al lavoro di Manfredo Massironi [1982] [14]. I testi dei due autori hanno molto in comune rispetto al tema e all'intenzione: ad esempio il tentativo classificatorio dei tipi di disegno in relazione alla funzione comunicativa che tenta Massironi è assimilabile all'approccio tassonomico di Anceschi; inoltre Anceschi integra nel suo ragionamento il concetto di "ipotetigrafia" [15] coniato da Massironi.

Ne *L'oggetto della raffigurazione*, Anceschi ritorna sul tema ulmiano del valore conoscitivo delle immagini, aggiornandolo con i contributi provenienti dagli studi sulla scrittura e i sistemi grafici, in particolare quelli di Cardona [Cardona 1981]. Si tratta di «Pensare il disegno come un caso particolare, o meglio come uno dei poli della notazione, cioè un sistema grafico in accordo con la disciplina dell'informatica e con la teoria antropologica della scrittura» [Anceschi 1992, p. 1].

Alla stessa maniera, il discorso su "condizioni e procedimenti di rappresentazione" viene fortemente ampliato: la sistematizzazione delle manipolazioni necessarie e attive è molto più puntuale e ricca di esempi, partendo dalla tecnica del collage come limite dell'identificazione di un oggetto della rappresentazione fino ad arrivare alla caricatura come strumento di manipolazione comparativa. Tuttavia, lo sviluppo principale si trova nel campo dei "segni aggiuntivi", che Anceschi articola nel capitolo sul "doppio livello", e a cui lega la teoria paratestuale [16] di Genette [Genette 1987], per iniziare una riflessione topologica sui testi figurati complessi. Introdotta la questione topologica, Anceschi si concentra sul valore degli schemi come "luoghi del sapere" [Anceschi 1992, p. 91]. Il carattere diagrammatico e astratto degli schemi, solitamente considerato non figurativo, può essere invece "imbottito" aumentando la sua componente iconica [17] e, viceversa, nascere già all'interno di una rappresentazione figurativa ed essere "spogliato", de-figuralizzato, per tornare al carattere diagrammatico. Quest'ultimo caso è quello delle "catacresi allegoriche" [Anceschi 1992, p. 96], cioè di quelle raffigurazioni tipiche degli "schemi antichi" in cui la scala, la ruota, il fiume, l'albero, venivano utilizzati come espedienti archetipici figurativi per schematizzare concetti, strutture, procedimenti, sistemi complessi. Impiegati, in sostanza, nell'ordinamento del sapere [Anceschi 1992, p. 104]. Tale riflessione conduce a identificare lo schema con qualsiasi operazione in cui l'articolazione visiva di uno spazio grafico tenta di "fermare" l'oggetto della raffigurazione; legando, in definitiva, la "materializzazione" del sapere sempre ad un "dispositivo topico" [Anceschi 1992, p. 103].

Questo assunto è il risultato diretto della teorizzazione sui sistemi grafici di Cardona [Cardona 1981], cioè dell'annessione

della rappresentazione al mondo della scrittura – e di conseguenza della scrittura al mondo dell'immagine – all'interno della revisione del paradigma fonologo-centrico, che in quel periodo in Italia nel dibattito sulla grafica ha portato avanti in particolare Giovanni Lussu [Lussu 1991] e poi Luciano Perondi con il concetto di "sinsemia" [Perondi 2012].

Il passaggio fondamentale, e anche conclusivo, si gioca nel momento in cui Anceschi inserisce nel suo ragionamento la differenza fra *Abbildung* (raffigurazione) e *Gestaltung* (configurazione): «In un certo senso, sembra che l'assunzione o l'abbandono dell'iconicità comporti un cambiamento di statuto operativo; dalla raffigurazione [...] alla configurazione [...]» [Aneschi 1992, p. 111]. Tuttavia, ammonisce anche che in ogni raffigurazione esiste comunque della configurazione, come a dire che una distinzione precisa dei due momenti sia quantomeno molto complicata [18]. Anceschi, in definitiva, riconosce il fondamentale valore conoscitivo delle rappresentazioni schematiche, distinguendolo però dal valore configurativo che esse assumono nel processo progettuale, dato proprio dallo statuto operativo in cui si inseriscono.

Conclusioni

Da questa ricostruzione della ricerca di Anceschi, si possono trarre almeno tre conclusioni che ha senso riproporre nell'attuale dibattito disciplinare ed epistemologico, che come accennato all'inizio riguardano il metodo, l'argomento, e l'approccio.

La prima questione da evidenziare è l'importanza che riveste il processo tassonomico e classificatorio nell'idea di ricerca nel progetto di Anceschi, evidentemente maturata nell'ambiente ulmiano. Oltre che dal Moles dei livelli di iconicità [Moles 1972a], Anceschi sembra sviluppare il suo discorso dalla *Théorie des objets* [Moles 1972b], nonché dal tentativo della definizione di complessità strutturale e funzionale [Moles 1962]. Sembra evidente, già nel titolo che Anceschi sceglie per il suo testo del 1992, la necessità di catalogare degli oggetti (della raffigurazione), seguendo il metodo di Moles [19].

La metodologia della classificazione tipologica trova un dialogo particolarmente florido proprio con la rappresentazione. Questo sia dal punto di vista dei metodi rappresentativi usati in relazione alla classificazione della conoscenza, a partire storicamente dal lavoro di Linneo [Linneo 1735; Linneo 1753], ma anche, ed è il nostro caso, nella catalogazione stessa dei metodi rappresentativi. In quest'ultimo

campo, la tassonomia riveste un fondamentale ruolo di congiunzione fra teoria e pratica. E questo in particolare se al tentativo semiotico-pragmatico dal punto di vista del rapporto col fruitore [Morris 1938], si leghi anche quello tecnico-progettuale dalla prospettiva operativa del realizzatore. Il secondo punto riguarda la potenzialità dimostrata dall'incontro fra il disegno e la progettazione grafica nell'ambito della rappresentazione scientifica. Uno dei primi tentativi di ricerca strutturati in Italia in questa direzione è il numero monografico dedicato all'immagine del sapere scientifico della rivista *Grafica* nel 1990, in cui il testo introduttivo è proprio di Massironi [Massironi 1990]. La questione, in particolare rispetto al "vedere l'invisibile", ha continuato a essere dibattuta [Zoppè 2014; Cicalò 2020; Menchetelli 2022] [20] e un caso interessante riguarda il progetto *Sci-Vis* [21]. Nella collaborazione fra le analisi tassonomiche, i metodi rappresentativi e le scelte grafiche progettuali, risiede una parte importante di ogni disciplina che necessita di rappresentare i suoi oggetti di studio. Spesso questa operazione, in particolare nelle STEM, è lasciata semplicemente agli scienziati: «uno scienziato deve confrontarsi con la visualizzazione e la realizzazione di grafici e presentazioni, che svolgono un ruolo rilevante in diverse fasi del processo di scrittura e comunicazione scientifica» [Anziloti, Napolitani 2014, p. 43]. Un ottimo esempio recente della potenzialità di questo incontro disciplinare si trova nella biosemiotica, in particolare nell'analisi dei diagrammi ad albero in rapporto allo studio del microbioma [Burgio, Raffaetà 2024] e in tutt'altra ottica dal settore dell'illustrazione botanica [Bruni 2014]. Nonostante qualche spazio di studio esistente, le possibilità offerte da ambiti come l'editoria didattica [22] e, lo abbiamo visto con Anceschi, dalla stampa scientifica divulgativa, sembra meritare un'attenzione maggiore, sia teorica che pratica.

L'ultima considerazione riguarda l'approccio ereditato da Anceschi dalla HfG di Ulm e riapre invece l'interrogativo da cui avevamo cominciato: che ruolo ha il disegno per la progettazione, quando è inteso come linguaggio grafico? Se l'analisi delle rappresentazioni schematiche di Anceschi ha aiutato in questo senso, lo ha fatto sicuramente nel distinguere il valore conoscitivo del raffigurare da quello progettuale del configurare. Questo è un punto prettamente epistemologico che avrebbe senso riprendere nel dibattito disciplinare contemporaneo, perché sottolinea come il valore del disegno cambi in base all'obiettivo e alla disciplina in cui si inserisce. Sicuramente, nel design, il suo ruolo è prevalentemente operativo.

Note

[1] Per approfondire, si veda la collana *Grafica*, diretta da Enrico Cicalò, e il numero monotematico *Graphichs della rivista Img Journal*, n. 2, 2020.

[2] Ogni tesi discussa alla HfG di Ulm era divisa in una parte pratica e una parte teorica. In questo saggio, quando si parla della tesi di Anceschi ci si riferisce solamente alla parte teorica, di ricerca e analisi. Per una panoramica degli studenti e delle tesi che venivano svolte a Ulm, si guardi <<https://hfgulmarchiv.de/personen/>> (consultato il 13 febbraio 2025).

[3] La tesi è stata svolta nel 1966, ma discussa ufficialmente nel 1967. Si è scelto di tenere come data di riferimento quella della stesura, in coerenza con gli altri testi di Anceschi analizzati, in cui l'autore porta avanti questa alternativa.

[4] Per approfondire, cfr. il numero monografico *Disegno di Design*, della rivista scientifica *Diségno*, n. 11, 2022.

[5] Per un resoconto dettagliato dell'approccio semiotico a Ulm, posto in relazione a quello di Charles W. Morris al New Bauhaus di Chicago, si veda Mattozzi [Mattozzi 2024].

[6] Forse per questo è sempre più facile trovare il lavoro di Anceschi citato in relazione all'analisi delle immagini [Menchetelli 2024] o in trattazioni di stampo semiotico [Manchia, Zingale 2024], così come in contributi relativi alla cultura visuale. La stessa attenzione non sembra essere riservata nella letteratura sul design. Un'eccezione recente è l'utilizzo delle riflessioni di Anceschi in rapporto alle maniglie d'autore [Bagnato, Maiorano 2022].

[7] Va notato che, successivamente, Anceschi [1992] scrive che tali illustrazioni sono 256, con un probabile errore di battitura.

[8] Anceschi osserva il tema dei linguaggi grafici della rappresentazione scientifica identificando l'illustrazione come "messa in scena" da parte di quel "regista" che lui stesso definisce una volta progettista, un'altra disegnatore, a volte schematizzatore, grafico o illustratore.

[9] Oltre a Bertin, Anceschi fa una ricognizione di alcuni testi utili dal punto di vista della raccolta di casi paradigmatici, come A. Lockwood [Lockwood 1969], E. A. Hamilton [Hamilton 1970], W. Herdeg [Herdeg 1974a; Herdeg 1974b].

[10] Per dei contributi che hanno trattato e aggiornato questo dibattito si veda O. Calabrese [Calabrese 1985], U. Eco [Eco 1997], T. Maldonado [Maldonado 1992], G. Anceschi [Anceschi 2009].

[11] Anceschi utilizza spesso espedienti retorici o linguistici per condensare considerazioni complesse, quasi dei giochi di parole, come il tentativo "rilevativo\rivelativo", o la dicotomia "rappresentazione\ rappresentanza", ma anche il disegno "fenomenologico-descrittivo" in rapporto a quello "ontologico-funzionale", o il tema delle "catacresi allegoriche".

[12] Questo lavoro di Anceschi, oltre a espandere corposamente i ragionamenti iniziati a Ulm, cita e ripresenta una serie di suoi saggi

scritti durante gli anni Ottanta, che permettono di ricostruire l'incrocio di interessi e approfondimenti che culminano nella parte inedita del libro. Anceschi scrive, fra le altre, per *Grafica* e *LineaGrafica*, riviste di punta per il dibattito sulla disciplina della progettazione grafica in quel periodo; scrive per *Il Piccolo Hans*, rivista di psicologia e psicoanalisi; collabora con *Scienza 84*, riferimento nella divulgazione scientifica italiana di quella fase, ma anche per *Quaderni Di*, rivista di disegno.

[13] In particolare si fa riferimento a S. H. Eshes [Eshes 1977]. Si aggiunge lo studio di Ricerca empirica della comunicazione di D. Zillmann [Zillmann 1965] e di R. Lindemens [Lindemens 1976].

[14] I due in quegli anni collaborano all'interno della rivista *Grafica*. Rivista di Teoria, Storia e Metodologia, in cui Massironi scrive tre testi indirizzati proprio al tema della raffigurazione: il primo riguardo il concetto di "contesto" [Massironi 1986], il successivo sul tema della scrittura [Massironi 1988], e l'ultimo rispetto alla rappresentazione del non-visto nella scienza [Massironi 1990], ed è proprio Anceschi il coordinatore della rivista dal 1985 al 1989 [Lancia 2023].

[15] Per ipotetigrafia si intende «quel prodotto grafico che contribuisce a dar forma visiva a ipotesi formulate per spiegare il comportamento o funzionamento di condizioni naturali intuite od osservate sperimentalmente e di cui costituisce un modello esplicativo»: Massironi 1982, p. 126.

[16] Si tratta di un concetto preso dalla semiotica strutturalista della letteratura rispetto al valore degli elementi grafici o testuali che "contornano" un testo, sia dal punto di vista narratologico che merceologico.

[17] Per un aggiornamento su questo tema in relazione all'infografica si veda V. Burgio [Burgio 2021].

[18] L'autore sembra conferire alla progettazione grafica una particolare proprietà che nel design del prodotto rimane meno evidente, che somiglia al concetto di "trasparenza superficiale" introdotta da Omar Calabrese nella sua analisi del testo grafico [Calabrese 1981]. Calabrese sottolinea la diversa distanza nei due ambiti del design fra il "modello" e l'artefatto definitivo. Per quanto riguarda la questione, tutt'altro che semplicemente terminologica, della differenza fra figurare e configurare, si veda R. Riccini [Riccini 2022].

[19] Una strada di questo tipo, con tutt'altra impostazione, è stata tentata da Renato De Fusco nel suo *Semiotica per il design* [De Fusco 2005].

[20] Si veda il numero Scrittura e immagini nel dominio della scienza di *Progetto Grafico*, n. 25, 2014. Per una prospettiva internazionale si vedano, fra gli altri, G. R. Bertoline [Bertoline 1998], K. Suzuki [Suzuki 2002] e W. J. T. Mitchell [Mitchell 2015].

[21] Per approfondire si veda <<https://www.scivis.it/>> (consultato il 12 febbraio 2025).

[22] Per approfondire il tema della progettazione grafica per l'editoria didattica si veda *Progetto Grafico*, n. 20, 2010.

Autore

Andrea Lancia, Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia, alancia@iuav.it

Reference List

- Anceschi, G. (1966). *Schematische Darstellungen für didaktische Ausstellungen*. Tesi di diploma in Comunicazione visiva, relatore A. Moles, correlatori T. Maldonado, H.W. Kapitzki. Hochschule für Gestaltung di Ulm.
- Anceschi, G. (1981). *Progettazione visiva: convenzioni e procedimenti di rappresentazione*. Bologna: Edizioni Officina Immagine.
- Anceschi, G. (1992). *L'oggetto della raffigurazione*. Milano: Etaslibri.
- Anceschi, G. (2009). Maldonado semiotico della conoscenza. In *E|C*, n. 3-4, pp. 207-213. <http://www.ec-aiss.it/monografici/3_il_discorso_del_design/18_anceschi.pdf> (consultato il 12 febbraio 2025).
- Anzilotti, C., Napolitani, G. (2014). Quando gli scienziati cercano di essere grafici. In *Progetto Grafico*, n. 25, pp. 41-49.
- Bistagnino, E. (2018). *Il Disegno nella scuola di Ulm*. Milano: Francoangeli.
- Bagnato, V. P., Maiorano, A. C. (2022). Il rapporto design-disegno nei piccoli artefatti. Pratiche, riflessioni e dinamiche di rappresentazione per le maniglie d'autore. In *Disegno*, n. 11, pp. 55-60.
- Bertin, J. (1967). *Sémiologie graphique: Les diagrammes, les réseaux, les cartes*. Parigi: Gauthier-Villars.
- Bertoline, G. R. (1998). Visual Science: an Emerging Discipline. In *Journal for Geometry and Graphics*, Vol. 2, n. 2, pp. 181-187.
- Bonsiepe, G. (1965). Education for visual design. In *Journal of the Ulm School for Design*, 12-13, pp. 17-24.
- Bruni, R. (2014). Immaginare le piante. La relazione tra botanica e rappresentazione seriale. In *Progetto Grafico*, 25, pp. 33-40.
- Burgio, V. (2021). *Rumore visivo. Semiotica e critica dell'infografica*. Milano: Mimesis.
- Burgio, V., Raffaetà, R. (2024). Organizing Microbial Diversity and Interspecies Relations through Diagrams: Trees, Maps, and the Visual Semiotics of the Living. In *Biosemiotics*, n. 17, pp. 817-844.
- Calabrese, O. (1981). Una posologia progettuale. In *Rassegna*, n. 6, pp. 22-25.
- Calabrese, O. (1985). *La macchina della pittura*. Roma-Bari: Laterza.
- Cardona, G. R. (1981). *Antropologia della scrittura*. Torino: Loescher.
- Cicalò, E. (2020). Exploring Graphic Science. In E. Cicalò (Ed.). *Proceedings of the 2nd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination*. Alghero, 4-5 luglio 2019, pp. 3-14. Svizzera: Springer.
- De Fusco, R. (2005). *Semiotica per il design*. Milano: Franco Angeli.
- Eco, U. (1975). Chi ha paura del cannocchiale?. In *Op. Cit.*, n. 32, pp. 5-32.
- Eco, U. (1997). *Kant e l'ornitorinco*. Milano: La nave di Teseo.
- Eshes, S. H. (1977). A semiotic approach to communication design. In *The Canadian Journal of Research in Semiotics*, vol. 4, n. 3, pp. 51-77.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Parigi: Seuil.
- Hamilton, E.A. (1970). *Graphic Design for the Computer Age; Visual Communication for all Media*. Stati Uniti: Van Nostrand Reinhold Company.
- Herdeg, W. (1974a). *L'artiste au service de la science*. Zurigo: The Graphis Press.
- Herdeg, W. (1974b). *Graphis diagrams: the graphic visualization of abstract data*. Zurigo: The Graphis Press.
- Lancia, A. (2023). *Un tentativo rivoluzionario. "Grafica: rivista di teoria storia e metodologia": la prima rivista dentro la superficie*. Tesi di laurea in Design del prodotto, relatrice prof.ssa Fiorella Bulegato. Università Iuav di Venezia.
- Lindekens, R. (1976). *Essai De Semiotique Visuelle: Le Photographique, Le Filmique, Le Graphique*. Paris: Editions Klincksieck.
- Linneo, C. (1735). *Systema Naturae, sive, Regna Tria Naturae systematice proposita per classes, ordines, genera, & species*. Rotterdam: Theodorum Haak.
- Linneo, C. (1753). *Species Plantarum. Exhibentes plantas rite cognitae, ad genera relatas, cum differentiis specificis, nominibus trivialibus, synonymis selectis, locis natalibus, secundum systema sexuale digestas*. Berlino: Imprensus Laurentius Salvius.
- Lockwood, A. (1969). *Diagrams: a visual survey of graphs, maps, charts and diagrams for the graphic designer*. Londra: Studio Vista.
- Lussu, G. (1991). La grafica è scrittura. In *Linea Grafica*, n. 6, pp. 14-19.
- Maldonado (1959). Communication and Semiotics. In *Journal of the Ulm School for Design*, n. 5, pp. 70-76.
- Maldonado, T. (1974). Appunti sull'iconicità. In T. Maldonado (a cura di). *Avanguardia e razionalità: articoli, saggi, pamphlets 1946-1974*, pp. 254-297. Torino: Einaudi.
- Maldonado, T. (1992). *Reale e virtuale*. Milano: Feltrinelli.
- Maldonado, T. (2018). Conversazione sul Disegno con Tomás Maldonado. In E. Bistagnino (a cura di). *Il Disegno nella scuola di Ulm*, pp. 87-89. Milano: Francoangeli.

- Manchia, V., Zingale, S. (2024). Variazioni della scrittura. Visualità della scrittura e scritture visuali. In *Ocula*, n. 30, pp. 5-20.
- Massironi, M. (1982). *Vedere con il disegno: aspetti tecnici, cognitivi, comunicativi*. Padova: Muzzio.
- Massironi, M. (1986). Il problema del contesto nella comunicazione grafica. In *Grafica*, n. 1, pp. 12-20.
- Massironi, M. (1988). L'immagine delle parole. Testo scritto e problemi cognitivi. In *Grafica*, n. 5, pp. 3-10.
- Massironi, M. (1990). Mostrare il non visto. Le figure della scienza. In *Grafica*, n. 9, pp. 13-24.
- Mattozzi, A. (2024). Una lunga e discontinua storia. Tre episodi dalla storia delle relazioni semiotica-design e alcune riflessioni per la sua storiografia. In *AIS/Design Journal*, vol. 11, n. 20, pp. 51-71.
- Menchetelli, V. (2022). Rappresentare l'irrepresentabile, vedere l'invisibile. Breve storia disegnata del pensiero scientifico eretico. In *AND*, Vol. 41, n. 1, pp. 112-117.
- Menchetelli, V. (2024). *Forma immagine, pratiche dello sguardo*. Alghero: PUBLICA.
- Mitchell, W. J. T. (2015). *Image Science. Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moles, A. (1962). Products: Their Structural and Functional Complexity. In *Journal of the Ulm School for Design*, n. 6, pp. 4-12.
- Moles, A. (1972a). Teoria informazionale dello schema. In *Versus*, n. 2, pp. 29-37.
- Moles, A. (1972b). *Théorie des objets*. Parigi: Éditions universitaires.
- Morris, C. W. (1938). Foundations of the Theory of Signs. In O. Neurath (Eds.). *International Encyclopedia of Unified Science*, vol. 2, n. 1, pp. 1-59. Chicago: University of Chicago Press.
- Perondi, L. (2012). *Sinsemia*. Viterbo: Stampa Alternativa & Graffiti.
- Riccini, R. (2022). Disegno/Design: figurazione configurazione interazione. In *Disegno*, n. 11, pp. 105-110.
- Suzuki, K. (2002). Activities of the Japan society for graphic science - research and education. In *Journal for Geometry and Graphics*, Vol. 2, n. 6, pp. 221-229.
- Zillmann, D. (1965). *Test der Validität der semantischen Aspektanalyse*. Ulm-Zurigo: HfG-Institut für Kommunikationsforschung.
- Zoppè, M. (2014). Comunicare l'invisibile. La rappresentazione visiva dei concetti biofisici. In *Progetto Grafico*, n. 25, pp. 50-55.