

Pensare con la matita in mano. Il disegno corsivo nelle *Lezioni di disegno* di Enzo Mari

EMANUELE CRESCIMANNO

Pensare tra testo e immagini

Gli iconotesti sono i dispositivi che consentono la verifica delle potenzialità e dei limiti espressivi del testo e delle immagini: le relazioni che in essi si producono consentono infatti di mettere alla prova non solo le capacità cognitive e di mediazione delle due forme di elaborazione e messa in forma del pensiero ma danno luogo a un nuovo ambiente che è ricco di inedite potenzialità. Questo contributo si propone dunque di analizzare un peculiare incontro tra testo e immagine, il *disegno corsivo*, un testo scritto e disegnato a mano libera a matita da Enzo Mari, a partire dalle riflessioni che il designer ha svolto in alcune lezioni diseguate, tenute nel 2007 al Politecnico di Milano in un laboratorio di progettazione urbana su invito di Stefano Boeri. Se questo era l'oggetto ufficiale del corso, le contingenze spinsero Mari a un ragionamento più ampio che investe a pieno il tema delle relazioni tra testo e immagine ma, più in generale, le forme e i modelli di conoscenza e progettazione del reale che sono gli scopi primari dell'uomo. L'analisi di questo iconotesto consente infatti di comprendere, attraverso un'apparente teoria del disegno a matita, un dispositivo di pensiero che, intrecciando le due modalità euristiche, rende conto dei modi in cui si svolge l'atto del conoscere e dell'agire. Il disegno a mano non è infatti attività esclusiva del bambino che ancora non è capace di esprimersi con mezzi più complessi e articolati, come il linguaggio, ma è il modo in cui si dà visibilità e legittimità alla mano, alle sue azioni, organizzando un segno che manifesta il pensiero in una modalità del tutto peculiare: definendolo *disegno corsivo* Mari evidenzia i rapporti che intesse tra testo e immagini dando luogo a un vero proprio iconotesto frutto della sintesi di questi media.

Parola e immagine si sono da sempre rispecchiate l'una nell'altra alla ricerca di conferme o smentite, integrazioni o conflitti, riconoscendosi o

evitandosi con la consapevolezza recondita di essere differenti ma esplementari: testo e immagine possono tutto se, come due bambini su un'altalena basculante il cui unico scopo è non trovare mai equilibrio o stasi, conservano la tensione che esiste tra loro. L'inflazionata definizione di "civiltà delle immagini" ha esasperato questa dialettica insistendo principalmente sull'inedita disponibilità di immagini che l'invenzione della fotografia ha causato, esacerbando gli animi di apocalittici e integrati ma spesso non contribuendo a cogliere il centro focale del rapporto tra testo e immagini. La crescente attenzione nei confronti degli iconotesti e il loro moltiplicarsi dimostra una vitalità che interessa molte discipline e che ha trovato un humus quanto mai adatto nell'indisciplina della cultura visuale. Basterebbe ricordare che W.J.T. Mitchell (2012), uno dei padri indiscussi della cultura visuale, evidenzia che il rapporto «Immagine x Testo» si caratterizza per essere sotto il segno della «rottura, sintesi, relazione» (Mitchell, 2012, p. 49) e implica un surplus, un'abbondanza irriducibile perfettamente rappresentata per esempio da René Magritte con il suo *Ceci n'est pas une pipe* il cui titolo, troppo spesso dimenticato, è non per caso *La Trahison des Images* (1929). Dunque c'è uno spazio di tensione tra immagini e testo in cui si annida il senso sovrabbondante dell'ibrido «Immagine x Testo» che pone alle discipline tradizionali questioni fondamentali sia di metodo sia di contenuto e fa sì che esso sia «un principio di pensiero, percezione e significazione» da cui non si può prescindere (Mitchell, 2012, p. 57).

Appare dunque chiaro che l'orizzonte del visuale è determinato da questo incontro tra i due modi tradizionali di mettere in forma il reale; altrettanto chiaro è che essi non sono contrapposti ma necessitano di una facoltà complessa e di un atteggiamento di costante adattamento reciproco non prevedibile a priori, così come il gioco dell'altalena basculante.

L'immaginazione tra testo e immagini

Una mirabile descrizione di questo orizzonte è quella che svolge Italo Calvino nella quarta lezione americana dedicata alla visibilità: lo scrittore sanremese si interroga, per mezzo di Dante, sul rapporto esistente tra la parte visuale della fantasia e quella verbale, sulle relazioni tra le due e sui modi con cui esse si integrano. L'immaginazione infatti può procedere dalla parola verso l'immagine o da questa verso l'espressione verbale: la lettura è un esempio del primo procedere mentre il cinema è un processo che ibrida le due forme passando da un testo scritto a una visione

mentale, ricostruita successivamente nei fotogrammi; ed ancora c'è una sorta di cinema mentale che è il processo di proiettare le immagini dentro noi stessi, attività che caratterizza il nostro modo di apprendere per mezzo delle esperienze, di far tesoro dei molteplici dati particolari in cui quotidianamente ci imbattiamo e che trasformiamo in conoscenze.

L'interesse di Calvino inoltre si proietta in avanti ponendo la questione di come l'immaginario possa fondare una letteratura – ponendo a mio avviso anche, in via generale, la questione della conoscenza basata sull'esperienza, tema fondamentale per la fondazione filosofica dell'estetica come disciplina filosofica – in un'epoca in cui sono venute meno le certezze derivanti dalla tradizione e dall'autorevolezza del passato. Detto in altri termini: in un'epoca che privilegia i media di natura visuale, le immagini in prima istanza, quali sono gli spazi operativi per il verbale? Credo che ci si trovi nella stessa situazione evidenziata da Mitchell quando, interrogandosi sul rapporto tra testo e immagini, nota l'intimo tradimento che caratterizza queste ultime e invita dunque a una negoziazione costante dei rapporti tra i due. Lo stesso Calvino nota che non è una questione inedita e che ha intimamente a che fare con la sua esperienza di scrittore che narra, per esempio, di un uomo tagliato a metà che continua a vivere; o di un'armatura priva di soggetto che la indossa ma che esprime una soggettività; o infine di un giovane recalcitrante che, arrampicatosi su un albero, conduce la propria esistenza non mettendo più piede a terra.

La domanda di fondo di Calvino è dunque relativa alla fonte dell'immaginazione, del fare immagini e del loro rapporto con le altre forme di conoscenza quali quella razionale o scientifica; l'obiettivo è di evidenziare come possano convivere la logica dell'immagine e dell'immaginazione con quella discorsiva e concettuale. Un ulteriore modo di porre la questione potrebbe essere quello di riprendere i nodi teorici che affronta Alexander Baumgarten fondando l'estetica, la scienza della conoscenza sensibile, e dunque dei modi in cui conosciamo attraverso il corpo, trovandosi a dover richiamare l'attenzione sul rapporto che questa nuova disciplina, fondata su idee chiare e confuse – quasi come i personaggi di Calvino – deve avere con le idee chiare e distinte oggetto della logica. Baumgarten infatti non può non ricordare che una teoria della conoscenza che si autodefinisca tale, e che non si voglia autolimitare alle conoscenze razionali, non può non occuparsi anche di tutte quelle rappresentazioni estetiche che hanno a che fare con quanto conosciamo attraverso i sensi, richiamiamo dalla memoria o inventiamo

componendo frammenti provenienti da esperienze differenti o distanti tra loro. Definendo programmaticamente l'estetica come «scienza della conoscenza sensibile» è evidente che l'obiettivo è quello di raggiungere un possibile ordine e una coerenza, tali da poter essere fonte di conoscenza e dar dunque luogo a due prospettive differenti – quella logica, si potrebbe dire del testo e quella estetica, si potrebbe dire delle immagini – di convivere avendo trovato le giuste misure reciproche (cfr. Baumgarten 1735, pp. 115-116; 1750).

Ancora una volta sono in discussione le modalità in base alle quali raccogliamo i dati delle esperienze e come questi, di natura differente così come sono il testo e le immagini, possano essere posti alla base della conoscenza se tenuti insieme in maniera consapevole e, in qualche modo, equilibrata.

Su questo equilibrio e sui modi per raggiungerlo Calvino può dare ancora qualche utile indicazione. Infatti ricorda che alla prima fase in cui un'idea, un'immagine visiva sollecita il suo interesse in maniera ancora vaga, non del tutto coerente e organizzata, ne segue un'altra in cui interviene il potere organizzatore della scrittura che cerca di sviluppare coerentemente l'immagine visiva:

insomma, il mio procedimento vuole unificare la generazione spontanea delle immagini e l'intenzionalità del pensiero discorsivo. Anche quando la mossa d'apertura è dell'immaginazione visiva che fa funzionare la sua logica intrinseca, essa si trova prima o poi catturata in una rete dove ragionamento ed espressione verbale impongono *anche* la loro logica. Comunque, le soluzioni visive continuano a essere determinanti, e talora arrivano inaspettatamente a decidere situazioni che né le congiunture del pensiero né le risorse del linguaggio riuscirebbero a risolvere (Calvino, 1988, p. 101; corsivo aggiunto).

Credo che quell'*anche* sia il termine chiave per comprendere i rapporti tra logica del testo e logica dell'immagine e articolare delle conclusioni per cogliere le prospettive che gli usi dei due differenti media consentono una volta che si ibridano: basti pensare a tutti quegli usi del linguaggio quando si fa immagine (nelle metafore per esempio) o delle immagini che divengono testi (per esempio nei calligrammi) da leggere e da interpretare in analogia ai testi *strictu sensu*. Ancora una volta ritorna l'immagine del gioco dell'altalena basculante tra due bambini per rendere l'idea delle relazioni che intercorrono tra testo e immagini. E come nel gioco la fantasia del momento dei partecipanti determina l'oscillare dell'altalena, l'equilibrio apparentemente raggiunto tra chi per un mo-

mento è in alto, dominato dal peso dell'altro giocatore, ma che con un repentino movimento ribalta la situazione tra risate e sobbalzi; allo stesso modo l'immaginazione dello scrittore oscilla tra una tendenza a divenire un preciso strumento di conoscenza e l'opposta tensione a essere manifestazione di una via d'accesso istintiva al senso generale delle cose. Calvino però evidenzia una terza possibilità per cui l'immaginazione è un «repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere» (Calvino, 1988, p. 102). Essa diviene dunque quella capacità di individuare e scegliere tra infiniti possibili quanto c'è di più utile, di più interessante, di più piacevole o di maggiormente rispondente a un determinato fine: facendo così si dà luogo al reale e si produce esperienza e conoscenza.

Si è comunque già accennato alla circostanza che la contemporaneità pone con maggiore impellenza rispetto al passato la questione dell'immaginazione, soprattutto per l'onnipresente ubiquità di immagini di ogni natura, di ogni valore, che dà la sensazione di perdita radicale di senso. Calvino è sensibile anche a questa questione, conscio del «pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare* per immagini» (Calvino, 1988, p. 103). Credo che questa sia la questione di fondo che il rapporto tra testo e immagine ponga, soprattutto nell'odierno sbilanciamento per la seconda, accentuato negli ultimi anni dalla diffusione di AI capaci di produrre immagini che creano cortocircuiti evidenti negli usi e nei sensi che a esse abbiamo da sempre riconosciuto¹.

¹ Due esempi tra i tanti rendono conto in maniera evidente di come sia caldo il tema in questione. La diffusione delle tecnologie legate all'AI e alla generazione di immagini da parte di software *text to image* produce interessanti cortocircuiti che impongono non solo di riflettere sulla relazione tra testo e immagini ma anche su cosa sono e come li definiamo. Nel 2023 è stata premiata al *Sony World Photography Awards* (SWPA) nella categoria "Open - Creative" l'opera di Boris Eldagsen dal titolo *PSEUDOMNESIA | The Electrician*. Tuttavia il fotografo ha rifiutato il premio poiché l'immagine è stata prodotta utilizzando DALL-E 2, un algoritmo di intelligenza artificiale capace di generare immagini a partire da descrizioni testuali attraverso la sintografia. L'intento di Eldagsen era infatti di verificare se e come i concorsi fotografici sono preparati alla sfida delle immagini generate per mezzo di AI. L'anno successivo il fotografo che lavora con lo pseudonimo di Miles Astray ha presentato al Concorso fotografico internazionale *1839 Awards* nella categoria AI, per le immagini realizzate con software di intelligenza artificiale la foto *Flamingone*, ricevendo il terzo posto nel voto della giuria e vincendo il premio del pubblico. Tuttavia l'immagine era stata prodotta *tradicionalmente* e non per mezzo dell'intelligenza artificiale.

È in gioco quindi la capacità di intrecciare reale e fantasia, le forme di mediazioni differenti a cui storicamente l'uomo ha dato forma per renderne conto e dell'inesauribilità che deve necessariamente caratterizzare ogni forma di rappresentazione verbale o per immagine. Anche perché il timore espresso da Calvino è relativo al possibile ottundimento che la produzione di massa di immagini che definisce «prefabbricate» possa causare all'uomo facendogli perdere la capacità di immaginare mondi e situazioni possibili. La soluzione proposta è quella di una «possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria visione interiore senza soffocarla e senza d'altra parte lasciarla cadere in un confuso, labile fantasticare, ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, "icastica"» (Calvino, 1988, p. 103)². Seppure passi come questo evocano, per esempio, nella mia immaginazione, le immagini dei vegetali di Edward Weston o delle forme artistiche della natura di Karl Blossfeldt o ancora dei fiori di Robert Mapplethorpe, i timori espressi da Calvino non trovano definitive risposte perché, all'aumento vertiginoso della possibilità di produrre immagini, non ha corrisposto un incremento della facoltà immaginativa.

L'esperanto della grafite

Alcune possibili risposte ai dubbi espressi da Calvino sono contenute nelle *Lezioni di disegno* di Enzo Mari perché nel loro particolare formato di iconotesto e nei loro contenuti si rivelano cariche di sollecitazioni capaci di indicare come il rapporto tra testo e immagine dia luogo a un surplus cognitivo che va oltre la mera integrazione delle due forme medialità³. Seppure non risulta alcuna immediata o diretta connessione tra le riflessioni di Calvino e Mari, molte sono le analogie che è possibile evidenziare a partire dalla comune esigenza di comprendere i fondamentali del pensiero, le costanti che lo caratterizzano al variare delle differenti forme espressive anche in relazione al mutare della tecnologia.

Ciò che rileva ai fini della presente analisi, al di là del contesto più ampio e interessante, è quindi che le intersezioni tra testo e immagini si complicano ulteriormente con l'irrompere dell'AI e che dunque diventa sempre più necessario, sulla scia di quanto sostenuto da Calvino, una corretta educazione delle capacità umane di produrre immagini.

² Sul tema della educazione alle immagini e al visuale e sul ruolo fondamentale che essa svolge nella contemporaneità rimando alle ancora fondamentali e attualissime riflessioni di L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film* (1925).

³ Per una completa panoramica sul pensiero e l'attività di Mari rimando innanzitutto a H.U. Obrist, F. Giacomelli (2020), oltre che alla bibliografia.

Già solo ripercorrere la genesi di queste lezioni consente di svolgere alcune utili considerazioni: Enzo Mari si trova infatti a dover dialogare con studenti provenienti da diverse nazioni che non posseggono una lingua comune per comprendersi; ricorre quindi all'«esperanto della grafite» non solo «per spiegare le cose» ma il disegno diventa «un pretesto per farli [gli studenti] ragionare sull'atto stesso del disegnare e sui processi cognitivi in esso implicati: sui modi e sui tempi della concettualizzazione dello spazio, su come governare e assecondare l'immaginazione visiva di un oggetto, sulle continue derive e impreviste idiosincrasie della rappresentazione» (Boeri, 2008, p. 6). Dunque lì dove la parola non arriva o trova ostacoli insormontabili, Mari inventa una nuova modalità comunicativa capace di condividere conoscenza insinuandosi negli spazi bianchi o negli interstizi che la relazione tra testo e immagine necessariamente produce, sfruttando al meglio entrambi e rovesciando i limiti in peculiarità espressive. Le preoccupazioni relative alla perdita di capacità immaginative espresse da Calvino trovano una prima risposta nell'atteggiamento di Mari, volto a produrre un luogo dialogico e relazionale della comprensione, sfruttando al meglio gli strumenti a disposizione sino a torcerli all'indietro per aumentarne l'efficacia. Nell'ottica dello scrittore ligure il modello di funzionamento del mentale nell'associare le immagini è paragonabile a una rapidissima macchina elettronica capace di una selezione velocissima: nota quindi Calvino, con una vena di pessimismo, che il progresso tecnologico rischia di compromettere l'autonomia dell'uomo a vantaggio della macchina che può svolgere più efficacemente questa attività. Mari invece fa un passo indietro verso una tecnologia più antica riconoscendole ancora un'efficacia. Non deve inoltre stupire che nel 1988, agli albori dell'informatizzazione diffusa, Calvino immagini come modello un calcolatore come, non deve in maniera analoga stupire, che nei primi anni 2000 Enzo Mari, dopo aver visto e sperimentato lungamente la diffusione dell'informatica, ritorni alla matita: i tempi del pensiero infatti sono per Mari quelli lenti, non lineari né immediati della matita, un mezzo desueto ma che ancora può dimostrare un'utilità. Anzi proprio questo ritorno allo strumento analogico è la chiave di volta per consentire ancora uno spazio di operatività all'immaginazione attraverso il rapporto tra testo e immagini. Si tratta infatti di riappropriarsi di un luogo oggi troppo spesso occupato dalle tecnologie digitali in cui il dialogo tra testo e immagine risponde pienamente alla messa in forma di esperienze, produzione di conoscenze e di conseguenza di riacquisizione di una capacità di progettare e fare profi-

cuamente. La figura che deve emergere in questo processo è quella dell'autore dotato però di più ampie capacità di produzione: se, come già notava Calvino, gli stimoli all'immaginazione sono multimediali e multisensoriali, la loro messa in forma deve necessariamente tenerne conto. La matita e la mano che la guida nel disegno e nella scrittura divengono quindi protagonisti di questa presa di consapevolezza che consente all'immaginazione di dispiegare al meglio le proprie potenzialità, opponendosi al generale ottundimento delle capacità di sentire che spesso gli strumenti tecnici tendono a imporre: l'obiettivo diviene «l'idea – politica, oltre che morale – di una possibile riacquisizione di passaggi cognitivi che oggi, ci piaccia o no, ci sono stati parzialmente sottratti» (Boeri, 2008, p. 7). Mari, in piena coerenza con il suo percorso teorico e pratico sviluppato sin dagli anni '50 del secolo scorso, è infatti consapevole che è necessario tornare a pensare le fondamenta di tutte quelle azioni specificamente umane che ruotano intorno all'idea di progetto: mettere insieme i frammenti del reale in un ordine che risponde innanzitutto all'esigenza dell'uomo di essere artefice di se stesso per non divenire oggetto di una progettazione altrui; e in secondo luogo conoscere il mondo attraverso l'azione di progettazione.

L'esito di quel corso al Politecnico è raccolto dalla rivista *Abitare* nel 2007 e l'anno successivo in un volume. Il corso, come detto, era un laboratorio di progettazione urbana ma la contingenza della presenza di studenti provenienti da tutto il mondo, molti dei quali non sapevano parlare l'inglese, e la volontà di Mari di essere compreso al meglio lo trasformarono ben presto in qualcosa di molto differente, ponendo al centro dell'attenzione, seppure implicitamente, il problema della relazione tra testo e immagini nel rendere al meglio il pensiero. È interessante notare che la pubblicazione di quelle riflessioni ancora una volta resta fedele all'idea di fondo del pensare con la matita in mano: «la scelta di utilizzare la scrittura a mano, oltre che dall'esigenza di non far manipolare in alcun modo da altri il rapporto tra testi e immagini, nasce dal tentativo di costringere le persone a leggere, se non altro perché le pagine sono diverse da quelle stampate a cui sono abituate» (Mari, 2008, p. 8). Testi e immagini disegnati a mano infatti costituiscono un medium che rende immediatamente il fluire del pensiero, catapulta il fruitore all'interno del percorso di pensiero dello scrittore/disegnatore, lo spiazza e lo invita a riflettere. I testi e i disegni manoscritti quindi annullano le differenze stratificate tra le due forme di mediazione e si completano vicendevolmente, supportandosi.

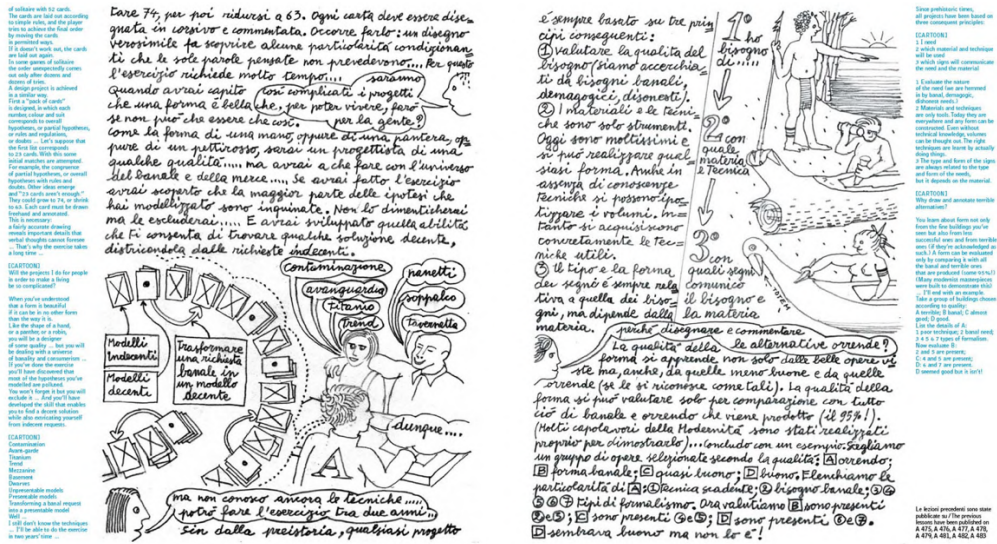


Fig. 3 – Enzo Mari, Corso di disegno, 2007, in "Abitare", 484, pp. 40-41.

Già una prima e rapida visione rende immediatamente conto di come lo sviluppo del pensiero di Mari sia un tutt'uno con l'intreccio di immagini e di testo e che il messaggio stesso è l'iconotesto che lo presenta: il pensiero è infatti frutto di un rapidissimo fluire di frammenti di memoria, immagini, incertezze, curiosità, desideri e speranze che si manifesta e prende forma trasformando ciò che ci è utile biologicamente in ciò che ci caratterizza culturalmente; pertanto il nostro cervello ha potenziato la rapidità nell'elaborazione di miriadi di informazioni «nella forma più economica e rapida possibile: immagini allusive, parole elementari, sensazioni senza però escludere completamente l'orizzonte di informazioni» (Mari, 2007-2008, 475, p. 54). Siamo dunque diventati capaci di produrre pensiero simbolico per mediare culturalmente l'orizzonte del biologico; potremmo dire per fare bene le cose che dobbiamo fare per natura. Abbiamo dunque sviluppato la qualità che non è altro che una forma di mediazione del reale: essa è la ricerca di forme non immediate e codificate capaci a loro volta di produrre altro pensiero e altra qualità, soddisfacendo a pieno i bisogni da cui è partita la progettazione. Detto in altri termini: la qualità del progetto è la capacità di rispondere

all'esigenza da cui esso è scaturito in maniera efficace, soddisfacendo a pieno chi progetta e chi utilizzerà il risultato della progettazione.

Dunque vi è un primo lavoro di potenziamento che deve portare all'elaborazione di una strategia creativa: la forma che tale strategia assume efficacemente è per Mari quella dell'intreccio tra testo e immagini, capace di produrre qualità perché manifestazione della ricchezza del pensiero. La nascita della scrittura corsiva è un esempio efficace del bisogno di rendere la messa in forma del pensiero e la sua condivisione un processo fluido e rapido, non irrigidito da sterili conflitti che possono derivare dalla contrapposizione netta di testo e immagini: essa diventa dunque la forma più adatta per fissare in maniera fluida e rapida i lampi di pensiero che produciamo connettendo la mente alla mano. Il corsivo è dunque il modo di manifestare l'immediatezza del pensiero, liberandolo da schematismi e vincoli, prendendo ciò che di efficace c'è sia nella forma testuale sia in quella delle immagini. Ecco dunque spiegata la presenza di caratteri disegnati in varia maniera, l'intersecarsi di parti testuali e iconiche, il loro sovrapporsi e trasformarsi l'uno nell'altro.

Ancora una volta Mitchell può essere una preziosa guida per la comprensione di questo ibrido che è l'iconotesto caratterizzato dal rendere centrali i confini tra le due forme espressive che lo costituiscono. Infatti lo studioso ricorda che la sua svolta dalla letteratura alla cultura visuale attraverso la storia dell'arte non sarebbe stata possibile se, alla sensibilità al tema del rapporto tra parole e immagini, non si fosse aggiunta l'attenzione per la materialità dei testi, le arti grafiche e le rivoluzioni tecnologiche che regolano i rapporti tra i due media (cfr. Mitchell, 2008, p. 20 ss.). Se si parla infatti di confini e se li si intende non come dei luoghi di separazione ma come spazi dove avviene l'incontro e il meticcio tra diversi, le migrazioni da un medium a un altro e la loro ibridazione divengono i momenti in cui il senso si acuisce e diviene più facile la comprensione della complessità del reale. Non si tratta per Mitchell di comparare due differenti forme medialità ma piuttosto di andare oltre la similitudine, la somiglianza o l'analogia facendo suonare all'unisono due strumenti differenti: «Difference is just as important as similarity, antagonism as crucial as collaboration, dissonance and division of labor as interesting as harmony and blending of function» (Mitchell, 1994, p. 89). Di fronte a un iconotesto

the real question to ask when confronted with these kinds of image-text relations is not "what is the difference (or similarity) between the words and the im-

ages?" but "what difference do the differences (and similarities) make?" That is, why does it matter how words and images are juxtaposed, blended, or separated? (Mitchell, 1994, p. 91).

È dunque una questione che si pone non tra le due forme mediali ma all'interno di esse così come lo svolgere dell'argomentazione di Mari ben dimostra ponendosi come una forma di resistenza a certe dinamiche di iperproduzione inflazionistica che svuotano di valore le immagini in prima istanza ma anche il testo, seppure in maniera minore.

Mari dunque propone una sorta di pensiero corsivo come efficace messa in forma che si manifesta nel progetto poiché è frutto del pensare con le mani:

l'essenza della forma si percepisce relativamente alle complesse interferenze dei frammenti di conoscenza dei diversi saperi. Solo gli artefici delle diverse arti si rendono conto di queste interferenze pensando con le mani. Non dico "lavorando con le mani", dico esattamente "pensando con le mani". Quando, con le mani, si realizza progressivamente una forma. Un progetto non è altri che la descrizione di come una forma deve essere realizzata. La celeberrima frase di Michelangelo, che la scultura si realizza "a forza di levare", deve essere intesa da un giovane aspirante architetto: "il progetto si realizza per forza di lavorare" (Mari, 2007-2008, 483, p. 39).

Il disegno diventa quindi innanzitutto una sorta di immediata verifica di ciò che si è pensato e si è compreso, una concreta loro manifestazione che si perfeziona nell'esercizio stesso ma anche un modo di attivare al meglio il pensiero:

un disegno verosimile fa scoprire alcune particolarità condizionanti che le sole parole pensate non prevedevano.... Per questo l'esercizio richiede molto tempo.... Quando avrai capito che una forma è bella se non può che essere così. Come la forma di una mano, oppure di una pantera, oppure di un pettirosso, sarai progettista di una qualche qualità.... (Mari, 2007-2008, 484, p. 40).

Il disegno corsivo è la manifestazione esteriorizzata del bisogno che ha mosso il progetto, la forma che esso ha assunto nel rispetto della materia stessa e la manifestazione della complessità delle relazioni tra testo e immagini.

Afferrare con la mano, afferrare con un disegno: il disegno corsivo

Ci troviamo di fronte a un complesso dispositivo della conoscenza: l'iconotesto prodotto da Mari rende conto delle profonde connessioni esistenti tra pensiero e mano, della forma che il primo assume per mezzo della seconda e di come il gesto di disegnare, di produrre immagini si affianca alla forma verbale e testuale con l'obiettivo di rendere con maggiore evidenza e chiarezza il pensiero.

La scrittura del testo e delle immagini diviene il momento che manifesta la complessità del pensiero e la sua ricchezza:

la scrittura è *l'immagine* del linguaggio e, in quanto tale, ci rivela le sue sembianze. Riteniamo che il linguaggio debba poter essere necessariamente scrivibile. La scrittura può anche non essere lo specchio del linguaggio, ma di certo riflette l'immagine che il linguaggio ha di sé [...]. L'esperienza che facciamo del linguaggio è sempre immersa nel contesto della tecnologia – e dell'ideologia – della scrittura (Noë, 2015, pp. 62-63).

Vi è dunque una messa in forma del pensiero nel complesso dispositivo iconotestuale, preso atto che una sola delle due forme di mediazione non è sufficiente a manifestare tutte le articolazioni che caratterizzano il pensiero.

Il caso di Mari in oggetto non è unico ma diversi altri esempi di questa proficua collaborazione, seppure solamente accennati, possono essere utili per trarre delle conclusioni. Per esempio Charles Simic racconta

uno stupendo aneddoto su Wittgenstein e il suo collega di Cambridge, l'economista italiano Piero Sraffa. Pare che i due discutessero spesso di filosofia. "Un giorno," così racconta Justus Hartnack "mentre Wittgenstein difendeva la sua idea, che una proposizione ha la medesima forma logica del fatto che descrive, Sraffa fece il gesto usato dai napoletani per esprimere noncurante disprezzo e chiese a Wittgenstein di dire che forma logica avesse quel gesto. Per ammissione dello stesso Wittgenstein, fu quella domanda a fargli comprendere l'insostenibilità della sua convinzione che i fatti potessero avere una forma logica" (Simic, 1987, p. 15).

Il gesto (ancora una volta) della mano diviene dunque, con tutta la sua evidenza, un modo di manifestare immediatamente il pensiero in maniera irriducibile rispetto all'ordine di ogni forma logica e dunque di ogni proposizione che la manifesti: la mano e i suoi gesti quindi rifuggono da

ogni mediazione riconducibile al testo poiché risultano sovrabbondanti rispetto a esso.

Sulla stessa linea si può ricordare che nel 1958 con la consueta ironia che lo contraddistingue Bruno Munari ha proposto un *Supplemento al dizionario italiano* mostrando come alla lingua parlata e scritta si affiancano differenti modi espressivi che non usano le parole ma si fondano sui gesti (ancora una volta) delle mani: questi sfuggono a ogni possibile descrizione linguistica, sono sovrabbondanti rispetto a essa e si mostrano con tutta la loro evidenza e ambiguità così come fanno le immagini.

Anche solo questi due ulteriori esempi solo accennati possono bastare per evidenziare che la mano non è semplicemente una metafora ma lo strumento effettivo della conoscenza che si affianca con una propria autonomia, una propria grammatica e delle proprie forme alle altre modalità conoscitive. Essa produce inoltre degli specifici dispositivi che attraverso l'ibridazione di testo e immagini rendono conto della differente prospettiva euristica. L'iconotesto di Mari rende chiaro come sia la scrittura sia le immagini disegnate siano dei modi di rappresentare il pensiero e che entrambi rispondono a determinate specifiche esigenze ma che soltanto la loro ibridazione sia capace di rendere sino in fondo la ricchezza del pensiero che una sola delle due forme medialità non riesce a racchiudere a pieno. Con Alva Noë (2015) potremmo dire che la scrittura per mezzo di parole, in corsivo, per mezzo di immagini disegnate (o in tutte le altre possibili modalità di cui l'uomo è capace) è uno di quegli «strani strumenti» che ci consentono di afferrare le cose, organizzando e organizzandoci di volta in volta in forme sempre più complesse perché rispondenti alla complessità che il pensiero necessita.

Pensare con la matita in mano non è altro che afferrare con un disegno un concetto che “starebbe stretto” nella rappresentazione verbolinguistica, che assume nelle mani di Mari una forma paradigmatica con il corsivo. Questo infatti è nell'uso di Mari l'elemento di unione tra la scrittura e l'immagine: è la forma di grafia o la font più simile al disegno, è il momento in cui il testo diventa immagine; ogni soggetto infatti ha una propria grafia ed essa si manifesta al meglio nel desueto corsivo, manifestando al contempo le differenti prospettive e rappresentando la soggettività di ognuno.

La scrittura in corsivo non è soltanto quella degli appunti rapidi, degli schizzi o del provvisorio ma è uno stile di pensiero che affianca testo e immagini, li integra e dà piena manifestazione di sé nell'ibrido testo-immagine delle *Lezioni di disegno*: ciò che caratterizza questo iconotesto,

sia nella forma testo sia in quella delle immagini in quanto manifestazioni del pensiero, è infatti l'essere corsivo cioè in presa diretta sul reale. È quello che si potrebbe definire un problema di postura del pensiero che la mano che impugna la matita manifesta nella forma più chiara e intelligibile: il disegno in corsivo dell'iconotesto di Mari non è dunque la semplice rappresentazione del parlato ma un modo empirico per riflettere su ciò che si sta scrivendo e per condividere tali riflessioni, chiarendole e ri-organizzandole. Se la cifra teorica che caratterizza nel suo insieme la riflessione di Mari è infatti quella del progetto come analisi del modo di stare al mondo e di operare in esso, l'esempio del corsivo è una sua fedele e felice applicazione, un ulteriore invito all'autoprogettazione che vada al di là del ristretto ambito del disegno industriale ma che miri invece alla piena consapevolezza e realizzazione di se stessi.

Bibliografia

- Baumgarten, A. G. ([1735] 1998), *Lezioni di estetica*, Aesthetica, Palermo.
- Baumgarten, A. G. ([1750] 2000), *L'Estetica*, Aesthetica, Palermo.
- Boeri, S. (2008), *Introduzione* in Mari, E. (2008), *Lezioni sul disegno. Storie di risme di carta, draghi e struzzi in cattedra*, Rizzoli, Milano, pp. 6-7.
- Calvino, I. (1988), *Visibilità*, in Id., (2022) *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano, pp. 89-110.
- Mari, E. (2001), *Progetto e passione*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Mari, E. (2002), *Autoprogettazione?*, Corraini, Mantova.
- Mari, E. (2004), *La valigia senza manico: arte, design e karaoke. Conversazione con Francesca Alfano Miglietti*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Mari, E. (2007-2008), *Corso di Disegno*, in "Abitare", 475-485.
- Mari, E. (2008), *Lezioni sul disegno. Storie di risme di carta, draghi e struzzi in cattedra*, Rizzoli, Milano.
- Mari, E. (2021), *25 modi per piantare un chiodo. Sessant'anni di idee e progetti per difendere un sogno*, Mondadori, Milano.
- Mari, E. (2022), *Enzo Mari drawings: ricerche sull'ambiguità percettiva dello spazio tridimensionale interno*, Silvana, Cinisello Balsamo.
- Mitchell, W.J.T. (1994), in *Beyond Comparison: Picture, Text, and Method*, in Id., *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, The University Press of Chicago, Chicago & London, pp. 83-107.
- Mitchell, W.J.T. (2008), *Una storia dell'arte di confine. Iconologia, media e cultura visuale*, in Id., *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media* (2015), Johan & Levi, Milano, 2018, pp. 17-24.

Mitchell, W.J.T. (2012), *Immagine x Testo*, in Id., *Scienza delle immagini*, cit., 2018, pp. 49-58.

Moholy-Nagy, L. ([1925] 2010), *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino.

Munari, B. ([1958] 1999), *Supplemento al dizionario italiano*, Corraini, Mantova.

Noè, A. (2015), *Strani strumenti. Arte e natura umana*, Einaudi, Torino.

Obrist, H.U., Giacomelli, F. (2020), *Enzo Mari curated by Hans Ulrich Obrist*, Electa, Milano.

Pedio, R. (1980), *Enzo Mari designer*, Dedalo, Bari.

Simic, C. (1987), *Leggere di filosofia di notte*, in Id. (2015), *Vita delle immagini*, Adelphi, Milano.

Abstract

Il contributo analizza le *Lezioni di disegno* di Enzo Mari – un iconotesto prodotto a matita durante un laboratorio al Politecnico di Milano nel 2007 – come dispositivo di pensiero che intreccia testo e immagine in una forma ibrida e generativa. Attraverso il concetto di «disegno corsivo», Mari elabora una pedagogia dell'immaginazione capace di rispondere al rischio di ottundimento delle facoltà creative nell'era della sovrapproduzione di immagini, tema già sollevato da Italo Calvino nelle *Lezioni americane*. Convocando Mitchell, Baumgarten e Noë, il saggio mostra come il pensare con la matita in mano non sia semplice rappresentazione del parlato ma una postura cognitiva che, nell'ibridazione di scrittura e immagine, restituisce la piena ricchezza del pensiero e rilancia l'idea mariana di autoprogettazione.

PAROLE-CHIAVE: iconotesto; disegno corsivo; Enzo Mari; testo e immagine; pedagogia dell'immaginazione; W.J.T. Mitchell.

This article analyses Enzo Mari's *Lezioni di disegno* – a pencil-drawn iconotext produced during a workshop at the Politecnico di Milano in 2007 – as a cognitive device that interweaves text and image in a hybrid and generative form. Through the concept of *disegno corsivo* (cursive drawing), Mari develops a pedagogy of the imagination as a response to the risk of dulling creative faculties in an era of image overproduction, a concern already raised by Italo Calvino in his *Six Memos for the Next Millennium*. Drawing on Mitchell, Baumgarten, and Noë, the essay argues that thinking with a pencil in hand is not merely a representation of speech but a cognitive posture that, through the hybridisation of writing and image, renders the full richness of thought and revives Mari's broader project of self-design.

KEYWORDS: Iconotext; Cursive Drawing; Enzo Mari; Text and Image; Pedagogy of Imagination; W.J.T. Mitchell.

emanuele.crescimanno@unipa.it

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>.