

Solchi. Insidiare i limiti del nostro linguaggio

Edoardo Dotto

Premessa

Nella nota che segue – senza esplorare il tema più generale del disegno come linguaggio o ricercare i nessi che legano il linguaggio verbale a quello grafico – si coglie l'occasione per provare a mettere in ordine alcune considerazioni intrecciate negli ultimi decenni che hanno mostrato una qualche efficacia operativa in ambito formativo e didattico, fondate su alcuni riferimenti non recentissimi ma tutt'altro che desueti. Esse riguardano la possibilità di invertire consapevolmente la tendenza che il linguaggio – grafico e verbale – ha di influenzare in modo profondo il nostro immaginario, trasformando questa radicata limitazione in una possibilità espansiva [1]. Inoltre, la stesura di queste pagine è orientata dall'impegno, assunto alcuni anni fa, di ricercare un senso

personale, ma comunque oggettivabile, da attribuire a una particolare immagine di Saul Steinberg, sulla quale torneremo, suadente ma piuttosto criptica, che sembra alludere a un legame tra la pratica del disegno e la consapevole definizione di sé.

Sapere (,) vedere

Autore del fortunatissimo *Anatomy of the Human Body* [Cheselden 1750], scritto a soli venticinque anni di età e pubblicato ininterrottamente in undici edizioni dal 1713 al 1778, il chirurgo e anatomista britannico William Cheselden (fig. 1), tra i medici più importanti del XVIII

Articolo a invito per inquadramento del tema del focus, non sottoposto a revisione anonima, pubblicato con responsabilità della direzione.

Fig. 1. Gerard Vandergucht, Ritratto di William Cheselden, 1733 ca., grafite su carta. Vandergucht fu l'autore che illustrò i trattati di anatomia di Cheselden: <https://en.wikipedia.org/wiki/William_Cheselden#/media/File:William_Cheselden_van_der_Gucht_circa_1733.jpg>



secolo, riuscì a definire diverse procedure chirurgiche innovative per la cura di diverse malattie invalidanti. Inventore della prima pupilla artificiale per la cura di alcune malformazioni oftalmiche, Cheselden era riuscito a trovare un fertile equilibrio tra l'attività di ricerca, la pratica clinica e la stesura di attenti resoconti delle sue esperienze che si distinguono ancora per il nitore delle descrizioni e per la sincera empatia che mostrava nei confronti dei suoi pazienti. Allora, l'attività clinica, in assenza di protocolli condivisi, era tristemente affollata anche da incompetenti allo sbaraglio; così, negli stessi anni in cui il poliedrico John Taylor, il famoso oculista ambulante, operava con metodi da ciarlatano circondato da un enorme clamore mediatico, finendo col ridurre alla cecità due tra i più grandi musicisti della storia – Georg Friedrich Händel e Johann Sebastian Bach, entrambi capitati sotto i suoi ferri [Zeraschi 1956; Zegers 2005] –, la vicenda scientifica e umana di Cheselden rappresenta un raro esempio di luminosa consapevolezza.

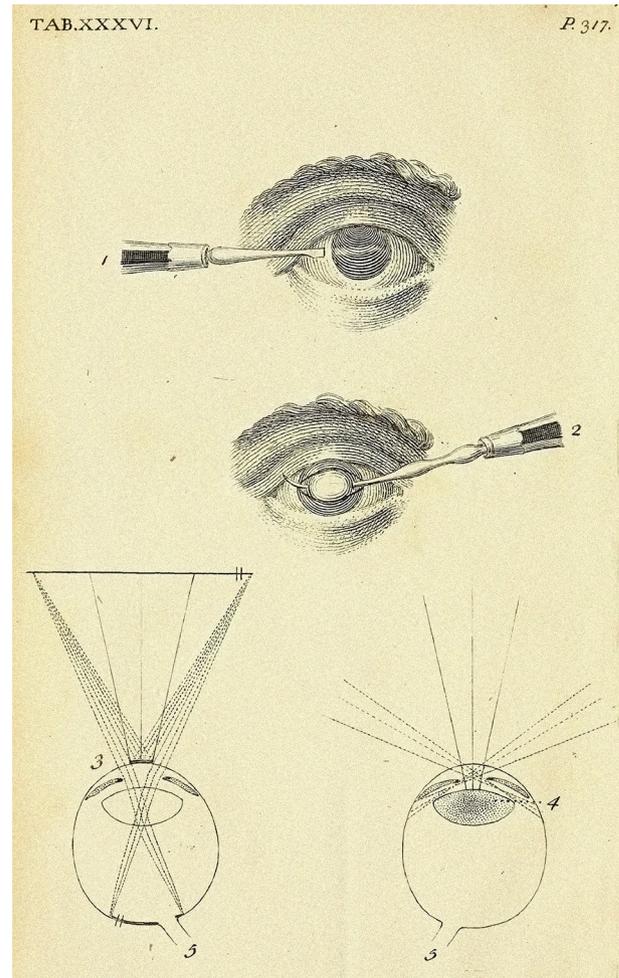
In uno scritto del 1727 pubblicato sui *Philosophical Transactions* della Royal Society, Cheselden riporta il resoconto di una terapia chirurgica su un «Gentleman that he was blind», un giovane nato cieco o che aveva perso l'uso della vista sin dalla più tenera età, tanto da non ricordare nulla di ciò che probabilmente aveva visto nei primissimi anni di vita [Cheselden 1727]. Il giovane, di tredici o quattordici anni, era affetto da spesse cataratte che gli permettevano di distinguere il giorno dalla notte e di avere una vaga percezione dei colori, ma che gli impedivano di discernere anche le forme più evidenti. Acquistata (o riacquistata) la vista dopo l'operazione di rimozione del velo opaco che si sovrapponeva alle sue cornee (fig. 2), dopo qualche tempo il giovane esprime il suo gradimento per le forme più semplici, quelle geometriche, lisce e regolari, che imparò presto a riconoscere, e dedicò le sue energie a individuare visivamente fisionomie e oggetti che conosceva bene, di cui aveva fatto esperienza attraverso il tatto e che si erano adesso dotate di una nuova connotazione. Percependoli da lontano, solo attraverso gli occhi, spesso faceva confusione tra i cani e i gatti e riusciva a riconoscerli solo toccandoli, ripromettendosi quindi di ricordarne in seguito la forma visiva («I shall know you another Time»). Talvolta si stupiva del fatto che cose o persone che, non potendole vedere, aveva immaginato come bellissime, non gli davano, allo sguardo, la stessa percezione. Riconosceva con estrema difficoltà le forme disegnate degli oggetti,

con l'eccezione delle forme geometriche. In seguito, dovette educarsi a comprendere la dimensione delle cose, soprattutto di quelle di misura notevole, come le architetture, che ancora dopo un anno non riusciva a giudicare in base alla distanza.

In tempi a noi molto più vicini, Oliver Sacks ha riportato nel capitolo *Vedere e non vedere* del suo *Un antropologo su Marte* [Sacks 1995] un resoconto puntuale e affascinante, molto simile a quello di Cheselden. Sacks raccontava di un uomo di cinquant'anni, Virgil, il quale in seguito a un'operazione chirurgica, aveva riacquisito la vista persa in tenerissima età, tanto da non avere alcuna percezione (o ricordo) della forma visiva delle cose. Nei mesi dopo l'intervento, la compagna di Virgil raccontò ai medici come egli dovesse imparare a vedere «come fosse un neonato: ogni cosa per lui è nuova, eccitante, paurosa, e non è ben certo di ciò che significhi vedere» [Sacks 1995, p. 129].

Col progredire del sapere medico, casi di questo genere sono aumentati in modo esponenziale, e ormai esistono tecniche di assistenza sperimentate per quanti acquistano la vista nel corso della loro vita. A ben vedere, condizioni di questo tipo avevano stimolato già nei secoli passati le riflessioni di alcuni filosofi, oltre che di alcuni scienziati. Già Locke in *Saggio sull'intelletto umano* del 1690 [Locke 1975] aveva riflettuto sul fatto che un uomo che dovesse acquistare la vista da adulto non potrebbe distinguere, se non sulla base dell'esperienza tattile, nemmeno un cubo da una sfera [2]. George Berkeley all'inizio del Settecento, in *Saggio su una nuova teoria della visione*, aveva sentenziato che non esiste alcun legame necessario – strutturale, per così dire – fra il mondo tattile e quello visivo, e che fra essi si poteva stabilire un nesso solo sulla base dell'esperienza personale [Berkeley 1920, pp. 46, 47]. Questa necessitava, nel caso in cui la vista fosse acquisita da adulti, di uno sforzo che talvolta si rivelava improbo, tanto che lo sgomento dei pazienti in alcuni casi si faceva tale da non sopportare l'invadenza della sensazione visiva. In alcuni di questi resoconti, per converso paradossale, sembra di riconoscere gli echi del racconto di H.G. Wells, *Il Paese dei Ciechi*, in cui un viandante si imbatte in una contrada abitata da uomini privi della vista e crede di poterne diventare – come insinuato dal celebre proverbio – il re incontrastato, scoprendo ben presto che la vista, di cui quegli uomini non hanno alcun bisogno, costituisce per lui un ingombro e un impedimento alla condivisione della loro

Fig. 2. Gerard Vandergucht, *Operazione di cataratta ed effetti sulla visione*, 1713, acquaforte. Da *Anatomy of the Human Body* [Cheselden 1750, tav. XXXVI].



vita, un ambiguo livello percettivo sovrapposto al tessuto di condivisione sociale, che finisce con l'escluderlo e isolarlo [Wells 1973].

I resoconti di Cheselden e di Sacks e le analogie tra le vicende struggenti del giovane Gentleman e di Virgil fanno riflettere su come, nell'esperienza comune, la vista risulti saldata in modo profondo ai meccanismi cognitivi attraverso i quali riconosciamo le cose che ricadono sotto il nostro sguardo e al modo in cui le nominiamo e le immaginiamo. Invece, per chi acquista la vista nel corso della vita, almeno all'inizio della nuova avventura il mondo sembra mostrarsi come un'incomprensibile catena di stimoli cromatici che non riescono a tradursi in nulla di riconoscibile, lasciando chi compie quest'esperienza sempre in bilico tra il piacere di poter percepire il mondo come gli altri e il crollo in una condizione di avvillimento ed estraneità.

Queste vicende richiamano alla mente una riflessione molto simile, non riferita direttamente all'ambito visuale, articolata in alcuni scritti dal linguista americano Benjamin Lee Whorf, stretto collaboratore di Edward Sapir attivo tra gli anni Venti e la fine degli anni Quaranta del secolo scorso. Studioso delle lingue amerindie [Whorf 1977], in particolare quella Hopi, Whorf sviluppò un'intuizione di Sapir relativa all'adattamento del modello cognitivo della realtà in relazione delle lingue conosciute da un soggetto. Sapir, quindi, intravedeva una relazione tra i costrutti profondi della lingua di ciascun gruppo umano e la loro visione del mondo [3].

Pur dividendosi tra il suo interesse per la linguistica e gli impegni del suo lavoro come dirigente assicurativo, Whorf cercò di dimostrare la solidità di questa relazione, analizzando analogie tra le strutture grammaticali e sintattiche delle lingue e la percezione del mondo circostante da parte dei relativi parlanti. L'"ipotesi Whorf-Sapir" – come fu chiamata in seguito – suscitò (e suscita ancora) un discreto interesse tra gli esperti [Sica 2022], nonostante l'enorme credito ottenuto da altri modelli meno relativistici, come quelli proposti da Noam Chomsky, che ritengono la capacità di strutturare il linguaggio come una funzione innata, quindi tendenzialmente omogenea tra gruppi sociali anche molto distanti tra loro. In ogni caso, nonostante una certa perplessità sul lavoro di Whorf, peraltro interrottososi a causa della sua prematura scomparsa, le sue riflessioni si rivelano ancora fertili e stimolanti.

Dopo che i linguisti, scrive Whorf, sono stati in grado di esplorare criticamente un gran numero di lingue, «si è trovato che il sistema linguistico di sfondo (in altre parole la grammatica) di ciascuna lingua non è soltanto uno strumento di riproduzione per esprimere idee, ma esso stesso dà forma alle idee, è il programma e la guida dell'attività mentale dell'individuo, dell'analisi delle sue impressioni, della sintesi degli oggetti mentali di cui si occupa» [Whorf 1977, p. 169]. Così la lingua non si connota semplicemente come una tecnica di espressione ma si pone come strumento del pensiero, in grado di strutturare profondamente l'approccio di ciascun soggetto alla realtà. Continua Whorf: «Analizziamo la natura secondo le linee tracciate dalle nostre lingue. Le categorie e i tipi che isoliamo dal mondo dei fenomeni non vengono scoperti perché colpiscono ogni osservatore; ma, al contrario, il mondo si presenta come un flusso caleidoscopico di impressioni che deve essere organizzato dalle nostre menti, il che vuol dire che deve essere organizzato in larga misura dal sistema linguistico delle nostre menti» [Whorf 1977, p. 169].

E proprio l'espressione di Whorf – «flusso caleidoscopico di impressioni» – fa immaginare in modo vivido come doveva apparire il mondo agli occhi del giovane Gentleman o a Virgil, immersi in una realtà visiva sconosciuta che li sottoponeva senza interruzioni a forme e colori in movimento, privi di un qualsiasi significato riconoscibile, del tutto muti pur nella loro evidenza e inespugnabili nella loro astrazione. Il campo del visibile doveva apparire come "un flusso caleidoscopico di immagini", potremmo dire, che i due pazienti non riuscivano a organizzare, di cui non riuscivano a cogliere i confini, che soprattutto non riuscivano a nominare, quindi a ricondurre a un'identità linguistica che consentisse di distinguerli e quindi di interagire con essi, controllandoli attraverso il linguaggio.

In un ironico *Dialogo sul Metodo* in cui Paul Feyerabend finge un'intervista a se stesso, il filosofo racconta un aneddoto che lo riguarda: «Alcuni anni fa camminavo verso un muro, quando vidi un tipo poco raccomandabile avanzare nella mia direzione. "Chi è quel vagabondo?" mi chiesi, poi scoprii che il muro era in realtà uno specchio e stavo guardando soltanto me stesso. Immediatamente il vagabondo si trasformò in un tipo dall'aspetto elegante e intelligente» [Feyerabend 1993, pp. 113, 114]. Riusciamo a vedere ciò che riconosciamo. Giudichiamo quello che riconosciamo in base a ciò

che sappiamo e questo meccanismo è supportato dalla struttura linguistica del nostro pensiero e dalle nostre conoscenze, che ci consentono di narrare – o disegnare – in una maniera specifica che è espressione precisa della nostra capacità conoscitiva.

Parole e immagini

Probabilmente non è necessario perorare l'idea secondo la quale esiste una relazione strutturale diretta tra linguaggio verbale e disegno, specie ai giorni nostri, quando ciò può essere indirettamente provato dal fatto che – come è ormai sotto gli occhi di tutti – gli stessi algoritmi generativi che riescono a simulare un'interazione linguistica con un soggetto umano, come DeepSeek o ChatGPT, producono immagini plausibili e che i meccanismi di addestramento di questi dispositivi sono sostanzialmente identici tra loro e si basano sia su immagini che su testi scritti.

La relazione tra linguaggio e ambito visuale, che chiaramente si dipana anche in direzioni che qui non vengono considerate, sembra trovare nella continuità tra organizzazione degli stimoli assunti dalla realtà, comprensione immediata del mondo ed elaborazione della conoscenza una saldatura profonda tale che – sia che si faccia riferimento a parole, sia che si ricorra all'impiego di forme – senza la possibilità di individuare relazioni tra i diversi elementi, la realtà finisce con l'apparire incomprendibile e talvolta persino terrificante. Il disegno – come modalità di lettura del visibile, di produzione delle immagini e veicolo del pensiero progettuale, capace di traghettare le più vaghe idee di forma sino alla concretezza delle realizzazioni tangibili – occupa uno spazio ampio e articolato che copre le tantissime direzioni verso le quali, con innumerevoli sfaccettature, si esprime l'ambito della visualità.

Se prendiamo in considerazione alcune categorie di forme, direttamente legate al disegno e all'architettura, ampiamente storizzate, risulta evidente come esista una relazione tra le configurazioni linguistico-narrative e quelle che ricadono sotto il dominio della visualità. Erwin Panofsky in *Architettura gotica e filosofia scolastica* [Panofsky 1990] ha mostrato una diretta analogia tra le espressioni mature dell'architettura medievale e la struttura legata alla tripartizione, probabilmente legata alla "forma" trinitaria della divinità cristiana. Percorrendo

questa analogia, Panofsky trova corrispondenze puntuali tra l'organizzazione tettonica e spaziale che permea le grandi cattedrali – ad esempio, la ripartizione verticale in basi, piedritti e coronamenti – e la struttura di alcuni testi tomistici, o persino della *Commedia* dantesca. Le sue analisi si spingono sino all'esegesi puntuale di un disegno del taccuino di Villard de Honnecourt, in cui le strutture dialettiche della Scolastica trovano una espressione talmente coerente nell'organizzazione delle forme planimetriche della chiesa, da lui progettata «*inter se disputando*» assieme a Pierre de Corbie, da poter affermare che «qui la dialettica scolastica ha condotto il pensiero architettonico a un limite tale che cessa quasi di essere architettonico» [Panofsky 1990, pp. 48, 49].

Allo stesso modo, quando si parla di "linguaggio degli ordini di architettura", si usa ben più di una analogia tra l'organizzazione verbale e quella delle forme, specie se si considera la connotazione che l'insegnamento degli ordini aveva assunto alla metà dell'Ottocento. In quegli anni, i tantissimi manuali di disegno degli ordini, pubblicati soprattutto in Italia e in Inghilterra – in cui l'eco del Palladianesimo non si era ancora affievolito del tutto – proponevano un'idea di organizzazione delle forme classiciste nettamente gerarchica che sembra riflettere le intuizioni di Ferdinand de Saussure, che di lì a poco avrebbero portato alla definizione dello Strutturalismo linguistico. Le forme dei cinque ordini di architettura si componevano su diversi livelli, da quello delle singole modanature (come il toro o la scozia), la cui combinazione determinava le sagome semplici (come l'astragalo, ad esempio), che si componevano in elementi riconoscibili (come un capitello o una cornice) il cui accostamento generava l'intero ordine di architettura, che risultava organizzato in almeno due gerarchie di successive tripartizioni [Dotto 2011]. Allo stesso modo, sul piano della lingua le singole lettere si compongono in parole che costituiscono le parti delle frasi elementari che strutturano i periodi, la cui sequenza dipana il racconto verbale.

Ambiti di dominio (e dominazione)

Ma se possiamo assumere una relazione di stretta analogia tra lingua e disegno, allora probabilmente è necessario volgere la nostra attenzione a un aspetto del linguaggio verbale – un "effetto collaterale" del suo utilizzo – che da più parti è stato individuato e che finisce

con il coinvolgere l'ambito grafico e quello dell'immaginazione delle forme.

George Orwell, nella preziosissima (e inquietante) appendice al suo romanzo più famoso, 1984, si occupa dei principi della "neolingua" [Orwell 1984, pp. 329-342]. Come si ricorderà, nel *Socing*, il regime distopico all'interno del quale si svolge la vicenda, viene costruita artificialmente una nuova lingua, basata sulla lingua inglese, dalla quale vengono epurati una serie di termini allo scopo di rendere inaccessibili – quindi di escluderli dalle possibilità del pensiero umano – altrettanti concetti, ritenuti pericolosi per il mantenimento dell'ordine sociale. Parole come "rivoluzione" o "libertà", pur permanendo nel vocabolario, avrebbero perso ogni connotazione ideologica, così che per "rivoluzione" si sarebbe inteso un moto rotatorio mentre "essere liberi" avrebbe significato esclusivamente "essere liberi da qualcosa" (ad esempio un cane libero dalle pulci) ma non avrebbe avuto alcuna connotazione relativa al «significato di "politicamente libero" o "intellettualmente libero" dal momento che la libertà politica e intellettuale non esisteva più, nemmeno come concetto, ed era quindi, di necessità, priva di una parola per esprimerla» [Orwell 1984, pp. 331, 332]. D'altra parte, «la neolingua era stata inventata per venire incontro alle necessità ideologiche del *Socing*» [Orwell 1984, p. 331] e il suo scopo era soprattutto «quello di rendere impossibile ogni altra forma di pensiero». Orwell descrive con precisione una serie di accorgimenti per la trasformazione della lingua in uno strumento di controllo, mostrando come il linguaggio stesso, con la sua storia e la sua densità semantica, potesse far risuonare attivamente la possibilità per ogni soggetto di sviluppare un pensiero in autonomia. Invece nel *Socing* «una persona cresciuta con la Neolingua come sua sola lingua non avrebbe mai saputo che eguale aveva avuto un tempo anche il significato secondario di "eguale politicamente", e che la parola libero aveva avuto quello di "intellettualmente libero" [...]. Molti delitti ed errori si sarebbero trovati oltre la possibilità d'essere commessi, solo per il fatto che non avevano un nome e quindi non erano concepibili» [Orwell 1984, p. 331]. D'altra parte, già Cicerone in *De Oratore* notava come i Greci, non avendo la parola "*ineptus*" nella loro lingua, dato che non riconoscevano la gravità del vizio di essere, in senso proprio, "inetti" («*kitaque quod vim huius mali Graeci non vident*») non sarebbero stati in grado nemmeno di riconoscerne uno [4].

Come è noto, il testo di Orwell è del 1948 e in quegli anni Roman Jakobson aveva già spiegato – come ricorda Roland Barthes – che «un idioma si definisce non tanto per ciò che permette di dire, quanto per ciò che obbliga a dire» [Barthes 1981, pp. 7, 8]. E, aggiunge Barthes, «parlare [...] non è, come si ripete troppo spesso, comunicare: è sottomettere: tutta la lingua è una pre-determinazione generalizzata»; «essa è semplicemente fascista; il fascismo, infatti, non è impedire di dire, ma obbligare a dire» [Barthes 1981, pp. 8, 9]. Dato che ogni lingua costituisce un sistema chiuso «senza lato esterno» da cui si può uscire solo «attraverso la singolarità mistica», quindi con la rinuncia al linguaggio, per potersi muovere attraverso di essa con libertà non resta che «barare con la lingua, truffare la lingua». Questa truffa – continua Barthes – «io la chiamo: letteratura».

La lingua, quindi, non solo guida la formazione del nostro pensiero ma persino ci impone il modo in cui strutturarla, illudendoci di muoverci con libertà quando in realtà siamo intrappolati in una corrente orientata di riferimenti, concetti, pensieri (e persino illuminazioni) che sono concepibili solo all'interno del sistema linguistico assunto dalle nostre menti.

Anche se volessimo abbracciare una versione moderata, meno apodittica, di questa condizione, non potremmo probabilmente andare oltre a quanto, in una intervista della fine degli anni Settanta, Borges faceva notare ad Alberto Arbasino, il quale cortesemente proponeva al maestro argentino di scegliere la lingua da adoperare nella conversazione, richiesta alla quale lo scrittore disse di non potere rispondere, non essendo informato sugli argomenti da trattare. Ciascuna lingua, essendo legata agli atteggiamenti mentali dei popoli che l'avevano costruita, si sarebbe dimostrata adatta a riflettere e comunicare su una precisa rosa di argomenti [5].

Alfred Korzybsky, attorno agli anni Trenta del secolo scorso, svolse alcune verifiche sperimentali di questa relazione che lo portarono alla definizione di quella disciplina – variamente accreditata ma perlopiù considerata una "parascienza" – alla quale diede il nome di *General Semantics*, nel cui assunto di base si considera come gli esseri umani siano limitati nelle loro conoscenze non solo dalla struttura del loro sistema nervoso ma soprattutto dalla più intima struttura dei linguaggi che utilizzano. Non possiamo sperimentare il mondo direttamente, ma soltanto attraverso delle astrazioni, basate sul linguaggio e sulle impressioni suscitate nel

nostro sistema nervoso [6]. Korzybsky – che riuscì a definire una serie di protocolli linguistici efficaci per la cura dei disturbi post-traumatici da cui erano affetti molti dei reduci della tragica guerra americana in Vietnam – comprese l'importanza cruciale della consapevolezza di questi meccanismi, il cui uso consapevole avrebbe potuto consentire una più ampia ed efficace relazione con il mondo sensibile. Le sue idee influenzarono molti studiosi, tra cui l'antropologo Gregory Bateson e i fondatori della *Neuro-Linguistic Programming*, John Grinder e Richard Bandler, che su questi concetti costruirono diverse tecnologie operative di grande successo [7]. Secondo Feyerabend, «il miglior espediente protettivo contro l'influenza di un particolare linguaggio è la pratica del bilinguismo o del trilinguismo» [Feyerabend 1993, p. 49], cioè la capacità di assumere un atteggiamento critico nei confronti delle strutture di pensiero che ciascuna lingua ci impone. In questo modo, guardando ogni struttura di pensiero dal “lato esterno” di un'altra lingua, si potrebbe assumere un'apertura maggiore, in grado di farci capire e vedere in modo più ampio, al riparo da condizionamenti che subiremmo inconsapevolmente. Oltre trent'anni fa, nel corso della stesura della mia tesi di laurea – in cui utilizzavo un'esperienza progettuale per esplorare alcune ipotesi sulle ricadute del disegno di architettura verso l'ambito immaginativo – ho provato ad assumere, uno alla volta per qualche settimana, la grafia e il modo di disegnare di alcuni famosi maestri dell'architettura, cercando di imitarne lo stile grafico, come se fossi un falsario (figg. 3, 4). Mi sono accorto che ogni specifica modalità di disegno orientava il mio percorso progettuale in una precisa direzione, rendendo semplici da immaginare certe soluzioni e difficilmente raggiungibili alcune altre. Il linguaggio grafico utilizzato, la specifica lingua di ciascun architetto, sembrava contenere delle soluzioni, non solo di tipo formale ma soprattutto di tipo strutturale, esattamente come notava in quegli stessi anni Vittorio Ugo quando scriveva che «il valore simbolico del linguaggio – e di ogni linguaggio – risiede più nella sintassi, nella grammatica e nelle loro regole, che non nelle parole e nella loro singola funzione denotativa o descrittiva» [Ugo 1994, p. 147]. Certamente i risultati di un esperimento così “artigianale” e limitato non possono essere assunti come una campionatura sufficiente, né è possibile immaginare una valutazione degli esiti di simili esperimenti, anche condotti in modo più sistematico, che non sia almeno

in parte influenzato direttamente dalle attese. In ogni caso, ne ho potuto trarre riflessioni che si avvicinano a quelle, espresse con parole nitide ed eleganti, proposte da Margherita De Simone, che alla fine degli anni Ottanta scriveva: «la rappresentazione non è mai neutrale. I sistemi privilegiati nella stesura del progetto si pongono cioè come mediatori di offerte, intervenendo essi stessi all'interno dell'offerta» [De Simone 1990, p. 194]. Nel corso di un *Seminario di Primavera* del 1985 la stessa De Simone ricordava: «c'è [...] una bella espressione di Tristan Tzara: “Il pensiero si forma in bocca”, e ciò significa che, tutto sommato, lo strumento non è mai indipendente dal modo con il quale si concepisce l'attuazione di un progetto, ma finisce coll'influenzarlo direttamente» [De Simone 1988, p. 23] cosicché il disegno si identifica come «nucleo genetico» [De Simone 1988, p. 231] del pensiero architettonico, costituendo «il linguaggio del progetto» [8].

Il linguaggio – grafico o testuale – in definitiva, influenza il nostro pensiero verbale o la nostra capacità immaginativa, con meccanismi analoghi nei due campi. In ogni caso, appare adesso evidente come quest'influenza possa avere almeno due diverse connotazioni. Vittorio Ugo, fornendoci una sintesi perfetta, scrive che «ogni sistema riunisce in un insieme unitario elementi diversi e crea connessioni e legami più o meno elastici ed intensi nel campo frammentario della realtà empirica, tentando di raccoglierla in unità. In questo, esso è certamente “simbolico”, almeno nel senso etimologico del termine (da *sún-bállein*, legare, connettere insieme). Però, accanto a questa funzione conciliatoria e giocando ancora sull'etimologia, se ne può legittimamente individuare [...] anche un'opposta ed altrettanto forte dimensione “diabolica”. Nella misura in cui il sistema tenda a consentire una com-prensibilità totale ed a raggiungere una completa esaustività, esso tende però simultaneamente a richiudersi in sé stesso, stabilendo una incolmabile distanza fra la propria autosufficienza ed il reale andamento del mondo. E proprio dal fatto che col mondo il sistema entra in contatto esclusivamente per via simbolica, deriva paradossalmente la sua portata letteralmente diabolica, di insanabile e definitiva scissione» [Ugo 1994, pp. 147, 148].

Esattamente come – e quanto – il linguaggio ci avvicina alla lettura del reale e all'immaginazione del possibile, tanto ci esclude da ogni altra possibilità di comprensione e di invenzione.



Fig. 3. Disegno di studio per l'elaborazione della tesi di laurea tracciato imitando il linguaggio grafico di Franco Purini. Inchiostro di china su carta da lucido vegetale (disegno dell'autore, 1993).

Rassegnazione, ri-significazione

Non vi è dubbio, comunque, che il richiamo alla consapevolezza di meccanismi di questo genere cui Korzybsky ha dedicato i suoi studi possa essere utilissimo anche nel campo del disegno e della lettura di forme e immagini. Avere coscienza dei limiti e della forza del nostro linguaggio verbale e grafico può darci dei vantaggi significativi. Se comprendiamo che, allo stesso modo, il linguaggio che utilizziamo e il modo in cui disegniamo hanno una diretta conseguenza sui nostri meccanismi di pensiero, influenzando la nostra immaginazione visiva e lo sviluppo delle nostre idee, allora possiamo guidare, orientare e strutturare la nostra formazione consapevolmente, sapendo bene che ciò che definirà il nostro modo di vedere si sviluppa nella fase di studio, di informazione e costruzione del nostro linguaggio grafico e verbale.

Molti studi di carattere storico-esegetico sull'opera di architetti moderni – ma anche dei secoli passati – mostrano in maniera puntuale e convincente la diretta discendenza tra le forme e le immagini esperite nel corso di viaggi di studio, approfondimenti appassionati, analisi accurate di luoghi, autori, architetture e quanto gli stessi autori – magari anche dopo diversi decenni – hanno concepito nel corso della loro attività progettuale. Fabrizio Foti, che ha approfondito con acume le origini di alcuni nodi formali e concettuali nell'architettura di Le Corbusier mostrandone le discendenze da ciò che il Maestro aveva appreso in gioventù [Foti 2008], scrive più volte di questo processo virtuoso che definisce «una direzione di ricerca mirata alla formazione di un campionario mnemonico e un potenziale poetico di carattere più generale, di una cultura visuale» [Foti 2016, p. 10], all'interno del quale si nota invariabilmente che «disegnare è [...] un'azione che è sostegno per l'osservazione e per l'immaginazione: attraverso il disegno [...] si fissano e si precisano nella nostra mente informazioni che alimentano la nostra capacità mnemonica e intellettuale» [Foti 2016, p. 41].

L'ambiente nel quale ciascuno di noi cresce intellettualmente contribuisce a costruire il nostro linguaggio sia visivo che verbale. Le nostre curiosità, le strade disponibili in questo stesso ambiente che decidiamo di percorrere (o, paradossalmente, di evitare), completano e definiscono la costruzione della nostra identità di pensiero, la cui connotazione sul piano linguistico, se da un lato ci consente di accedere velocemente a una ampia selezione di possibilità, d'altra parte costringe la nostra

Fig. 4. Disegno di studio per l'elaborazione della tesi di laurea tracciato imitando il linguaggio grafico di Umberto Riva. Grafite su carta 'cipollina' e borotalco (disegno dell'autore, 1993).

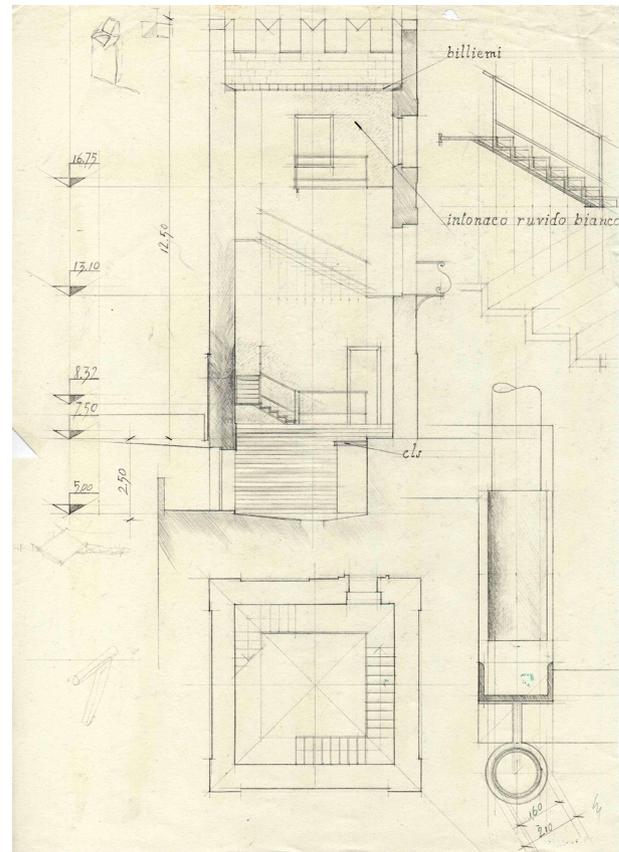


Fig. 5. Saul Steinberg, disegno tratto da *The Art of Living* [Steinberg 1949].



capacità di immaginare entro gli stessi percorsi che quei comodi "binari" avevano individuato.

Per ridurre le intrinseche limitazioni che questo comporta occorre sfruttare l'efficacia di questo stesso meccanismo, alimentandolo consapevolmente. In altri termini, abbiamo la possibilità di compiere uno slittamento di senso analogo a quello che (a proposito di temi ben più urgenti e delicati di quello che si affronta qui) propone Franco Berardi quando considera la "rassegnazione" come il primo passo di una "ri-significazione", cioè dell'assunzione di strumenti esegetici e operativi che possono mutare una apparente limitazione in un'ulteriore apertura dello sguardo [Berardi 2023, p. 168].

Se comprendiamo a fondo i meccanismi di cui si è discusso – e di cui a ben vedere non possiamo non avere fatto esperienza – e ce ne assumiamo il carico come una condizione di partenza, possiamo evitare che l'indipendenza del nostro pensiero risulti a rischio. Ciascuno di noi, infatti, può esercitare una libertà profonda nel costruire i margini del proprio arbitrio, definendo – attraverso lo studio, i viaggi, gli incontri, le riflessioni, le letture – il proprio dominio linguistico, lo spazio in cui i meccanismi del linguaggio ci consentiranno di spaziare. Non siamo liberi di agire in modo neutrale rispetto al nostro linguaggio, grafico e verbale, ma possiamo però organizzarlo, estenderlo, implementarlo, costruendo e definendo consapevolmente le nostre possibilità di pensiero. Così, anche sfidando il rischio di percorrere un'operazione di semplice "bricolage intellettuale", possiamo "darci una forma" – formarci, letteralmente – proprio come quei personaggi stilizzati disegnati da Saul Steinberg (fig. 5) che, usando la penna che tengono in mano, tracciano i contorni della propria figura, oscillando continuamente dalla condizione di soggetto a quella di oggetto. Identicamente, praticando questa modalità di formazione, possiamo passare dall'esprimere attivamente la nostra volontà a goderne docilmente gli esiti, dallo scavare faticosamente l'alveo del nostro agire allo scorrervi dentro, comodamente.

Forse in questa duplice, ossimorica, condizione – vissuta con consapevolezza – giace per ciascuno di noi la possibilità di tracciare una strada per il proprio futuro, o quantomeno di incidere i solchi che potranno orientarne la direzione. Costruiamo la nostra unicità attraverso lo studio, la curiosità, il desiderio; questa è la più potente arma per affrancarci dal giogo dell'influenza omologante del linguaggio e di rovesciarla, trasformandola in una via per strutturare la nostra libertà.

Note

[1] Il tema della relazione tra il disegno e il pensiero progettuale è stato affrontato in modo originale e stimolante da Giancarlo Carnevale [Carnevale 1988; 1991] che ne ha fatto uno degli argomenti centrali delle sue brillanti (e indimenticabili) lezioni di Composizione Architettonica. Una stringata sintesi personale di carattere didattico è contenuta in Dotto 2008.

[2] L'argomento viene introdotto da Locke solo nella seconda edizione del suo scritto, del 1694, in seguito a un'interlocuzione epistolare con lo scienziato irlandese William Molyneux il quale aveva posto la questione, identificata da allora come il "Quesito di Molyneux", a diversi intellettuali del periodo. Per una sintesi documentata sulla vicenda si veda lo scritto di Alessandra Jacomuzzi in <<https://journals.openedition.org/estetica/2034>>.

[3] Un breve testo di Sapir in cui si chiariscono i termini della sua ipotesi è riportato da Whorf in epigrafe al saggio *La relazione del pensiero abituale e del comportamento col linguaggio* [Whorf 1977, p. 99].

[4] Il testo di Cicerone è richiamato nel lavoro di Maria Pia Sica [Sica 2022, p. 11]. La verifica della citazione è stata svolta in una versione resa disponibile in rete del *De Oratore*, libro 2, parte IV, verso 18: <<https://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore2.shtml>>.

[5] In *La spirale ostinata*, Giancarlo Carnevale racconta dettagliatamente dell'intervista che Jorge Luis Borges concesse al giovane Alberto Arbasino [Carnevale 1988, nota 19, p. 19]. In rete è disponibile il video di un'altra

conversazione tra i due scrittori svoltasi nel 1977 all'indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=Y5vKy7LZpnc>>.

[6] Il lavoro dell'antropologo polacco naturalizzato statunitense Alfred Korzybsky (1879-1950) ebbe un'estesa influenza sulla psicologia e sulla pratica psicoterapeutica del Novecento. La sua frase più famosa, spesso attribuita erroneamente ad altri autori, «La mappa non è il territorio», sintetizza parte del suo pensiero. Per un'introduzione al suo lavoro e agli esiti delle sue ricerche si consiglia la consultazione attenta del sito <<https://www.gensemantics.org>>, in cui sono custoditi testi, video immagini che rendono giustizia alle sue brillanti intuizioni.

[7] La parte della Programmazione Neuro Linguistica maggiormente legata alle intuizioni di Korzybsky, riguarda il cosiddetto "Metamodello", sviluppato negli anni Settanta da John Grinder e Richard Bandler, che propone tecniche operative per mutare la percezione delle proprie esperienze modificando la struttura del racconto verbale che ciascun soggetto mette in atto per rappresentarle a se stesso. Per avere un'idea dell'influenza di Korzybsky sull'opera dell'antropologo britannico Gregory Bateson (1904-1980) si veda ad esempio il saggio *Una teoria del gioco e della fantasia*, in *Verso un'ecologia della mente* [Bateson 2018, pp. 218-235].

[8] L'espressione di Margherita De Simone è contenuta nella trascrizione di una tavola rotonda svoltasi durante il corso del *Secondo Seminario di Primavera*, tenutasi a Palermo il 25 maggio 1985 e riportata negli Atti del convegno [De Simone 1988, p. 177].

Autore

Edoardo Dotto, Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, edoardo.dotto@unict.it

Riferimenti bibliografici

Barthes, R. (1981). *Lezione*. Torino: Einaudi.

Bateson, G. (2018). *Verso un'ecologia della mente*. Milano: Adelphi.

Berardi, F. «Bifo». (2023). *Disertate*. Palermo: Timeo.

Berkeley, G. (1920). *Saggio per una nuova teoria della visione*. G. Amendola (a cura di). Lanciano: Carrabba [prima ed. *An Essay towards a New Theory of Vision*, London 1709].

Carnevale, G. (1988). *La spirale ostinata ovvero il sapere prudente*. Venezia: s.e.

Carnevale, G. (1991). Il sapere della mano. In Carnevale 1988, n. 80, pp. 5-16.

Cheselden, W. (1727). An Account of Some Observations Made by a Young Gentleman, Who Was Born Blind, or Lost His Sight so Early, That He Had no Remembrance of Ever Having Seen, and Was Couch'd between 13 and 14 Years of Age. In *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series 1*, vol. 35, pp. 447-450.

Cheselden, W. (1750). *Anatomy of the Human Body*. London: Hitch & Dodsley [prima ed. 1713].

De Simone, M. (1988). Il buon Dio è nel dettaglio. In *Il dettaglio non è un dettaglio*. Atti del Secondo Seminario di Primavera, Palermo 23-25 maggio 1985, pp. 23-32. Palermo: Flaccovio.

De Simone, M. (1990). *Disegno, rilievo, progetto. Il disegno delle idee, il progetto delle cose*. Roma: Nuova Italia Scientifica.

Dotto, E. (2008). *Introduzione all'analisi grafica. Una nota didattica*. Siracusa: s.e. <https://www.academia.edu/23342175/Introduzione_allanalisi_grafica>.

Dotto, E. (2011). La regola e lo sguardo. La critica di Giuseppe Damiani Almeyda al libro dei cinque ordini di architettura di Vignola. In *TECLA. Rivista*, vol. 4, pp. 28-53. <https://sites.unipa.it/tecla/rivista/4_rivista_dotto.php>.

Feyerabend, P. K. (1993). *Dialogo sul metodo*. Bari: Laterza [prima ed.: *Dialogue on Method*. Dordrecht 1979].

Foti, F. (2008). *Il "laboratorio segreto" dell'architettura. L'intimo legame tra arti plastiche e progetto di architettura in Le Corbusier*. Siracusa: LetteraVentidue.

Foti, F. (2016). *La via del disegno*. Siracusa: LetteraVentidue.

Locke, J. (1975). *Saggio sull'intelletto umano*. M. Abbagnano, N. Abbagnano (a cura di). Torino: UTET [prima ed.: *An Essay Concerning Human Understanding*. London 1690].

Orwell, G. (1984). *1984*. Milano: Mondadori [prima ed.: *1984. A novel*. New York 1948].

Panofsky, E. (1990). *Architettura gotica e filosofia scolastica*. Napoli: Liguori.

Sica, M.P. (2022). *La lingua tra pensiero e cultura: l'ipotesi Sapir-Whorf e gli sviluppi più recenti*. Tesi di laurea in Interpretariato e Traduzione Editoriale, Settoriale (ITES), relatrice F. Santulli, Università Ca' Foscari, Venezia. <<https://unitesi.unive.it/retrieve/0fd48cc2-4651-4312-acec-e9f37fb5cfc0/885273-1268777.pdf>>.

Steinberg, S. (1949). *The Art of Living*. New York: Harper & Brothers.

Ugo, V. (1994). *Fondamenti della rappresentazione architettonica*. Bologna: Esculapio.

Wells, G.H. (1973). Il Paese dei Ciechi. In C. Fruttero, S. Solmi (a cura di), *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, pp. 3-30. Torino: Einaudi.

Whorf, B. L. (1977). *Linguaggio, pensiero e realtà. Raccolta di scritti*. J. B. Carroll (a cura di). Torino: Boringhieri.

Zegers, R. (2005). The eyes of Johann Sebastian Bach. In *Archives of Ophthalmology of American Medical Association*, vol. 123, n. 10. <<https://jamanetwork.com/journals/jamaophthalmology/fullarticle/417322>>.

Zeraschi, H. (1956). Bach und der Okulist Taylor. In *Bach Jahrbuch 1956*, n. 43, pp. 52-64. DOI: 10.13141/bjb.v1956i1503