



# Rappresentazioni vertiginose. Tre esempi: Perec, Lequeu, Douat

Felice Romano

## Abstract

Nel novembre del 2009 il Museo del Louvre decise di affidare a Umberto Eco la direzione di una serie di conferenze da tenere su un argomento di sua scelta. Eco scelse il tema della 'lista' conferendo a quella manifestazione il nome di *Vertige de la liste* a cui seguì un saggio dallo stesso titolo pubblicato da Bompiani. Questa breve nota prende in prestito la stessa tematica che, per via del suo carattere altamente eterogeneo, è in grado di coinvolgere diversi ambiti del sapere senza minimamente accennare ad esaurirsi. L'elenco, strettamente legato alla figura retorica dell'accumulazione, può infatti costituirsi di segni, parole, suoni e di qualsiasi altra forma di rappresentazione utile a instaurare dialoghi tra due o più soggetti. Nello specifico, cercando di impostare lo stesso testo come una ulteriore 'lista vertiginosa', si analizzano tre casi, vicini alla rappresentazione dell'architettura, utili ad accentuare la propensione della enumerazione quale complesso dispositivo semiotico mediato dall'esperienza personale che ne interpreta i ripetuti 'eccetera': il testo *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* dello scrittore George Perec, la tavola 4 dell'*Architecture Civile* dell'architetto-disegnatore Jean-Jacques Lequeu e il trattato *Methode pour faire une infinité de desseins differens* del padre carmelitano Dominique Douat. Tutte liste 'pratiche' e al tempo stesso 'poetiche' in grado, si spera, di aprire ulteriori territori d'indagine, nonché di far riflettere sulla dilagante attitudine del 'voler dire tutto' tipica dei tempi odierni.

## Parole chiave

Disegno, vertigine, interpretazione, lista, rappresentazione

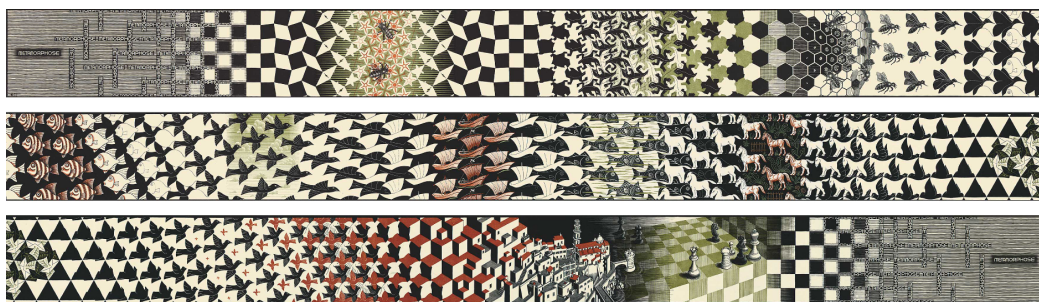
## Topic

Interpretare



Doré, G. (1861). *Paradiso*  
canto XXXI.

Fig. 01. Escher, M. C. (1967-68). *Metamorphosis III*. Xilografia, 19 cm × 680 cm.



Il disegno e la parola sono soltanto due degli innumerevoli stratagemmi di cui si serve l'intelletto per descrivere la realtà che ci circonda, sia quella percettibile delle 'cose' intellegibili, che l'astrattismo delle idee inafferrabili afferenti al mondo delle 'fantasie' emozionali. Nel processo di decrittazione del 'reale' il segno, la grafia, l'ideografia, -come ogni altra forma di linguaggio conosciuto - sono gli espedienti utilizzati per estrarre elementi significanti atti a tradurre ciò che si vuole rappresentare al fine di instaurare un dialogo tra soggetti. Tuttavia, ogni procedimento espressivo è sempre mediato da un inevitabile processo di sintesi, dove l'esperienza - oltre a stabilire quale sia l' 'artificio' più consono da applicare - detiene il grave ruolo di filtro della realtà, 'asciuga' brutalmente qualunque cosa ritenuta superflua da raccontare. In tal senso, ovvero riconducendo all'estremo questo percorso di riduzione dei 'fattori', gli elenchi magistralmente descritti da Umberto Eco [Eco 2009] - dai quali questa breve nota trae spunto - sono un elegante esempio della polisemia che lega indissolubilmente le forme del linguaggio, comprese quelle che raramente vengono considerate tra loro commutabili. Il testo di Eco, che - per l'unicità dell'argomento trattato, nonché per l'autorevolezza del suo autore - si candida tra i classici del futuro, nasce originariamente come una serie di conferenze tenutesi al museo del Louvre nel novembre del 2009 nelle quali viene proposto il tema conduttore dell'elenco, o della lista. Un *topos* remoto quanto la stessa umanità che, a dispetto della sua semplicità, è stato di rado codificato dagli studiosi come efficace forma di rappresentazione capace di coinvolgere più ambiti contemporaneamente. Si tratta per l'appunto di *enumeratio* di luoghi, oggetti, persone, suoni, che, attraverso la forza dirompente dei ripetuti "eccetera", oltrepassano la soglia apparentemente definita della rappresentazione, scagliando brutalmente il lettore, che ne fa uso, nella vertigine della lista, il cui "ritmo ossessivo potrebbe continuare all'infinito" [Ivi, p. 47] come le note del *Bolero* di Ravel, la campagna sullo sfondo della Gioconda o il numero di opere all'interno delle 'quadriere' del Pannini (fig. 03). Quindi la lista deve considerarsi, nella sua dirompente semplicità primitiva composta da limpide successioni d'elementi, un dispositivo semiotico complesso, abile nell'aprire insoliti giochi di rimandi su mondi che non credevamo di conoscere, inscenando dunque una sorta di *false memoire*. Questi 'inventari', nella loro eterogeneità, sono sempre di diversa forma e natura ma tutti riconducibili, secondo semiologo alessandrino, a due categorie principali: le liste pratiche, ossia quelle con funzioni prettamente referenziali come l'elenco di beni testamentali, i menù dei ristoranti o gli inventari di oggetti dei musei; e le liste poetiche, o per meglio dire "la finalità artistica con la quale la lista viene proposta e qualsiasi sia la forma d'arte che la esprime" [Ivi, p. 113]. Ovviamente per quanto categorica possa, a prima vista, apparire questa divisione, i confini tra le due forme d'elenco sono tutt'altro che ben definiti. Ne facciamo tutti esperienza, ad esempio, nelle visite ai mercati alimentari dove le urla dei venditori che hanno il lieve compito di descrivere quanto più accuratamente possibile la merce in vendita, una volta traslato il punto di vista interpretativo, cominciano ad assumere una pluralità di significati e rimandi alla cultura del luogo, ai profumi, ai ricordi personali dei singoli individui, ma anche alla vividezza dei colori della Vucciria di Guttuso o al lezzo dei vicoli parigini descritti da Süskind [Süskind 1985]. L'ordinaria 'lista della spesa' (fig. 02) - pratica per antonomasia - muta la sua natura, a causa del procedimento ermeneutico innescato dell'esperienza che ne estrapola la *poiesis* già presente, a quanto pare, al suo interno all'atto della stesura. È inevitabile citare, poiché generata appositamente con intenti prettamente poetici, l'ormai



Fig. 02. Guttuso, R. (1974). *Vucciria*. Olio su tela, 300 cm x300 cm, Palermo: Palazzo Chiaramonte-Steri.

celebre “certa enciclopedia cinese” [Borges 1952, pp. 112, 113] - alquanto cara a Foucault [1] - la cui suddivisione tassonomica delle specie animali risulta talmente inverosimile da mettere in discussione l'usuale osservazione del reale: “Nelle sue remote pagine è scritto che gli animali si dividono in (a) appartenenti all'Imperatore, (b) imbalsamati, (c) ammaestrati, (d) lattonzoli, (e) sirene, (f) favolosi, (g) cani randagi, (h) inclusi in questa classificazione, (i) che s'agitano come pazzi, (j) innumerevoli, (k) disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello, (l) eccetera, (m) che hanno rotto il vaso, (n) che da lontano sembrano mosche” [Borges *op. cit.*, p. 113].

Ciò che ha reso popolare questo breve elenco di specie animali - negli anni oggetto di numerosi studi multidisciplinari - è la bizzarria degli accostamenti casuali, una tassonomia improbabile che tende a dire troppo col risultato di non insegnare nulla, inducendo dunque una sensazione di smarrimento e incredulità. L'“eccetera” in questo caso ha il compito di stabilire fra l'autore - ancora è dibattuto se si tratti dello stesso Borges [Cfr. Cherchi 2018] - e il lettore “un'intesa sulla matrice ironica che l'ispira, su un tipo d'ironia che giudica ma non nega, anzi

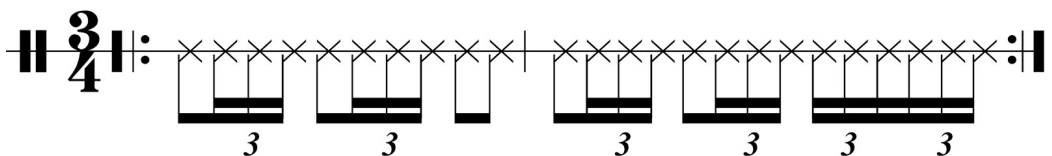


Fig. 03. Ravel, M. (1928). *Bolero*. Partitura ritmica.

Fig. 04. Bosch, H. (1480-1490). *Trittico del giardino delle delizie*. Olio su tavola, 220 cm x389 cm, Madrid: Museo del Prado.



rafforza la certezza della sua esistenza" [ivi, p. 104]. Tralasciando le incommensurabili capacità di alienazione del maestro argentino, una volta apprese le regole del 'gioco', questo meccanismo di trasposizione di elenchi pratici in poetici diventa chiaro, fruibile da chiunque e ripetibile all'infinito. Per fare un esempio, un qualsiasi formulario scacchistico, caratterizzato da una semplice successione numerata di mosse, assume subito tutt'altro valore - per polivalenza di significati legati oltretutto all'irripetibile scenario storico (fig. 06) - se riferito, seppur identico nella sua fredda espressione grafica, al campionato per il titolo mondiale del 1972 disputatosi a Reykjavík che per l'appunto viene ricordato come "sfida del secolo" [Cfr. Kasparov 2006]. Lo sa bene George Perec che nell'ottobre del '74 trascorre tre intere giornate seduto ai tavolini dei caffè e sulle panchine di place Saint-Sulpice (fig. 07) a descrivere pedissequamente tutto ciò che vede in un luogo in cui realmente non sta accadendo nulla:

"Ci sono molte cose in place Saint-Sulpice, ad esempio: un municipio, degli uffici di tesoreria, un commissariato di polizia, tre caffè di cui uno è anche un tabacchi, un cinema, una chiesa ai cui lavori hanno partecipato Le Vau, Gittard, Oppenord, Servandoni e Chalgrin e che è consacrata ad un cappellano di Clotario II che fu vescovo di Bourges dal 624 al 644 e che si festeggia il 17 gennaio, un editore, un'impresa di pompe funebri, un'agenzia di viaggi, una ermata degli autobus, un sarto, un albergo, una fontana decorata dalle statue di quattro grandi oratori cristiani (Bossuet, Fénelon, Fléchier e Massillon), un'edicola, un negozio di oggetti votivi, un parcheggio, un istituto di bellezza, e molte altre cose ancora" [Perec 2011, *introduzione*]. La successione delle 'cose reali' stavolta porta all'estremo l'infraordinario di "cui ormai nessuno si interessa" [Perec 2016, p.25]. Lo scrittore si pone a metà tra l'*urban sketcher* e il pittore iperrealista e, nella pretesa di definire ogni cosa senza in realtà dire niente, fa collassare il sistema descrittivo, inducendo lo smarrimento e la vertigine, facendo consapevolmente [2] svanire ogni tentativo d'esaurire il luogo descritto. Esacerbando la figura retorica dell'accumulazione mette in scena il *topos* dell'indicibile, tant'è che molte altre sono le componenti presenti e i fatti che accadono nel medesimo luogo ma è inevitabile non volerne, ma soprattutto non poterne, prendere nota.

È l'horror vacui assai noto a chiunque abbia, anche distrattamente, sfogliato le tavole delle antichità romane di Piranesi o le rappresentazioni 'caotiche' di meraviglie 'naturali e artificiali' presenti nelle wunderkammer seicentesche.

Il Dipartimento di Stampe e Fotografia (fig. 05) della Biblioteca Nazionale di Francia custodisce tra le sue mura moltissime di queste collezioni eteroclite, tra tutte sicuramente il fondo dell'architetto Jean-Jacques Lequeu, pure per via della sua conformazione a dir poco eterogenea, si colloca come esempio confacente di questa attitudine a sconvolgere il lettore. Sin dai primi tentativi di classificazione [3], i documenti - donati dallo stesso autore alla allora

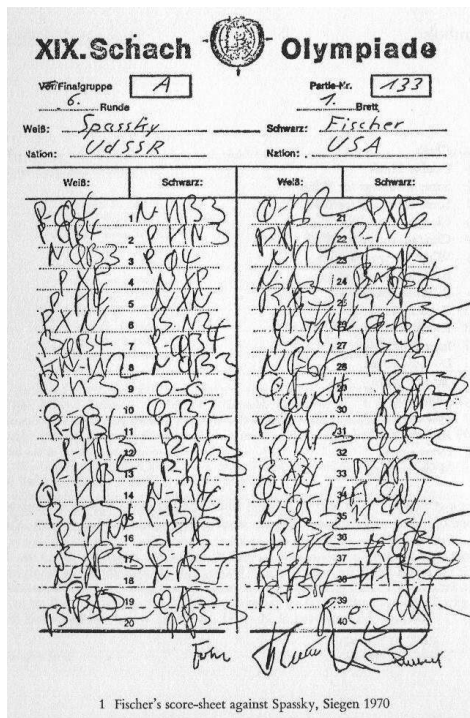


Fig. 06. Spassky VS Fisher (1970). Formulario dell'ultimo match tra i due prima della sfida per il mondiale del '72.

Fig. 07. Getzler, P. (1974). George Perec a Place Saint Sulpice. Stampa ai Sali d'argento. Parigi: Café de la Mairie.



*Bibliothèque Royale* nel luglio del 1825 - risultano difficili da contare e catalogare proprio per via della poliedricità di tematiche e i repentini cambi di contenuto capaci di produrre una cadenza incalzante di figure che aggiunge forme sempre nuove a questo elenco sconfinato. Se al genio di Borges bastano poche righe per indurre il senso di vertigine descritto da Eco, anche l'architetto-disegnatore [4] normanno fa propria l'arma degli 'eccetera', stavolta coordinati dal disegno e del *lavis*, per generare disorientamento, producendo le sue pagine magistralmente acquerellate che sono state appropriatamente definite "trappole per gli occhi" [Duboÿ *op.cit.*, p.349]. In tal senso la tavola 4 dell'*Architecture Civile* (fig. 08) - forse la più citata di tutta la collezione - ne è una perfetta sintesi. A prima vista un abaco dei 'ferri' del mestiere ovvero tutti quegli "strumenti ad uso di chi disegna al tratto, ombreggia, e infine termina una rappresentazione geometrica o prospettica su carta con la cura e l'ordine del buon disegnatore" [Lequeu *s.d.*, tav.4]. Sul foglio di carta che misura 51,5 x 36,5 cm, impostato verticalmente, troviamo un tavolo da disegno in legno "ben secco" [5] sul quale è - opportunamente incollato "solo dai bordi" - un foglio di carta "di un bel bianco, per disegnare e lavare" [6]; in basso una "riga in legno secco d'India [...] per facilitare l'esecuzione della linea dritta"; un piccolo quadrato e una squadra entrambe in legno d'ebano; e poi la matita, il compasso, la piuma "tagliata a becco dritto" [7]; spugne e altri materiali per lavare il foglio, pennelli, bacinelle e attrezzature varie per l'esecuzione della tecnica del *lavis*; ma anche i principali pigmenti - i tre primari ed il nero per le ombre - corredati dalla descrizione della loro composizione. La parola scritta e il disegno sono i due piani d'esistenza di questo capolavoro grafico, nessuno spazio è lasciato bianco dall'intreccio di grafite, inchiostro, grafia e acquerello, mentre le informazioni, come i rimandi che riescono a suscitare, si fanno turbolente, quasi eccessive. Ci vengono, ad esempio, fornite la razza, le condizioni di salute e l'età del volatile al quale sono state prelevate le piume per la realizzazione del calamo [8], ma anche la provenienza geografica dei diversi materiali che, come è stato fatto notare, palesa "l'estensione geografica delle sue architetture, che dalla Persia guardano all'Italia" [Boeri 2018, p. 88]. Come accade per l'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert - alla quale la tavola di Lequeu è molto vicina per stile e carattere [9] - non è possibile descrivere, se non per principi generali, la complessità del sapere, l'intero "ordine e la connessione delle conoscenze umane" [Diderot, d'Alembert 1751-1789, *discorso preliminare*].



Fig. 05. Remps, D. (1641 ca). *Natura morta a inganno (Scarabattolo)*. Olio su tavola, 99 cm x 134,5, Firenze: Opificio delle Pietre Dure.

Questa 'anticlassica' paura per il vuoto, o sarebbe meglio chiamarla *amor pleni*, ha radici antichissime e strettamente legate alla rappresentazione del divino. Già Platone nel *Timeo*, descrivendo il cosmo come successione di elementi, ripudia l'esistenza del 'minimo vuoto', come se il mondo come lo conosciamo fosse una sorta di "pattern di solidi atomici strettamente impaccati" [Gombrich 1984, p.116]. Le operazioni effettuate dal Demiurgo nella creazione delle specie dal caos primordiale sono descritte, nel dialogo tra filosofi, minuziosamente e appaiono quanto mai simili alle più sontuose tassellature islamiche:

"La terza specie è formata da centoventi triangoli connessi insieme, da dodici angoli solidi, compresi ciascuno da cinque triangoli equilateri piani, e ha per base venti triangoli equilateri. E l'uno dei due elementi, dopo aver generato queste figure, terminò la sua funzione. Il triangolo isoscele generò la natura della quarta specie, che è formata da quattro triangoli isosceli, con gli angoli retti congiunti nel centro, così da formare un tetragono equilatero: sei di questi tetragoni equilateri, accostati insieme, formano otto angoli solidi, ciascuno dei quali è formato dall'armonica combinazione di tre angoli piani retti. La figura del corpo che così è formata è quella cubica, ed ha per base sei tetragoni equilateri piani. Vi era ancora una quinta combinazione, di cui il dio si servì per decorare l'universo" [Piccolo 2009, pp.33,34].

Dunque, anche in questo caso, vale a dire partendo dall'elemento più semplice, la ripetizione e i susseguenti 'eccetera' permettono d'alludere a ciò che non può essere spiegato. Per ovvie ragioni, risulterebbe pretenzioso, in questa sede, approfondire l'argomento, ma un trattato del XVIII secolo, per l'abile maniera con la quale conduce a queste supposizioni, merita di essere brevemente citato. Nel 1722 il matematico carmelitano *Dominique Douat*, nato nel 1681, diede alle stampe la *Méthode pour faire une infinité de desseins differens, avec des carreaux mi-partis de deux couleurs par une ligne diagonale: ou Observations du pere Dominique Douat, religieux au carme de la province de Toulouse, sur un Memoire inseré dans L'histoire de l'Académie royale des sciences de Paris, l'année 1704, présenté par le reverend pere Sébastien Truchet, religieux du même ordre, Académicien honoraire*. Il testo, come annunciato nell'ampoloso titolo, si basa su precedenti studi del compagno Sebastien Truchet (Lione 1657 - Parigi

Fig. 08. Lequeu, J.-J. (s.d.)  
On voit[ti] sur ce dessin des  
instrumens à l'usage de  
celui qui dessine au trait,  
qui ombre; enfin qui fini et  
termine une représentation  
géométrale, Tavola 4  
dell'Architecture Civile,  
matita, penna, inchiostro  
colorato al lavis e ac-  
querello, 51,5 cm x 36,5  
cm, Parigi: Bibliothèque  
Nationale de France.

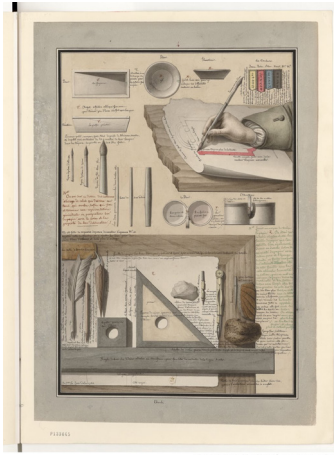


Fig. 09. Amato, F. (2017).  
Scalpellino, da *The Craft  
of Things, Object-Subject  
Relationship in Nowadays  
Working Tools*, p. 796.



1729), anche lui carmelitano, ingegnere esperto di idraulica, matematica e interessato all'arte, nonché ideatore del *Romain de Roy*, primo carattere tipografico 'illuminista' [10].

Gli intenti di questo lavoro - tirato fuori dall'oblio da Gombrich [Gombrich *op.cit.*, pp.120-122] e riconosciuto da personalità del calibro di Cyril Stanley Smith per l'"influenza sull'arte decorativa europea del XVIII secolo" [Smith 1987, p. 373] - appaiono ambiziosi sin dalle prime pagine:

"Infatti, di tutti coloro che hanno scritto sull'architettura, pochissimi hanno parlato di pavimentazione o piastrellatura, o se l'hanno fatto, è stato con molta parsimonia. In questo libro troverete una fonte inesauribile per pavimentare chiese e altri edifici, piastrellare pavimenti e fare bellissimi compartimenti. Il pittore ne trarrà idee, i lavoratori dell'intarsio, gli ebanisti, i minusieri, i vetrai, i marmisti, i tagliapietre, & altri lavoratori lo useranno molto utilmente; i ricamatori, gli arazzieri, i tessitori, quelli che lavorano sulle tele, in una parola tutti quelli che usano l'ago, vi impareranno a fare opere molto belle e i Doctes Curieus [sic] che si dedicano alla Fisica potranno anche trarne un grande vantaggio per arrivare alla conoscenza di questa variabilità incomprensibile che si vede negli effetti della natura" [Douat 1722, *Preface*].

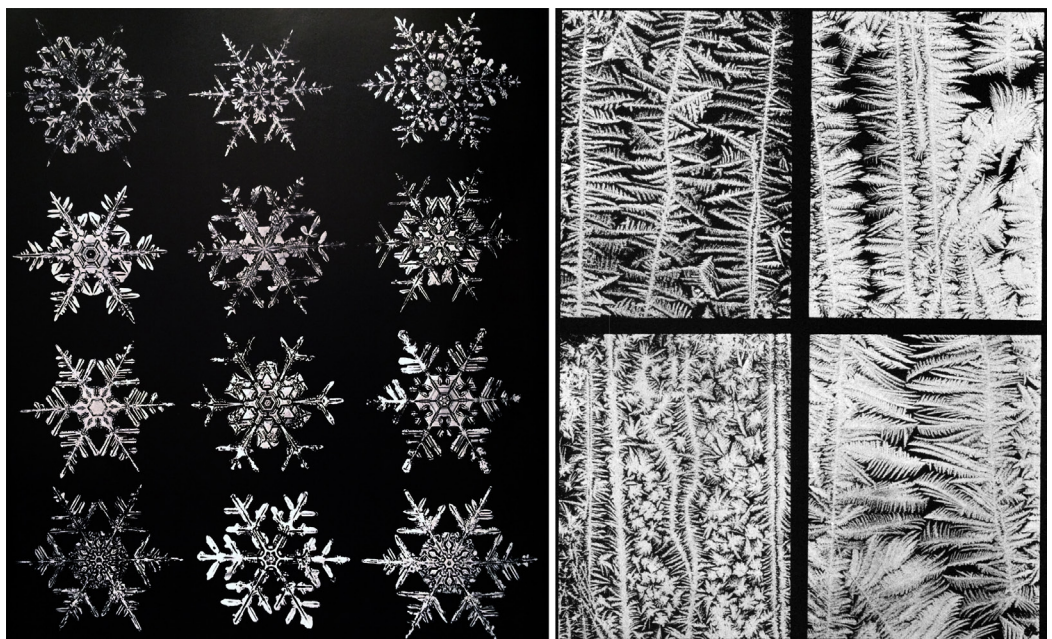


Fig. 10. Bentley, W. A. (1962).  
Fotografie al  
microscopio di fiocchi di  
neve, da *Snow Crystals*.  
New York: Dover Pubns,  
p. 178.

Lo studio di Douat - che sembrerebbe porre i fondamenti matematici per la definizione computazionale delle *shape grammars* [Rossi 2014, pp. 42-44] - si basa su una semplicissima osservazione di partenza: un quadrato diviso diagonalmente in due triangoli di colori di versi, può essere ruotato - di 90° in senso orario - in quattro posizioni diverse e da queste quattro varianti, indicate come A, B, C e D, si ottengono tutti gli altri sviluppi. In realtà, dalla disarmante semplicità della proposizione iniziale, prende vita una instancabile carrellata di elenchi delle probabili combinazioni. Insieme di due varianti possono essere disposti in 16 modi diversi; dagli insiemi di tre varianti si ottengono 64 permutazioni; tutte e quattro le varianti danno luogo ad altre 256 commutazioni. Considerando ognuna di queste combinabile a sua volta se ne ottengono ulteriori 256 al quadrato, dunque 65536 e così via, per la gioia dei cultori della vertigine, all'infinito (fig. 06).

Come si è visto, esplorando una infinitesima parte di tutte le forme assumibili della lista, si ottiene la sola certezza dell'impossibilità di espletare l'argomento. *l'iper descrittivismo* dei tre esempi riportati - Perec, Lequeu e Douat - riferiti all'accumulo, all'enumerazione e alla

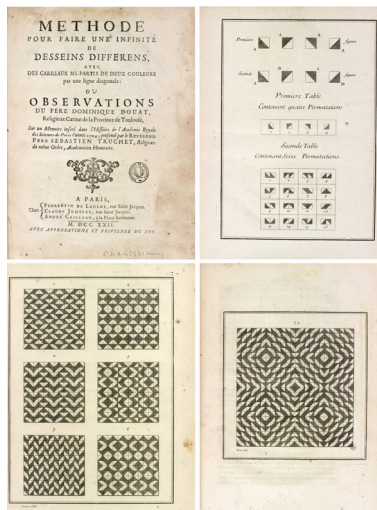


Fig. 11. Douat, D. (1722). *Methode pour faire une infinité de desseins differens...* Frontespizio e sviluppi di alcune delle permutazioni.

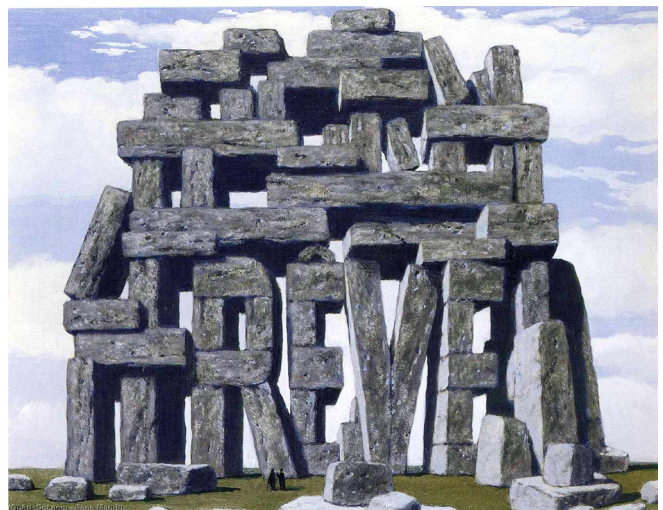


Fig. 12. Magritte, R. (1950). *L'Art de la conversation*. Olio su tela, 50 cm x 65 cm, Brussels: Musée Magritte.

successione, non è fallimentare, bensì riesce ad adempiere il suo compito dal momento in cui rinuncia a narrare la totalità ponendo gli 'eccetera' a guida della nostra interpretazione. È dunque inevitabile notare l'attualità del tema nell'ottica moderna d'utilizzo delle informazioni nella rappresentazione d'architettura. Con l'incessante sviluppo di tecniche e metodi dei quali si avvalgono oggi il disegno e il rilevamento architettonico, si assiste spesso ad una 'smania' dell'accumulo di dati eccessivamente precisi sia legati all'acquisizione del patrimonio esistente che alla restituzione grafica di architetture da realizzare. Diventa, oggi più che mai, di fondamentale importanza il ruolo preminente dell'esperienza che passando al vaglio un flusso sempre meno controllabile d'informazioni dovrebbe permettere di realizzare rappresentazioni efficaci, opportune, atte a scongiurare la dilagante 'disposofobia' del dato. Ma come nell'Arte della conversazione di Magritte - giusto per citare un'ultima vertiginosa lista di "parole che diventano cose" [Castelli 2017 p. 316] (fig. 12)- il rischio che troppi elementi, malamente accatastati, franino su sé stessi per poi schiacciarsi, è dietro l'angolo.



## Note

- [1] La lettura del racconto di Borges pare essere stata uno spunto per la stesura del suo *Les mots et le choses*: Foucault 1966, pp.6-7.
- [2] "Mais à force de remplir de détails on arrive à quelque chose d'hyperréaliste [...] de complètement inouï à force de précision": Perec 2003, p. 176.
- [3] Si fa riferimento alla descrizione di Buchot che, nel suo catalogo ragionato, definisce "assai curiosa" la raccolta del fondo di Lequeu. Buchot, 1895, pp. 331-332.
- [4] È così che amava firmarsi Lequeu. *Cfr.* Duboÿ 1986, Romano 2021.
- [5] *Ibidem.*
- [6] *Ibidem.*
- [7] *Ibidem.*
- [8] "Plume de corbeau, du nord, taillés à bec coupé droite bien net... mais d'un oiseau en bonne santé et point fort jeune, afin qu'ell dédouble pas...". *Ibidem.*
- [9] *Cfr.* Duboÿ op.cit., p. 20, Romano op.cit., p.46.
- [10] A differenza dei precedenti caratteri romani sviluppati naturalmente nel tempo, evolvendosi tramite l'esperienza e la mano dei punzonatori, il *Romain du Roi* era il risultato di una progettazione razionale poiché le forme delle lettere venivano mappate su griglie e successivamente tagliate nel metallo. Meggs, Purvis 1998, pp. 108-09.

## Riferimenti bibliografici

- Amato F. (2015). The Craft of Things, object-subject relationship in nowadays working tools. In *Sapere l'Europa, sapere d'Europa. Cultural Heritage Scenarios*, Vol. 4, pp. 793-809.
- Bentley W. A. (1962). *Snow Crystals*. New York: Dover Pubns.
- Boeri E. (2018). *Jean-Jacques Lequeu. Un atlas de mémoires*, Paris: Édition des Cendres.
- Borges J. L. (1996). *Altre inquisizioni*. Milano: Adelphi. [Prima ed. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires 1952].
- Bouchot H. (1895). *Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale: guide du lecteur et du visiteur, catalogue général et raisonné des collections qui y sont conservées*. Paris: E. Dentu Éditeur.
- Castelli P. (2017). Le parole e le immagini/Le parole e le cose. Il triangolo parola-immagine-cosa in René Magritte e Michel Foucault. In *La rivista di Engramma* n°150, pp. 313-332.
- Cherchi P. (2018). La "enciclopedia cinese" di Jorge Luis Borges. In *Storie e linguaggi – Rivista di studi umanistici - A Journal of the Humanities*, n°4, fascicolo 2, pp. 103-115.
- Diderot D., Le Ronde d'Alembert J.-B. (1751-1789). *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: editori vari.
- Douat D. (1722). *Méthode pour faire une infinité de desseins differens, avec des carreaux mi-partis de deux couleurs par une ligne diagonale: ou Observations du pere Dominique Douat, religieux au carme de la province de Toulouse, sur un Memoire inseré dans L'histoire de l'Académie royale des sciences de Paris, l'année 1704, présenté par le reverend pere Sébastien Truchet, religieux du même ordre, Académicien honoraire*. Paris: chez Florentin de Laulne.
- Duboÿ P. (1986). *Lequeu. An architectural enigma*. London: Thames and Hudson.
- Eco U. (2009). *Vertigine della lista*. Milano: Bompiani.
- Foucault M. (2015). *Le parole e le cose*. Roma: Rizzoli. [Prima ed. *Les mots et les choses*. Parigi 1966].
- Gombrich E. H. (1984). *Il senso dell'ordine*. Torino: Einaudi. [Prima ed. *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca 1979].
- Herrigel E. (1988). *La via dello Zen*. Roma: Edizioni Mediterranee.
- Kasparov G. (2006). *I miei grandi predecessori. Fischer e le stelle dell'Occidente*. Verona: Edizioni Ediscere.
- Lequeu J.-J. (s.d.). *Architecture civile de Jean Jacques Le Queu contenant nombre d'édifices de différents peuples disséminés sur la terre, et au vu desquels sont les éléments des ombres, leurs effets différents produits par la lumière solaire ou de corps enflammés sur leurs plans, élévations et profils. On y a joint des notes et l'explication des termes consacrés à cet art. Tome 1er Donné par lui-même à l'honneur de la Bibliothèque Royale, Bibliothèque Nationale de France*, RESERVE FOL-HA-80.
- McQuaid M. (a cura di). (2002). *Envisioning architecture: drawings from the Museum of Modern Art*, New York: Museum of Modern Art.
- Meggs P. B., Purvis A. W. (1998). *A History of Graphic Design*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Perec G. (2003). *Entretiens et Conférences*, Paris: Joseph K. Editions.

Perec, G. (2011). *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino*. Roma: Voland. [Prima ed. Tentative d'épuisement d'un lieu parisien. Parigi 1975].

Perec, G. (2016). *Specie di spazi*. Torino: Bollati Boringhieri. [Prima ed. Espèces d'espaces. Parigi 1974].

Piccolo, E. (a cura di). (2009). *Platone. Timeo*. Traduzione italiana. Napoli: Senecio.

Piranesi, G. B. (1750) *Opere varie di architettura prospettive grotteschi antichità sul gusto degli antichi romani inventate, ed incise da Gio. Batista Piranesi architetto veneziano*, Roma.

Romano, F. (2021). *Nouvelle Méthode di Jean-Jacques Lequeu. Ridisegno, analisi grafica e rilettura critica*. Milano: FrancoAngeli.

Rossi, M. (2014). Le regole del disegno | Moduli e pattern in trasformazione. In Amoruso G. et al. (a cura di). *Uno (nessuno) centomila| prototipi in movimento Trasformazioni dinamiche del disegno e nuove tecnologie per il design*. Rimini: Maggioli Editore.

Smith, C., S. (1987). The Tiling Patterns of Sebastien Truchet and the Topology of Structural Hierarchy. In *Leonardo*, V.20 n° 4, pp. 373-385.

Süskind, P. (1985). *Il Profumo*. Milano: TEA. [Prima ed. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. Zürich Diogenes 1985].

#### **Autore**

Felice Romano, Università degli Studi di Palermo, felice.romano@unipa.it

*Per citare questo capitolo:* Romano Felice (2022). Rappresentazioni vertiginose. Tre esempi: Perec, Lequeu, Douat/Vertiginous representations. Three examples: Perec, Lequeu, Douat. In Battini C., Bistagnino E. (a cura di). *Dialoghi. Visioni e visualità. Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Dialogues. Visions and visuality. Proceedings of the 43rd International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1853-1872.



# Vertiginous representations. Three examples: Perec, Lequeu, Douat

Felice Romano

## Abstract

In November 2009, the Louvre Museum decided to entrust Umberto Eco with the direction of a series of lectures on a topic of his choice. Eco chose the theme of the 'list', giving the event the name *Vertige de la liste*, which was followed by an essay of the same title published by Bompiani. This short note borrows the same theme which, due to its highly heterogeneous character, is able to involve different areas of knowledge without hinting at being exhausted. The list, which is closely linked to the rhetorical figure of accumulation, can in fact consist of signs, words, sounds and any other form of representation useful for establishing dialogues between two or more subjects. Specifically, by attempting to set up the same text as a further 'vertiginous list', three cases are analysed, close to the representation of architecture, useful to accentuate the propensity of enumeration as a complex semiotic device mediated by personal experience that interprets the repeated 'etcetera'. The text *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* by writer George Perec, Plance 4 of *Architecture Civile* by architect-designer Jean-Jacques Lequeu and the treatise *Methode pour faire une infinité de desseins differens* by Carmelite Father Dominique Douat. All 'practical' and at the same time 'poetic' lists that will hopefully open up further territories of investigation, as well as to make us reflect on the rampant attitude of 'wanting to say everything' that is typical of today.

## Keywords

Drawing, vertigo, interpretation, list, representation

## Topic

Interpreting



Doré, G. (1861). *Paradiso*  
canto XXXI.



Fig. 01. Escher, M. C. (1967-68). *Metamorphosis III*. Woodcut, 19 cm × 680 cm.

Drawing and words are just two of the innumerable stratagems the intellect uses to describe the reality that surrounds us, both the perceptible reality of intelligible ‘things’ and the abstractness of elusive ideas pertaining to the world of emotional ‘fantasies’. In the process of decrypting the ‘real’, the sign, the handwriting, the ideography, - like any other form of known language - are the expedients used to extract significant elements capable of translating what one wants to represent in order to establish a dialogue between subjects. However, every expressive procedure is always mediated by an inevitable process of synthesis, where experience - in addition to establishing which is the most appropriate ‘artifice’ to apply - plays the serious role of reality filter, brutally ‘drying’ anything considered superfluous to tell. In this sense, taking this path of reduction of ‘factors’ to the extreme, the lists masterfully described by Umberto Eco [Eco 2009] - from which this short note takes its cue - are an elegant example of the polysemy that indissolubly binds the forms of language, including those that are rarely considered commutable. Eco’s text, which - due to the uniqueness of the subject matter and the authority of its author - is a candidate for inclusion among the classics of the future, was originally conceived as a series of lectures held at the Louvre museum in november 2009 in which the leitmotif of the list was proposed. A *topos* as remote as humanity itself which, despite its simplicity, has rarely been codified by scholars as an effective form of representation capable of involving several spheres at once. It is precisely the *enumeratio* of places, objects, people, sounds, which, through the disruptive force of the repeated ‘etcetera’, crosses the apparently defined threshold of representation, brutally hurling the reader, who makes use of it, into the vertigo of the list, whose “obsessive rhythm could continue indefinitely” [Ivi, p. 47] like the notes of Ravel’s *Bolero*, the countryside in the background of the Mona Lisa or the number of works in Pannini’s ‘picture galleries’ (fig. 03). Thus the list must be considered, in its disruptive primitive simplicity composed of limpid successions of elements, a complex semiotic device capable of opening up unusual games of cross-references to worlds we did not think we knew, thus staging a sort of *false memoire*.

These ‘inventories’, in their heterogeneity, are always of different form and nature but all of them can be traced, according to the alexandrian semiologist, to two main categories: practical lists, those with purely referential functions such as lists of testamentary goods, restaurant menus or inventories of objects in museums; and poetic lists, or rather “the artistic purpose with which the list is proposed and whatever form of art expresses it” [Ivi, p. 113].

Obviously, however categorical this division may appear at first glance, the boundaries between the two forms of lists are far from clear. We all experience this, for example, when we visit food markets, where the shouts of the vendors, who have the slight task of describing the goods on sale as accurately as possible, once the point of view of interpretation has been shifted, begin to take on a plurality of meanings and references to the culture of the place, to the perfumes, to the personal memories of individuals, but also to the vivid colours of Guttuso’s *Vucciria* or the stench of the Parisian alleyways described by Süskind [Süskind 1985]. The ordinary “shopping list” (fig. 02)- a practice par excellence - changes its nature, due to the hermeneutic procedure triggered by the experience that extrapolates the poiesis already present, it seems, within it at the time of writing.

It is inevitable to cite, since it was specifically generated with purely poetic intentions, the now famous “certain Chinese encyclopaedia” [Borges 1952, pp. 112, 113] - so dear to Foucault



Fig. 02. Guttuso, R. (1974). *Vucciria*. Oil on canvas, 300 cm x300 cm, Palermo: Palazzo Chiamonte-Steri.

[1] - whose taxonomic subdivision of animal species is so far-fetched as to call into question the usual observation of reality: "In its remote pages it is written that animals are divided into (a) belonging to the Emperor, (b) stuffed, (c) trained, (d) piglets, (e) mermaids, (f) fabulous, (g) stray dogs, (h) included in this classification, (i) flitting about like mad, (j) innumerable, (k) drawn with a fine brush of camel hair, (l) etc., (m) who have broken the vase, (n) who from a distance look like flies" [Borges *op. cit.*, p. 113] now famous "certain Chinese encyclopaedia" [Borges 1952, pp. 112, 113] - so dear to Foucault [1] - whose taxonomic subdivision of animal species is so far-fetched as to call into question the usual observation of reality:

What has made this short list of animal species - which has been the subject of numerous multidisciplinary studies over the years - so popular is the bizarre nature of the random juxtapositions, an unlikely taxonomy that tends to say too much with the result that it teaches nothing, thus inducing a feeling of bewilderment and disbelief. The 'etcetera' in this case has the task of establishing between the author - it is still debated whether it is Borges himself [Cfr. Cherchi 2018] - and the reader "an understanding of the ironic matrix that inspires

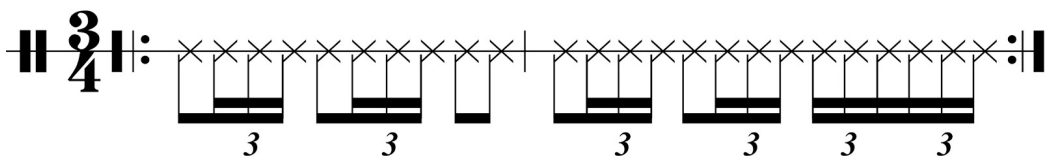


Fig. 03. Ravel, M. (1928). *Bolero*. Rhythmic score.

Fig. 04. Bosch, H. (1480-1490). *The Garden of Earthly Delights*. Oil on canvas, 220 cm x 389 cm, Madrid: Museo Nacional del Prado.



it, of a type of irony that judges but does not deny, indeed it reinforces the certainty of its existence” [ivi, p. 104]. Leaving aside the argentinean master’s immeasurable capacity for alienation, once the rules of the ‘game’ have been learnt, this mechanism of transposing practical lists into poetry becomes clear, usable by anyone and repeatable ad infinitum. To give an example, any chess form, characterised by a simple numbered succession of moves, immediately takes on a completely different value - due to the polyvalence of meanings (fig. 06) linked, moreover, to the unrepeatability of the historical scenario - if referred, even if identical in its cold graphic expression, to the championship for the 1972 world title played in Reykjavík, which is precisely remembered as the “challenge of the century” [Cfr. Kasparov 2006].

George Perec knows this well. In October 1974, he spent three whole days sitting at café tables and on benches in Place Saint-Sulpice, slavishly describing everything he saw in a place where nothing was really happening:

“There are many things in place Saint-Sulpice (fig. 07), for example: a town hall, treasury offices, a police station, three cafés, one of which is also a tobacconist’s, a cinema, a church, the work of which was carried out by Le Vau, Gittard, Oppenord, Servandoni and Chalgrin, and which is consecrated to a chaplain of Clotarius II, who was Bishop of Bourges from 624 to 644, and which is celebrated on 17 January, a publisher, a funeral parlour, a travel agency, a bus stop, a tailor, a hotel, a fountain decorated with the statues of four great Christian orators (Bossuet, Fénelon, Fléchier and Massillon), a newsagent, a shop selling votive objects, a car park, a beauty salon, and many other things” [Perec 2011, *introduzione*]. The succession of ‘real things’ this time takes the infra-ordinary to the extreme, “in which no one is interested” [Perec 2016, p.25]. The writer places himself somewhere between the urban sketcher and the hyperrealist painter and, in the pretence of defining everything without actually saying anything, collapses the descriptive system, inducing bewilderment and vertigo, consciously making [2] vanish any attempt to exhaust the place described. By exacerbating the rhetorical figure of accumulation, it stages the topos of the unspeakable, so much so that there are many other components present and facts happening in the same place, but it is inevitable that one does not want to, and above all cannot, take note of them. It is the *horror vacui* well known to anyone who has, even distractedly, leafed through Piranesi’s plates of *Roman antiquities* or the ‘chaotic’ representations of ‘natural and artificial’ wonders found in 17th-century *wunderkammer*.

The Prints and Photographs Department (fig. 05) of the Bibliothèque Nationale de France houses many of these heteroclitic collections, and the collection of the architect Jean-Jacques Lequeu, with its heterogeneous composition, is a suitable example of this aptitude to shock the reader. From the very first attempts at classification [3], the documents - donated by the





Fig. 05. Remps, D. (1641 ca). *Cabinet of Curiosities (Scarabattolo)*. Oil on canvas, 99 cm x 134,5, Firenze: Opificio delle Pietre Dure.

sical' fear of emptiness, or it would be better to call it *amor pleni*, has very ancient roots and is closely linked to the representation of the divine. Already Plato in the *Timaeus*, describing the cosmos as a succession of elements, repudiates the existence of the 'minimum void', as if the world as we know it were a sort of "pattern of tightly packed atomic solids" [Gombrich 1984, p.116]. The operations carried out by the Demiurge in the creation of the species from primordial chaos are described in detail in the dialogue between philosophers, and appear very similar to the most sumptuous islamic tessellations: "The third species is formed by one hundred and twenty triangles connected together, by twelve solid angles, each comprising five flat equilateral triangles, and has twenty equilateral triangles as its base. And the one of the two elements, after generating these figures, finished its function. The isosceles triangle generated the nature of the fourth species, which is formed by four isosceles triangles, with their right angles joined in the centre, so as to form an equilateral tetragon. Six of these equilateral tetragons, joined together, form eight solid angles, each of which is formed by the harmonious combination of three right angles. The figure of the body thus formed is the cubic one, and has for its base six flat equilateral tetragons. There was also a fifth combination, which the god used to decorate the universe" [Piccolo 2009, pp.33, 34].

So here too, starting from the simplest element, the repetition and the subsequent 'etc.' allude to what cannot be explained. For obvious reasons, it would be pretentious to go into the subject in depth here, but an eighteenth-century treatise, for the skilful way in which it leads to these suppositions, deserves to be briefly quoted. In 1722, the Carmelite mathematician Dominique Douat, born in 1681, published the *Méthode pour faire une infinité de desseins differens, avec des carreaux mi-partis de deux couleurs par une ligne diagonale: ou Observations du pere Dominique Douat, religieux au carme de la province de Toulouse, sur un Memoire inseré dans L'histoire de l'Académie royale des sciences de Paris, l'année 1704, présenté par le reverend pere Sébastien Truchet, religieux du même ordre, Académicien honoraire*. The text, as announced in the pompous title, is based on previous studies by his companion Sebastien Truchet (Lyon 1657 - Paris 1729), also a Carmelite, an engineer



Fig. 08. Lequeu, J.-J. (s.d.)  
*On voit[ ] sur ce dessin des  
 instrumens à l'usage de  
 celui qui dessine au trait,  
 qui ombre; enfin qui fini et  
 termine une représentation  
 géométrale, Plance 4 of the  
 Architecture Civile, pencil,  
 pen, wash coloured ink and  
 watercolour, 51,5  
 cm x 36,5 cm, Paris:  
 Bibliothèque Nationale  
 de France.*

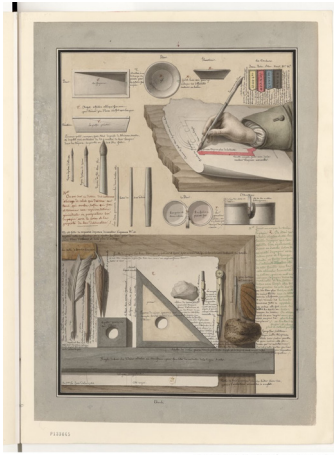


Fig. 09. Amato, F. (2017).  
 Scalpellino, da *The Craft  
 of Things, Object-Subject  
 Relationship in Nowadays  
 Working Tools*, p. 796.



with expertise in hydraulics, mathematics and an interest in art, as well as the creator of the *Romain de Roy*, the first 'enlightenment' typeface [10]. The aims of this work - brought out of oblivion by Gombrich [Gombrich op.cit., pp.120-122] and recognised by the likes of Cyril Stanley Smith for its "influence on 18th century European decorative art" [Smith 1987, p. 373] - appear ambitious from the very first pages: "Indeed, of all those who have written on architecture, very few have spoken of paving or tiling, or if they have, it has been very sparingly. In this book you will find an inexhaustible source for paving churches and other buildings, tiling floors and making beautiful compartments. The painter will get ideas from it, the marquetry workers, the cabinet makers, the miners, the glaziers, the stonemasons, the stone cutters, & other workers will use it very usefully; embroiderers, tapestry-makers, weavers, those who work on canvases, in a word, all those who use the needle, will learn to make very beautiful works; and the Doctes Curieus who devote themselves to Physics will also be able to derive great advantage from it in order to arrive at the knowledge of this incomprehensible variability that is seen in the effects of nature" [Douat 1722, Preface]. Douat's study - which would seem to lay the mathematical foundations for the computational definition of shape grammars [Rossi 2014, pp. 42-44] - is based on a very simple starting

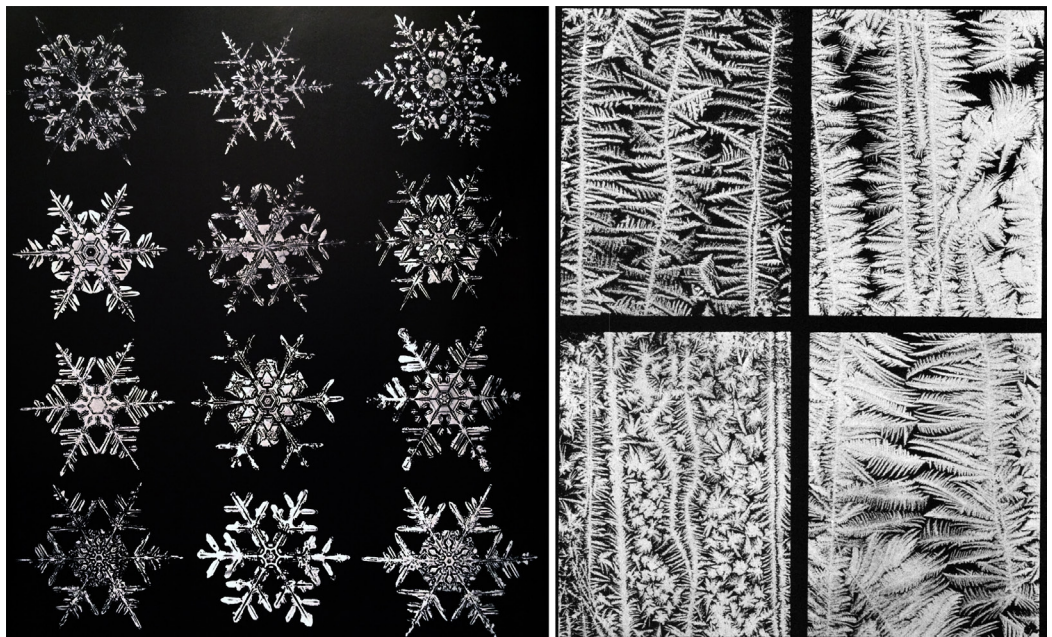


Fig. 10. Bentley, W. A.  
 (1962). Microscopic  
 photographs of snowflakes,  
 from *Snow Crystals*.  
 New York: Dover Pubns,  
 p. 178.

observation: a square divided diagonally into two triangles of different colours can be rotated - by 90° clockwise - into four different positions and from these four variants, indicated as A, B, C and D, all other developments are obtained. In fact, from the disarming simplicity of the initial proposition comes a tireless roundup of lists of probable combinations. Sets of two variants can be arranged in 16 different ways; sets of three variants yield 64 permutations; all four variants yield another 256 permutations. Considering each of these as combinable in turn, one obtains a further 256 combinations squared, thus 65536 and so on, to the delight of the lovers of vertigo, to infinity (fig. 11).

As we have seen, by exploring an infinitesimal part of all the forms that can be assumed in the list, we obtain the only certainty of the impossibility of carrying out the argument. The hyper-descriptivism of the three examples given - Perec, Lequeu and Douat - referring to accumulation, enumeration and succession does not fail, but succeeds in fulfilling its task from the moment it renounces narrating totality by placing 'etcetera' as the guide to our interpretation. It is therefore inevitable to note the topicality of the theme in the modern perspective of the use of information in the representation of architecture. With the incres-

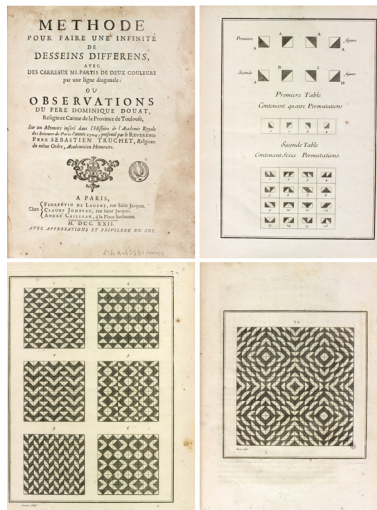
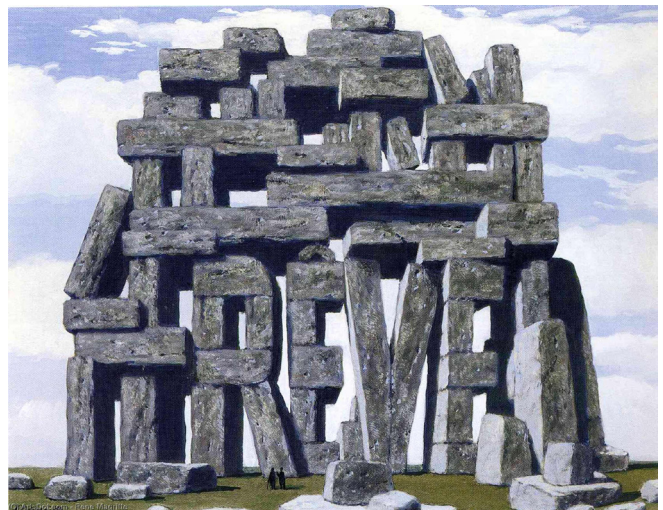


Fig. 11. Douat, D. (1722). *Methode pour faire une infinité de desseins differens...* Frontispiece and developments of some of the permutations.

Fig. 12. Magritte, R. (1950). *L'Art de la conversation*. Oil on canvas, 50 cm x 65 cm, Brussels: Musée Magritte.



sant development of techniques and methods used today in architectural design and survey, we often witness a 'mania' for the accumulation of excessively precise data, both in relation to the acquisition of existing heritage and the graphic rendering of architecture to be built. Today, more than ever, the pre-eminent role of experience is of fundamental importance, as it sifts through an increasingly uncontrollable flow of information to produce effective, appropriate representations that avoid the rampant 'disposability' of data. But as in Magritte's *Art of Conversation* - just to mention one last dizzying list of 'words that become things' [Castelli 2017 p. 316] (fig. 12) - the risk that too many elements, badly piled up, will collapse on themselves and then crush us, is just around the corner.

## Notes

[1] La lettura del racconto di Borges pare essere stata uno spunto per la stesura del suo *Les mots et le choses*: Foucault 1966, pp.6-7.

[2] "Mais à force de remplir de détails on arrive à quelque chose d'hyperréaliste [...] de complètement inouï à force de précision": Perec 2003, p. 176.

[3] Si fa riferimento alla descrizione di Buchot che, nel suo catalogo ragionato, definisce "assai curiosa" la raccolta del fondo di Lequeu. Buchot, 1895, pp. 331-332.

[4] È così che amava firmarsi Lequeu. Cfr. Duboÿ 1986, Romano 2021.

[5] *Ibidem*.

[6] *Ibidem*.

[7] *Ibidem*.

[8] "Plume de corbeau, du nord, taillés à bec coupé droite bien net... mais d'un oiseau en bonne santé et point fort jeune, afin qu'ell dédouble pas...". *Ibidem*.

[9] Cfr. Duboÿ op.cit., p. 20, Romano op.cit., p.46.

[10] A differenza dei precedenti caratteri romani sviluppati naturalmente nel tempo, evolvendosi tramite l'esperienza e la mano dei punzonatori, il *Romain du Roi* era il risultato di una progettazione razionale poiché le forme delle lettere venivano mappate su griglie e successivamente tagliate nel metallo. Meggs, Purvis 1998, pp. 108-09.

## References

Amato F. (2015). The Craft of Things, object-subject relationship in nowadays working tools. In *Sapere l'Europa, sapere d'Europa*. Cultural Heritage Scenarios, Vol. 4, pp. 793-809.

Bentley W. A. (1962). *Snow Crystals*. New York: Dover Pubns.

Boeri E. (2018). *Jean-Jacques Lequeu. Un atlas de mémoires*, Paris: Édition des Cendres.

Borges J. L. (1996). *Altre inquisizioni*. Milano: Adelphi. [Prima ed. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires 1952].

Bouchot H. (1895). *Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale: guide du lecteur et du visiteur, catalogue général et raisonné des collections qui y sont conservées*. Paris: E. Dentu Éditeur.

Castelli P. (2017). Le parole e le immagini/Le parole e le cose. Il triangolo parola-immagine-cosa in René Magritte e Michel Foucault. In *La rivista di Engramma* n°150, pp. 313-332.

Cherchi P. (2018). La "enciclopedia cinese" di Jorge Luis Borges. In *Storie e linguaggi – Rivista di studi umanistici - A Journal of the Humanities*, n°4, fascicolo 2, pp. 103-115.

Diderot D., Le Ronde d'Alembert J.-B. (1751-1789). *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: editori vari.

Douat D. (1722). *Méthode pour faire une infinité de desseins differens, avec des carreaux mi-partis de deux couleurs par une ligne diagonale: ou Observations du pere Dominique Douat, religieux au carme de la province de Toulouse, sur un Memoire inseré dans L'histoire de l'Académie royale des sciences de Paris, l'année 1704, présenté par le reverend pere Sébastien Truchet, religieux du même ordre, Académicien honoraire*. Paris: chez Florentin de Laulne.

Duboÿ P. (1986). *Lequeu. An architectural enigma*. London: Thames and Hudson.

Eco U. (2009). *Vertigine della lista*. Milano: Bompiani.

Foucault M. (2015). *Le parole e le cose*. Roma: Rizzoli. [Prima ed. *Les mots et les choses*. Parigi 1966].

Gombrich E. H. (1984). *Il senso dell'ordine*. Torino: Einaudi. [Prima ed. *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca 1979].

Herrigel E. (1988). *La via dello Zen*. Roma: Edizioni Mediterranee.

Kasparov G. (2006). *I miei grandi predecessori. Fischer e le stelle dell'Occidente*. Verona: Edizioni Ediscere.

Lequeu J.-J. (s.d.). *Architecture civile de Jean Jacques Le Queu contenant nombre d'édifices de différents peuples disséminés sur la terre, et au vu desquels sont les éléments des ombres, leurs effets différents produits par la lumière solaire ou de corps enflammés sur leurs plans, élévations et profils. On y a joint des notes et l'explication des termes consacrés à cet art. Tome 1er Donné par lui-même à l'honneur de la Bibliothèque Royale, Bibliothèque Nationale de France*, RESERVE FOL-HA-80.

McQuaid M. (a cura di). (2002). *Envisioning architecture: drawings from the Museum of Modern Art*, New York: Museum of Modern Art.

Meggs P. B., Purvis A. W. (1998). *A History of Graphic Design*. Hoboken: John Wiley & Sons.

Perec G. (2003). *Entretiens et Conférences*, Paris: Joseph K. Editions.

Perec, G. (2016). *Specie di spazi*. Torino: Bollati Boringhieri. [Prima ed. *Espèces d'espaces*. Parigi 1974].

Piccolo, E. (a cura di). (2009). *Platone. Timeo*. Traduzione italiana. Napoli: Senecio.

Piranesi, G., B. (1750) *Opere varie di architettura prospettive grotteschi antichità sul gusto degli antichi romani inventate, ed incise da Gio. Batista Piranesi architetto veneziano*, Roma.

Romano, F. (2021). *Nouvelle Méthode di Jean-Jacques Lequeu. Ridisegno, analisi grafica e rilettura critica*. Milano: FrancoAngeli.

Rossi, M. (2014). Le regole del disegno | Moduli e pattern in trasformazione. In Amoruso G. et al. (a cura di), *Uno (nessuno) centomila prototipi in movimento Trasformazioni dinamiche del disegno e nuove tecnologie per il design*. Rimini: Maggioli Editore.

Smith, C., S. (1987). The Tiling Patterns of Sebastien Truchet and the Topology of Structural Hierarchy. In *Leonardo*, V.20 n° 4, pp. 373-385.

Süskind, P. (1985). *Il Profumo*. Milano: TEA. [Prima ed. *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich Diogenes 1985].

#### **Author**

Felice Romano, Università degli Studi di Palermo, felice.romano@unipa.it

*To cite this chapter:* Romano Felice (2022). Rappresentazioni vertiginose. Tre esempi: Perec, Lequeu, Douat/Vertiginous representations. Three examples: Perec, Lequeu, Douat. In Battini C., Bistagnino E. (a cura di). *Dialoghi. Visioni e visualità. Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Dialogues. Visions and visuality. Proceedings of the 43rd International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1853-1872.