

Occhio e favella. Modi e strumenti del disegno per la conoscenza

Cristina Càndito

Abstract

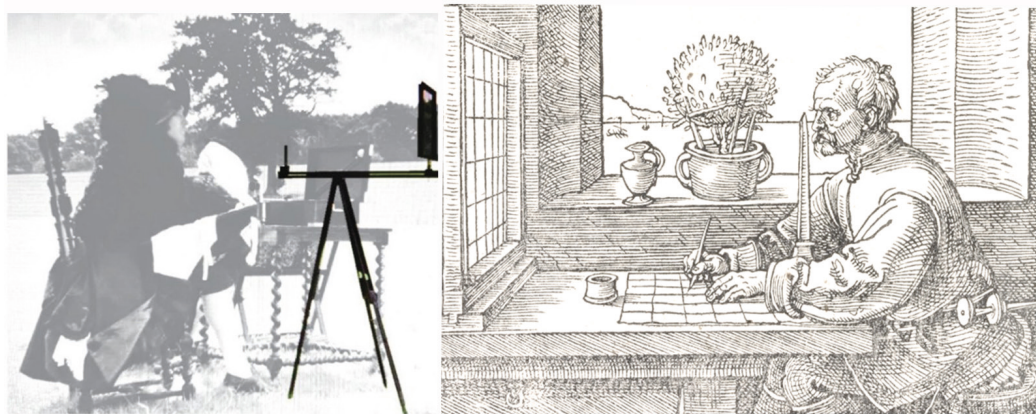
Attraverso l'esame degli strumenti di ausilio per l'occhio, si riconosce come il perseguimento di una raffigurazione formalmente fedele possa talvolta impedire di rilevare alcuni caratteri del soggetto. Occorre infatti tenere conto che esistono diversi tipi di cognizione, tra le quali quella della forma non è necessariamente la più importante; la riconoscibilità, inoltre, è cosa diversa dalla comprensione, fino a costituire talvolta un intralcio.

Il presente contributo muove dall'esame di alcuni strumenti storici di ausilio per il disegno per individuarne comuni caratteristiche e limiti. La camera oscura, supportata da specchi e lenti, la camera lucida e i prospettografi non sono che ausili per l'attribuzione di significati alle immagini, come mostrano illustri esempi nella storia dell'arte e come rivelato nel film di Peter Greenaway, *I Misteri del giardino di Compton House* (1982).

Il protagonista del film ricorre a meticolose descrizioni delle forme nelle inquadrature scelte per la consegna dei dodici disegni assegnatigli dai committenti, tutti eseguiti con l'ausilio di una versione del velo, il prospettografo ideato da Leon Battista Alberti. Non sarà tanto l'artista a fornire i significati, quanto il dialogo tra gli altri frequentatori del luogo. In luogo dell'asciutta illustrazione espressa attraverso linee e parole, le riflessioni riguardano principalmente la distinzione tra riproduzione delle apparenze e loro interpretazione, sapientemente veicolate da scrittura, ripresa e montaggio dell'opera cinematografica di Greenaway.

Parole chiave

Strumenti per il disegno, fotografia, cinema, rappresentazione dei luoghi.



Il velo albertiano secondo
Dürer e Greenaway
(Dürer, *Unterweysung
der Messung* [...], 1525;
*I misteri del giardino di
Compton House*, 1982).

Introduzione

Le immagini costituiscono per molti il modo più efficace e immediato per esprimere i caratteri di un soggetto da rappresentare, ma la riproduzione dell'aspetto può esprimersi attraverso diversi modi, limitatamente deducibili l'uno dall'altro in maniera oggettiva. La descrizione verbale può essere intesa come modalità sostitutiva per la lettura di un'immagine, anche per favorirne l'accessibilità, ma può costituire il veicolo di un più sottile gioco intellettuale in grado di offrire nuove interpretazioni.

Nel presente contributo si descrivono alcune tipologie di ausili per guidare l'occhio nel riconoscere le modalità per riprodurre le apparenze di uno spazio tridimensionale sul piano. La traccia fornita da un'opera cinematografica novecentesca, *I Misteri del giardino di Compton House* di Peter Greenaway (*The Draughtsman's Contract*, 1982), offre una riflessione circa il ruolo della rappresentazione e della conoscenza di un soggetto nel confronto tra immagini, descrizioni e ricerca dei significati all'interno dei luoghi ritratti.

L'occhio

Il rapporto tra soggetto ritratto e prodotto grafico del ritratto – il disegno – è argomento fondamentale per la disciplina della rappresentazione, sotto i profili teorico e storico, ma anche strumentale. Prima dell'avvento dei dispositivi digitali capaci di fornire un duplicato tridimensionale virtuale o fisico di un soggetto, sono stati concepiti svariati apparecchi analogici. In questa sede, non si ripercorre un panorama storico e tecnico molto ampio, ma si intendono rilevare comuni limiti e caratteri di queste modalità, tra i quali quello di fornire esclusivamente ausilio per gli elementi formali, lasciando comunque agli esecutori ampio margine nello svelamento e nell'espressione dei significati.

Nel panorama degli strumenti per la copia dal vero, non si può dimenticare la fotografia, al cui esordio fu erroneamente considerata come riproduzione inespressiva della realtà, oppure temuta da alcuni quale rivale della pittura nel fornire testimonianza sulle sembianze. Si tratta di due pregiudizi sbrigativi, come mostra anche la storia della sua antenata, la camera oscura.

La prima descrizione della camera oscura è reperibile nel *Libro di ottica* dell'arabo Alhazen (Ibn al-Haitham, 965-1039 ca.), quale strumento per la dimostrazione della propagazione rettilinea della luce, grazie ad una candela che, posta davanti al foro di un buio contenitore, proietta al suo interno la propria immagine invertita e capovolta [Ronchi 1983, p. 55]. In seguito, troviamo citazioni della camera oscura da parte di svariati autori che ne individuano la similitudine con l'occhio umano, come nel caso di Leonardo da Vinci, *Codice D*, f. 8; 1508 ca. [Richter 1970; Ronchi 1992; Thro 1994] o la classificano quale metodo di costruzione per la prospettiva lineare geometrica [Barbaro 1569 pp. 292-293; Williams, Monteleone 2021].

La prima raffigurazione dello strumento si trova nel testo di Gemma Frisius del 1545 [Gemma Frisius 1545, p. 31] (fig. 1) ed è noto il suo impiego da parte di diversi artisti [Schwartz 1966].

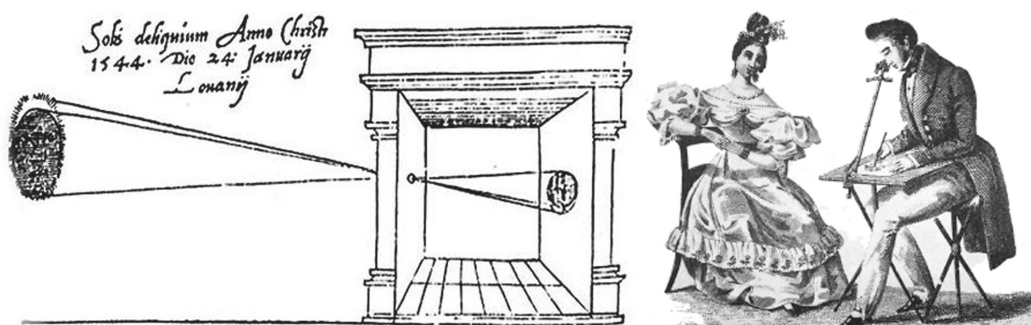


Fig. 1. La prima illustrazione della camera oscura (Rainer Gemma Frisius, *De radio astronomico et geometrico*, Lutezia, 1545, p. 31) e una raffigurazione dell'uso della camera lucida (Vincent Chevalier, *Notice sur l'usage de la Chambre Claire*, Paris, 1834, controcopertina).

Caravaggio, nel suo *Bacco* (1598 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi), ricorre probabilmente all'impiego di una camera oscura con lente biconvessa per riproduzioni di ampie dimensioni [Grundy, Lapucci 2010, p. 57]. Johannes Vermeer ne usa una versione nella sua *Lezione di musica* (1662, St. James's Palace, Londra) [Schwarz 1985; Steadman 2002]. Canaletto ricorre a uno strumento di cui si conserva un probabile modello (camera ottica, Venezia, Museo Correr) [Gioseffi 1959; Hammond 1981] per eseguire gli schizzi per i suoi dipinti (*Campo Santa Maria Formosa*, 1730 ca., Galleria dell'Accademia, Venezia). Si citano questi temi molto dibattuti dalla critica, ma dalla fondatezza ormai condivisa, per richiamare la funzione della riproduzione degli aspetti non quale fine ultimo, quanto piuttosto di mezzo utile per facilitare l'espressione artistica figurativa.

Per la rappresentazione dei luoghi, come nuovamente Canaletto mostra, occorre ottenere la portabilità dello strumento, che viene già raggiunta nel Seicento. Athanasius Kircher [Kircher 1646, I. X, pp. 632-639] descrive una versione dotata di aste per il trasporto e di fori corredati da lenti. Alla portabilità, Johann Zahn associa le dimensioni limitate e l'impiego di uno specchio inclinato per raddrizzare l'immagine [Zahn 1685, tav. XXI]: è la nascita della *reflex* e per arrivare alla fotografia manca solo il contributo ottocentesco della chimica per il fissaggio dell'immagine su un supporto [1].

Per fornire un aiuto al disegnatore nel compito di ritrarre la realtà tridimensionale, un altro strumento analogico è la camera lucida [Hammond 1987] brevettata nel 1807 da William Hyde Wollaston ma già descritta da Johannes Kepler [Kepler 1611]. Il dispositivo, composto da un sistema di lenti, visualizza una sovrapposizione tra l'immagine rifratta del soggetto e il foglio da disegno, permettendo all'osservatore di ricalcare i profili delle linee (fig. 1).

Tra gli strumenti per riprodurre ampi spazi, si trovano i prospettografi, che permettono appunto di sintetizzare la vista prospettica e sono spesso richiamati nella storiografia attraverso le xilografie del testo di Albrecht Dürer (1471-1528) [Dürer 1525], la cui versione ampliata del 1538 riporta quattro esemplari riconducibili alle due tipologie del velo e del vetro, eventualmente corredati da mire e sportelli. Il velo, già illustrato da Leon Battista Alberti nel *De Pictura*, 1435-1436 [Sinisgalli 2006], è costituito da un semplice reticolo incorniciato atto a materializzare il quadro prospettico per poter facilitare la riproduzione su carta, mentre il vetro leonardesco (*Codice Atlantico*, I-r-a) ne fornisce una variante assimilabile ad una finestra per il ricalco (fig. 2).

Per lo scopo di questo contributo, appare più pertinente richiamare la funzione del prospettografo attraverso il celebre film *I misteri del giardino di Compton House* (*The draughtsman's contract*, 1982) scritto e diretto da Peter Greenaway (nato nel 1942). Ambientato nell'Inghilterra del 1694 [2], il film narra l'ingaggio del celebre artista Mr. Neville per ritrarre in dodici disegni il giardino all'italiana della villa di Mr. Herbert [3], ricco possidente del Kent [Raganelli 2022, Di Giuseppe 2022].

La meticolosità dell'attività artistica di Neville si fonda sul suo prospettografo che costituisce una variante del velo albertiano con due reticoli allineati, tra i quali il più piccolo ha la funzione di mira, al posto dell'obelisco dureriano (fig. 3).



Fig. 2. Il velo albertiano, A. Dürer, *Underweysung der Messung* [...], 1525; ediz. 1538.

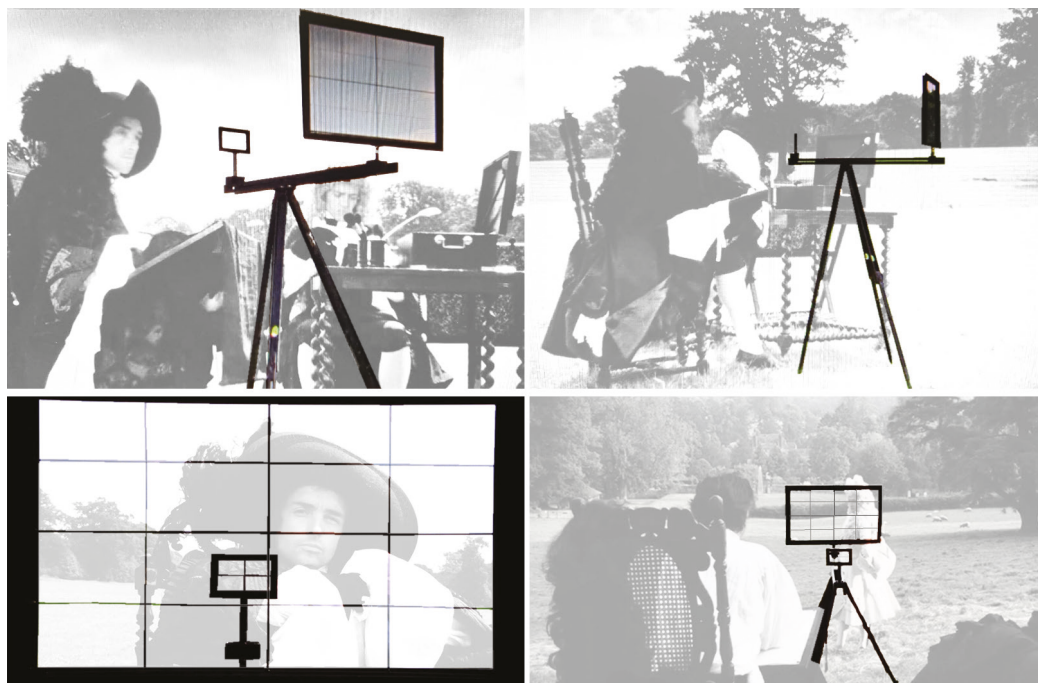


Fig. 3. Il velo albertiano o prospettografo di Neville (P. Greenaway, *I misteri del Giardino di Compton House*, 1982).

Le pose sono minuziosamente illustrate da inquadrature accompagnate dalle precise descrizioni del pittore circa il luogo, l'orario di ripresa e le severe prescrizioni sull'allestimento degli spazi, compresa la preclusione di accesso di persone a vario titolo presenti nella villa.

All'inizio dell'attività dell'artista, un'inquadratura riprende il volto di Neville dietro la cornice del suo stesso strumento, richiamando la ripresa della regia ed è infatti Neville che mostra allo spettatore ciò che desidera, non tanto con le riproduzioni grafiche, che appariranno solo alla fine del film, quanto con la sua attività nei luoghi prescelti, come teatro di dialoghi arguti e litigiosi. Le citate illustrazioni verbali anticipano i risultati finali dei luoghi e delle inquadrature, pur mantenendo un tono meramente descrittivo. L'atteggiamento razionale nei confronti della natura di Neville è oggetto di ironia da parte della figlia del padrone di casa, Mrs. Talmann, che dichiara che "se smettessero di cantar gli uccelli, Mr. Neville non se ne accorgerebbe".

Oltre l'occhio

Il ruolo meramente strumentale dei prospettografi è già chiaro nel vasto trattato di matematica di Dürer, in cui sembrano costituire solo un'appendice alla descrizione della prospettiva considerata quale mezzo di illustrazione di soggetti geometrici complessi. L'attività di Dürer, infatti, non si limitava alla ricerca formale, come testimonia anche la sua attenzione per i significati enigmatici di dipinti e incisioni. Ritrarre un soggetto, anche architettonico, infatti, implica contenuti che si collocano in ambiti espressivi. In altre parole, qualunque ausilio strumentale – tradizionale o digitale – si adotti, la rappresentazione può contenere messaggi che si possono intellighere attraverso le maglie della riproduzione.

Il carattere di un luogo può essere trasmesso attraverso linguaggi che si sovrappongono o addirittura si sostituiscono alla riproduzione della realtà, esattamente come accade nella ritrattistica. A questo proposito risulta emblematico come il noto legame di Greenaway con le arti figurative sembri manifestarsi ne *I misteri del giardino di Compton house* proprio nella dicotomia tra copia fedele e comprensione del vero. L'illusione di controllo di Neville, mediata dallo strumento, lo rende letteralmente cieco nei confronti dei vari elementi che si

Fig. 4. Il 'racconto speculare' de *I misteri del Giardino di Compton House*. Januarius Zick, *Allegory of Newton's Theory of Optics*, 1785 ca (Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover).



introducono nelle diverse inquadrature: una giacca con taglio nel petto, un ombrellino e una camicetta abbandonati, una scala che conduce agli appartamenti privati... Sono gli indizi che condurranno altri protagonisti a molteplici interpretazioni di intrighi e delitti svoltisi sotto l'occhio ingenuo del disegnatore, distratto dall'autocompiacimento per i propri successi non solo in campo artistico.

Tra gli intermezzi delle sessioni di disegno, infatti, si svolgono gli incontri amatori tra l'artista e Mrs. Herbert, ma anche quelli con Mrs. Talmann, la quale, ancora una volta, fornisce una chiave di lettura con la provocatoria asserzione: "Un uomo davvero intelligente può essere soltanto un mediocre pittore, perché dipingere richiede una certa cecità, un parziale rifiuto di accettare tutte le possibilità". A questo proposito, possiamo richiamare l'esperienza del sogno lucido che, pur informato dai sensi, "si basa su un livello comunicativo in cui essi deflagrano" [De Rosa 2021, p. 132].

Il metodo di Neville ben collima con le geometrie del giardino all'italiana ritratto in perfette e dettagliate prospettive, ma la sua inefficacia viene registrata quando, al ritorno nella villa, dopo aver ottemperato alle consegne, Neville si trova rimpiazzato da Van Hoyten. Il paesaggista olandese è chiamato per attenuare la rigida geometria amata dal padrone di casa – appena assassinato –, ma anche per "introdurre agio e nuovi colori nel giardino", oltre ad una diga concepita per allagare i campi. L'accostamento di questi temi potrebbe condurre a svariate letture simboliche, alle quali stavolta è Mrs. Herbert a fornire il comun denominatore nel sottolineare il carattere inventivo del nuovo artista. Neville, invece, rifugge l'immaginazione e se qualcosa appare inaspettato nelle sue inquadrature, lui lo riproduce con l'ausilio del suo strumento, senza chiedersene il significato. Sembra proprio che la perdita di una incondizionata fiducia nelle apparenze possa aiutare a meglio comprendere i significati latenti. Neville, infatti, scoprirà tardi come, sia coloro che riteneva avversari, sia quelli che

aveva considerato sotto il suo giogo, avevano ben compreso il contesto e perseguivano i propri interessi con spietata risolutezza.

Si può verificare la possibilità di apprendere nuovi significati del soggetto attraverso la 'traduzione' delle sue diverse riproduzioni attraverso le modalità sostitutive della vista [4]. La presa di coscienza viene spesso definita attraverso la locuzione popolare 'toccare con mano', per sottolineare la fallacia del senso della vista in luogo della concretezza del tatto. A questo proposito, può essere utile ricordare le potenzialità della percezione tattile nella conoscenza degli aspetti come modalità sostitutiva capace di fornire sensazioni dirette circa un soggetto riprodotto, pur limitate ancora alla sola forma [5]. La forma verbale, comunque, sembra risultare irrinunciabile nella maggior parte dei casi nel suo ruolo di fornire il contesto e la conseguente chiave di lettura, grazie ad un grado di astrazione utile per favorire la generazione di significati multipli. Si evidenzia il ruolo limitato che rivestono i disegni e le descrizioni di Neville in confronto a dialoghi

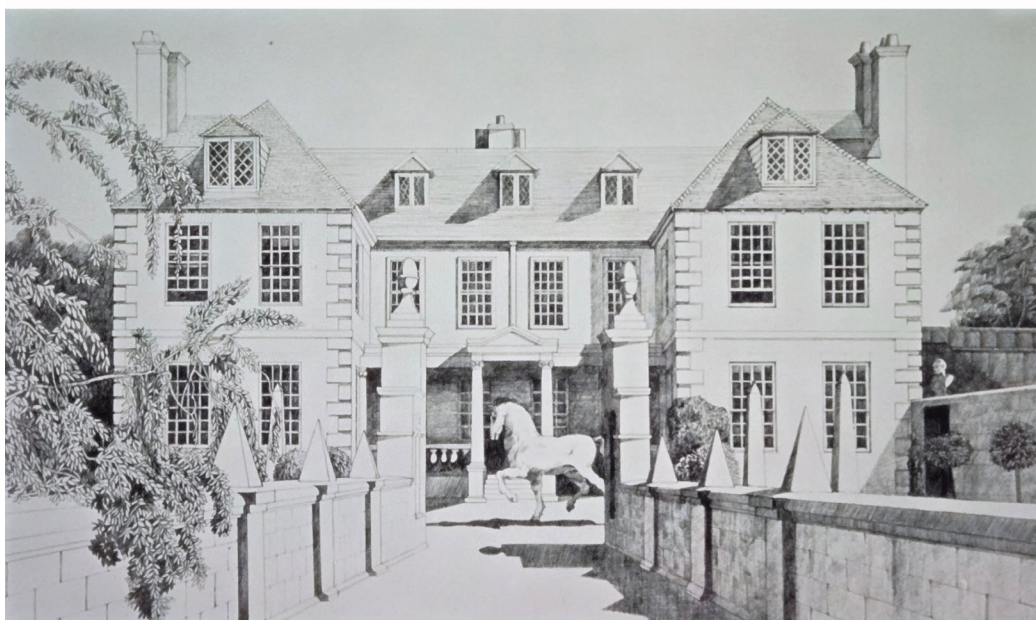


Fig. 5. La facciata di Compton House: la settima inquadratura e il disegno del paesaggista R. Neville con l'apparizione del cavallo.



Fig. 6. Il rogo dei disegni.
In basso, la tredicesima
inquadratura ai margini
del fosso eseguita in
notturno con la statua
equestre senza cavaliere.

e interpretazioni fornite dalle padrone di casa, quali argute dimostrazioni di un più appropriato uso della favella.

Per Roland Barthes [1981, pp. 57-59] la differenza tra fotografia e cinema sta nell'immobilità della prima che non si riduce alla considerazione del succedersi dei fotogrammi della pellicola cinematografica, quanto alla vitalità semantica che assume il campo cieco nella fotografia: a fornire l'anima dell'immagine contribuisce il discorso che si ipotizza al di là della cornice o che emerge da dettagli rilevabili attraverso un'osservazione estesa nel tempo. È significativo come Greenaway dichiarare di sovrintendere al montaggio delle proprie opere "per poter collegare quest'immagine e quel pezzo di musica... per incollare quest'impressione di smarrimento a quella citazione visiva... per collegare quelle parole a quelle immagini" [Curti 2000, p. 14]. Ci si sofferma sul tempo, ma anche sui tempi: la sincronia tra immagini e testo.

Durante un incontro con Mrs. Herbert, Neville chiede informazioni circa un quadro allegorico conservato a Compton House. Si tratta di un calcolato anacronismo, trattandosi di un dipinto del 1785 ca. di Januarius Zick (*Allegory of Newton's Theory of Optics*, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover) (fig. 4). Il quadro, popolato da figure allegoriche, è legato alle tematiche della luce e della visione, con un enigmatico cielo dai fenomeni non univocamente identificabili e con immagini riflesse dalla altrettanto dubbia natura. La critica ha riconosciuto in questo una sorta di racconto speculare dello stesso film [Crivella 2022], introdotto da Greenaway quale ulteriore suggestione barocca per la rappresentazione alternativa della vicenda principale.

Neville pone pressanti quesiti a Mrs. Herbert circa l'interesse per il dipinto da parte della famiglia e il significato che assume il quadro quale rappresentazione di inganni criminosi. Dopotutto, il pittore alla fine aveva colto almeno in parte il messaggio e lo vuole mostrare nel suo disegno in cui compare un cavallo senza sella, quale monumento equestre non esistente davanti alla facciata principale (fig. 5).

Il tempo della narrazione si conclude e i delitti di Compton House vengono eliminati nel rogo dei disegni (fig. 6), che ne rimuove la testimonianza materiale, quello degli occhi, che disattiva lo strumento in grado di riprodurli, l'estinzione dell'artista, che ne spegne la possibilità di testimonianza verbale (oculare?).

Conclusione

La ricerca della riproduzione fedele della forma di un soggetto ha stimolato anche la ricerca sugli strumenti del disegno. Nell'evoluzione storica, si sono ideati diversi metodi per soddisfare il desiderio di ottenere un fedele duplicato di un soggetto, anche se nelle discipline della rappresentazione è ben noto quanto sia necessaria la comprensione di un soggetto per ottenere una sua immagine efficace.

La rappresentazione può anche contemplare il ricorso a modalità sostitutive del senso della vista, tra le quali le descrizioni verbali sono in grado di ampliare gli elementi che si intendono comunicare: occhio e favella apportano entrambi significati, come esemplificato dai dialoghi del film di Peter Greenaway, *I Misteri del giardino di Compton House*.

Il prospettografo del protagonista costituisce una guida nel tracciamento delle forme, esattamente come le sue descrizioni delle inquadrature, ma saranno proprio le argute osservazioni del suo pubblico a fornirne il senso, come accade quando si offrono diversi punti di vista di uno stesso spazio, in grado di apportare elementi di percezione e di senso relativi alle persone che lo frequentano. L'artista contribuirà con una tardiva osservazione di un quadro allegorico, quale racconto speculare delle vicende di Compton House.

Riconoscimenti

Il presente studio è parzialmente condotto con i seguenti fondi di ricerca: P.R.A. 2024 (Progetti di Ricerca di Ateneo, Università di Genova) *Geometria e comunicazione accessibile degli spazi architettonici* coordinato da C. Cándito; STEP – *Stem and Equality, Diversity and Inclusion: an Open Dialogue for Research Enhancement in Portugal*. HORIZON-WIDERA-2021-ACCESS-03-01, project n. 101078933.

L'autrice ha acquistato il diritto a pubblicare le immagini del film *I misteri del giardino di Compton House* da BFI National Archive.

Note

[1] Roger Bacon (1214 ca.-1292 ca.) aveva già introdotto uno specchio inclinato per raddrizzare l'immagine (*Opus Majus*, p. V *De scienza perspectiva*, cap. IV *De Multiplicatione specierum* [Hammond 1981]) e si ipotizza da parte di Caravaggio anche l'impiego di un composto di minio e solfato di bario per una labile stampa dell'immagine proiettata: Grundy, Lapucci 2010.

[2] Il film è girato presso Groombridge Place (Inghilterra, Kent): Martini 2020.

[3] Dalla visione della versione originale del film, pare mancare la descrizione delle ultime due viste. Viene citata anche una tredicesima vista che, prevista nello scorcio in cui si verificano gli episodi delittuosi, verrà parzialmente svolta da Neville al suo ritorno in una versione notturna.

[4] Si richiamano studi circa le contraddizioni della traduzione reciproca di immagini e testo con l'ausilio dell'intelligenza artificiale: Cicalò 2023.

[5] Non si intende qui citare la significativa evoluzione compiuta su questo tema in ambito di accessibilità nel settore del disegno, di cui si può avere un saggio negli atti dei convegni su Disegno, Accessibilità e Inclusione (<https://www.disegnodai.eu/> edizioni-precedenti/).

Riferimenti bibliografici

- Barbaro, D. (1568-1569). *La pratica della prospettiva: opera molto profittevole a pittori, scultori ed architetti*. Venezia: Borgominieri.
- Barthes, R. (1981). *Camera lucida. Reflections on photography*. London: Hill and Wang.
- Cicalò, E. (2023). Il disegno delle transizioni e la rappresentazione della cosmografia dello scudo di Achille. In M. Cannella, A. Garozzo, S. Morena (a cura di). *Transizioni/Transitions*. Atti del 44° Convegno internazionale dei docenti delle discipline della Rappresentazione, Palermo 14-16 settembre 2023, pp. 1030-1049. Milano: FrancoAngeli.
- Crivella, G. (11 novembre 2022). *I misteri del giardino di Compton House*. <https://specchioscuro.it/i-misteri-del-giardino-di-compton-house/>
- Curti, A. (2000). *Peter Greenaway: i misteri del giardino di Compton House*. Torino: Lindau.
- De Rosa, A. (2021). *Cecità del vedere. Sull'origine delle immagini*. Roma: Aracne.
- Di Giuseppe, P. (21 dicembre 2022). *I misteri del giardino di Compton House di Peter Greenaway*. <https://www.paoladigiuseppe.it/i-misteri-del-giardino-di-compton-house-di-peter-greenaway/>.
- Dürer, A. (1525). *Underweysung der messung mit dem zirckel vnd richtscheyt in Linien ebenen vnnd gantzen corporen [...]*. Nueremberg: Hieronymus Andreae.
- Gemma Frisius, R. (1545). *De radio astronomico et geometrico*. Lutezia.
- Gioseffi, D. (1959). *Canaletto: Il quaderno delle gallerie veneziane e l'impiego della camera ottica*. Trieste: Università degli Studi di Trieste.
- Grundy, S., Lapucci, R. (2010). *Caravaggio e la scienza della luce*. Saonara: Il prato.
- Hammond, J. H. (1981). *The Camera Obscura. A Chronicle*. Bristol: Adam Hilger Ltd.
- Hammond, J. H. (1987). *The Camera Lucida in art and science*. Bristol: Adam Hilger Ltd.
- Kepler, J. (1611). *Dioptrice seu demonstratio eorum quae visui & visibilibus propter conspilla non ita pridem inventa accidunt*. Augusta Vindelicorum: Davidis Franci.
- Kircher, A. (1646). *Ars Magna lucis et umbrae in decem Libros digesta*. Roma: Ludovici Grignani.
- Lindberg, D. C. (1976). *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago: University Chicago Press.
- Martini, L. (2020). Cinema e giardini. I misteri del giardino di Compton House. In *Villegiardini*. <https://www.villegiardini.it/cinema-e-giardini-i-misteri-del-giardino-di-compton-house/>.
- Raganelli, G. (2022). *I misteri del giardino di Compton House*. <https://quinlan.it/2022/11/27/i-misteri-del-giardino-di-compton-house/>.
- Richter, J.P. (1970). *The literary works of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original manuscripts*. London: Phaidon.
- Ronchi, V. (1983). *Storia della luce. Da Euclide ad Einstein*. Roma-Bari: Laterza [Prima ed. Bologna: Zanichelli, 1952].
- Ronchi, V. (1992). *Scritti di ottica*. Milano: Polifilo.
- Sinisgalli, R. (2006). *Il nuovo «De Pictura» di Leon Battista Alberti*. Roma: edizioni Kappa.
- Steadman, P. (2002). *Vermeer's camera: uncovering the truth behind the masterpieces*. Oxford: Oxford University Press.
- Thro, B.E. (1994). *Leonardo da Vinci's solutions to the problem of the pinhole camera*, in *Archive for history of exact sciences*, XLVIII, n. 3-4, 1994, pp. 343-371.
- Williams, K., Monteleone, C. (2021). *Daniele Barbaro's Perspective of 1568*. Cham: Birkhäuser.
- Zahn, J. (1685). *Oculus artificialis teledioptricus sive Telescopium*. Herbipoli: Quirinus Heyl.

Autrice

Cristina Cándito, Università degli Studi di Genova, cristina.candito@unige.it

Per citare questo capitolo: Cristina Cándito (2025). Occhio e favella. Modi e strumenti del disegno per la conoscenza. In L. Carlevaris et al. (a cura di). *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Atti del 46° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Milano: FrancoAngeli, pp. 429-448. DOI: 10.3280/oa-1430-c779.

Eye and Speech. Ways and Tools of Drawing for Knowledge

Cristina Cándito

Abstract

By examining historical aids for the eye, one can recognize that the pursuit of a formally faithful representation can sometimes prevent the conveyance of some characteristics of the subject. In relation to this, it is necessary to acknowledge that there are also different types of cognition, among which form is not necessarily the most important; recognizability, moreover, is something different from understanding –which also can pose its own obstacle.

This contribution begins with the examination of some historical drawing aids, identifying their common characteristics and limitations. The *camera obscura*, supported by mirrors and lenses, the *camera lucida*, and the prospectographs are nothing but aids for the attribution of meanings to images, as shown through illustrious examples in the history of art and as revealed in Peter Greenaway's 1982 movie, *The Draughtsman's Contract*.

In the movie, the protagonist uses meticulous descriptions of the shapes of the shots chosen for the delivery of the twelve drawings assigned to him by his clients, all executed with the help of a version of the veil, the 'prospectograph' designed by Leon Battista Alberti. Through this, one sees that it is not so much the artist who provides the meanings, but the dialogue between the other frequenters of the places depicted. Instead of the dry illustration expressed through lines and words, the reflections mainly concern the distinction between the reproduction of appearances and their interpretation, skilfully conveyed through the writing, shooting, and editing in Greenaway's cinematographic work.

Keywords

Drawing tools, photography, cinema, representation of places.



The Albertian veil according to Dürer and Greenaway (Dürer, *Unterweysung der Messung mit [...]*, 1525; *The Draughtsman's Contract*, 1982).



Introduction

For many, images are the most effective and immediate way to express the characteristics of a subject. However, the reproduction of the likeness of that subject can be expressed in different ways, which can only be objectively deduced from each other to a limited extent. Verbal description, on the other hand, can be understood as a substitute for reading an image, which may also contribute to its accessibility; though it can, at the same time, be the vehicle of a more subtle intellectual game capable of offering new interpretations.

This paper describes some types of aids to guide the eye in recognizing the ways to reproduce the appearances of a three-dimensional space on the plane. The trace provided by a twentieth-century cinematographic work, *The Draughtsman's Contract* by Peter Greenaway (1982), offers a reflection on the role of representation and knowledge of a subject in the comparison between images, descriptions, and the search for meanings within places portrayed.

The eye

The relationship between the portrait subject and the graphic product of the portrait – drawing – is a fundamental topic for the discipline of representation, from a theoretical and historical point of view, but also from an instrumental one. Before the advent of digital devices capable of providing a virtual or physical three-dimensional duplicate of a subject, various analogue devices were conceived. Here, we do not retrace a very broad historical and technical panorama, but we intend to point out common limits and characteristics of these modalities, including that of providing only aid for the formal elements, while still leaving the performers ample room in the unveiling and expression of meanings.

In the panorama of tools for copying from life, we cannot forget photography which, at the beginning, was mistakenly considered an expressionless reproduction of reality or feared by some as a rival of painting in providing testimony on appearances. These are two hasty prejudices, as the story of its ancestor, the camera obscura, also shows.

The first description of the *camera obscura* can be found in *The Book of Optics* by the Arab Alhazen (Ibn al-Haitham, c. 965-1039), as an instrument for demonstrating the rectilinear propagation of light, thanks to a candle which, placed in front of the hole of a dark container, projects its inverted and upside-down image inside it [Ronchi 1983, p. 55]. Later, we find citations of the camera obscura by various authors who identify its similarity with the human eye, as for Leonardo da Vinci, *Codex D*, f. 8, c. 1508 [Richter 1970; Ronchi 1992; Thro 1994] or classify it as a method of construction for linear geometric perspective [Barbaro 1569 pp. 292-293; Williams, Monteleone 2021].

The first depiction of the instrument is found in Gemma Frisius' text of 1545 [Gemma Frisius 1545, p. 31] (fig. 1) and its use by various artists is known [Schwartz 1966].

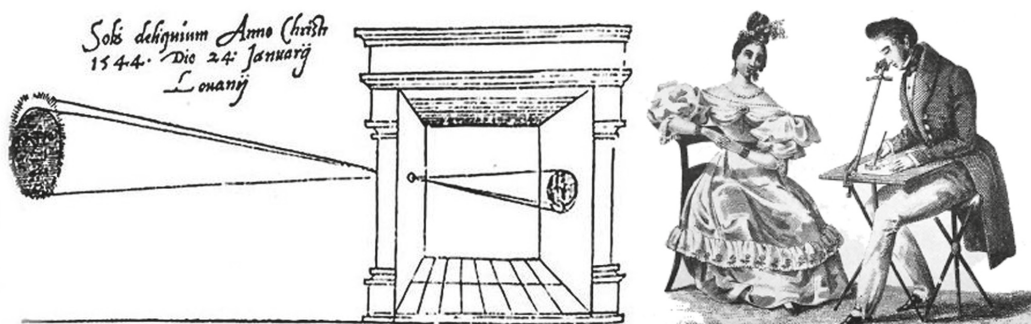


Fig. 1. The first illustration of the camera obscura (Rainer Gemma Frisius, *De radio astronomico et geometrico*, Lutetia, 1545, p. 31) and a depiction of the use of the camera lucida (Vincent Chevalier, *Notice sur l'usage de la Chambre Claire*, Paris, 1834, back cover).

Caravaggio, in his *Bacchus* (c. 1598, Florence, Uffizi Gallery), probably uses a camera obscura with a biconvex lens for large reproductions [Grundy, Lapucci 2010, p. 57]. Johannes Vermeer uses a version in his *Lesson in Music* (1662, St. James's Palace, London) [Schwarz 1985; Steadman 2002]. Canaletto uses an instrument of which a probable model is preserved (*camera ottica*, Venice, Museo Correr) [Gioseffi 1959; Hammond 1981] to make the sketches for his paintings (*Campo Santa Maria Formosa*, c. 1730, Galleria dell'Accademia, Venice). These issues are cited, much debated by critics, but now widely shared, to recall the function of the reproduction of aspects not as an ultimate goal, but rather as a useful means to facilitate figurative artistic expression.

For the representation of places, as Canaletto again shows, it is necessary to obtain the portability of the instrument, which was already achieved in the seventeenth century. Athanasius Kircher [Kircher 1646, l. X, pp. 632-639] describes a version equipped with transport rods and holes equipped with lenses. Johann Zahn combines portability with limited size and the use of an inclined mirror to straighten the image [Zahn 1685, tav. XXI]: it is the birth of the reflex and to get to photography only the nineteenth-century contribution of chemistry is missing for fixing the image on a support [1]. To provide aid to the draughtsman in the task of portraying three-dimensional reality, another analogue tool is the *camera lucida* [Hammond 1987] patented in 1807 by William Hyde Wollaston but already described by Johannes Kepler [Kepler 1611]. The device, composed of a system of lenses, displays an overlap between the refracted image of the subject and the drawing sheet, allowing the observer to trace the profiles of the lines (fig. 1).

Among the tools for reproducing large spaces, there are prospectographs, which allow us to synthesize the perspective view and are often referred to in historiography through the woodcuts of the text by Albrecht Dürer (1471-1528) [Dürer 1525], whose expanded version of 1538 shows four examples attributable to the two types of veil and glass, possibly accompanied by sights and counters. The veil, already illustrated by Leon Battista Alberti in the *De Pictura*, 1435-1436 [Sinisgalli 2006], consists of a simple framed grid designed to materialize the perspective picture in order to facilitate reproduction on paper, while Leonardo's glass (*Codex Atlanticus*, 1r-a) provides a variant similar to a window for tracing (fig. 2).

For the purpose of this contribution, it seems more pertinent to recall the function of the prospectograph through the famous film *The Draughtsman's Contract* (1982) written and directed by Peter Greenaway (born 1942). Set in England in 1694 [2], the film narrates the engagement of the famous artist Mr. Neville to portray the Italian garden of the villa of Mr. Herbert [3], a wealthy landowner from Kent in twelve drawings [Raganelli 2022; Di Giuseppe 2022].

The meticulousness of Neville's artistic activity is based on his prospectograph, which is a variant of the Albertian veil with two aligned grids, the smaller of which serves as a target, instead of the Durerian obelisk (fig. 3).

The poses are meticulously illustrated by shots accompanied by the painter's precise descriptions of the place, the time of filming and the strict requirements on the preparation



Fig. 2. The Albertian veil, A. Dürer, *Underweysung der Messung* [...], 1525; ediz. 1538.

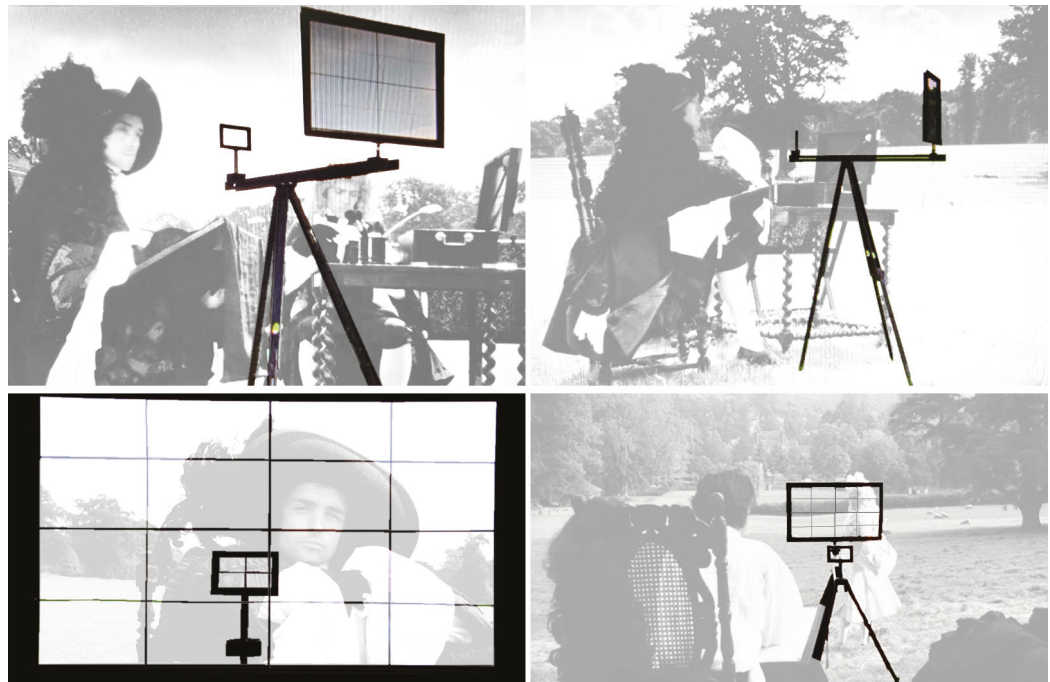


Fig. 3. The Albertian veil or Neville's prospectograph (P. Greenaway, *The Draughtsman's Contract*, 1982).

of the spaces, including the exclusion of access to people in various capacities present in the villa.

At the beginning of the artist's activity, a shot takes up Neville's face behind the frame of his own instrument, recalling the director's resumption. It is in fact Neville who shows the viewer what he wants, not so much with graphic reproductions, which will appear only at the end of the film, but with his activity in the chosen places, as a theatre of witty and quarrelsome dialogues. The aforementioned verbal illustrations anticipate the final results of the places and shots, while maintaining a merely descriptive tone. Neville's rational attitude towards nature is ironically expressed by the landlord's daughter, Mrs. Talmann, who declares that "if the birds stopped singing, Mr. Neville wouldn't notice".

Beyond the eye

The merely instrumental role of prospectographs is already clear in Dürer's vast treatise on mathematics, in which they seem to constitute only an appendix to the description of perspective considered as a means of illustrating complex geometric subjects. Dürer's activity, in fact, was not limited to formal research, as evidenced by his attention to the enigmatic meanings of paintings and engravings. Portraying a subject, even an architectural one, in fact, implies contents that are placed in expressive fields. In other words, whatever instrumental aid –traditional or digital– is adopted, the representation can contain messages that can be understood through the meshes of reproduction.

The character of a place can be conveyed through languages that overlap or even replace the reproduction of reality, just as happens in portraiture. In this regard, it is emblematic how Greenaway's well-known link with the figurative arts seems to manifest itself in *The Draughtsman's Contract* precisely in the dichotomy between faithful copy and understanding of the truth. Neville's illusion of control, mediated by the instrument, makes him literally blind to the various elements that are introduced in the different shots: a jacket with a cut in the chest, an abandoned umbrella and blouse, a staircase leading to the private apartments... These are the clues that will lead other protagonists to multiple interpretations of intrigues and crimes that took place under the naïve eye of the designer, distracted by self-satisfaction for his own successes, not only in the artistic field.



Fig. 4. The 'mirror tale' of *The Draughtsman's Contract*. Januarius Zick, *Allegory of Newton's Theory of Optics*, 1785 ca (Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover).

Among the interludes of the drawing sessions, in fact, there are amateur meetings between the artist and Mrs. Herbert, but also those with Mrs. Talmann, who, once again, provides a key to interpretation with the provocative assertion: "A really intelligent man can only be a mediocre painter, because painting requires a certain blindness, a partial refusal to accept all possibilities". In this regard, we can recall the experience of lucid dreaming which, although informed by the senses, "is based on a communicative level in which they explode" [De Rosa 2021, p. 132].

Neville's method fits well with the geometries of the Italian garden portrayed in perfect and detailed perspectives, but its ineffectiveness is recorded when, upon returning to the villa, after complying with the orders, Neville finds himself replaced by Van Hoyten. The Dutch landscape architect is called in to soften the rigid geometry loved by the landlord – who has just been murdered – but also to "introduce ease and new colours in the garden", as well as a dam designed to flood the fields. The juxtaposition of these themes could lead to various symbolic readings, to which this time it is Mrs. Herbert who provides the common denominator in underlining the inventive character of the new artist. Neville, on the other hand, shuns imagination and if something appears unexpected in his shots, he reproduces it with the help of his instrument, without asking himself what it means. It seems that the loss of an unconditional faith in appearances can help to better understand latent meanings. Neville, in fact, will discover late how both those he considered opponents and those he had considered under his yoke had well understood the context and pursued their own interests with ruthless resolve.

It is possible to verify the possibility of learning new meanings of the subject through the 'translation' of its different reproductions through the substitute modalities of sight [4]. Awareness is often defined through the popular phrase 'touching with the hand',

to underline the fallacy of the sense of sight instead of the concreteness of touch. In this regard, it may be useful to remember the potential of tactile perception in the knowledge of aspects as a substitute modality capable of providing direct sensations about a reproduced subject, although still limited to the form alone [5]. The verb form, however, seems to be indispensable in most cases in its role of providing the context and the consequent key to interpretation, thanks to a degree of abstraction useful for favouring the generation of multiple meanings. The limited role that Neville's drawings and descriptions play in comparison with the dialogues and interpretations provided by the landlords, as witty demonstrations of a more appropriate use of speech, is highlighted.

For Roland Barthes [1981, pp. 57-59] the difference between photography and cinema lies in the immobility of the former, which is not reduced to the consideration of the succession of frames of the cinematographic film, but rather to the semantic vitality

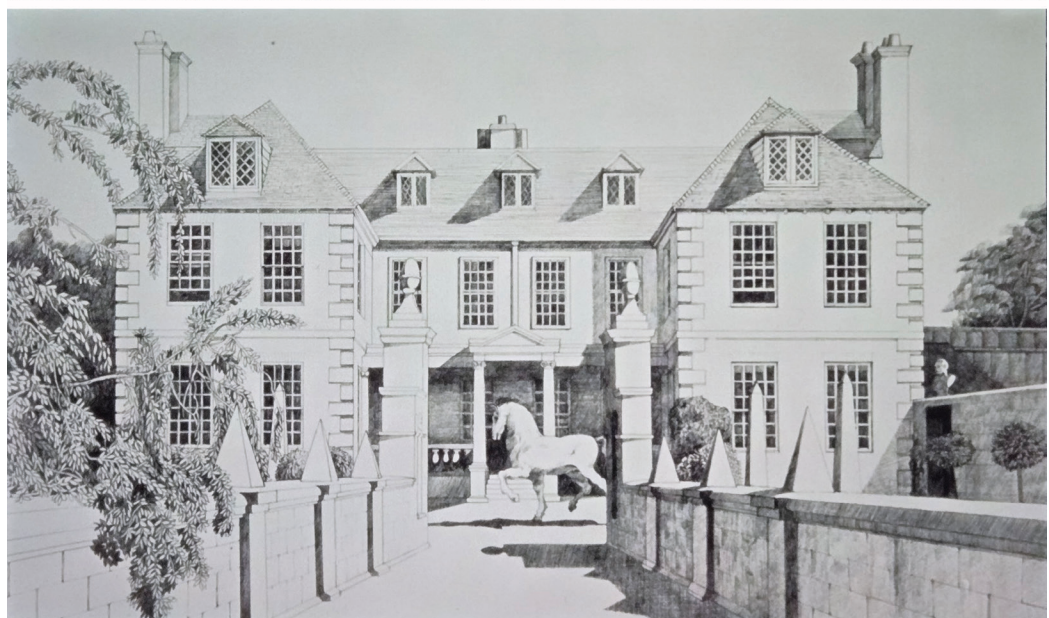


Fig. 5. The façade of Compton House: the seventh shot and the drawing by landscape architect R. Neville with the appearance of the horse.



Fig. 6. The burning of drawings. Below, the thirteenth shot at the edge of the ditch executed at night with the equestrian statue without a rider.

that the blind field assumes in photography: the discourse that is hypothesized beyond the frame or that emerges from details detectable through observation extended over time contributes to providing the soul of the image.

Significantly, Greenaway claims to oversee the editing of his works “in order to connect this image and that piece of music... to glue this impression of bewilderment to that visual quotation..., to connect those words to those images” [Curti 2000, p. 14]. We dwell on time, but also on timing: the synchrony between images and text.

During a meeting with Mrs. Herbert, Neville asks about an allegorical painting preserved in Compton House. This is a calculated anachronism, since it is a painting from around 1785 by Januarius Zick (*Allegory of Newton's Theory of Optics*, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover) (fig. 4). The painting, populated by allegorical figures, is linked to the themes of light and vision, with an enigmatic sky with phenomena that are not univocally identifiable and with reflected images of an equally dubious nature.

Critics have recognized in this a sort of 'mirror tale' of the film itself [Crivella 2022], introduced by Greenaway as a further baroque suggestion for the alternative representation of the main story.

Neville asks Mrs. Herbert about the family's interest in the painting and the significance of the painting as a depiction of criminal deception. After all, the painter had finally grasped at least part of the message and wants to show it in his drawing in which a horse without a saddle appears, as a non-existent equestrian monument in front of the main façade (fig. 5).

The time of the narrative ends and the crimes of Compton House are eliminated in the burning of the drawings (fig. 6), which removes their material testimony, that of the eyes, which deactivates the instrument capable of reproducing them, the extinction of the artist, which destroys the possibility of verbal (ocular?) testimony.

Conclusion

The search for the faithful reproduction of the form of a subject has also stimulated research on the tools of drawing. The historical evolution of such tools, along with the development of different methods of reproducing the likeness of a subject, has aimed to satisfy the desire to obtain a faithful duplicate, even if in the disciplines of representation, it is well known how necessary it is to understand a subject in order to obtain an effective image of it.

Representation can also involve the use of substitute modalities for the sense of sight, among which verbal descriptions are able to expand the elements that are intended to be communicated: eye and speech both bring meanings, as exemplified by the dialogues in Peter Greenaway's film, *The Draughtsman's Contract*. The protagonist's prospectograph is a guide in tracing shapes, just like his descriptions are of the shots –but it is precisely the witty observations of his audience that provide the meaning, as happens when different points of view of the same space are offered, capable of bringing together elements of perception and meaning relating to the people who frequent a place. The artist contributes with a belated observation of an allegorical painting, as a mirror tale of the events of Compton House.

Acknowledgments

The study was partially conducted with these research funds: P.R.A. 2024 (Research Projects of the University of Genoa, entitled *Geometry and accessible communication of architectural spaces* coordinated by C. Cándito; STEP - *Stem and Equality, Diversity and Inclusion: an Open Dialogue for Research Enhancement in Portugal*. HORIZON-WIDERA-2021-ACCESS-03-01, project n. 101078933.

The author has acquired the rights to publish the images from the film *The Draughtsman's Contract* from BFI National Archive.

Notes

[1] Roger Bacon (c. 1214-c. 1292) had already introduced an inclined mirror to straighten the image (*Opus Majus*, p.V *De scientia perspectiva*, chap. IV *De Multiplicatione specierum* [Hammond, 1981]) and Caravaggio also hypothesizes the use of a compound of minium and barium sulphate for a labile print of the projected image: Grundy, Lapucci 2010.

[2] The film is shot at Groombridge Place (England, Kent): Martini 2020.

[3] From the vision of the original version of the film, the description of the last two views seems to be missing. A thirteenth view is also mentioned which, foreseen in the glimpse in which the criminal episodes occur, will be partially carried out by Neville on his return in a night version.

[4] Studies are recalled about the contradictions of the reciprocal translation of images and text with the help of artificial intelligence: Cicalò 2023.

[5] It is not intended here to mention the great evolution made on this issue in the field of accessibility in the design sector; of which an essay can be had in the proceedings of the conferences on Design, Accessibility and Inclusion (<https://www.disegnodai.eu/edizioni-precedenti/>).

Reference List

- Barbaro, D. (1568-1569). *La pratica della prospettiva: opera molto profittevole a pittori, scultori ed architetti*. Venezia: Borgominieri.
- Barthes, R. (1981). *Camera lucida. Reflections on photography*. London: Hill and Wang.
- Cicalò, E. (2023). Il disegno delle transizioni e la rappresentazione della cosmografia dello scudo di Achille. In M. Cannella, A. Garozzo, S. Morena (a cura di). *Transizioni/Transitions*. Atti del 44° Convegno internazionale dei docenti delle discipline della Rappresentazione, Palermo 14-16 settembre 2023, pp. 1030-1049. Milano: FrancoAngeli.
- Crivella, G. (November 11, 2022). *I misteri del giardino di Compton House*. <https://specchioscuro.it/i-misteri-del-giardino-di-compton-house/>
- Curti, A. (2000). *Peter Greenaway: i misteri del giardino di Compton House*. Torino: Lindau.
- De Rosa, A. (2021). *Cecità del vedere. Sull'origine delle immagini*. Roma: Aracne.
- Di Giuseppe, P. (December 21, 2022). *I misteri del giardino di Compton House di Peter Greenaway*. <https://www.paoladigiuseppe.it/i-misteri-del-giardino-di-compton-house-dii-peter-greenaway/>.
- Dürer, A. (1525). *Underweysung der messung mit dem zirkel vnd richtscheyt in Linien ebenen vnnd gantzen corporen [...]*. Nuremberg: Hieronymus Andreae.
- Gemma Frisius, R. (1545). *De radio astronomico et geometrico*. Lutezia.
- Gioseffi, D. (1959). *Canaletto: Il quaderno delle gallerie veneziane e l'impiego della camera ottica*. Trieste: Università degli Studi di Trieste.
- Grundy, S., Lapucci, R. (2010). *Caravaggio e la scienza della luce*. Saonara: Il prato.
- Hammond, J. H. (1981). *The Camera Obscura. A Chronicle*. Bristol: Adam Hilger Ltd.
- Hammond, J. H. (1987). *The Camera Lucida in art and science*. Bristol: Adam Hilger Ltd.
- Kepler, J. (1611). *Dioptrice seu demonstratio eorum quae visui & visibilibus propter conspicienda non ita pridem inventa accidunt*. Augusta Vindelicorum: Davidis Franci.
- Kircher, A. (1646). *Ars Magna lucis et umbrae in decem Libros digesta*. Roma: Ludovici Grignani.
- Lindberg, D.C. (1976). *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago: University Chicago Press.
- Martini, L. (2020). Cinema e giardini. I misteri del giardino di Compton House. In *Villegiardini*. <https://www.villegiardini.it/cinema-e-giardini-i-misteri-del-giardino-di-compton-house/>.
- Raganelli, G. (2022). *I misteri del giardino di Compton House*. <https://quinlan.it/2022/11/27/i-misteri-del-giardino-di-compton-house/>.
- Richter, J.P. (1970). *The literary works of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original manuscripts*. London: Phaidon.
- Ronchi, V. (1983). *Storia della luce. Da Euclide ad Einstein*. Roma-Bari: Laterza [First ed. Bologna: Zanichelli, 1952].
- Ronchi, V. (1992). *Scritti di ottica*. Milano: Polifilo.
- Sinigalli, R. (2006). *Il nuovo «De Pictura» di Leon Battista Alberti*. Roma: edizioni Kappa.
- Steadman, P. (2002). *Vermeer's camera: uncovering the truth behind the masterpieces*. Oxford: Oxford University Press.
- Thro, B.E. (1994). *Leonardo da Vinci's solutions to the problem of the pinhole camera*, in *Archive for history of exact sciences*, XLVIII, n. 3-4, 1994, pp. 343-371.
- Williams, K., Monteleone, C. (2021). *Daniele Barbaro's Perspective of 1568*. Cham: Birkhäuser.
- Zahn, J. (1685). *Oculus artificialis teledioptricus sive Telescopium*. Herbipoli: Quirinus Heyl.

Author

Cristina Cándito, Università degli Studi di Genova, cristina.candito@unige.it

To cite this chapter: Cristina Cándito (2025). Eye and Speech. Ways and Tools of Drawing for Knowledge. In L. Carlevaris et al. (Eds.), *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milano: FrancoAngeli, pp. 429-448. DOI: 10.3280/oa-1430-c779.