

eikonocity

Publisher: FeDOA Press- Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II
Registered in Italy

Publication details, including instructions for authors and subscription information:
<http://www.serena.unina.it/index.php/eikonocity/index>

Il volto della città: quando il ritratto è visto alla rovescia

Maria Ines Pascariello

Università degli Studi di Napoli Federico II- Dipartimento di Ingegneria Civile Edile Ambientale

To cite this article: Pascariello, M.I. (2017). *Il volto della città: quando il ritratto è visto alla rovescia*: Eikonocity, 2017, anno II, n. 1, 119-129, DOI: 10.6092/2499-1422/5167

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.6092/2499-1422/5167>

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the “Content”) contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.serena.unina.it>
It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.

Il volto della città: quando il ritratto è visto alla rovescia

Maria Ines Pascariello

Università degli Studi di Napoli Federico II- Dipartimento di Ingegneria Civile Edile Ambientale

Abstract

Per la rappresentazione figurativa e, in particolare, per la rappresentazione di città, ogni lingua ha creato termini specifici, posti in relazione alla cultura che devono esprimere e, quindi, non sempre intercambiabili. Allo stesso modo ogni epoca ha modificato, messo in discussione o aggiornato i modi di descrivere, specialmente la città, pur mantenendo sempre costanti alcuni requisiti: il diretto e autentico rapporto con il vero; l'ambizione alla somiglianza più favorevole; la realizzazione affidata all'arte e ai suoi esponenti; la rappresentazione attraverso il ritratto.

The face of the city: when the portrait has seen downward

For the figurative representation and, in particular, for the representation of the city, each language has developed specific terms, set in relation to the culture that need to express, and therefore not always interchangeable. Also, each era has changed, questioned or updated ways to describe, especially the city, while maintaining some requirements always constant: the direct and authentic relationship with the truth; ambition to the most favorable likeness; the creation entrusted to art and its representatives; the representation through the portrait.

Keywords: Rappresentazione, ritratto di città, visualità.

Representation, city portrait, visualization.

Maria Ines Pascariello è Ricercatore presso il Dipartimento di Ingegneria civile edile ambientale dell'Università Federico II di Napoli per il SSD ICAR/17. Svolge attività didattica dal 2001. I principali ambiti d'interesse riguardano l'analisi e la documentazione del patrimonio costruito, a scala urbana e territoriale, mediante rilievi ed elaborazioni grafiche.

Author: mipascar@unina.it

Received May 17, 2017; accepted June 8, 2017

1 | Introduzione

Tra tutte le immagini, quella di un volto è, insieme, la più sacra e la più falsa. Il volto può, infatti, essere iscritto a ragione nella categoria delle icone – εἰκόνες nel greco antico – ovvero quelle immagini che, secondo la concezione platonica poi riflessa e perfezionata nella teoria bizantina dell'icona, vanno al di là della mimesi dell'apparenza.

Il volto – *vultus* dal supino disusato di *vultum* del verbo *volo*, volere – è, dal canto suo, sacro o santo, vale a dire sancito, necessario; quello, cioè, che nei suoi tratti rinvia a un mondo altro rispetto all'insieme dei fenomeni, sia esso l'iperuranio di Platone o il mondo delle idee o il regno dei cieli nella filosofia dell'immagine cristiana, o la profondità della psiche.

Come le affascinanti testimonianze dell'iconografia mostrano con abbondanza di esempi nel corso dei secoli, la storia delle arti visive ha percorso diverse e articolate strade per ottenere l'evocazione più suggestiva dei tratti fisiognomici e dei caratteri individuali di cui ogni volto è, fatalmente, espressione.

L'evocazione più suggestiva è senza dubbio il ritratto: inteso come riproduzione figurativa o fotografica delle sembianze di una persona, ma anche come eccezionale somiglianza o piena manifestazione esteriore di una condizione fisica o psicologica che “permette di ottenere, non già banalmente e a caso, una riproduzione plastica qualsiasi, alla portata dell'ultimo inserviente di laboratorio, bensì la somiglianza più familiare e più favorevole, la somiglianza intima” [Prinet – Dilasser 1966, 115-116].

D'altro canto, se il ritratto è l'evocazione più suggestiva di un volto, dov'è l'oggettività di un volto? O, più in generale, di che cosa parliamo quando parliamo di volto?

2 | Il volto dello spazio vissuto: il ritratto di città

Il viso è, etimologicamente, ciò che è visto. Raccontare ciò che è visto è la sfida che il linguaggio, in particolare quello visivo, muove a quanto di individuale e perciò ineffabile il viso racchiude. Sin dall'antichità la nostra cultura occidentale si è sempre interrogata se il linguaggio parlato potesse detenere il privilegio della comunicazione rispetto all'immagine figurale e, considerando il linguaggio parlato come la più alta forma di pratica intellettuale, ha ritenuto le rappresentazioni visive quasi delle spiegazioni di seconda qualità delle idee. Nel corso dei secoli, tuttavia, si è assistito a un cambiamento progressivo che ci ha permesso di sviluppare la teoria dell'immagine. Secondo la definizione di William J. Thomas Mitchell (marzo 1942), questa ha esteso una visione del mondo illustrata, non più testuale, a molti settori della filosofia e della scienza occidentali.

Il mondo come testo è stato sostituito dal mondo come immagine, dove raccontare equivale a ritrarre, ovvero a eseguire una rappresentazione capace di estrarre i tratti e i caratteri connotativi, producendo una raffigurazione. Nella rappresentazione si attua, cioè, un processo di astrazione che depura l'immagine dei suoi caratteri naturali e trasforma il viso (*visus*, da *video*, ciò che è visto, dunque di per sé menzognero) in volto (ciò che è prodotto da una *voluntas* di rappresentazione).

Così se il viso di un uomo con la corona di spine diventa il Volto Santo di Cristo, allo stesso modo l'insieme dei tratti di una città – le sue architetture, le strade, gli spazi aperti – diventano il volto della città riconoscibile nella singola identità.

Organismo vivente per eccellenza, insieme di innumerevoli e mutevoli essenze, la città assume il suo volto nel suo ritratto o, più precisamente, nell'azione di farsi ritratto.

La città risponde allo sguardo interno dei suoi abitanti – già vario per condizioni socioeconomiche e culturali – e a quello esterno di chi la visita per turismo, dei pendolari per lavoro o per studio, dei *city users*, degli immigrati.

Una pluralità di soggetti seleziona punti di vista diversi sui modi di utilizzare gli spazi della città, di fruire dei suoi servizi, di partecipare alla sua vita sociale, e definisce diverse modalità di valutarla, immaginarla, se si vuole di amarla. Ciò che è visibile allo sguardo di alcuni è escluso dall'orizzonte di quello di altri: c'è una città invisibile per molti e non tutti vedono la città allo stesso modo [Adorno 2014].

In tal modo l'immagine vera non è più quella che si guarda, ma è quella da cui si è guardati. È quella che attrae l'osservatore verso un'altra dimensione e lo porta ad astrarsi dai tratti fisici per transitare dalla facilità della *facies*, l'apparenza superficiale, alla complessità dell'idea, all'immagine mentale, alla rappresentazione interiore di un εἶδος profondo.

Se “per capire una città bisogna conoscere e studiare ciò che mostra e ciò che nasconde, ciò che è evidente e ciò che è opaco, ciò che è visibile e ciò che è invisibile” [Adorno 2014], il ritratto di città diviene il tramite per varcare la soglia dell'apparenza e cogliere lo spazio vissuto della città che è la sua immagine vera. In particolare, sia che si tratti di spazio vissuto reale (esistente o esistito), sia che si tratti di spazio vissuto virtuale (inteso nel senso più ampio di ipotetico, che abbraccia sia lo spazio che doveva essere che quello che immaginiamo sarà), nel ritratto di città lo spazio materiale e quello immateriale si complicano: quello materiale abbandona le tre dimensioni per assumere la sola dimensione piana dell'immagine; quello immateriale viene costruito direttamente sul quadro della rappresentazione mediante i metodi propri della geometria descrittiva.

È ritratto di città la sua proiezione ortogonale da un punto posto a distanza infinita che consente di leggere forme e grandezze oggettive su un piano orizzontale dando vita ad uno dei volti più affascinanti delle città, chiamati piante o mappe. È ritratto di città la veduta che costruisce un'immagine in prospettiva, più fortemente allusiva della tridimensionalità dello spazio e più vicina alla visione reale. È ritratto di città la rappresentazione in proiezione assonometrica, prediletta per fortificazioni e città militari, che consente una singolare immediatezza di informazioni rapidamente riconoscibili e misurabili, data l'urgenza dell'esigenza bellica. Insieme, spazio materiale e spazio immateriale, si intersecano e danno vita ad una spazialità complessa, percepita e definibile al pari del concetto di spazio rinascimentale, quello idealmente attraversato dalla griglia prospettica e concretamente rappresentato mediante le sue rigorose regole proiettive. A loro volta, le regole proiettive, oltre ad essere i codici di costruzione del ritratto, ne diventano gli invarianti universali di lettura, che consentono di riconoscere il volto della città e, soprattutto, di decodificarlo come misurabile, quindi possibile.

3 | Il ritratto di città come “invariante”, nel linguaggio, nei metodi, nella storia

Per la rappresentazione figurativa e, in particolare, per la rappresentazione di città, ogni lingua ha creato termini specifici, posti in relazione alla cultura che devono esprimere e, quindi, non sempre intercambiabili [Alpers, 136-142]; allo stesso modo ogni epoca ha modificato o messo in discussione o aggiornato i modi di rappresentare, specialmente la città, pur mantenendo sempre costanti alcuni requisiti: il diretto e autentico rapporto con il vero, l'ambizione alla somiglianza più favorevole, la realizzazione affidata all'arte e ai suoi esponenti.

Se da un lato “costruire una copia della realtà esterna è garantire (ma anche garantirsi) l'eternità, è un modo per assicurarsi la sopravvivenza contro il trascorrere del tempo” [de Seta 2011, 29], d'altro canto, in termini di geometria proiettiva, gli invarianti sono rappresentati da quelle proprietà delle figure che restano inalterate rispetto alle operazioni di proiezione e di sezione, senza le quali sarebbe impossibile costruire un'immagine piana di un oggetto reale a tre dimensioni. Tra le proprietà grafiche, meglio intese come concetti grafici, che si mantengono inalterate vi sono, ad esempio, il concetto di appartenenza (di un punto a una retta o di una retta a un piano) o il susseguirsi in un dato ordine (di più punti su una retta per esempio) [Dell'Aquila 1999].

Tali invarianti sono, in un certo senso, la garanzia affinché un oggetto reale che venga raffigurato mediante uno qualsiasi dei metodi della rappresentazione sarà sempre riconoscibile e univocamente riconducibile alla sua immagine rappresentata che assicura, grazie al rispetto delle regole geometriche, la somiglianza al reale. Tanto è vero che da quando compare per la prima volta la dizione “ritratto di città” alla metà del Cinquecento [de Seta 2011, 3] e per circa due secoli, pittori e artisti ricorsero ad un sistema di rappresentazione che fosse capace di offrire al pubblico una visione della città il più verosimile possibile: la prospettiva. L'immagine che ne scaturiva appariva del tutto originale e estremamente efficace e fu vincente, per queste ragioni, per i due secoli successivi, tanto che quella rappresentazione che oggi individuiamo come “veduta di città” fu un filone molto fecondo tra Cinquecento e Settecento, il periodo in cui si è esplicitamente formulata la rivendicazione di veridicità per l'immagine.

Con i primi decenni dell'Ottocento ci si affaccia verso un'epoca rivoluzionaria per la visione e per i diversi apparati scientifici ad essa collegati. Si tratta, infatti, di un periodo, precedente all'avvento della fotografia, nel quale attraverso i nuovi dispositivi dell'osservatore, legati ai coevi interessi della filosofia ottica, alle sperimentazioni e messe a punto di dispositivi come la

camera ottica, si afferma un nuovo modo di relazione tra osservatore e oggetto osservato, tra interiore e esteriore, tra interno ed esterno che, progressivamente, abbandonano il loro rapporto discontinuo per confluire in una percezione unica senza soluzione di continuità.

Quando, tra gli anni sessanta e gli anni ottanta dell'Ottocento, nacque e si affermò la fotografia attraverso l'opera del grande fotografo parigino Gaspard Félix Tournachon, conosciuto in tutto il mondo con lo pseudonimo di Nadar e noto come pioniere della fotografia, un nuovo modo di rappresentare e, quindi, di ritrarre si affianca ai mezzi del recente passato. Nadar fu anche il primo, infatti, a realizzare fotografie aeree, creando così ritratti di città mediante la rivoluzione tecnologica della macchina fotografica.

Il ritratto di città, con la fotografia, diventa comunicazione istantanea e, continuando ad ascrivere all'espressione artistica, si assume tutta la responsabilità di farsi quadro e consente di annullare le distanze fra osservatore e oggetto osservato. Anzi, guardare lo spazio attraverso la macchina fotografica e ri-guardare lo spazio fotografato permette di ragionare sul panorama interiore proprio grazie all'inconscio tecnologico, ovvero quella capacità della macchina fotografica di vedere oltre, o diversamente.

Nei cento anni successivi all'avvento della fotografia, la rapida evoluzione delle tecnologie, unitamente all'avvento delle tecnologie digitali, ha determinato la comparsa di nuove tipologie di immagini e di nuovi dispositivi di visione che hanno contagiato in maniera rapida e diffusa ogni ambito culturale e artistico del Novecento.

Forme inedite di visualizzazione e di spettacolarità fanno progressivamente irruzione nel mondo contemporaneo insieme all'avvento di un nuovo *medium*, il video, che aggiunge una quarta dimensione al sistema comunicativo e percettivo. Le espressioni artistiche ne accolgono l'influenza e ne esaltano la dimensione performativa, più fortemente nel clima degli anni settanta negli Stati Uniti d'America, ma presto anche in Europa.

Il nuovo *medium* è in grado di produrre ritratti coinvolgendo presenza e continuità della dimensione del tempo, il tempo reale; pertanto, sancisce l'abbattimento della frontiera che aveva separato le arti dello spazio dalle arti del tempo [Madesani 2002]. In un panorama iconico e mediale in continua trasformazione, con l'avvento del video, il ritratto di città esce completamente fuori dal campo del quadro e allarga l'orizzonte fino a moltiplicarlo; scavalca e, al tempo stesso, riunisce in sé la dimensione dell'immagine e dello sguardo; distoglie l'attenzione dal contesto strutturato e formale e la orienta verso la centralità dell'esperienza visuale.

4 | L'esperienza visuale diviene ritratto

L'esperienza umana è sicuramente adesso più visuale e visualizzata di quanto lo sia mai stata nel passato. La forma primaria, oggi, di approccio e comprensione del mondo è visuale e non più testuale come è stato per secoli [Mirzoeff 1999].

Tra l'osservatore e lo spazio osservato si determina uno scambio, sensoriale e di informazione, che può essere definito evento visivo. L'insieme degli eventi visivi, in cui il destinatario (un osservatore) ricerca informazione, significato o piacere è alla base delle origini del concetto di cultura visuale, quell'ampio campo di studi che si è affermato a livello internazionale con i nomi di *Visual Studies* e *Bildwissenschaft*, determinando una vera e propria svolta iconica nelle scienze umane e sociali, nel linguaggio, nell'arte.

Interpreti di tale svolta, i *visual artists*, sono i produttori di immagini o altri "oggetti visibili" che vengono immessi nel mondo contemporaneo come segni della realtà in cui è stato attuato un processo di selezione di quegli aspetti che ne forniscono il senso.

Anche e soprattutto la volontà di ritratto delle città trova, nell'epoca in cui viviamo, espressione emblematica nelle opere e nelle installazioni dei *visual artists*. Questi lavori non riflettono il mondo esterno, ma sono uno strumento per interpretare il mondo visivamente. Spesso sono installazioni che consentono di inquadrare particolari spazi urbani o parti piuttosto estese di città attraverso la ricerca di punti di osservazione reali. La città, dal canto suo, non subisce condizionamenti di alcun tipo e perciò resta interamente fruibile e leggibile proprio come se fosse un'invenzione figurativa o, appunto, un ritratto.

Il riferimento è alle installazioni di Heinz Mack, l'artista visuale autore dell'opera *The Sky Over Nine Columns*, i nove pilastri d'oro che, in un *tour* attraverso l'Europa, vengono montati in diverse città tra cui Venezia (3 giugno-23 novembre 2014), Istanbul (2 settembre 2015-aprile 2016), Valencia (24 giugno-1 novembre 2016) e, dal dicembre 2016, anche sulle rive del lago di St. Moritz. Da quest'opera emerge un valido modello compositivo per la rappresentazione di città, un modello che crea il ritratto mediante forme di visualizzazione da parte di un osservatore che si muove all'interno dell'installazione. Il ritratto di città diventa un evento visivo, così come lo si intende nei termini della cultura visuale: un'interazione tra segnale visivo, tecnologia – intesa come mezzo o strumento – e osservatore.

Se in passato, nell'eseguire i ritratti di città, accadeva che l'artista, una volta definito il modello, aggiungesse pochi tratti riconoscibili affinché prendesse forma e corpo, affidando la corrispondenza al vero a dati pittorici qualitativi, ora, con le installazioni di Mack, i dati sono reali elementi geometrici e vengono aggiunti, anziché in un punto di vista privilegiato, in uno spazio di vista, affinché da lì possa crearsi il ritratto. L'occhio, inteso come organo di senso, non vi compare né come artefice né come destinatario: deve, piuttosto, attraversare i solidi geometrici dello spazio dell'installazione, i prismi dorati, che a loro volta sono usati come moduli componibili, moltiplicati e inquadrati da angolazioni diverse, per costruire un tessuto connettivo, quasi indifferenziato, o atopico, che può essere installato in qualunque luogo. Infatti, che il tessuto connettivo creato dalla griglia dei prismi dorati sia parte non necessaria a determinare la riconoscibilità della città, si avverte chiaramente: esso va inteso piuttosto come modello matematico applicabile a un numero imprecisato di casi o città in cui lo studio delle distanze planimetriche, delle direzioni dei raggi visuali, garantisce la buona riuscita dei risultati.

Si produce, in chi guarda la città attraversando le installazioni, un'immagine voluta e suggestiva, inedita e sorprendente; un ritratto, o meglio, un ritratto alla rovescia, in cui si frammenta e si ricompone l'immagine urbana dove l'osservatore, cittadino o viaggiatore, studioso o turista, si ri-conosce.

Siamo in presenza di una nuova e particolare fisionomia di ritratto di città in cui il rapporto tra città e schema iconografico si spacca materialmente, per poi ricomporsi nell'azione visiva: la griglia geometrica viene costruita e installata fuori dello spazio da ritrarre e in pianta si traduce in una rete di punti (il baricentro delle basi inferiori dei prismi) e di rette immaginarie (gli interassi); una maglia reticolare che regola per via matematica la realizzazione e la riuscita del ritratto, in un vedere programmaticamente collegato alle immagini che, proprio dall'azione del vedere, possono scaturire. Ancora una volta simmetria, ritmo, proporzione, attraverso la corrispondenza metrica, sono la garanzia della ομοιότης, l'omotetia, la somiglianza allo schema; ancora una volta è l'universo matematico ad assicurare l'esattezza e la fedeltà di questa anomala μίμησις, un ritratto alla rovescia o, meglio, un autoritratto in cui la città rivela il suo volto.





Fig. 1, 2, 3: *The Sky Over Nine Columns*, Venezia (3 giugno-23 novembre 2014).

Fig. 4 (pagina seguente): *The Sky Over Nine Columns*, Istanbul (2 settembre 2015-aprile 2016).

Fig. 5 (pagina seguente): *The Sky Over Nine Columns*, Lago di St. Moritz Valencina (dal dicembre 2016, <https://vimeo.com/196436023>).

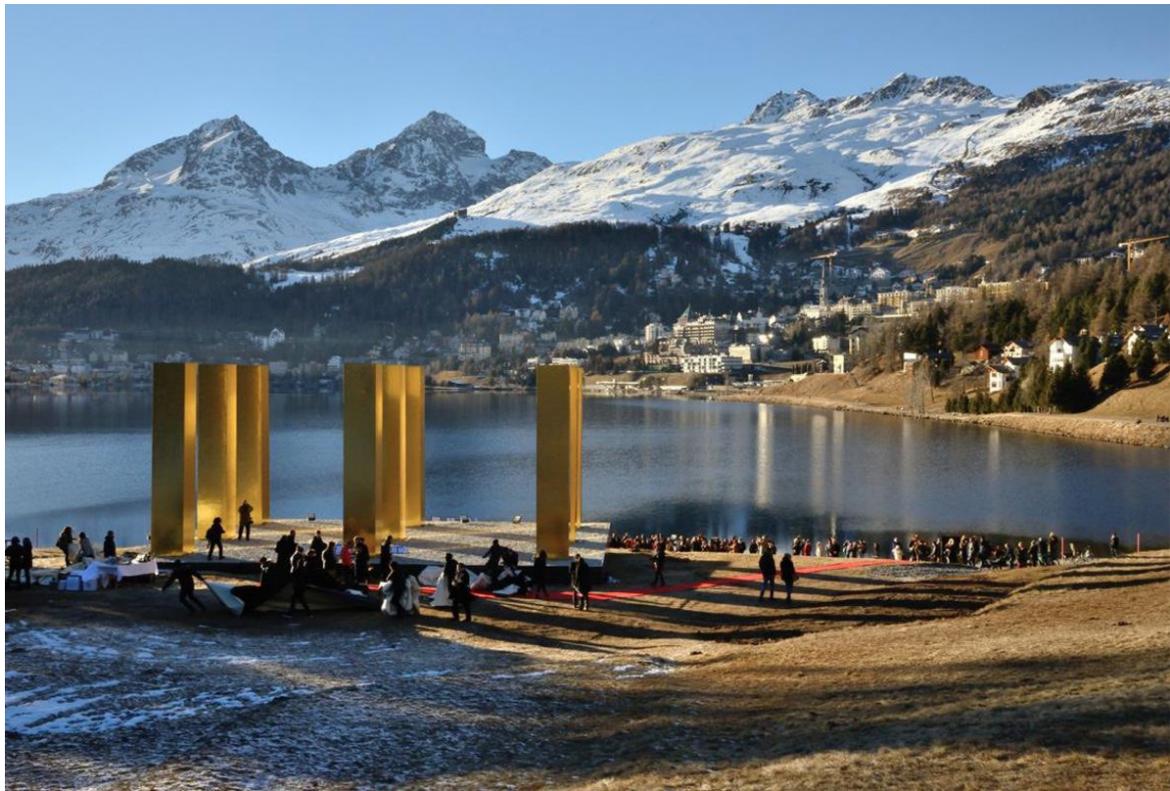




Fig. 6: *The Sky Over Nine Columns*, Valencia (24 giugno-1 novembre 2016, <https://vimeo.com/173923839>).

5 | Conclusioni

Se i volti e le parole sono ai due estremi delle possibilità espressive umane, in mezzo c'è la Rappresentazione. Che non mostra come noi vediamo realmente, ma ci permette di ordinare e controllare ciò che vediamo. Anzi è lo strumento per interpretarlo visivamente.

Nello sforzo di farsi visivo, il linguaggio incontra il suo limite e diventa traduzione non di una percezione diretta o di un'immagine ricordata, ma del linguaggio interiore che a sua volta traduce tale percezione o memoria: dal volto dello spazio vissuto, a quello ricordato e al sentimento che ha ispirato. Certo lo spazio della rappresentazione resta sempre e comunque uno spazio artificiale che adombra, ma non abbraccia interamente la realtà: esso crea un'immagine che è segno della realtà e attua un processo di selezione di quegli aspetti che danno senso all'oggetto ovvero alla città. Punti, rette e piani sono enti astratti dello spazio che, attraverso il linguaggio geometrico, vengono trasferiti in unità formali; ma proprio nello spazio fermato dalla rappresentazione, punti, rette e piani vengono svincolati dal loro valore posizionale per acquisire invece valore relazionale e, indagati nei loro reciproci rapporti, valutati nel loro equilibrio dinamico, usati nel debito grado di appartenenza al sistema visivo, risultano riorganizzati in una nuova e inedita immagine. Così, ripiegando verso l'interno, cioè ri-traendosi, il linguaggio riesce a iscrivere in sé un volto, cioè a ri-trarlo.

Bibliografia

- ALPERS, S. (1983). *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University Press.
- ALPERS, S. (1998). *Visual Culture Questionnaire*. In «October», n. 77, pp. 25-70.
- BARTHES, R. (1974) *Miti d'oggi*. Torino: Einaudi.
- BARTHES, R. (1966). *Elementi di semiologia*. Torino: Einaudi.
- BAUDRILLARD, J. (1981). *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée.
- BRYSON, N. (1983). *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. London: Macmillan.
- D'ANGELO, P. (2008). *Introduzione all'estetica analitica*. Roma-Bari: Laterza.
- DEBORD, G. (1968). *La società dello spettacolo*. Bari: De Donato.
- DE CERTEAU, M. (1990). *L'Invention du Quotidien*. Paris: Gallimard.
- DE SETA, C. (2011). *Ritratti di città*. Torino: Einaudi.
- DELL'AQUILA, M. (1999). *Il luogo della Geometria*. Napoli: Giannini.
- DI LUGGO, A. (2003). *L'osservatore alato: voli e percorsi. La città come enigma*. In «25 anni: vivere per disegnarli». Atti del XXV Convegno Internazionale dei Docenti della Rappresentazione nelle Facoltà di Architettura e Ingegneria, Lerici 9-11 ottobre 2003, pp. 12-15.
- Disegno e Città*. (2015). A cura di MAROTTA, A. – NOVELLO, G. Roma: Gangemi.
- MADESANI, A. (2002). *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*. Milano: Mondadori.
- MIRZOEFF, N. (2006). *On Visuality*. In «Journal of visual culture», n. 5, pp. 53-79.
- MITCHELL, W. J. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- MITCHELL, W. J. (1994). *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- NUTI, L. (1996). *Ritratti di città*. Venezia: Marsilio.
- PRINET, J. – DILASSER, A. (1966). *Nadar*. Parigi: Armand Colin.
- QUICI, F. (2007). *Città. proiezioni e paradossi*. Roma: Form.Act.
- Visibile Invisibile: percepire la città tra descrizioni e omissioni*. (2014). A cura di ADORNO, S. – CRISTINA, G. – ROTONDO, A. Catania: Scrimm Edizioni.
- Vision and Visuality*. (1988). A cura di FOSTER, H. Seattle: Bay Press.
- Visual Culture*. (1995). A cura di JENKS, C. London: Routledge.
- Visual Culture. The Reader*. (1999). A cura di EVANS, J. – HALL, S. London-New York: Sage.
- Visualità*. (2016). Atti del Seminario di Studi Idee per la Rappresentazione 7 (Aversa, 9 maggio 2014). A cura di BELARDI, P. – CIRAFICI, A. – DI LUGGO, A. et al. Roma: Artegrafica.
- ZERLENGA, O. (2004). *Il disegno della città. Napoli rappresentata in Pianta e Veduta*. In «Ikhnos», anno 2004. Siracusa: Lombardi editori, pp. 11-34.