



“I am undertaking this praise to the hand as I would fulfil a duty to a dear friend. When I start to write, I see my own hands soliciting my mind, leading it. They are always there, these tireless companions, who during so many years completed their arduous tasks, one holding the piece of paper in place and the other tracing multiple hurried marks, sombre but active, onto the white page. With them, man becomes aware of the difficulty of thought. They transcend the writing pad. They grant the pad a shape, a contour, and on top of that they add a style to the writing itself” (Focillon 2006: 105).

Henri Focillon's *In Praise of Hands* does not refer only to writing, with the central theme being that of the use of the hand, which today has been quite easily forgotten. In drawing, freehand thoughts are represented with images that resemble them through figurative or conceptual analogy, by virtue of the association of ideas accompanied by emotions and which manifest themselves in the process of attributing a meaning, which underlies both the act of outlining as well as interpreting hand-made graphic gestures. The theme of issue no. 11-12 of the *XY* journal focuses on manual drawing as a privileged expression of mental processing. It is a theme, which may appear to have been overcome by the digital contemporaneity of representing or taken for granted due to the evidence of the affirmation. Nevertheless, it is solicited by some relatively marginal considerations as well as by some questions about what the levels of our consciousness are and our desire/ability to change the world is, which freehand drawing is still able to involve. It is a question of recognizing that manual drawing is the architect's thought-form, the place where, first, formal thought becomes manifest, then declining into communication and memory. Immediately afterwards, it is a question of ascertaining how the direct action of drawing is subject to mutations, which risk undermining its role as a decisive and unrepeatable moment in the understanding of reality and in the ability to communicate a formal thought. More and more frequently, both male and female students work less and less freehand: we feel the uncertainty with the request to decisively draw a line on an empty 'field' or the embarrassment of representing what we have in mind instead

of describing it in words. Thus, a widespread difficulty is manifested in elaborating and constructing abstract thoughts and in dominating a visual thought through the principles of a formal structure, which is independent of any forms of technology and software.

The theme is therefore broad and involves areas that in part go beyond the specific discipline of Drawing, affecting those complex transformations of cognitive processes and thought processing linked to the introduction of new digital technologies. However, limiting the theme to the specific sphere of architectural and graphic culture to reopen the debate on the role of analogical tools and techniques in analysis and design actions, while also comparing the national framework of teaching and research within the European schools where this practice enjoys more attention, may be of some interest. It is a question of reflecting on how much the various forms of analogical representation (from the drawn figure to the painted one, from the scheme to the diagram, from the collage to the maquette) are opportunities for critical thinking not overcome by computerized analytical procedures. Consequently, for this thought to be conveyed with incisiveness and clarity, the developing of manual communication tools and techniques should be guaranteed in the courses and syllabuses of the schools of Architecture, Engineering and Industrial Design. In a historical context that is so strongly marked by the debate on the Digital Twin, the proposal to relaunch the reflection on this founding dimension of Drawing in the processes of analysis and design (in architecture, product and fashion design, in the visual arts, etc.) implies, therefore, a cultural tension and, in a certain sense, an act of critical resistance (understood as a willingness to take conscious action in the processes of contemporary acceleration), which put the relations of coexistence back at the center between the intelligible forms of consciousness and the sensible ones of reality: relationships, which come true precisely in the expressive practices of manual drawing.

For years, we have concentrated the debate on the redefining of the statutes of representation, often questioning the descriptive efficacy of the linear sign in the narration of an



«Mi accingo a intraprendere questo elogio della mano così come si adempie ad un dovere di amicizia. Nel momento in cui inizio a scrivere vedo le mie, di mani, che sollecitano, che stimolano la mia mente. Eccole, compagne instancabili, che per tanti anni hanno assolto il loro compito, l'una tenendo fermo il foglio, l'altra moltiplicando sulla pagina bianca quei piccoli segni, scuri fitti, persistenti. Grazie ad esse l'uomo prende contatto con la dura consistenza del pensiero e arriva a forzarne il blocco. Sono le mani ad imporre una forma, un contorno, e, nella scrittura, uno stile» (Focillon 2006: 105). *L'Elogio alla mano* di Henri Focillon non si riferisce soltanto alla scrittura essendo il tema centrale quello dell'uso della mano, oggi forse la nostra grande dimenticata. Nel disegno, i pensieri a mano libera sono quelli variamente rappresentati con immagini che ad essi assomigliano per analogia figurativa o concettuale, in virtù dell'associazione di idee accompagnate da emozioni e che si manifestano in quel processo di attribuzione di senso, che sottende sia l'atto del tracciare che quello dell'interpretare gesti grafici realizzati a mano.

Il tema del n. 11-12 della rivista *XY* pone un *focus* di riflessione sul disegno manuale come espressione privilegiata dell'elaborazione mentale. È un tema che può apparire superato dalla contemporaneità digitale del rappresentare, oppure scontato per l'evidenza dell'affermazione. Eppure, nel momento attuale è sollecitato da alcune considerazioni affatto marginali e da alcuni interrogativi su quali siano i livelli della nostra coscienza e dei nostri desiderio/capacità di modificare il mondo, che il disegno a mano libera è ancora in grado di coinvolgere. Si tratta innanzitutto di riconoscere che il disegno manuale è la forma-pensiero dell'architetto, luogo in cui, per primo, il pensiero formale si manifesta, declinandosi poi in comunicazione e memoria. E subito dopo si tratta di constatare come l'azione diretta del disegnare sia soggetta a mutazioni, che rischiano di mettere in crisi il suo ruolo di momento decisivo e irripetibile nella comprensione della realtà e nella capacità di comunicazione di un pensiero formale. Sempre più di frequente capita di constatare che studenti e studentesse lavorano sempre meno a mano libera: se ne avverte l'incertezza nella richiesta di

tracciare con decisione una linea su un "campo" vuoto oppure nell'imbarazzo di rappresentare ciò che hanno in mente invece di descriverlo a parole. Si rende così manifesta una diffusa difficoltà a elaborare e costruire pensieri astratti e a dominare un pensiero visivo attraverso i principi di una struttura formale, che prescinde da tecnologie e software.

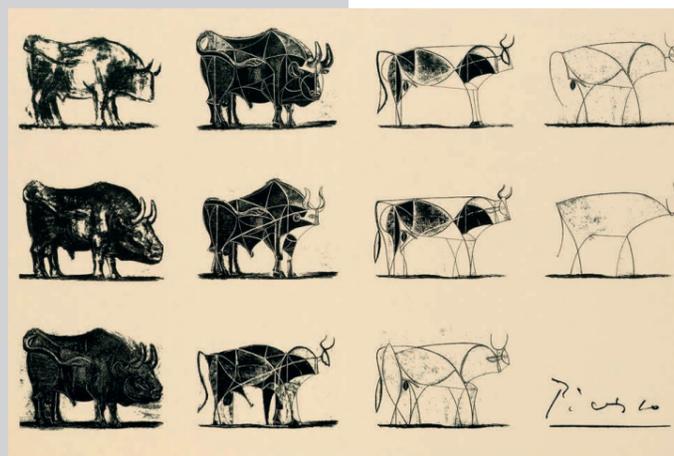
Il tema è dunque ampio e coinvolge ambiti che in parte esulano dallo specifico disciplinare del Disegno, interessando quelle trasformazioni complesse di processi cognitivi ed elaborazione del pensiero legate all'introduzione delle nuove tecnologie digitali. Tuttavia, circoscrivere il tema all'ambito specifico della cultura architettonica e grafica per riaprire il dibattito sul ruolo di strumenti e tecniche analogiche nelle azioni di analisi e progetto, anche confrontando il quadro nazionale della didattica e ricerca con le scuole europee dove questa prassi gode di maggiore attenzione, può essere di certo interesse. Si tratta innanzitutto di riflettere su quanto le varie forme di rappresentazione analogica (dalla figura al tratto a quella dipinta, dallo schema al diagramma, dal collage alla *maquette*) siano opportunità di pensiero critico non superate dalle procedure analitiche informatizzate. Di conseguenza, affinché tale pensiero sia veicolato con incisività e chiarezza, l'approfondimento di strumenti e tecniche manuali di comunicazione dovrebbe essere garantito nei programmi formativi delle scuole di Architettura, Ingegneria, Disegno industriale. In questo contesto storico così fortemente segnato dal dibattito sul *Digital Twin*, la proposta di rilanciare la riflessione su questa dimensione fondativa del Disegno nei processi di analisi e progetto (in architettura, design del prodotto e della moda, nelle arti visive, ecc.) sottende, dunque, una tensione culturale e, in un certo senso, un atto di resistenza critica (inteso come volontà di azione consapevole nei processi di accelerazione contemporanea), che rimettono al centro i rapporti di coesistenza fra le forme intelleggibili della coscienza e quelle sensibili della realtà: rapporti che si inverano proprio nelle pratiche espressive del disegno manuale.

Per anni abbiamo concentrato il dibattito sulla ridefinizione degli statuti della rappresentazione mettendo spesso in discussione l'efficacia descrittiva del segno lineare nella narrazione di

Traduzione inglese di
Sacha Anthony Berardo

architecture made up of multiple spaces and infinite reasons, for which the undisputed potential of digital and virtual representation forced an overall rethinking of the discipline. On the contrary, it now seems important to reflect on the specificity of that drawing which, “jet tracing as a real-time transcription of the energy accumulated by largely unconscious research” (Purini 2007: 41), brings into play that fundamental short circuit between thought and visual image, in which it is possible to recognize the unique and unrepeatable quality of the sign and of the gesture that produces it. If, therefore, the idea of architectural drawing is no longer conceivable beyond the digital context, it is also true that the direct action of drawing remains central in the transcription of thought (and, for it, of spatial thought), which is enclosed in its gestural dimension. Manual drawing, therefore, as a paradigm of complexity and, if you like, of the descriptive relativity of analogical representation with respect to the notational system of automatic drawing and its representative ‘sentences’. The latter, if not attentive, lacks the dimension of outlining, of the rapid crossing of the sign, of the authentically ‘tactile’ experience capable of generating and defining that narrative rhetoric in which manual drawing has so much in common with writing and with which it weaves a continuous exchange of resonances, destined to irreparably disappear in the a-critical use of automatic drawing. At the center of this operating field, there is not visual perception but rather the dimension of the gesture and the gestural and material transversality of communication or the inescapable multi-sensoriality, which includes the physical component of the image produced in defined spaces and times. In this sense, the self-referential calligraphic act, linked to the need for recognition and ‘signature’, is not of interest here, just as it is not of interest to dwell on the widely discussed question of the disappearance of the original. The attention here is not nostalgically directed to the ‘aura’ of author’s drawing but to the sophisticated ways with which geometry and graphics make it possible to explain the thought of analysis or design to oneself and/or to others through approximations, superim-

positions, and successive remakes: freedom of thought is at stake, not that of the hand! That hand which in manual drawing seems to snap freely and enjoy its own skill, “using the resources of a long-familiar science with incomparable confidence, but at the same time exploiting that imponderable that goes beyond the field of the intellect” (Focillon 2006: 122) and which, in a process that is at the antipodes of the risky mechanism of automatic drawing, returns to manual drawing its fundamental function of heuristic elaboration. In this process, time, understood as execution time, plays a fundamental role. Not only. A mental image can be quickly fixed in an instant graphic note, but it can also generate a complex complete figure, created over a long period of time. In the first case, the sketch allows for control of the idea which, through it, is enriched with awareness; in the second, the slow and detailed execution triggers a cognitive process which, from the private sphere, opens the communicative will to third parties. In both cases, the temporal dimension is part of the rhetoric with which the narrative is accomplished. Regrets, corrections, overlays are somehow the tangible outline of a story that every manual drawing tells. However, there is more. Manual drawing incorporates a more complex temporality, into which the events that accompany the execution forcefully enter and, ultimately, the dimension of the body ‘as a globally thinking entity’ and absolute protagonist of a process in which hand, body and mind are measured with the ability to organize the experience of reality and its representation as well as to dominate graphically concepts such as extension, density, weight, number, etc., extending the value of the investigative experience in space and time with skills that they require not only innate talent but also education, habit and practice which, unfortunately, no longer seem required in the formation of the architect. “The hand”, says Focillon, “is about action: it takes, it creates, and it could be said that it thinks. When resting, it is not a soulless tool abandoned on the table or hanging down the side of a body. Habit, instinct, and the desire to move are latent within it, and it does not take long to determine the intended action” (Focillon 2006: 106).



Pablo Picasso, *El Toro*, 1945. Postcard 10x15 cm. © Museo Picasso, Málaga.

una architettura fatta di spazi multipli e infinite ragioni, per le quali le indiscusse potenzialità della rappresentazione digitale e virtuale costringevano a un ripensamento complessivo della disciplina. Ora, al contrario, appare importante riflettere sulla specificità di quel disegno che, «tracciato di getto come trascrizione in tempo reale dell’energia accumulata da una ricerca in gran parte inconscia» (Purini 2007: 41), mette in campo quel cortocircuito fondamentale fra pensiero e immagine viva, in cui è possibile riconoscere la qualità unica e irripetibile del segno e del gesto che lo produce. Se, dunque, l’idea di disegno di architettura non è più pensabile di là dal contesto digitale, è pur vero che l’azione diretta del disegnare resta centrale nella trascrizione del pensiero (e, per esso, del pensiero spaziale), che è racchiusa nella sua dimensione gestuale. Disegno manuale, dunque, come paradigma della complessità e, se si vuole, della relatività descrittiva della rappresentazione analogica rispetto al sistema notazionale del disegno automatico e alle sue “sentenze” rappresentative. A queste ultime, se non attenzionate, manca la dimensione del tracciamento, dell’attraversamento rapido del segno, dell’esperienza autenticamente “tattile” in grado di generare e definire quella retorica narrativa in cui il disegno manuale tanto ha in comune con la scrittura e con cui intreccia un continuo scambio di risonanze, destinato a scomparire irrimediabilmente nell’uso a-critico del disegno automatico. Infatti, al centro di questo campo operativo non c’è la percezione visiva ma piuttosto la dimensione del gesto e la trasversalità gestuale e materiale della comunicazione, ovvero quella ineludibile multi-sensorialità che include la componente fisica dell’immagine prodotta in spazi e tempi definiti. In tal senso, in questa sede non interessa l’atto calligrafico autoreferenziale, legato a esigenze di riconoscibilità e di “firma”, così come non interessa soffermarsi sulla questione ampiamente discussa della scomparsa dell’originale. L’attenzione non è qui nostalgicamente rivolta “all’aura” del disegno d’autore ma ai modi sofisticati con i quali geometria e grafica consentono di spiegare il pensiero di analisi o di progetto a sé stessi e/o ad altri tramite approssimazioni, sovrapposizioni e rifacimenti successivi: è in gioco la libertà del pensiero, non quella della mano! Quella mano

che nel disegno manuale sembra scattare liberamente e godere della propria abilità, «servendosi con sicurezza impareggiabile delle risorse di una scienza lungamente frequentata, ma al tempo stesso sfruttando quell’imponderabile che esula dal campo dell’intelletto» (Focillon 2006: 122) e che, in una processualità che è agli antipodi del rischioso meccanicismo del disegno automatico, restituisce al disegno manuale la sua fondamentale funzione di elaborazione euristica. In questo processo assume un ruolo fondamentale il tempo, inteso come tempo di esecuzione. Ma non solo. Un’immagine mentale può essere fissata rapidamente in un appunto grafico istantaneo ma può anche generare una figura compiuta complessa, realizzata con tempi lunghi. Nel primo caso, lo schizzo consente il controllo dell’idea che, tramite esso, si arricchisce di consapevolezza; nel secondo, l’esecuzione lenta e dettagliata innesca un processo conoscitivo che, dalla sfera privata, si apre alla volontà comunicativa a terzi. In entrambi i casi, la dimensione temporale è parte della retorica con cui la narrazione si compie. Pentimenti, correzioni, sovrapposizioni sono in qualche modo la traccia tangibile di una storia, che ogni disegno manuale racconta. Ma c’è di più. Il disegno manuale incorpora in sé una temporalità più complessa, in cui entrano prepotentemente gli accadimenti che accompagnano l’esecuzione e, in ultima analisi, la dimensione del corpo “come entità globalmente pensante” e assoluto protagonista di un processo in cui mano, corpo e mente si misurano con le capacità di organizzare l’esperienza della realtà e la sua rappresentazione nonché di dominare graficamente concetti come estensione, densità, peso, numero, ecc., estendendo il valore dell’esperienza investigativa nello spazio e nel tempo con abilità che non necessitano di talento innato ma di educazione, consuetudine ed esercizio che, purtroppo, non sembrano più richiesti nella formazione dell’architetto. «La mano», afferma Focillon, «è azione: afferra, crea, a volte si direbbe che pensi. In stato di quiete, non è un utensile senz’anima, un utensile abbandonato sul tavolo o lasciato ricadere lungo il corpo: in essa permangono, in fase di riflessione, l’istinto e la volontà di azione, e non occorre soffermarsi a lungo per intuire il gesto che si appresta a compiere» (Focillon 2006: 106).

References/Bibliografia

- FOCILLON H. ([1943] 2006), *Elogio della mano*, Torino, Einaudi; trad. ing. H. FOCILLON, V. CHARLES (2018), *In Praise of Hands*.
 PURINI F. (2007), *Una lezione sul disegno*, Roma, Gangemi Editore.