



## disegnare con ... **FRANCO CERVELLINI**

Per introdurre questa intervista ho cercato una foto del primo giorno di attività didattica della facoltà di Architettura di Ascoli Piceno. Un lunedì di ottobre del 1993 in cui, insieme ad altri 80 compagni d'avventura comincio un percorso di studi che mi avrebbe condotto qui, ad intervistare il mio professore, il professore che trovai in aula quel primo giorno.

Quella foto non l'ho trovata, e allora l'ho immaginata: *Professore universitario con trench e sigaretta insegna come si disegna l'architettura. I suoi studenti lo ascoltano attentamente in aula.* Questo è il *prompt*, necessariamente stringato, che ho suggerito ad uno dei tanti motori grafici di intelligenza artificiale che ad oggi si trovano in rete. L'immagine risultante è sintetica in molti modi. Perché riassume il ricordo impreciso che ho di quella giornata, evocandone l'atmosfera e sfocandone i bordi, e perché è di sintesi, secondo

una definizione forse superata, ovvero generata artificialmente da un sistema complesso di regole di autoapprendimento (Machine Learning), e che per questo sintetizza, proprio come fa un qualunque disegno, un percorso proprio di conoscenza.

Lo strumento utilizzato per generare tale immagine è uno di quelli con cui ci avrebbe sicuramente invitato a sperimentare con serendipità. Uno strumento da avere a disposizione nella propria personale 'officina della forma'.

Un'officina che Franco Cervellini non ha mai avuto paura di aggiornare, cambiandone i dispositivi e le modalità d'uso, in un periodo, a cavallo degli anni duemila, cruciale per avviare la didattica del disegno e della rappresentazione ad un viaggio che l'avrebbe condotta ad un radicale ed irreversibile rinnovamento.

### Una breve presentazione

*Francesco Cervellini è stato tra i componenti del Comitato Tecnico Ordinatore per la fondazione della facoltà di Architettura dell'Università di Camerino con sede ad Ascoli Piceno. Professore ordinario in Disegno, per l'università di Camerino ha ricoperto, tra gli altri, nel 2012, il ruolo di presidente del corso di laurea in Disegno Industriale e Ambientale. Socio e membro del Comitato Tecnico Scientifico dell'Unione Italiana Disegno, la sua linea di ricerca è da sempre stata tesa da una parte ad approfondire la conoscenza dei modi attraverso i quali il Disegno esercita la sua funzione inventiva in Architettura e nel Design, dall'altra a misurare l'interferenza tra i nuovi linguaggi digitali e la cultura del progetto.*

### **Qual è il tuo atteggiamento generale nei riguardi della Rappresentazione?**

**Cervellini:** Con questa domanda chiami subito in causa uno dei problemi per me più importanti e delicati. Ritengo, infatti, che la titolazione di una disciplina debba anche salvaguardarne la storia, o dichiararne l'assoluta novità. Nell'ordinamento il passaggio da Disegno a Scienza della rappresentazione non è stato mai formalizzato e il settore scientifico-disciplinare reca ancora oggi come titolazione complessiva quella di Disegno. Io ne sono compiaciuto.

Per me il Disegno è una pratica empirica di cui rivendico proprio quella qualificazione nel significato di sperimentale e induttiva. La Rappresentazione è una disciplina complessa che contiene articolazioni anche molto diverse tra loro e, per tale motivo, oltre le conoscenze delle basilari didattiche, è necessario che ciascuno di noi eserciti delle opzioni tematiche nella propria ricerca.

In tal senso, voglio esplicitare subito che al centro del mio interesse nella Rappresentazione c'è stato e c'è il Disegno. E per connotare subito tale mia propensione vorrei ricorrere ad una citazione: "Il disegno è l'idea dunque: è la forma vera della cosa. O più esattamente, è il gesto che procede dal desiderio di mostrare questa forma, e di tracciarla per mostrarla.

Non tuttavia di tracciare per mostrare una forma già acquisita, tracciare è qui trovare, e per trovare, cercare - o lasciare essere cercati e trovati - da una forma a venire, che deve o che può venire nel disegno".

La citazione è di Jean Luc Nancy<sup>1</sup>, purtroppo di recente scomparso. Personalmente la considero l'espressione nella quale vedo chiaramente affermata la mia convinzione circa la centralità del Disegno nelle pratiche analitiche e inventive delle arti visive. In italiano, Disegno è parola polisemica, insieme nomen actionis, nomen acti e obiectum, in quanto designa contemporaneamente sia la concezione, sia la pratica esecutiva, sia infine l'esito del disegnare.

Tali designazioni costituiscono il dispiegamento di un pensiero operativo, che si sviluppa cioè intorno alle cose, per formare immagini delle stesse. Un bildnerische denken<sup>2</sup>.

**Mi sembra che tale preferenza per il Disegno esprima anche un tuo orientamento per un suo uso prevalentemente inventivo, piuttosto che descrittivo o analitico.**

**Cervellini:** a mio avviso, concepire un progetto visivo è un'azione intellettuale non separata dall'atto di disegnarlo. Intendo cioè superare un'interpretazione del Disegno come tecnica prevalentemente rappresentativa, di servizio, al pensiero dell'Architettura e del Design attraverso la descrizione referenziale dei suoi modelli progettuali. Inoltre per concludere sulla titolazione, ritengo che usare il termine Rappresentazione indichi utilmente l'estensione del campo dei nostri interessi; ma nello stesso tempo comporti anche una distorsione. L'azione del Disegno è presentatrice della cosa che mostra.

Il Disegno, infatti, prima di rappresentare qualcosa, la presenta cioè la fa emergere ad un'esistenza che prima della sua azione non era data. Tale è il suo principale e primario compito rispetto al quale altre funzioni, come quella comunicativa o quella analitica, sono secondarie, nel senso che non possono che discendere dalla prima. Il Disegno è, quindi, uno strumento sempre integralmente partecipe della sua genesi e del suo fine e da parte mia non è accettabile qualsiasi traduzione, parafrasi o sinonimia che ne attenui l'essenziale unitarietà di sua concezione e messa in opera.

**Dopo queste anticipazioni, per così dire, identitarie ti vorrei chiedere di tracciare un quadro delle tue attività didattiche e di sperimentazione.**

**Cervellini:** La tua richiesta mi aiuta a fare un po' d'ordine su come il mio atteggiamento verso il Disegno si è progressivamente formato e trasformato. Sintetizzando direi che al riguardo potrei individuare tre fasi, in buona parte coincidenti con tre luoghi nei quali, ho avuto l'occasione di operare. Così, una Prima fase si è svolta a S. Marino. In quel luogo, dove da giovanissimo lavorai per l'Ufficio di Piano, il Disegno veniva usato soprattutto come mezzo adeguato alla costruzione. Le forme di rappresentazione più comuni erano quelle in proiezioni ortogonali.

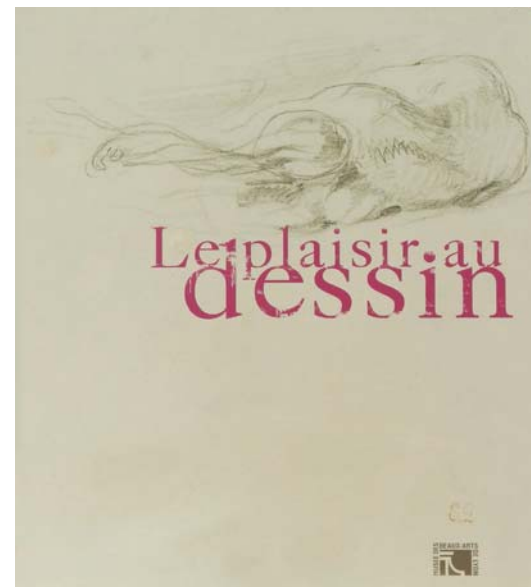


Fig. 1 - Copertina di Le Plaisir au dessin di Jean Luc Nancy



Fig. 2 - Copertina dell'edizione italiana di Teoria della forma e della figurazione di Paul Klee.

Quella di S. Marino fu, quindi, una lezione alla concretezza e alla precisione del Disegno tecnico, alla quale, solo successivamente, cercai di integrare le qualità rappresentative dei disegni tridimensionali. In quel tirocinio a S. Marino come disegnatore-progettista cominciai a capire realmente la differenza concettuale e d'uso in architettura ad esempio tra una pianta e una sezione, dando inizio a riflessioni durate per tutta la mia attività. (Per inciso nel Design tale differenza è molto meno significativa, in quanto si tratta in entrambi i casi di sezioni su un manufatto che ha minori specificità di collocazione rispetto ai piani dello spazio tridimensionale).

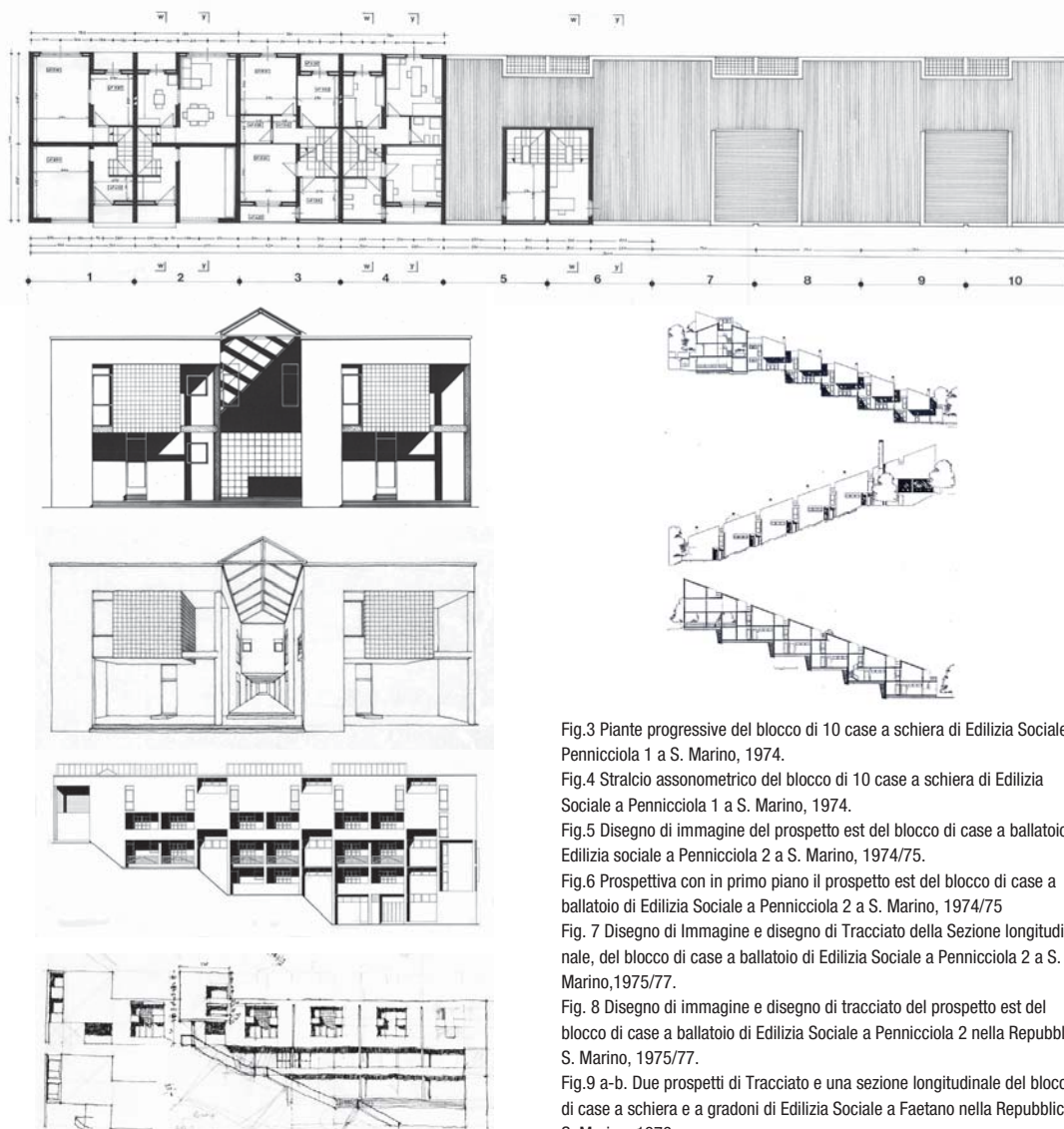
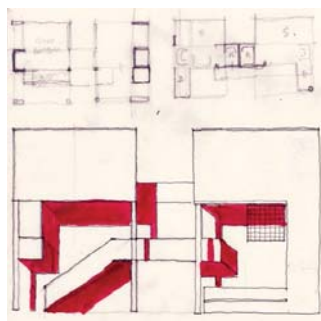
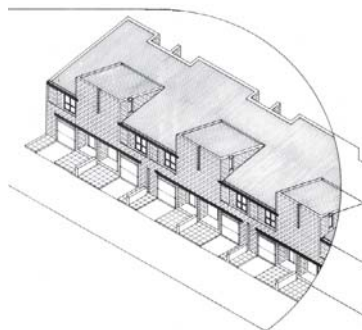


Fig.3 Piante progressive del blocco di 10 case a schiera di Edilizia Sociale a Pennicciola 1 a S. Marino, 1974.

Fig.4 Stralcio assonometrico del blocco di 10 case a schiera di Edilizia Sociale a Pennicciola 1 a S. Marino, 1974.

Fig.5 Disegno di immagine del prospetto est del blocco di case a ballatoio di Edilizia sociale a Pennicciola 2 a S. Marino, 1974/75.

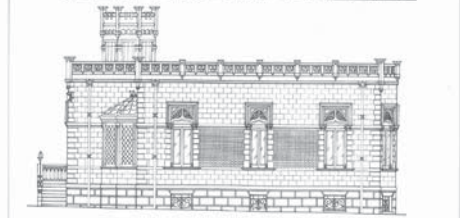
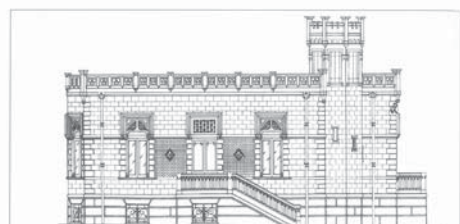
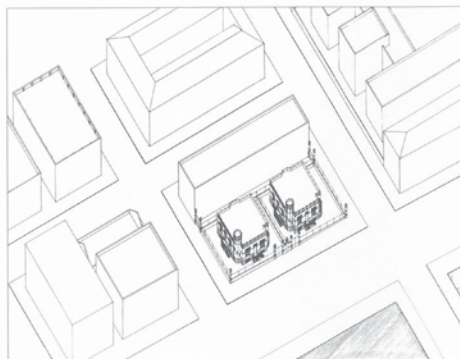
Fig.6 Prospettiva con in primo piano il prospetto est del blocco di case a ballatoio di Edilizia Sociale a Pennicciola 2 a S. Marino, 1974/75

Fig. 7 Disegno di Immagine e disegno di Tracciato della Sezione longitudinale, del blocco di case a ballatoio di Edilizia Sociale a Pennicciola 2 a S. Marino, 1975/77.

Fig. 8 Disegno di immagine e disegno di tracciato del prospetto est del blocco di case a ballatoio di Edilizia Sociale a Pennicciola 2 nella Repubblica S. Marino, 1975/77.

Fig.9 a-b. Due prospetti di Tracciato e una sezione longitudinale del blocco di case a schiera e a gradoni di Edilizia Sociale a Faetano nella Repubblica S. Marino, 1976.





**La tua cosiddetta seconda fase come è stato riferito recente Convegno Dell'UID, si è svolta proprio a Reggio Calabria?**

**Cervellini:** Sì, dal 1975 al 1994, cioè per quasi venti anni, ho vissuto lì la Seconda fase ricca e varia della mia esperienza, nella quale si è consolidata una parte della mia formazione e del rapporto con la disciplina, nel mentre partecipavo al contemporaneo consolidamento di una Facoltà di Architettura ancora relativamente nuova.

A Reggio conobbi da ricercatore neofita che cosa è l'âme di una scuola, le sue tendenze generali e particolari e la dialettica del confronto tra diverse linee tematiche e problematiche. Voglio dedicare immediatamente ad esse due osservazioni, sintetiche, per poi passare ad eventi di maggiore importanza ai quali ebbi l'occasione, la fortuna di partecipare. A Reggio negli anni della Direzione di Antonio Quistelli, primeggiò come tematica di studio e di progetto quella dell'edilizia semplice a basso costo e, conseguentemente, per la nostra area disciplinare la pratica del rilievo come conoscenza di un edificio e di un luogo esistente del territorio. (Io personalmente privilegiavo l'edilizia della ricostruzione post-sismica a Messina, sulla quale pubblicai dopo qualche anno il volume *Per un Atlante architettonico di Messina*). Tale tematica costituiva una prima fase didattica introduttiva, di semplice restituzione grafica, per mezzo di un rilevamento a vista, normato e con una stumentazione elementare. L'obiettivo era quello di esercitarsi nel ridisegno architettonico a varie scale di un manufatto, sulla base della conoscenza di alcuni suoi elementi metrici e delle tecniche di rappresentazione. Un'altra linea didattica da me spesso prediletta, mirava ad una prima conoscenza dell'architettura moderna e contemporanea su testi semplici (quasi sempre tratti dal patrimonio di edilizia residenziale della modernità), attraverso un ridisegno di scomposizione e ricomposizione tematizzata di vari manufatti (ad es. le case di di J. J. P. Oud in Olanda, la Siedlung del Weissenhoff di Mies, le case Olivetti a Ivrea di Figini e Pollini, le case unifamiliari di Tadao Ando, ecc.).

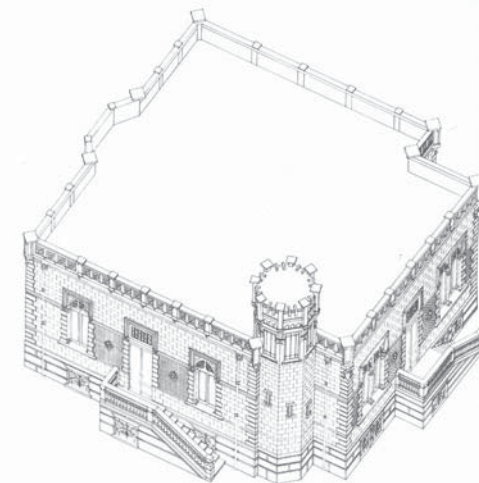


Fig. 10 Messina, isolato 201; riferimento planimetrico e assonometrico dei Villini Drago da *Per un Atlante architettonico di Messina* a cura di Francesco Cervellini, 1995.

Fig. 11 Messina, isolato 201; Villino A, pianta del piano terra e prospetto nord, dal testo citato.

Fig. 12 Messina isolato 201; assonometria del Villino A con vista nord ed est, dal testo citato.

**Hai accennato ad eventi Reggini particolari e importanti, a cosa ti riferivi?**

**Cervellini:** Prima, però devo segnalare che Reggio fu anche un luogo di molteplici incontri culturali, (ho già citato Antonio Quistelli, altri lo saranno in seguito) e soprattutto del formarsi di rapporti intellettuali e umani con persone come Tonino Paris, Pier Paolo Balbo, docenti miei coetanei, e Ottavio Amaro, giovane ricercatore, che divennero anche di amicizia profonda e permanente. Dopo di che, mi riferirò, molto selettivamente a quattro esperienze tra le più significative a cui partecipai:

- Il progetto per la realizzazione di Per un Atlante delle Calabria, territorio, insediamenti storici, manufatti architettonici;
- La formazione di uno dei primi due Dottorati consorziati di Ricerca in Disegno e Rappresentazione;
- La promozione e lo svolgimento del seminario "Il Disegno quotidiano. Le Idee camminano sulla mani degli uomini", che fu l'inizio organico della mia riflessione sulle caratteristiche del Disegno di invenzione per il progetto.
- Il progetto del completamento della Facoltà di Architettura.

**Vorrei che inserissi ulteriori particolari circa l'Atlante informatizzato dei beni culturali della Calabria.**

**Cervellini:** Dal 1987 al 1993 (data nella quale fu portata a termine la relativa pubblicazione, con autori Pier Paolo Balbo, Alessandro Bianchi, Francesco D'Orsi Villani, Massimo Giovannini e il sottoscritto) partecipai al progetto e alla realizzazione dell'Atlante informatizzato dei Beni Architettonici e Ambientali della Calabria, gestito dal Consorzio Beni Culturali, concessionario del finanziamento del Ministero per i Beni Culturali (ex art. 15 legge finanziaria 1986). Fui uno dei collaboratori alla direzione scientifica e un partecipante a quella operativa del sottoprogetto 2, dedicato all'Archivio Campionario Catalografico dei Centri Storici e a quella del sottoprogetto 3, l'Archivio Campionario Diagnostico degli Edifici di Valore Storico. Per argomentare specificatamente circa un'operazione complessa quale fu l'Atlante della Calabria posso solo rimandare alla sintesi contenuta nel volume omonimo edito da Gangemi a Roma. (Quel volume ha una titolazione, che personalmente rivendico non come un vezzo, di preporre all'oggetto un complemento di fine per testimoniare nel tempo stesso la tensione ad un obiettivo e la consapevolezza di non averlo raggiunto, in quanto compiutamente "impossibile").

Gli aspetti scientifici che il progetto affrontava erano tre: la costruzione di una mappa regionale dei vincoli con annesso repertorio dei beni; il rilievo e la rappresentazione di un campione (32) dei centri storici calabresi; il rilievo diagnostico di un campione (10) dei manufatti di valore storico.

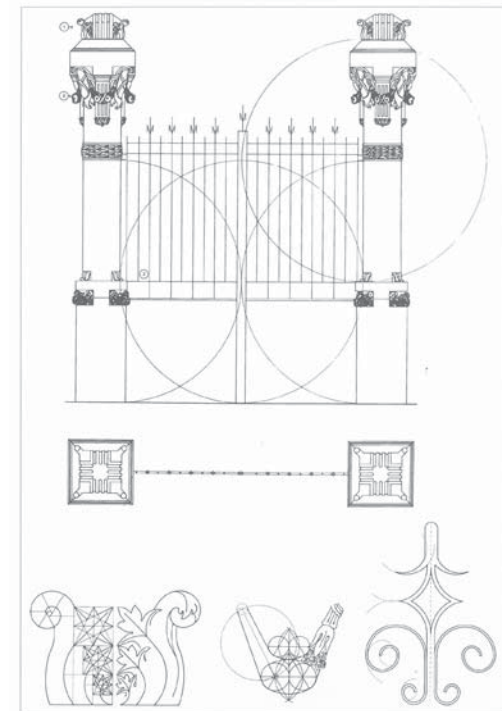
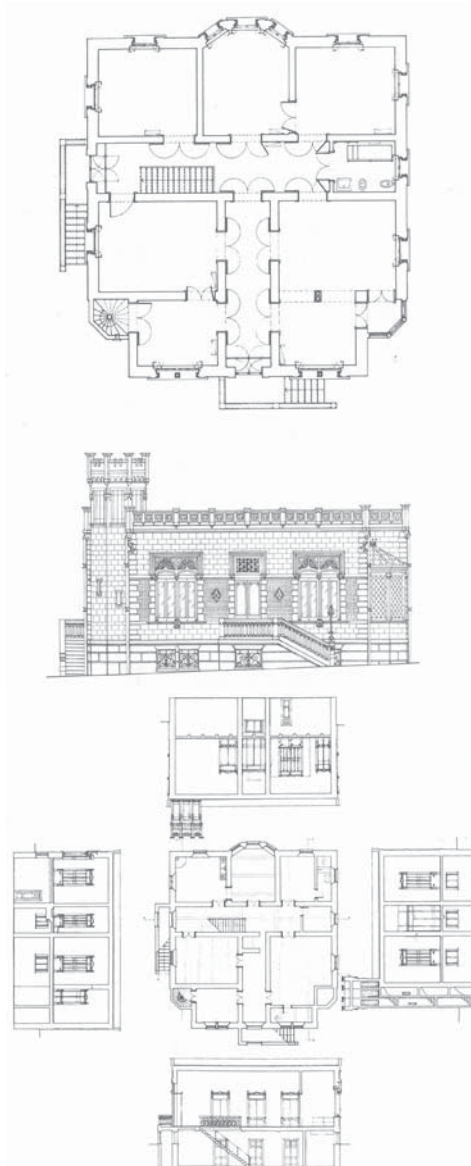


Fig.13 Messina, isolato 201; Villino A, prospetti sud e ovest, dal testo citato.  
Fig.14 Messina, isolato 201; Villino A, pianta del piano seminterrato e sezioni dal testo citato.

Fig.15 Messina, isolato 201; Villino A, pianta prospetto e matrici geometriche di un elemento di recinzione, dal testo citato.

I beni architettonici presenti in Calabria non costituiscono certo un insieme interconnesso. Ma un apparato che si proponesse di sovrintendere alle sue conoscenze (l'Atlante) poteva esserlo, anzi questo volle essere il suo requisito saliente: trasformare un insieme osservato in un sistema conoscitivo. L'Atlante come un modello capace di svolgere nei confronti della struttura che rappresentava la funzione di organizzatore sintattico, che è la funzione dell'ordinare e mettere in relazione dati disgiunti e del mostrare somi-

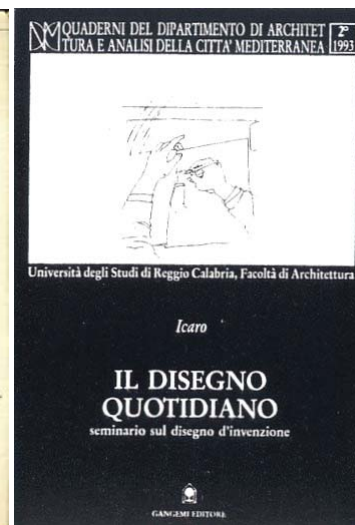
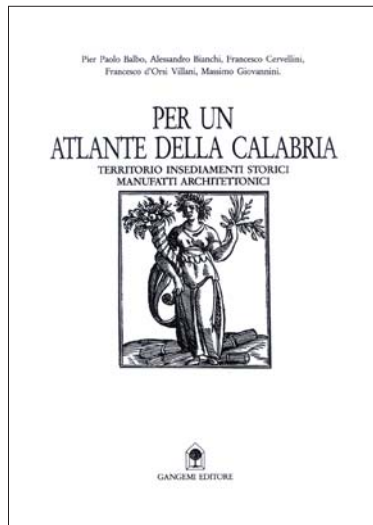


Fig.16 Copertina del volume Per un Atlante della Calabria, territorio, insediamenti storici, manufatti architettonici, Roma/Reggio C., 1993.

Fig.17 Copertina del volume di proposta del Dottorato di Ricerca in Rilievo e Rappresentazione dell'ambiente Artefatto naturale. Principi costitutivi dell'architettura, consorzio tra le Facoltà di Palermo, Firenze, Napoli e Reggio Calabria, Reggio Calabria, 1984.

Fig.18 Copertina del volume Il Disegno quotidiano. Le Idee camminano sulle mani degli uomini, Reggio Calabria, 1993.

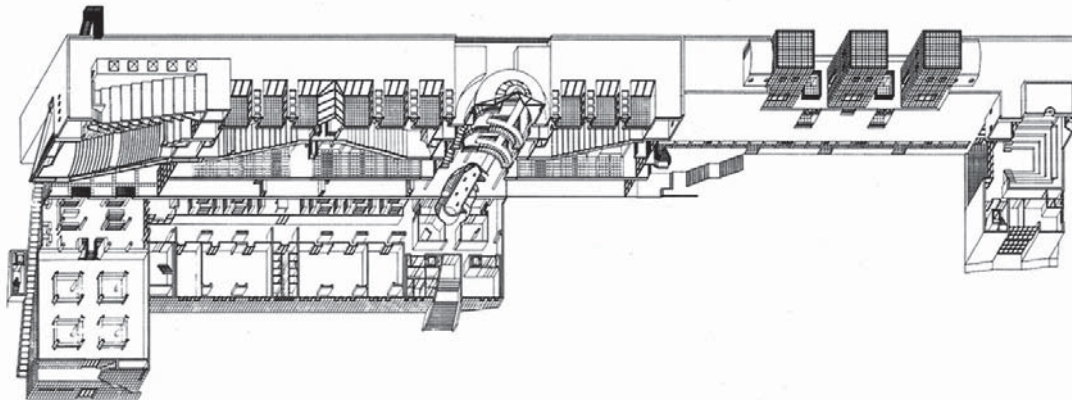


Fig. 19 Assonometria del Corpo D del completamento della Facoltà di Architettura di Reggio Calabria, 1992.

glianze e connessioni tra loro prima non evidenziate. Un elemento di grande importanza per me, inoltre, fu che quell'esperienza divenne anche una sorta di mia iniziazione alla digitalizzazione, di cui non avevo avuto fino ad allora che scarse conoscenze.

*Al di là di quell'esperienza specifica, ti ho sentito spesso far cenno a l'“Atlante” anche come a una sorta di caposaldo teorico, uno dei tre luoghi logici principali del Disegno.*

**Cervellini:** Sì, probabilmente questa è una delle eredità più importanti di quella esperienza insieme alle relative attività (dalla programmazione del rilevamento tematizzato dei centri storici, al rilievo architettonico e diagnostico dei manufatti di valore storico, alla catalogazione e classificazione e archiviazione dei dati raccolti, ovvero alla costruzione dei primi data-base, anche se allora non si chiamavano ancora così).

L'Atlante è per me uno dei tre libri mastri della Rappresentazione, ovvero uno dei Luoghi Eletti del Disegno. In particolare quello dove si esplica prevalentemente la sua funzione analitica. (Essendo gli altri due Luoghi, il Manuale e il proprio Carnet des croquis, spazi metaforici delle altre due funzioni essenziali del Disegno, quella descrittiva/referenziale e quella inventiva).

Anche i Rilievi con le loro restituzioni sono già Modelli analitici, in quanto conoscono e analizzano i loro oggetti attraverso i criteri analogici propri della conformazione geometrica e della misurazione, costituendosi, quindi, come interpreti “fedeli” di alcuni dei principali caratteri strutturali dei propri referenti, che possono consentirne anche una valutazione morfologica.



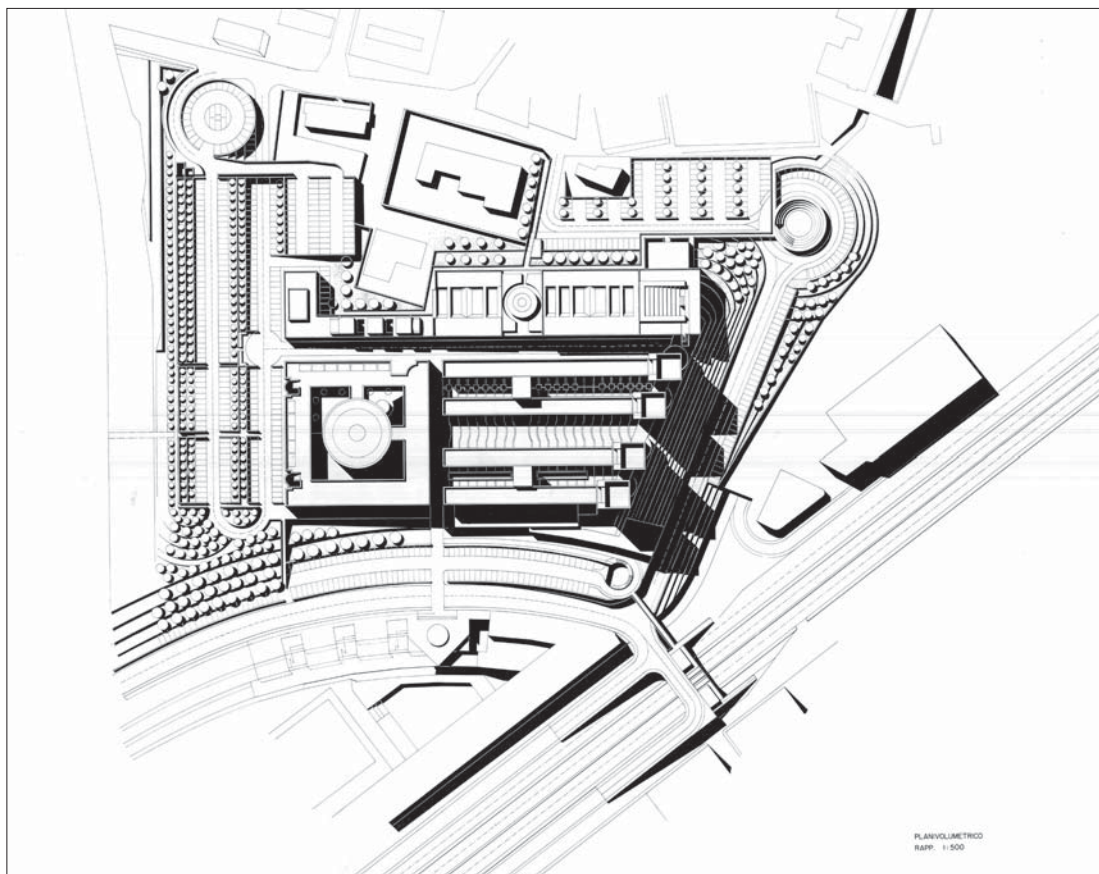
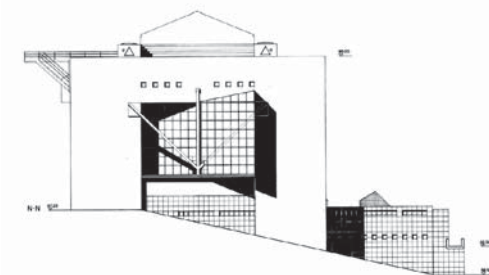
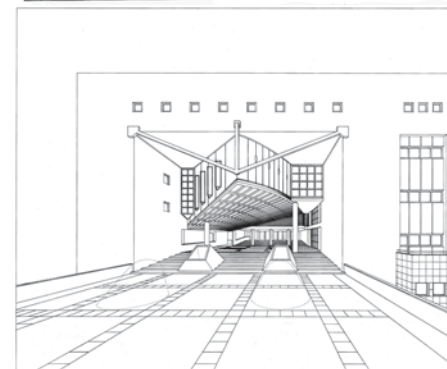
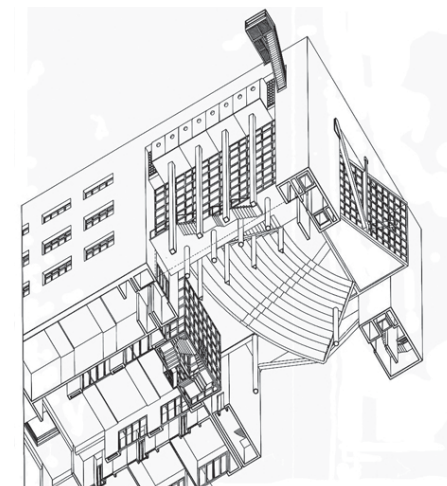


Fig. 20 Planimetria generale del completamento della Facoltà di Architettura di Reggio Calabria. In alto la "Stecca" del Corpo D, opera dell'autore, 1992.  
Fig. 21 Assonometria dal basso del Blocco della Biblioteca, Piazza ed Aula Magna nel Corpo D del progetto succitato, 1992.  
Fig. 22 Prospettiva del lato sud del progetto succitato, 1992.  
Fig. 23 Prospetto del lato ovest dell'Aula Magna, verso Messina, del progetto succitato, 1992.



**A questo punto, viste le tue ultime annotazioni vorrei che dedicassi qualche ulteriore considerazione riguardo al tuo atteggiamento circa il Rilievo.**

**Cervellini:** Ti risponderò puntualmente, nello stesso tempo mi interessa particolarmente esporre alcune mie convinzioni sui rapporti tra Rilievo e Progetto. Un manufatto architettonico costruito rivela sempre alcuni dei significati cui il progetto tendeva, altri suoi propri ne costruisce ma non esaurisce i significati di quello. Ciò pone su piani di senso paralleli ma non reciproci, il Rilievo e il Progetto.

Oggi la disciplina del Rilievo architettonico si è uniformata alla finalità cartografica dell'Atlante. Abbandonate le istanze formative di tipo linguistico, il Rilievo è divenuto una metodica e una prassi di indagine rigorosamente documentaria, nelle quali le valutazioni metriche e diagnostiche si caratterizzano anche come interpretative e critiche. I rilievi, le analisi possono costituire una parte dei materiali razionali per il Progetto, fa-

vorendo acquisizioni importanti per la comprensione dell'identità dei manufatti e dei luoghi ma per procedere oltre è necessario uno salto concettuale, poiché le origini del Progetto potranno muovere solo da un desiderio/intenzione di tentare una trasformazione di quell'identità data.

Ecco perché il rapporto tra Rilievo e Progetto è tutt'altro che meccanicamente continuo ma può e deve essere circolarmente dialettico, nella reciproca autonomia. Il loro rapporto vivrà sempre in una ambivalenza:

Il Rilievo rispetto al progetto sarà sempre al tempo stesso indispensabile e inutile; perché se le assunzioni problematiche di un progetto possono muovere solo da una analisi dell'esistente, lo sviluppo delle ipotesi progettuali può originare solo dall'intenzione di tentarne una modificazione.

Per il progetto non è data possibilità di significato se non in rapporto con quanto già esiste, ma al tempo stesso non gli è consegnata, a priori, garanzia di senso solo nella diretta continuità con quello.

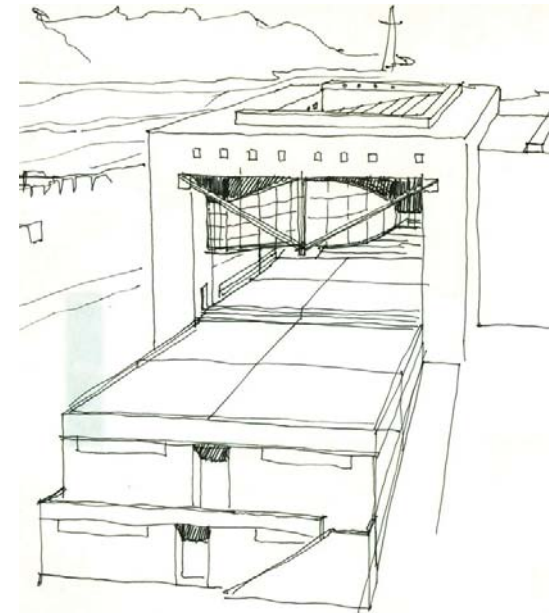


Fig. 24 Immagine prospettica dell'Aula Magna, ecc, dal lato sud del progetto succitato, 1992.

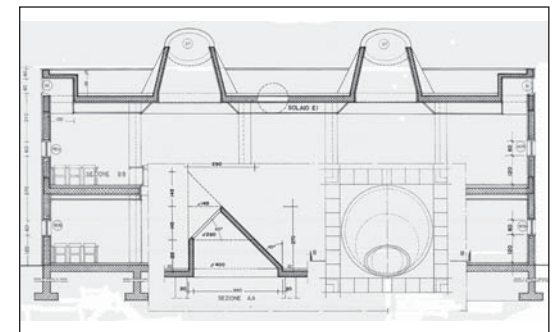
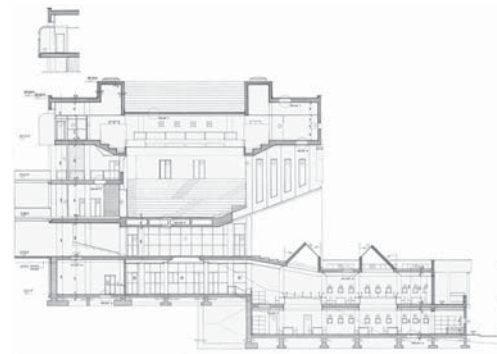
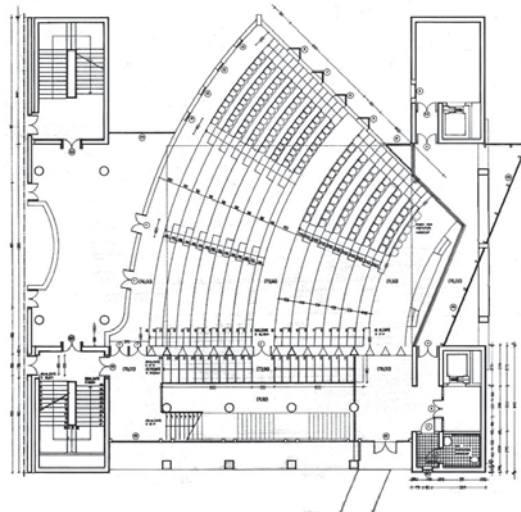
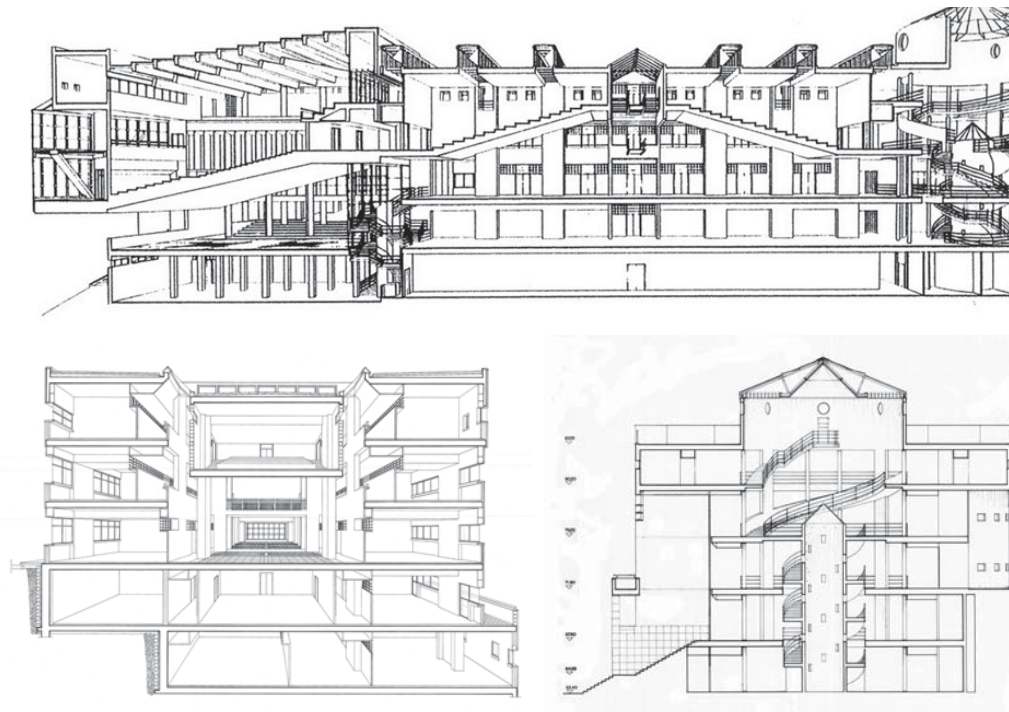


Fig. 25 Pianta alla quota più alta dell'Aula Magna nel Corpo D del completamento della Facoltà di Architettura di Reggio Calabria, 1992.

Fig. 26 Stralcio della Sezione longitudinale, (Biblioteca, Piazza Coperta, Biblioteca) del progetto succitato, 1992.

Fig. 27 Sezione trasversale-stralcio della biblioteca del progetto succitato, 1992.





***Vorrei che parlassi della seconda esperienza significativa cui hai partecipato a Reggio: la formazione di uno dei primi due Dottorati Consorziati di Ricerca in Disegno e Rappresentazione.***

**Cervellini:** Al riguardo sarò estremamente sintetico; in primo luogo perché fu una esperienza collettiva, cui offrii per diversi anni il mio contributo come uno degli appassionati partecipanti del Collegio dei docenti. In secondo luogo, perché, argomentare sui primi Dottorati in misura corrispondente rispetto a quello che fu in termini di novità e importanza per l'università Italiana, richiederebbe una sorta di confronto seminariale allargato con altri partecipanti a quelle esperienze. (Voglio però aggiungere una nota significativa. Per cogliere la qualità di quella esperienza basta considerare che

Francesca Fatta, oggi Presidente dell'UID, fu una delle prime Dottoresse di quello specifico primo Dottorato).

I Dottorati italiani di Disegno all'inizio furono due: il nostro e quello coordinato da Genova con Roma, ecc. La differenza sostanziale tra i due, a mio avviso, sta nel fatto che il nostro, già dal primo coordinamento di Margherita De Simone, fu orientato allo studio del rapporto tra il Disegno e l'Architettura nella sua generalità, mentre quello genovese-romano propendeva in particolare per il rilievo. Il titolo del nostro "Dottorato di Ricerca in Rilievo e Rappresentazione dell'ambiente Artefatto naturale. Principi costitutivi dell'architettura" è emblematico della sua specifica problematicità e delle correlate iniziative. Per favorire il riferimento al riguardo rimando alla collezione della Collana



Fig. 28 Sezione longitudinale parziale del Corpo D dall'Aula Magna alla Scala centrale del progetto succitato 1992

Fig. 29 Sezione trasversale del Corpo D in corrispondenza con le aule grandi inclinate del progetto succitato, 1992.

Fig. 30 Sezione longitudinale del blocco scale centrale del progetto succitato, 1992.

Fig. 31 Copertina della Tesi di Dottorato di Flavia La Rocca, 1996, tutor prof. Francesco Cervellini.

di Pietra e ai testi allegati, nonché agli Atti dei vari Seminari di Primavera palermitani.

Mi limiterei, invece, a riportare il breve estratto del mio contributo programmatico al testo di proposta per l'Istituzione di quel Dottorato, in quanto indicativo dei miei interessi in formazione o già esplicitamente maturati, a quella data, sulla tematica dei rapporti tra Disegno e Progetto e nel quale ancora mi riconosco nonostante il tempo trascorso.

Quel testo si intitolava: «Dimensione, Segno, Progetto. Il contenuto del seminario sarà costituito dall'approfondimento teorico e sperimentale delle seguenti tematiche:

la metodologia di rappresentazione in rapporto alle specificità dimensionali dei fenomeni oggetto della rappresentazione stessa e/o della "previsione" progettuale; l'analisi del segno descrittivo in architettura come connotazione della sua costruzione logica e formale; l'analisi del rapporto tra disegno e progetto: il problema dell'autonomia e della "strumentalità" del disegno nelle operazioni progettuali; l'individualità e l'indipendenza delle varie rappresentazioni di un progetto. Il seminario propone la seguente articolazione deicicli di comunicazioni e sperimentazioni: Analisi critica dei codici e delle convenzioni in uso nella rappresentazione alle varie scale dimensionali:

- La rappresentazione delle qualità figurative a scala urbana;
- La rappresentazione delle qualità figurative dell'oggetto architettonico;
- La rappresentazione delle relazioni tecniche e figurative all'interno dell'oggetto architettonico. Analisi e sperimentazioni sui meccanismi di controllo dei problemi di dimensionamento e misurazione.

Operazioni analitiche e di sintesi sulle tecniche di dimensionamento attraverso l'uso della modularità, dell'iterazione, del ritmo, ecc. Sperimentazioni di disegno progettuale in riferimento a problemi di diversa specificità dimensionale e a gradi differenti di "strumentalità" della rappresentazione »

**Facevi riferimento come esperienza reggina rilevante ad un Seminario: Il Disegno quotidiano, Vuoi parlarne?**

**Cervellini:** Nel 1989 organizzai a Reggio C. una mostra-seminario: Le idee d'architettura camminano sulle mani degli uomini. Per partecipare alla mostra era richiesta liberamente a tutti Docenti e Studenti di esporre un proprio disegno con una didascalia e poi di partecipare ad un seminario che si

<http://disegnarecon.univaq.it>

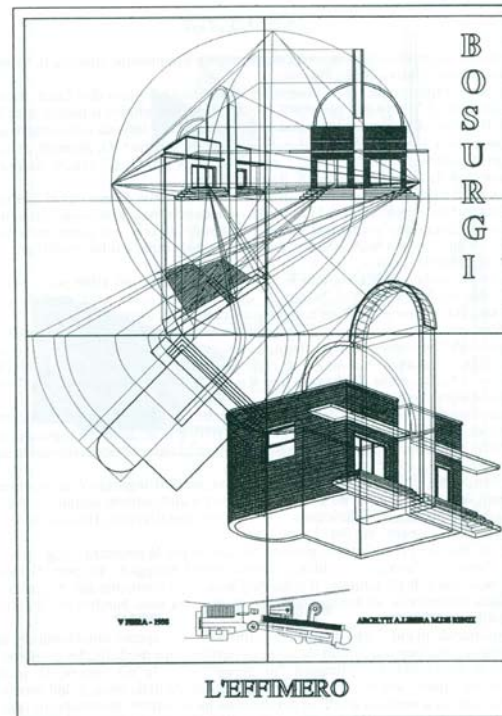


Fig. 32 Elaborato di analisi grafica e interpretativa del Padiglione Bosurgi di Libera e De Renzi alla Fiera di Messina, (1938).

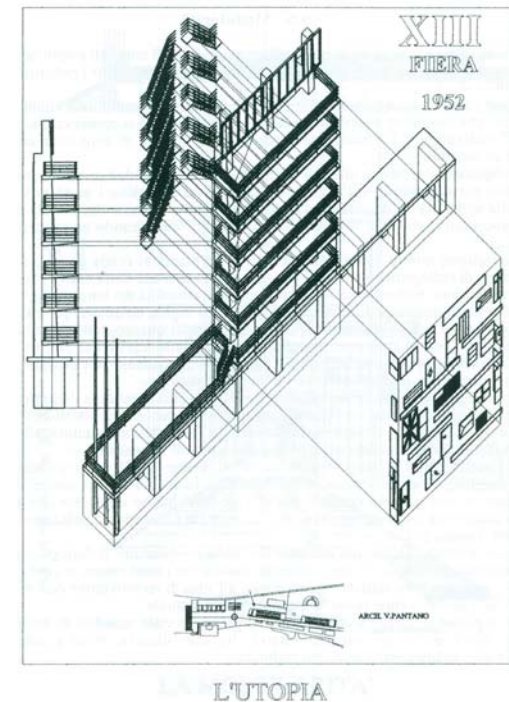


Fig. 33 Elaborato di analisi grafica e interpretativa del Padiglione di ingresso alla fiera di Messina di Vincenzo Pantano, (1950-'52).

protrasse per due giornate intere. Tale iniziativa di riflessione e di dibattito fu indirizzata soprattutto sul tema del Disegno d'invenzione per il progetto. Ed ebbe una partecipazione corale di docenti e studenti, da Quistelli, a Purini, ad Anselmi, a Claudio D'Amato, ecc. (ricordo con affetto in particolare la partecipazione di quel vero virtuoso del Disegno che era Franco Pierluisi), segnale che il problema posto appassionava tutti, in un momento peral-

tro in cui una generazione di maestri del disegno manuale si cominciava a doversi confrontare con i più giovani, già coinvolti nelle prime esperienze di disegno digitale. Il Seminario "Il Disegno quotidiano Le Idee camminano sulla mani degli uomini", raccolto in un omonimo libro, fu di fatto l'inizio organico della riflessione sulle caratteristiche del Disegno di invenzione per il Progetto.

DOI: <https://doi.org/10.20365/disegnarecon.28.2022.dw>



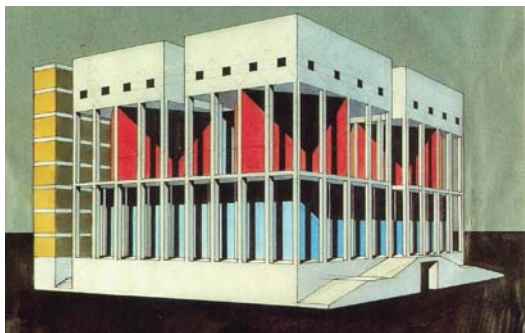


Fig. 34 Dal "Disegno Quotidiano", Franco Purini, Studio per l'edificio delle aule del Polo Scientifico dell'Università di Firenze, (1985).  
Fig. 35 Dal "Disegno Quotidiano", Franco Purini, con Laura Thermes, studio per il campanile e il sagrato della Cappella di S. Antonio da Padova a Poggioreale, (1987).

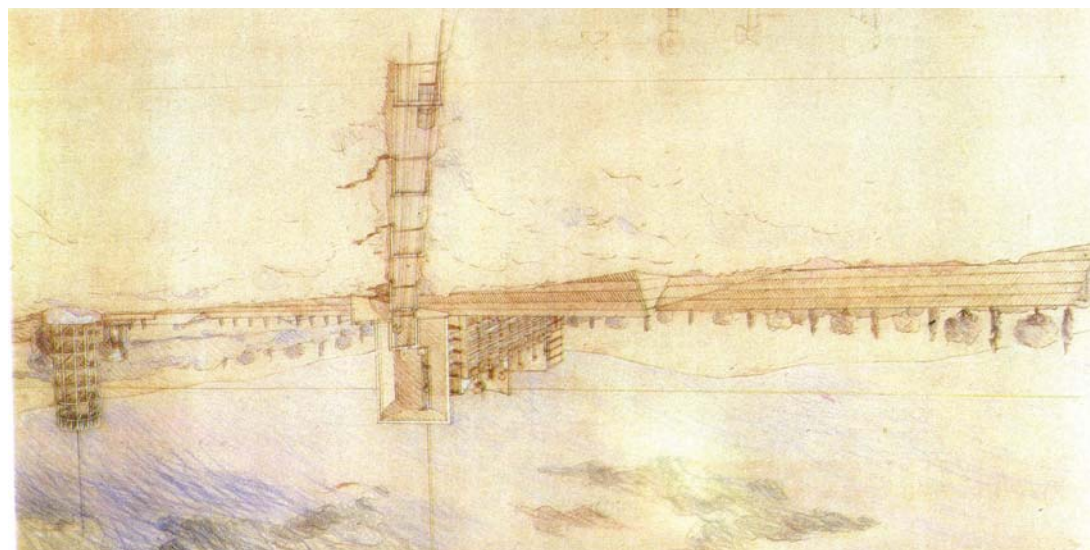
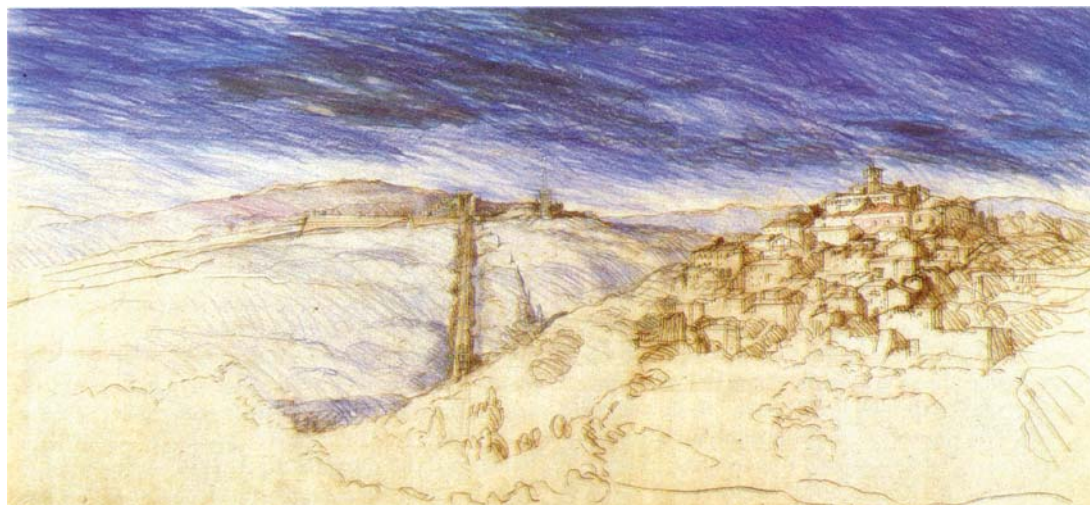
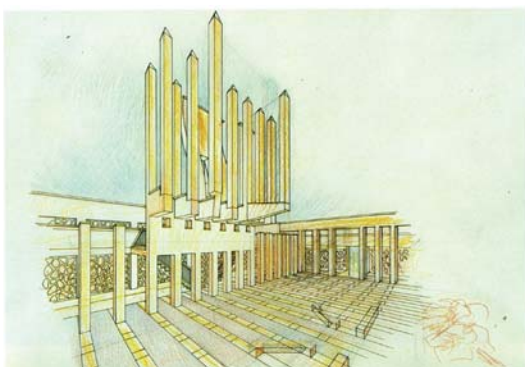


Fig. 36 Dal "Disegno Quotidiano", Alessandro Anselmi Studi preliminari per un progetto del centro amministrativo dell'Aude (Carcassonne Francia), (1989).

Fig. 37-38, "Dal "Disegno Quotidiano", Franco Pierluisi, vedute del Progetto di un centro-studi sul territorio e il paesaggio in provincia di Roma, (1987-'88).



**So che a Reggio hai vissuto anche una delle tue esperienze architettoniche più importanti: la partecipazione al progetto della Facoltà di architettura. A tal proposito hai inviato un tuo scritto proprio a Reggio Calabria, durante il Convegno dell'UID nel 2021. Vorrei che ritornassi sull'argomento.**

**Cervellini:** Volentieri, perché dietro quelle parole c'è una parte sostanziale di quello che io considero il mio messaggio didattico e civile più importante. Ho fatto mostrare pochi disegni di quella che io considero una delle vicende architettoniche più importanti di Reggio, che qualcuno dovrebbe assolutamente analizzare, correggendo le mie sicure imprecisioni e far conoscere alla comunità, scrivendone. Esse fanno, cioè, parte della storia non solo disciplinare di questa città, ma a mio parere, vanno oltre di essa, per costituire un brano della storia civile di una parte importante del nostro paese.

Infatti, l'origine di quei disegni deriva dal Progetto di PRG di Reggio di Quaroni/Quistelli, che come risultato (minimo) tendeva ad offrire una struttura unitaria (e congruente alla sua originaria bellezza), alla dispersa conurbazione della costa almeno sino a Villa S. Giovanni, anche in previsione del collegamento stabile con la Sicilia, quel mitico Ponte, che di quella struttura voleva costituire uno dei riferimenti. Pur avendo ricordato come esso - il Ponte - venisse considerato un presupposto basilico del Piano, contemporaneamente sono dell'opinione che in quella strategia di pensieri, il Ponte stesso non fosse la cosa più importante, come invece la maggior parte della gente, riduttivamente ed esageratamente nello stesso tempo, credeva allora, e ripetitivamente ha creduto ancora tutte le volte che si è riproposto fino ad oggi. C'erano in quel Piano altre suggestioni, secondo me ben più lungimiranti e strategiche: in primis, il Piano per la Grande Reggio voleva stimolare il formarsi, nell'estremo Sud d'Italia, di una prima grande città mediterranea, una Reggio-Messina immaginata convivente sulle due sponde, (qualcuno disse non proprio celiando: Lo stretto quasi come una sorta di Canal Grande...).

Dunque, come prima suggestione, la creazione di una Metropoli dello Stretto, Testa di Ponte della Sicilia; c'era poi un'altra fascinazione strettamente

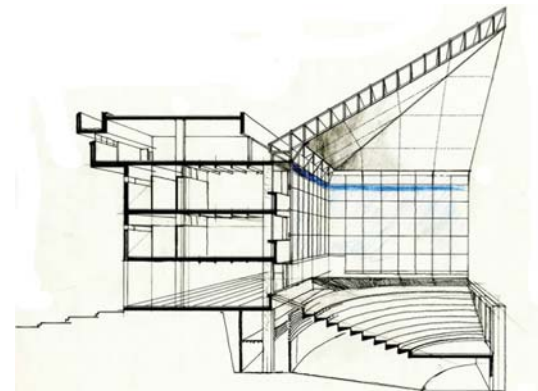
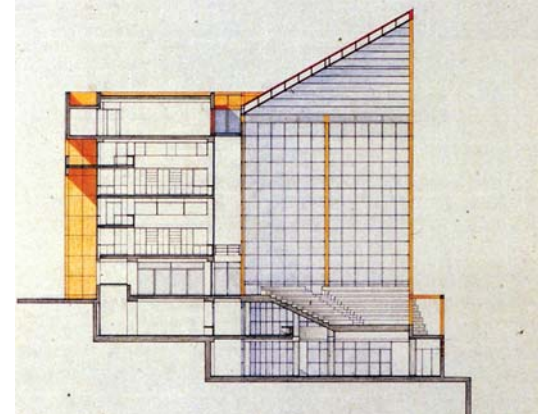
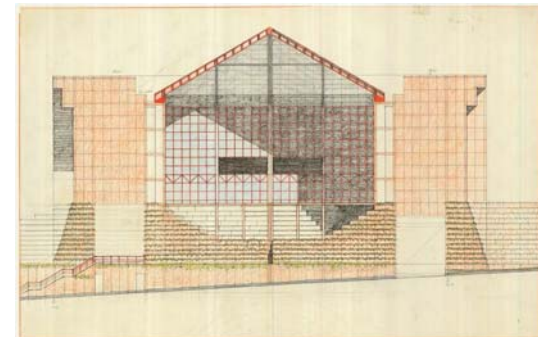
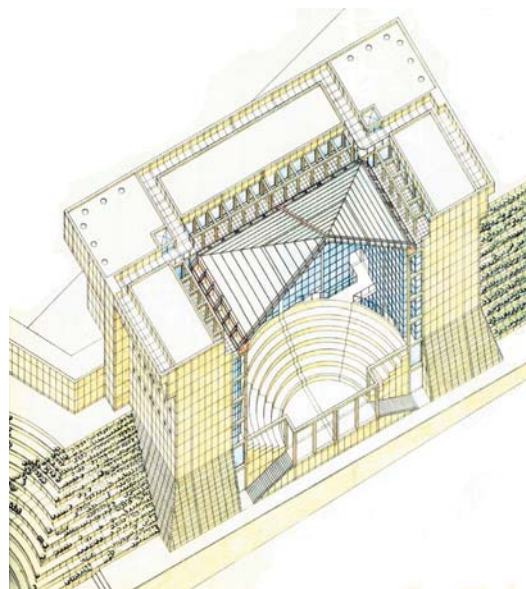
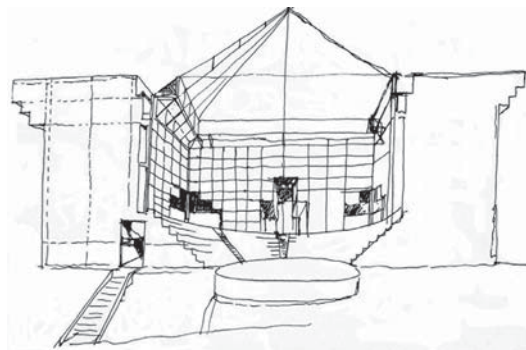


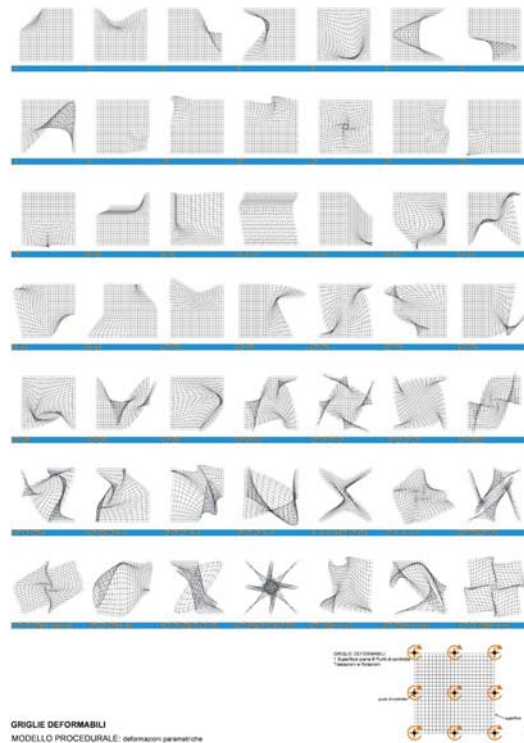
Fig. 39-43 , Franco Cervellini, Un disegno di immagine, assonometria dall'alto, prospetto est verso Messina, una sezione trasversale, una sezione prospettica trasversale, una pianta tipo delle aule di didattica frontale di una soluzione progettuale intermedia e superata del Progetto per il completamento della facoltà di Architettura di Reggio Calabria ,1986-'88.

connessa, e di precisa connotazione programmatoria e non solo per il Meridione. Secondo me questa era la più importante.

Il complesso di pensieri/progetti di quella grande città meridionale su due sponde, configurando una vera Porta della Sicilia, tendeva, quasi naturalmente, a suscitare una sorta di fantasia di scala ancora più elevata a livello politico/concettuale: ovvero che la Sicilia divenisse essa stessa Un ponte dell'Italia tutta, ovvero dell'Europa, per L'Africa settentrionale. Una visione di tipo Europeo quindi, di un'Europa capace allora di pensare alla adeguatezza del suo ruolo storico, civile ed economico. Di queste mie parole si può benissimo pensare che siano le solite affermazioni strampalate e ondivaghe di un architetto visionario. Invece, se ci pensate, il paradosso è che quello che io ho detto, in realtà, si è realizzato concretamente in questi ultimi 30 anni, ma radicalmente capovolto di senso. La Sicilia non è divenuto il luogo privilegiato di organizzazione di un sistema complesso di relazioni di sviluppo civile, economico e culturale, cioè anche di ricerca e di studi tra popolazioni diverse, ma l'ultimo salvagente di milioni di disperati.

**Immagino che ora tu voglia parlare della tua terza fase: Ascoli Piceno, che a me interessa in modo particolare.**

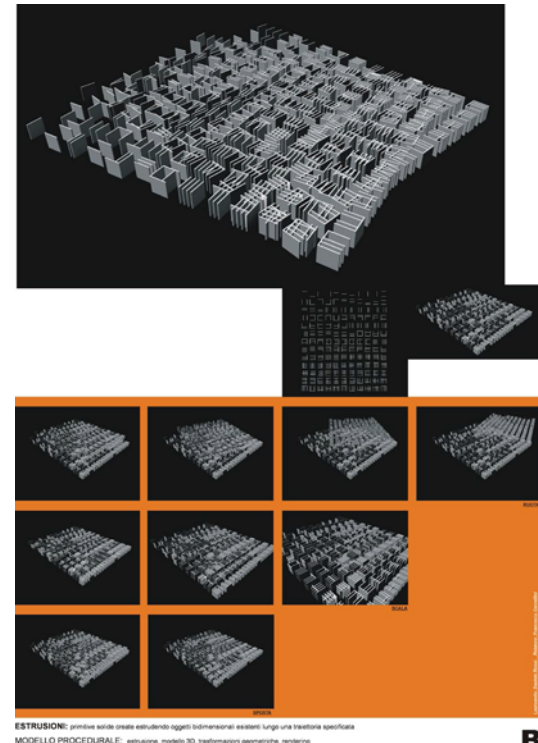
**Cervellini:** Sì, Ascoli è la terza fase della mia esperienza ed anche quella istituzionalmente conclusiva. Anch'essa è durata una ventina d'anni dal 1994 al 2014 ed è anch'essa ricca di esperienze quotidiane e di eventi particolari. Anche Ascoli come Reggio, è stato un luogo d'incontri e di intense collaborazioni. Segnerò poi in particolare, due persone con le quali ho stretto rapporti di solidarietà, e con le quali ho costruito, in una Scuola del tutto nuova e senza tradizioni, un piccolo ma molto produttivo gruppo di ricerca disciplinare, divenuto progressivamente punto di riferimento per altri giovani studiosi e ricercatori interessati ai problemi del Disegno e della Rappresentazione. (Tra costoro meritano di essere citati almeno Francesca Coltellacci e Filippo Sicuranza). La prima persona cui accennavo è Elena Ippoliti, con la quale, pur essendo mossi da interessi anche diver-



GRIGLIE DEFORMABILI  
MODELLO PROCEDURALE: informazioni parametriche

Fig. 44 Griglie deformabili, dalla Tesi di Laurea di Daniele Rossi, Relatore Prof. Francesco Cervellini, 2000.

si, in un continuo e assolutamente paritario confronto abbiamo concepito e realizzato molteplici programmi operativi anche sufficientemente impegnativi. La seconda persona è il mio intervistatore attuale (Daniele Rossi), con il quale, dalla relazione della sua Tesi di Laurea, ho poi seguito nel suo percorso successivo di ricerca, stabilendo nel tempo molteplici rapporti di collaborazione.



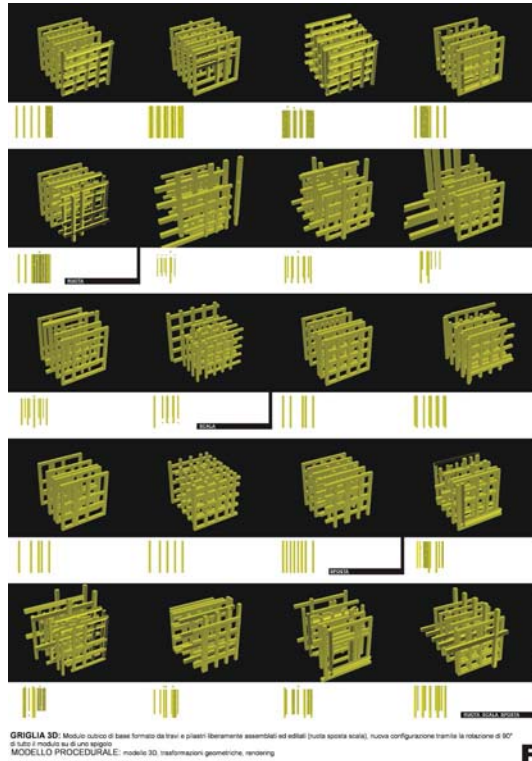
ESTRUSIONE: primario scatto creato estrudendo oggetti bidimensionali di sezione fissa su una trazione specificata  
MODELLO PROCEDURALE: situazione, modello 3D, trasformazioni geometriche, rendering

Fig. 45 Griglie estruse, dalla Tesi di Laurea di Daniele Rossi, Relatore Prof. Francesco Cervellini, 2000.

**Puoi segnalare anche per Ascoli l'attività "quotidiana" e le iniziative particolari e più importanti alle quali hai partecipato?**

**Cervellini:** In qualche modo seguirò quello schema ma con delle differenze. Ho pensato, infatti, di raccogliere insieme alcuni aspetti disgiunti del quotidiano, al di là delle differenze di specificità, perché hanno costituito i principi fondativi, cioè l'imprinting che io personalmente ho cercato di dare al valore e al ruolo del Disegno nella formazione degli architetti prima e dei designer dopo. Indico invece come particolari eventi e attività che,





GRIGLIA 3D: Modulo cubico di base formato da travi e pilastri (ibernetamente assemblati) ed edifici (vuota spaziosa scara), nuova configurazione tramite la rotazione di 90° di tutti i moduli di disimpegno.  
MODELLO PROCEDURALE: modello 3D, trasformazioni geometriche, rendering

Fig. 46 Griglie 3D dalla Tesi di Laurea di Daniele Rossi, Relatore Prof. Francesco Cervellini, 2000.

eccettuata l'attività di servizio analitico e progettuale per il Comune di Camerino, prima e dopo il terremoto del 1997, in realtà hanno fatto parte anch'esse del quotidiano, ma, o con la specificità che fu il frutto di una prima organizzata e produttiva struttura collettiva di Ricerca (Eidolab), o perché sono state l'esito di riflessioni e pensieri poliennali, di ricerche compiute soprattutto nel lavoro quotidiano della didattica.

Mi riferisco al compimento di due monografie che ritengo rappresentino il mio contributo più consistente al Disegno e all'area disciplinare: Il Disegno Officina della Forma e Il Disegno come Luogo del Progetto.

Tra le altre attività voglio ricordare in primo luogo la mia partecipazione alla fondazione di quella Scuola, seguendo lo straordinario Magistero di Eduardo Vittoria (presidente per lungo tempo del Comitato Tecnico Ordinatore) e all'inizio con pochissimi altri interlocutori.

Ad Ascoli ho impostato per la prima volta in piena responsabilità una didattica del Disegno, che soprattutto con l'aiuto di Elena Ippoliti ha coperto brillantemente le tematiche del rilievo architettonico e ambientale, del rapporto tra Disegno d'architettura e progetto e della comunicazione visiva anche nei loro successivi sviluppi digitali.

Tra marzo 2000 e luglio 2003 sono stato responsabile scientifico della convenzione "Progetto preliminare di inquadramento per la riparazione e il risanamento delle mura storiche di Camerino danneggiate a seguito degli eventi sismici del settembre 1997", (coordinatrice prof. Elena Ippoliti, su incarico conferito dal Comune di Camerino alla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Camerino).

Già nell'agosto del 1997 la Facoltà di Architettura di Ascoli Piceno fu incaricata dal Comune di Camerino di svolgere un'approfondita indagine analitica sulle Mura storiche della città, sede dell'Atene, sulla cui base definirne il progetto di restauro. L'evento sismico, intervenuto nel settembre dello stesso anno, rese più urgente l'approfondimento di quella analisi con l'integrazione di una stima dei danni direttamente provocati dal sisma. Così il "Rilievo integrato delle Mura di Camerino" è divenuto anche parte cospicua del Programma di Recupero del Centro Storico, al quale il nostro gruppo ha ulteriormente contribuito.

A tale sviluppo ha infine fatto seguito un'ulteriore convenzione che riguardante il "Progetto preliminare d'inquadramento per la riparazione e il risanamento delle mura storiche".

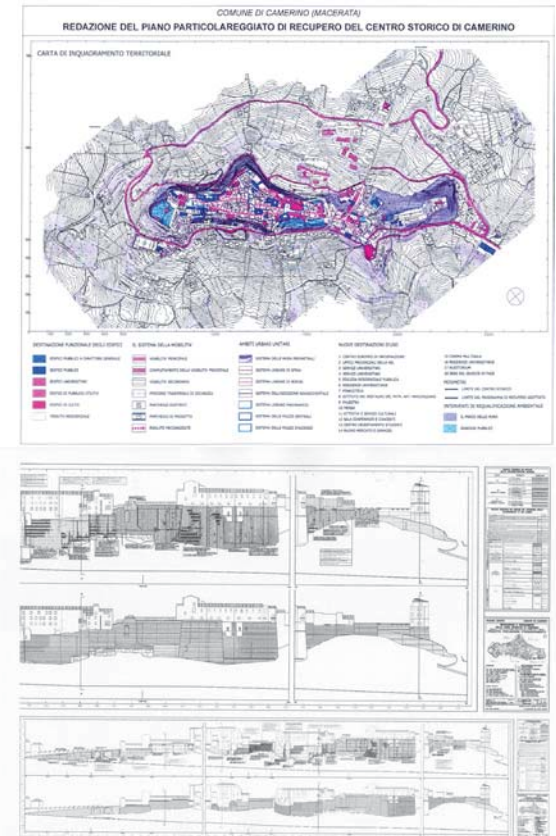
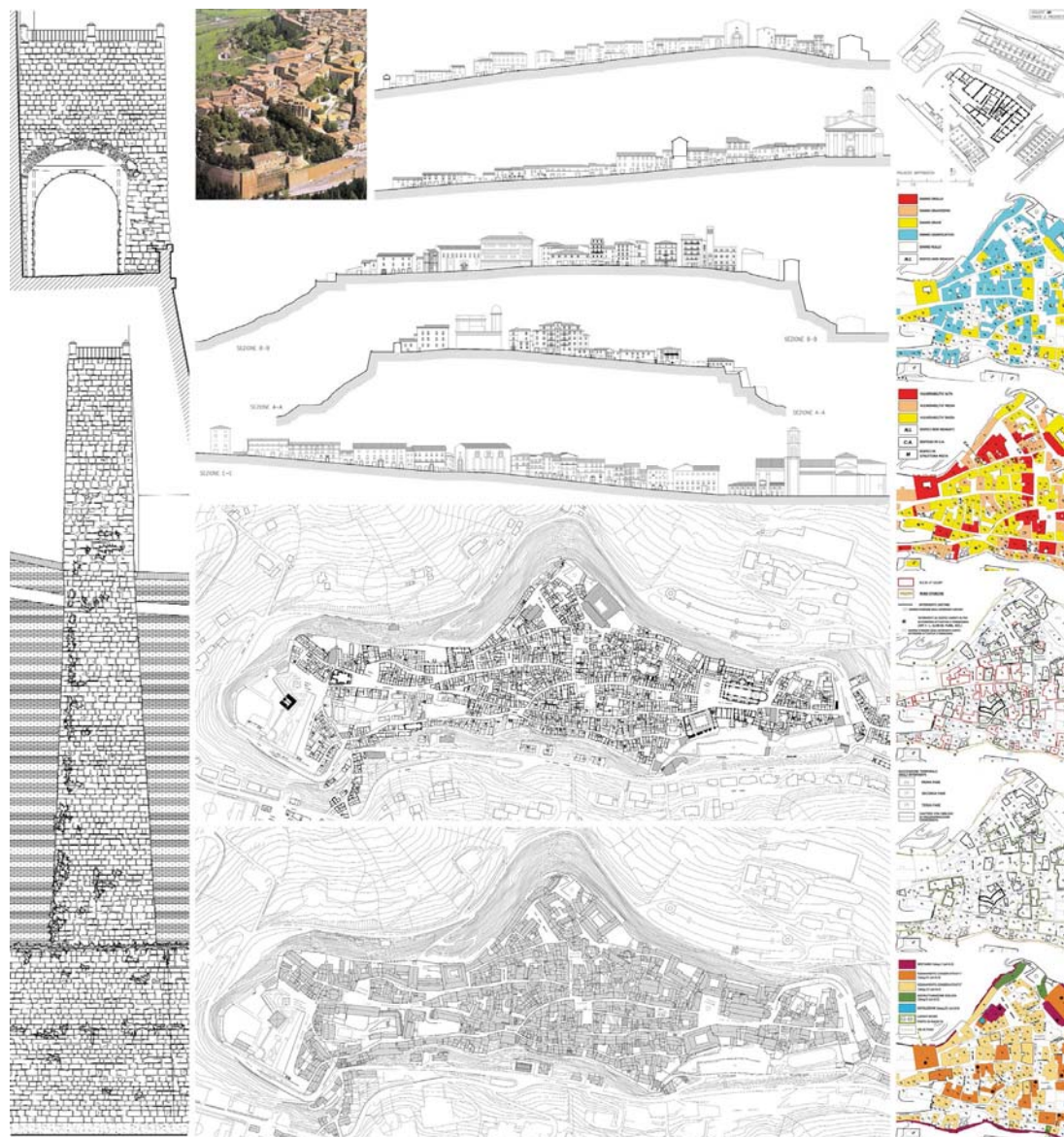


Fig. 47 Planimetria del Piano Particolareggiato del centro Storico di Camerino, 1998.

Fig. 48 Elevazioni e prospetti dal "Progetto preliminare di inquadramento per la riparazione e il risanamento delle mura storiche di Camerino danneggiate a seguito degli eventi sismici del settembre. 1997. (2003).





### *Vuoi parlarci ora delle tue monografie?*

**Cervellini:** Parlare di esse necessita di argomentazioni separate per chiarezza espositiva, nonostante la sostanziale unità di ispirazione.

Il primo volume, *Il Disegno Officina della Forma*, reca come data di edizione con ISBN il 2012. Ma la sua vera edizione, attraverso il deposito presso il Tribunale di Ascoli, è il 2000. Esso raccoglie esclusivamente materiali dei miei primi anni di insegnamento di Disegno dell'Architettura ad Ascoli.

Anche in virtù delle favorevoli condizioni di lavoro in aula, riuscii ad integrare alle consuete analisi grafiche di edifici storici una sperimentazione sugli elementi germinalmente costitutivi della forma visiva.

Per condensare sinteticamente i contenuti dei due volumi possiamo servirci di due coppie di domande che posi agli studenti e mi posi io stesso, in certo modo ex-novo.

Quella intorno a cui ruota la prima monografia può essere esplicitata così: Come si generano le forme visive? È data forse un'immagine mentale che il disegno è capace di trascrivere?

Per rispondere direi che l'insegnamento ad Ascoli, ricominciando da capo, fu l'occasione per un chiarimento/distinzione fondamentale del rapporto tra pensiero, immagine e figura. In un certo modo, ambiziosamente, mi proposi una rivisitazione del testo basilico di Wassili Kandinsky, *Punto, Linea Superficie*, intraprendendo un totale rinnovamento didattico sperimentale sugli elementi costitutivi della forma visiva.

La base di partenza era la condivisione dell'ipotesi di Emilio Garroni<sup>3</sup> che non si dà un'immagine mentale che possa essere assimilata a un disegno, ma che la nostra esperienza sia attraversata continuamente da «Sensazioni, Percezioni Immaginazioni, ovvero "immagini interne", costitutivamente dinamiche, non fissabili in un'icona o figura materiale», intorno alle quali il pensiero si raggruma e si consolida con sempre maggiore evidenza fino a stimolarci ad una prima espressione iconica.

Fig. 49 Tavola analitica dal Programma di Recupero del Centro Storico di Camerino e delle sue Mura (2000).



Fig. 50 Copertina di Il Disegno Officina della Forma, 2000.

Ed è allora che avviene il tracciamento del disegno. Con tali premesse ho sperimentato (didatticamente) attraverso pratiche di "formaggio" (nomen acti di formare), la costruzione grammaticale di figure semplici a programma e aggregazioni più complesse per prefigurare forme bi-tridimensionali statiche.

Tutto ciò fu oggetto di un'intensa sperimentazione da parte degli studenti di cui si mostrano qui alcuni esempi, intercalandoli con le sintesi delle ipotesi-base di tali esperimenti, attraverso 4 passaggi istitutivi di un procedimento grammaticale sintattico formativo.

1. Stabilire i morfemi visivi, (unità morfologiche elementari).

Nella grammatica della lingua i morfemi sono diversi: radici, prefissi e suffissi. Nella morfologia delle forme visive esso è uno solo: il punto, da cui derivano, secondo Kandinsky e Klee, prima gli altri elementi figurativi lineari: retta, curva e mistilinea e poi il piano, la superficie e il volume.

2. Definire i caratteri grammaticali intrinseci, peculiari dei morfemi visivi.

Dall'insieme delle molteplici osservazioni di opere d'arte ho ricavato la seguente formulazione generale: la caratterizzazione grammaticale primaria degli elementi della forma visiva si dà in quattro caratteri genetici ad essi intrinseci: la forma, (geometrica, come nell'inglese shape); il colore, (che è luce con le sue teorie e applicazioni); la dimensione, (assoluta e proporzionale, in 2/3 D che riguarda anche il supporto e il formato dell'opera); la texture (nel duplice senso dell'apparente e/o vera consistenza materica del soggetto o della sua rappresentazione).

Poi, per percepire concretamente la figura/forma: necessita un terzo passaggio:

3. Analizzare come le varie figure (statiche) stanno sul quadro.

Le figure non esistono se non su un supporto: una superficie, uno spazio, un ambiente, che le circoscrive o in cui esse si collocano, interagendo mutualmente. Si tratta di definire tecnicamente i termini di relazione tra i vari elementi e il supporto.

Lasciamo in sospenso per un momento il quarto passaggio sul quale tornerò tra poco.

Oltre a questi 4 passaggi, esistono poi alcuni termini basilari che marcano i rapporti di relazione degli elementi tra loro e col supporto, riconducibili alla loro collocazione nello stesso, con la sua forma bi-tridimensionale, le sue dimensioni e la sua materialità. Essi sono:

1. La posizione fisico-geometrica di ogni elemento di natura puntiforme, che esso detiene rispetto agli altri, nello specifico campo figurale;

2. La/e direzione/i, che un elemento lineare, rettilineo o curvo, segue o come traiettoria continua o che spezzandosi o curvando, muta in un'altra dello specifico campo figurale in cui è presente con eventuali altri elementi;

3. La giacitura, secondo cui un elemento di natura planare si dispone, anche sovrapponendosi trasparentemente (velatura) ad altro, rispetto allo specifico campo figurale e agli altri elementi presenti;

4. Le variazioni di andamento, (ovvero le continuità e discontinuità delle concavità/convessità) seguendo le quali un elemento che da piano originario si è



Fig. 51 Da Il Disegno Officina della Forma, Impaginazione/Composizione di punteggiate rettilinee con un campo puntinato, elaborato prodotto come i successivi da studenti dei Corsi di Disegno dell'architettura della Facoltà di architettura di Ascoli Piceno, Docente Prof. Francesco Cervellini dagli anni 1995/96 e seguenti.

deformato in una superficie, che si è inflessa liberamente nelle tre dimensioni dell'ambito spaziale nel quale è posta, in rapporto alla sua conformazione e agli altri elementi presenti;

5. L'occupazione, ossia la quantità/qualità di spazio involupato da ogni elemento in esame. Ogni figura, infatti, occupa e può recingere una differente porzione di piano o di spazio, la combinazione della quale



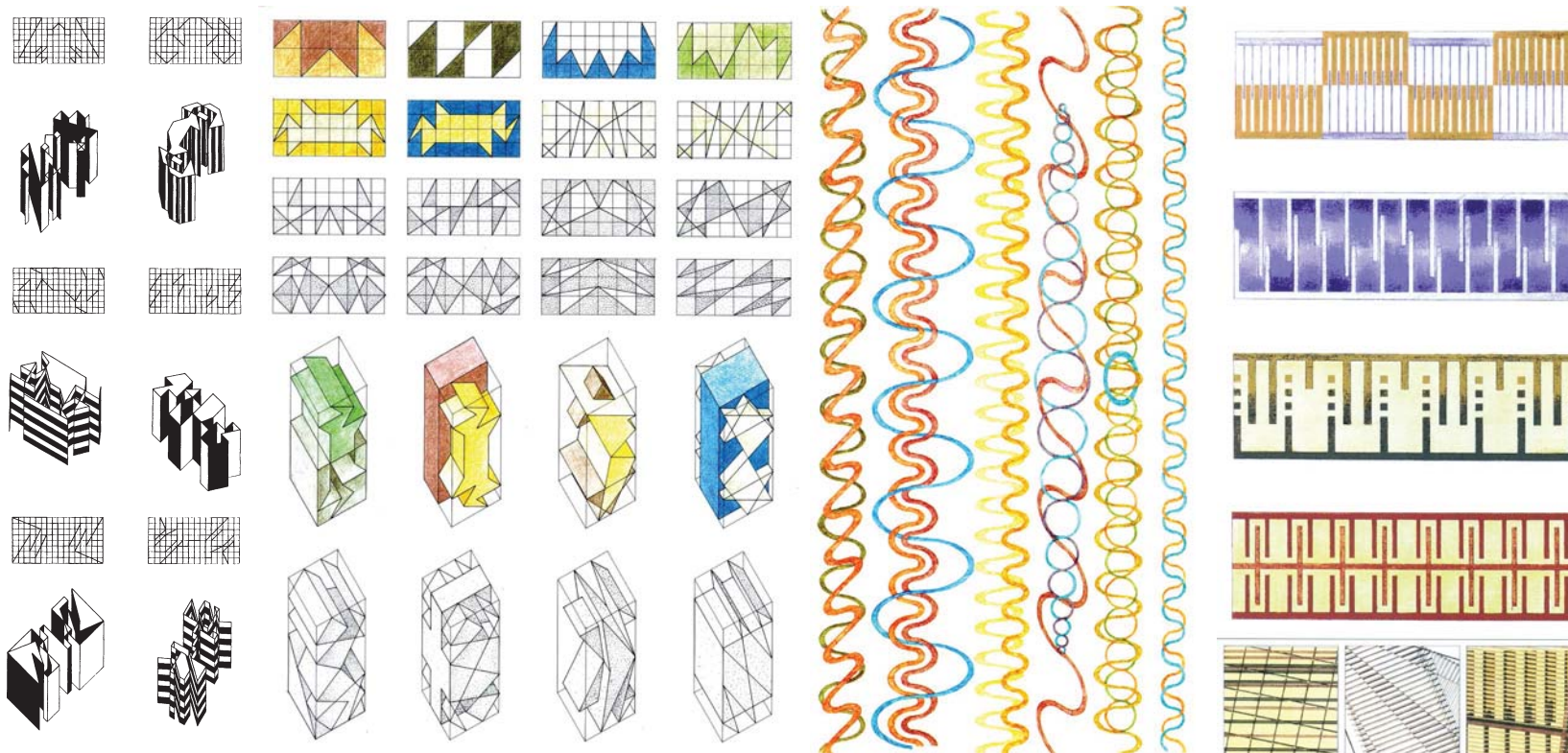


Fig. 52 Formazione di spezzate esatte. Formazione di volumi pieni e cavi estrusi da spezzate multiple, simmetriche speculari e capovolte.

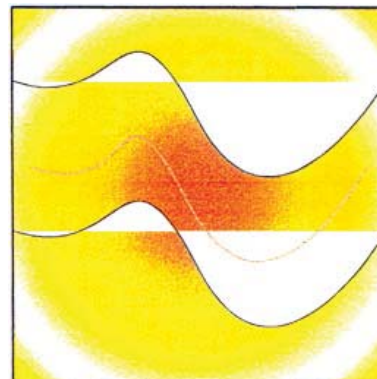
Fig. 53 Formazione di spezzate esatte. Formazione di volumi pieni e cavi estrusi da spezzate multiple, simmetriche speculari e capovolte

Fig. 54 Composizione di campi grafici costruiti sul flesso.

Fig. 55 Formazione di curve e ritmi ondulatori variabili per ampiezza e frequenze.

Fig. 56 Connessioni/ contrapposizioni a doppio 'pettine' e a tra serie rettilinee.

Fig. 57 Formazione di "griglie" complesse.





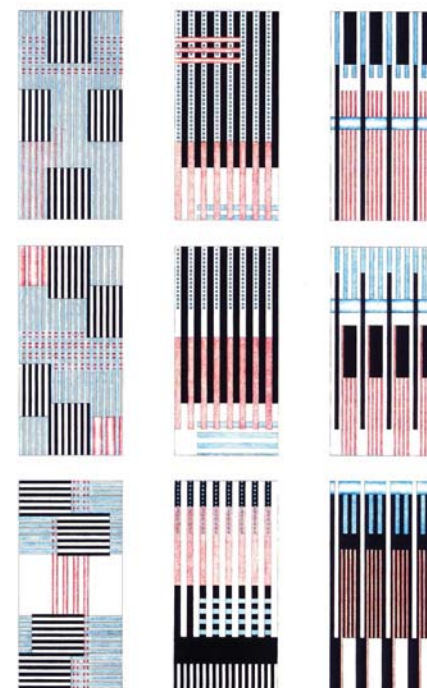
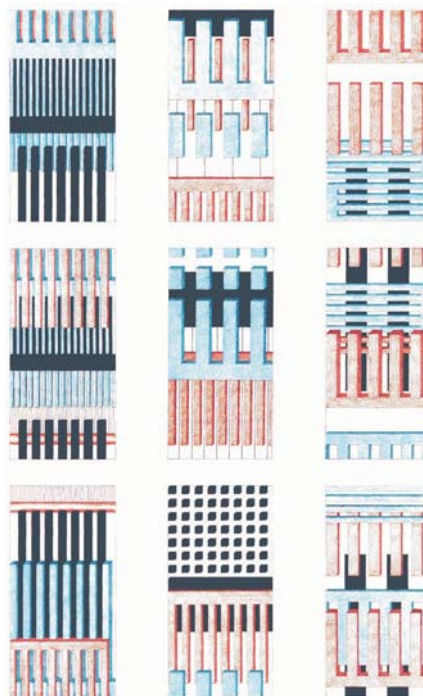
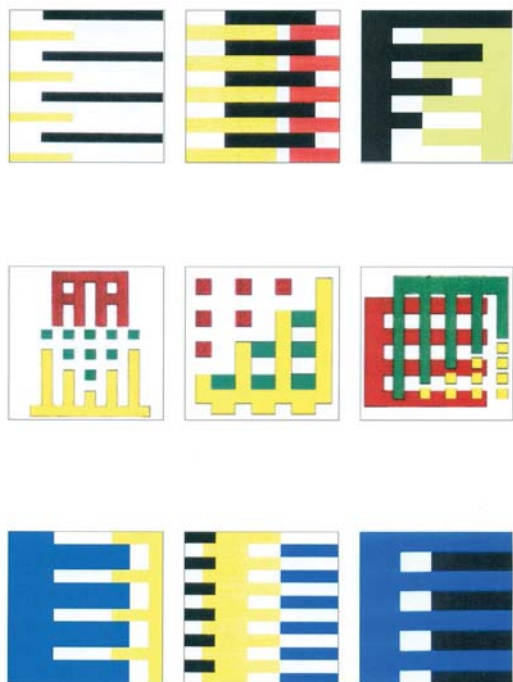
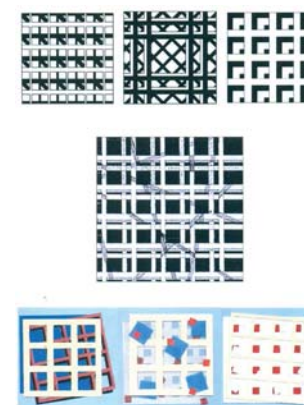
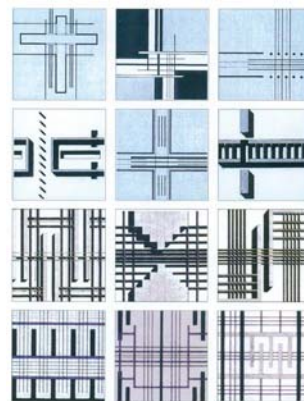


Fig. 58 Associazioni e connessioni a "pettine" di serie di "bande".  
Fig. 59 Associazioni/connessioni di sistemi rettilinei, 1.  
Fig. 60 Associazioni/connessioni di sistemi rettilinei, 2.  
Fig. 61 Composizioni sullo schema "a croce".  
Fig. 62 Figure della 'griglia' quadrata: "la rete".



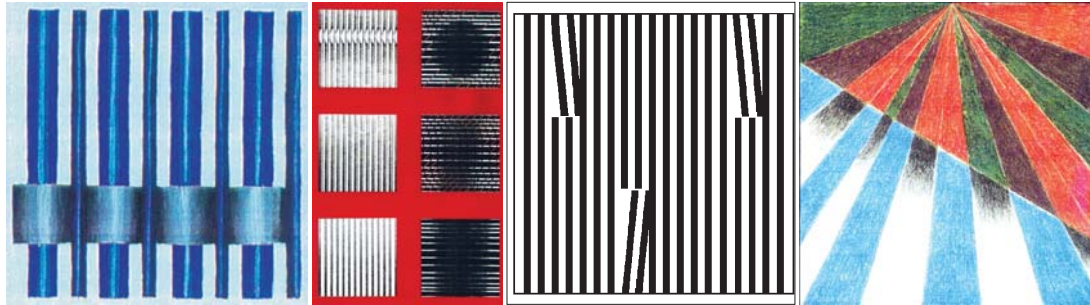


Fig. 63 Esercizi iterativi sulla retta: formazione di ritmi variabili, introduzione di 'basi' di misurazione del ritmo.

Fig. 64 Esercizi di metrica lineare: formazione e deformazione di ritmi con anomalie di intensità di spessore e inserimenti cromatici su campi ritmici rettilinei.

Fig. 65 Esercizi di metrica lineare: formazione e deformazione di ritmi rettilinei semplici per interruzione e rotazione di alcuni elementi rettilinei.

Fig. 66 Formazione di fasci rette centriche, "raggiere".

con l'intero ambito spaziale "ospite" istituisce una relazione compositiva tra i vari elementi presenti. Fin qui, quanto ho scritto nel Disegno Officina della Forma e poco dopo. Più recentemente, anche a motivo del mio passaggio all'insegnamento di un Laboratorio di Basic Design, nel Corso di Laurea ascolano di Disegno Industriale, ho cercato di affrontare un problema basilare che era rimasto irrisolto: quello del Movimento e del Tempo (M e T). Infatti, sorgeva sempre la domanda: gli elementi di cui ti ho parlato finora sono sufficienti per un'analisi descrittiva della forma visiva statica?

Io penso di no, come lo penso ovviamente per quella dinamica. Per formare la quale, devono intervenire altri due elementi: il Movimento e il Tempo. Tradizionalmente il Tempo non era il carattere delle arti "dell'occhio", ma di quelle "dell'orecchio", cioè: della Musica e della Narrazione, in primis della Poesia, che è una ritmica sequenza di parole che producono all'ascolto significati e sollecitazioni, o della Letteratura ove, interviene sia nello sviluppo grammaticale della scrittura, sia nella sintassi

come struttura della narrazione. Sapevamo poi che il Movimento costituiva il carattere grammaticale genetico della Danza di cui è anche il principale agente della sintassi coreografica.

Ma nelle forme visive qual è allora il ruolo di M e T? Rispondo sinteticamente: il loro ruolo è rilevante tra le forme statiche e quelle dinamiche nelle fasi della formazione. Progettando, qualsiasi forma muta continuamente in un rapporto tendenziale verso il suo esito. Ma nelle forme statiche M e T non fanno parte costituente del "corpo significante" finale. Esse sono ferme (le architetture necessariamente), e non sono temporalmente attive (narrative).

Nelle forme dinamiche M e T invece sono presenti da subito grammaticalmente, ed intervengono poi anche sintatticamente in quanto generano il costituirsi dinamico della composizione. Esclusa, infatti, la forma iniziale statica, dopo, senza Movimento e Tempo, opere quali ad esempio i Rotoreliefs di Duchamp (Fig. 67) o i Mobiles di Calder (Fig. 68) non esisterebbero, per non parlare dei video.



Fig. 67 Marcel Duchamp, Rotorelief concepito e realizzato nel 1935, pubblicato nel 1953



Fig. 68 Alexander Calder, Arco di petali, collezione Peggy Guggenheim, 1941



Fig. 64 Sperimentazioni a) e b) di variazioni della forma di figure per variazioni di movimento e tempo, con l'uso di tecniche combinate di morphing e di animazione a piano sequenza dalla Tesi di Laurea di Francesca Coltellacci, relatore Prof. Francesco Cervellini, a) striscia intera, 2003

Fig. 65 Isolamento di un frame della striscia precedente, 2003.

Riassumendo, sia nelle forme statiche sia in quelle dinamiche M e T sono agenti della concezione, con azioni di manipolazione assolutamente simili. Nelle prime, però, non permangono nell'assetto finale, agiscono solo nel farsi dell'opera, mentre, nelle altre, l'opera la fanno, dall'inizio alla fine.

Si veda il semplice esempio fornito dalla fig. 64, che la fig. 65 ribadisce e chiarifica ulteriormente. Essa è una striscia/sviluppo di una forma dinamica, in cui la forma iniziale era l'involucro di una figura in mutamento, quindi frutto di Animation e non di Motion. Tali sperimentazioni, infatti, riguardano principalmente l'uso di tecniche combinate di morphing e di animazione a piano sequenza, con la macchina fissa che riprende le mutazioni degli oggetti nel loro evolvere come costrutti formali, dallo stato iniziale, nelle successive deformazioni dinamiche, luministico-cromatiche o di alterazione simulata della consistenza materica, fino a quello definitivo.

Riprendendo l'argomentazione-base, con l'introduzione di M e T abbiamo finalmente individuato e definito il quarto e per ora ultimo passaggio del procedimento grammatico-sintattico:

4. Trasformare l'opera attraverso due essenziali agenti morfogenetici: il Movimento che induce e

produce azioni logico-meccaniche di manipolazione, il Tempo che ne misura la durata e l'ordine di connessione.

In particolare: il Movimento deforma due caratteri grammaticali basici, in quanto, trasforma, rigidamente o elasticamente, la forma geometrica di base e le dimensioni di tutti gli elementi componenti. Inoltre, il Movimento implica un suo tempo d'azione, rallentato o accelerato rispetto al reale, con le relative conseguenze figurali e di fruizione, (l'esempio emblematico sono le opere di B. Viola). Il Tempo invece misura e può differenziare in qualità e quantità l'intervallo che intercorre nella modificazione di una figura in una da essa derivata e poi in quelle successive, operando sintatticamente la loro connessione (Montaggio).

Ciò che lo caratterizza è contemporaneamente la continuità e la variazione dei frame successivi. Ogni frame si può legare all'altro al fine di rappresentare spazio e azione anche in modo non lineare, per generare diverse possibilità narrative. Il tempo è inscritto nello spazio ed è l'unico ostacolo che impedisce allo "spazio astratto" di estendersi in ogni dove, cancellando differenze e similitudini.

Queste sono le basi di un'impostazione meta-grammaticale di analisi e invenzione della forma visiva

statica e dinamica. Ovviamente le declinazioni dei caratteri e le collocazioni degli attributi di relazione nel rapporto con il campo o l'ambiente sono potenzialmente infinite, così come sono infinite le azioni del movimento e del tempo.

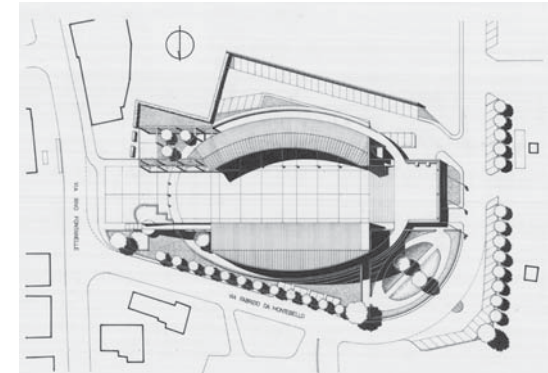
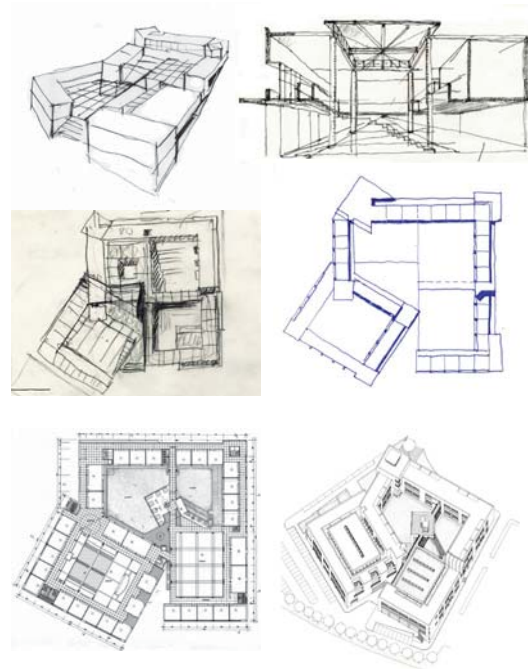
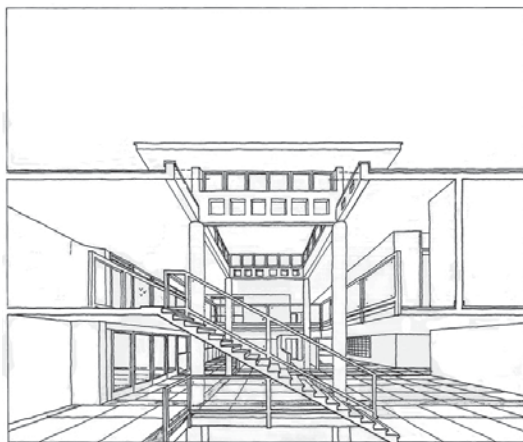
Per il Movimento ad esempio: scalare piegare, traslare, estrarre, incidere, tagliare intersecare, incastrare, scavare, ruotare, flettere, torcere, ecc.; per il tempo: accelerare, rallentare, comprimere, dilatare, confondere, ibridare, sovrapporre duplicare dividere ripetere, svolgere interrompere, connettere, ecc. Queste sono oggi tutte parole-chiave per muovere e montare i vari componenti di un artefatto, ovvero nuovi modi del formare in digitale.



### Veniamo alla seconda monografia.

**Cervellini:** Il secondo libro *Il Disegno come luogo del Progetto* è stato redatto nel corso di più di 20 anni, avendo preso le mosse dal Seminario *Il Disegno Quotidiano*, e pubblicato nel 2017, due anni dopo la mia uscita dai ruoli, ma era già praticamente concluso alla fine del 2014, quando alcune vicende personali mi hanno costretto a interrompere l'insegnamento, anticipatamente di due mesi rispetto alla naturale andata in quiescenza. Esso si può presentare più sinteticamente in quanto ruota intorno alla seconda domanda: come agisce il Disegno nel corso di un progetto? In che modo si struttura e si serve delle sue forme istituzionali di rappresentazione? In sostanza mira a costituirsi semplicemente e fenomenicamente come una sorta di teoria della pratica del Disegno Inventivo.

La concentrazione è, quindi, soprattutto sul *Carnet de Croquis*, (non dopo avere dopo avere cercato di argomentare puntualmente sul Manuale, ovvero sulla funzione descrittivo-referenziale del Disegno - e conseguentemente del ruolo del Disegno Tecnico - e sull'Atlante - e sulla sua importantissima costituente, la Mappa, ovvero sulla funzione analit-



Figg. 66-72 Elaborati per il progetto di concorso per un ITI femminile a Macerata, 1997.

Fig. 73 Planovolumetria del progetto di Concorso per una Piazza ed Edifici di Servizio pubblico per Gualdicciolo a S. Marino, 1990.

ica del Disegno - e conseguentemente sul Rilievo e il suo Disegno di restituzione) Le Tesi di partenza e di svolgimento sono le seguenti: il Disegno inventivo è una manifestazione del codice di pensiero del progettista e una sua pratica di scrittura tentativa; l'immagine architettonica ha dei connotati di base di natura geometrico spaziale, metrici e materici su cui agisce progressivamente il procedimento attraverso le forme istituzionali di rappresentazione. Cercare di analizzarlo, individuando delle distinzioni tra disegno e disegno, può servire principalmente a comprenderne con maggiore acutezza i movimenti genetici nell'invenzione e non certo ad etichettarlo in maniera fissa. Per tal motivo e non per un'astratta tassonomia io ho provato, in questo scritto, ad individuare quattro modi comunemente ricorrenti, troppo semplicemente chiamati schizzi o studi preliminari, e li ho nominati rispettivamente disegni di immagine, schemi,

disegni di montaggio e disegni di tracciato. Rimando direttamente alla lettura delle relative riflessioni per esaminarne con attenzione le reciproche prerogative. Un ulteriore aspetto trattato cerca di rispondere alla seconda domanda posta circa le forme "istituzionali di rappresentazione".

### Potresti approfondire questo punto in particolare?

**Cervellini:** La risposta alla primigenia domanda tendeva a chiarire, non solo dal punto di vista rappresentativo/descrittivo, ma piuttosto da quello di specifiche esigenze inventive, perché nel corso del processo il progettista ricorra ad es. ad una forma - una pianta - piuttosto che a una sezione. Secondo me si deve, infatti, andare oltre le omogeneità proiettive per cogliere magari semplici specifiche differenze di ruolo logico e inventivo.

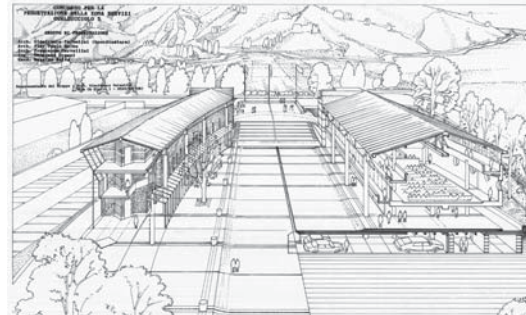
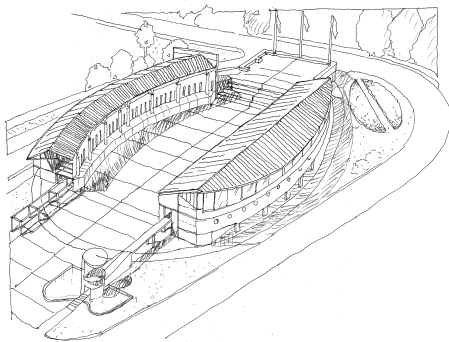
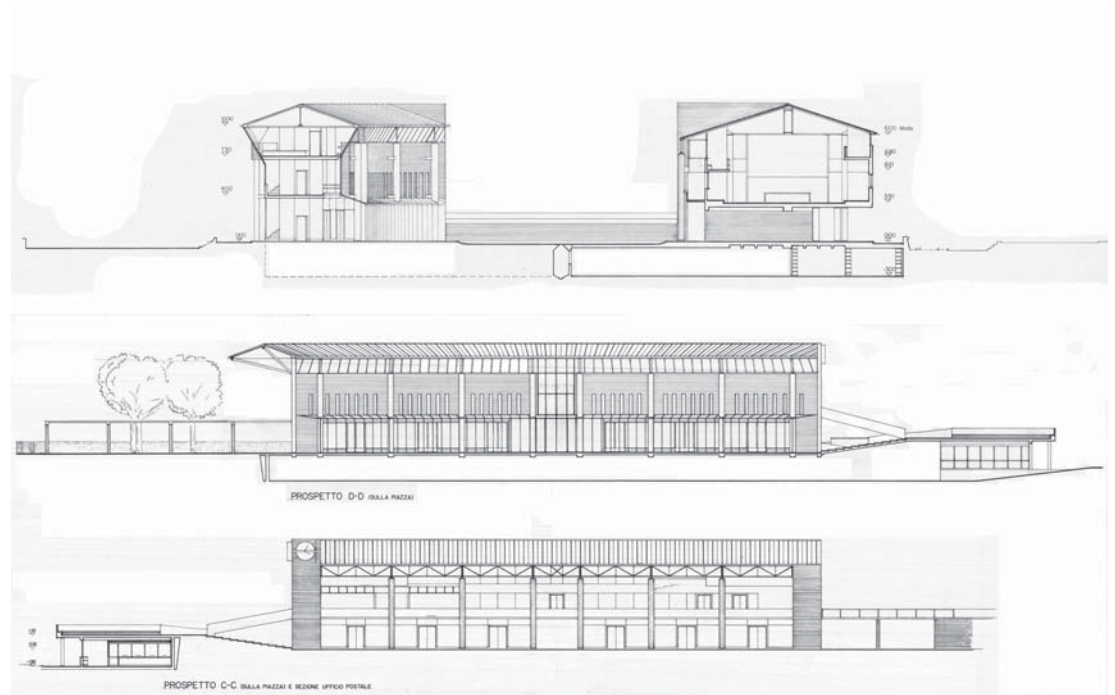
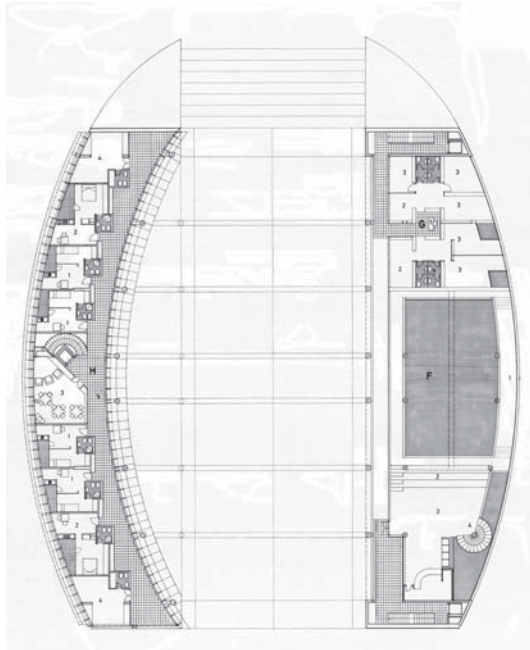


Fig. 74 Pianta a quota 0.00 del progetto di Concorso per una Piazza ed Edifici di Servizio pubblico per Gualdicciolo a S. Marino, 1990.  
Fig. 75 Sezioni degli Edifici di Servizio pubblico del progetto di Concorso per una Piazza per Gualdicciolo a S. Marino, 1990.  
Fig. 76 Prospetti "interni" degli Edifici di Servizio pubblico del progetto di Concorso per una Piazza per Gualdicciolo a S. Marino, 1990.  
Fig. 77 Assonometria d'insieme del progetto di Concorso per una Piazza ed Edifici di Servizio pubblico per Gualdicciolo a S. Marino, 1990.  
Fig. 78 Prospettiva verso Nord (Appennino) del progetto di Concorso per una Piazza ed Edifici di Servizio pubblico per Gualdicciolo a S. Marino, 1990.

Così ho cercato di condensare i precedenti ragionamenti nelle espressioni seguenti: la pianta è, principalmente, la forma d'invenzione/representazione della posizione e del modo di giacitura, della dispositivo e dell'uso di un'architettura; la sezione è, principalmente, la forma d'invenzione/representazione della configurazione delle quantità/qualità tettonico-spaziali di un'architettura; il prospetto è, principalmente, la forma d'invenzione/representazione dell'ordine compositivo di un'architettura; la prospettiva è l'unica forma d'invenzione/representazione della configurazione volumetrico-spaziale di un'architettura operante in modalità multiscalare e tecnicamente soggettiva; l'assonometria è la forma d'invenzione/representazione della configurazione volumetrico-spaziale di un'architettura nella sua pura oggettività tridimensionale.

Con una voluta analogia espressiva, in tali enunciati e alle susseguenti trattazioni estese alle quali rimando per maggior chiarezza, ho provato ad affermare una sostanziale equivalenza di tutte le forme nel sollecitare e corrispondere alle diverse necessità inventive, proprio cercando di accrescere la consapevolezza della diversità dei ruoli di ciascuna.

**Per concludere, mi dici qual è il tuo atteggiamento attuale nei riguardi del digitale nei suoi vari aspetti?**

**Cervellini:** ad Ascoli fui tra i primi ad optare per una progressiva digitalizzazione dell'insegnamento, in un momento in cui in altre sedi essa incontrava forti resistenze. Con tale scelta la Facoltà di Ascoli Piceno fu una delle prime in Italia ad "alfabetizzarsi digitalmente", appena un triennio dopo la sua nascita. Inoltre Eidolab, la piccola struttura di ricerca cui ho accennato prima e di cui parlo ora, proprio per affrontare la domanda che mi hai posto, fu messa insieme fundamentalmente sia per affrontare innovativamente (soprattutto digitalmente) attività di servizio e di ricerca, anche in conto terzi per l'Università, sia per partecipare collettivamente con prodotti originali a quasi tutte le iniziative seminariali e congressuali, bandite



Fig. 79 Copertina di Spazio-Ricerca n. 6, 2005, dal titolo L'Impronta Digitale, a cura di Francesco Cervellini ed Elena Ippoliti e dedicata alla produzione di Eidolab.

dalle varie sedi della nostra area disciplinare. Selezionare anche solo poche di tali iniziative è come scorrere alcune pagine del curriculum mio e degli altri partecipanti di Eidolab. Preferisco perciò segnalare il numero del Bollettino del Dipartimento di AA.VV. Spazio Ricerca - L'impronta digitale. vol. 6, (Edizioni Unicam, Camerino (MC) 2005). Tale pubblicazione se si fa attenzione contemporaneamente ai suoi contenuti e alla data, ovvero al fatto che da allora sono passati già tre lustri testimonianza del livello, a mio avviso, avanzato della nostra ricerca sul cosiddetto disegno digitale. In quel volume è rappresentata una figura-diagramma, qui riprodotto (Fig. 80), che personalmente ritengo risultati ancora probante rispetto alla questione digitale nella sua globalità<sup>4</sup>. Esso rappresenta tre punti-oggetti tematici: il modello (iconico), la mappa (anch'esso un tipo di modello) e l'argomento (nel significato enunciativo ancora un modello) che si dispongono intorno a un centro rappresentato da un'equivalenza, che ha il valore di un'assunzione metodologica:

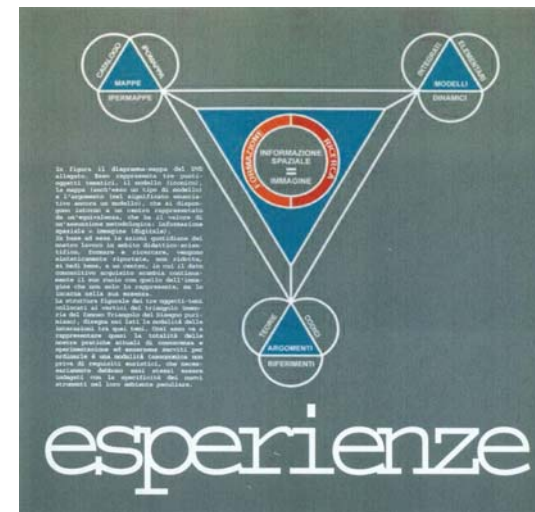


Fig. 80 Diagramma - Mappa del DVD allegato al numero di Spazio-Ricerca n.6, 2005, che sintetizza i contenuti generali e particolari del numero dedicato a L'Impronta Digitale.

Informazione spaziale = Immagine (digitale). In virtù di essa le azioni quotidiane del nostro lavoro in ambito didattico-scientifico, formare e ricercare, vengono sinteticamente riportate - non ridotte si badi bene - a un centro, in cui il dato informativo scambia continuamente il suo ruolo con quello dell'immagine che non solo lo rappresenta, ma, per noi, lo incarna nella sua essenza. Secondo tale indicazione-guida cercai di agire negli anni successivi soprattutto sul modello fisico e/o virtuale, con la progressiva consapevolezza che con la mia formazione manuale, non molto tempo dopo non avrei potuto padroneggiare compiutamente programmi e competenze ed avviarmi a passare la mano. Lasciando da parte tutti gli aspetti comunicativi del digitale per i motivi di cui ho detto più volte era quindi arrivato per me il tempo di formalizzare il problema della nuova creatività formale in digitale e di parlo agli amici e allievi che avrebbero dovuto, loro, con la loro perizia tecnica nuova affrontare e risolvere.



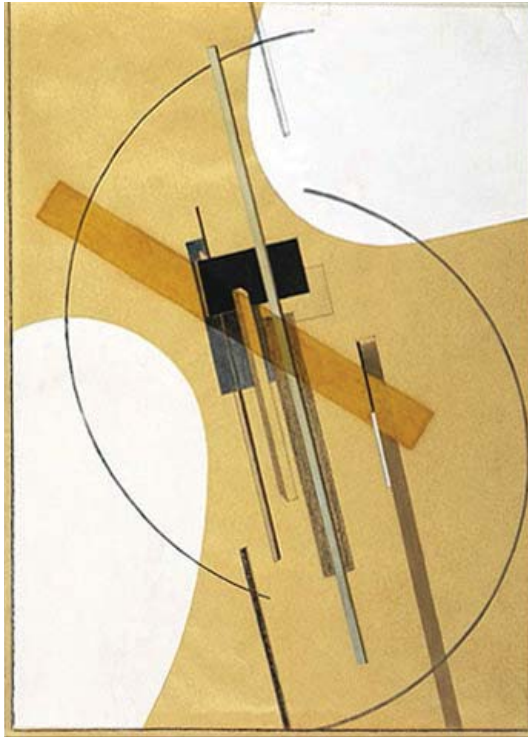


Fig. 81 El Lissitzky- Entwurf zu proun m 1922-23.

Le cose secondo me stanno così: se si ritiene, come io ritengo, che il disegno in digitale possa svolgere funzione inventiva, bisogna interrogarsi e approfondire sperimentalmente con quali procedure specifiche e peculiari del suo ambito possa e debba agire.

Per abbozzare una risposta è utile richiamare alla memoria alcuni aspetti tecnici del disegno manuale, riflettendo sui loro profondi addentellati conoscitivi e cercare di capire operativamente in cosa si possano differenziare gli atti del disegno formativo in digitale da quelli tradizionali.

Un tempo, il gesto di disegnare apriva sempre il campo individuale della "segnicità" e della autoconsapevolezza della spazialità. Il ductus era una

traccia emblematica insieme della scoperta di una propria "differenza" e di una personalissima "spaziatura". Un'esperienza contemporaneamente calligrafica e coreografica, in stretta relazione con la propria corporeità.

Invece, nell'obbligata razionalità procedurale dei puntamenti del mouse o nella frenetica digitazione della tastiera è difficile rinvenire tutto ciò.

Il digitale ha segnato per il disegno un passaggio irreversibile dalla calligrafia alla tipografia; e con l'abbandono dall'esperienza gestuale ha separato la pratica di conoscenza dalla corporeità individuale. Tutto ciò è ormai largamente avvertito come una presa d'atto della condizione di disagio del disegnatore digitale, deprivato, per così dire, della prerogativa di esprimere compiutamente una propria soggettività.

Risolvere il problema della sottrazione della qualità autografa della manualità è sicuramente uno degli auspici attesi dal prossimo disegno in digitale, oggi geneticamente allografico, anche se a ben vedere tale dismissione non è che l'ennesima manifestazione di quella "perdita dell'aura" di benjaminiana memoria, e in quanto tale quasi inevitabile.

Anche per tal motivo, negli ultimi anni mi ero rivolto in altre direzioni, ritenendo, che fossero più decisive. Mi chiedevo: se il disegno in digitale non può più essere calligrafico, come pratica di ricerca e scoperta del proprio segno e se il distacco dalla gestualità corporea limita l'esercizio coreografico, come esperienza diretta della conformazione e della misura dello spazio, a quali prerogative della proceduralità digitale si può fare riferimento per ricercare e ritrovare in esse altrettanti, soggettive, possibilità euristiche? Abbiamo dunque iniziato vari esperimenti di un'inventiva che abbiamo definito gesto-retorica.

Cerchiamo sinteticamente di chiarire.

Una delle specificità dell'agire nel digitale sta nella sua processualità protocollare, ovvero nella necessità di muoversi all'interno di un sistema di codificazioni, a volte obbligatoriamente sequenziali, a volte opzionalmente interrelate, ma comunque quasi tutte convenzionalizzate. È la struttura delle varie interfacce a costituire la chiave di tale con-

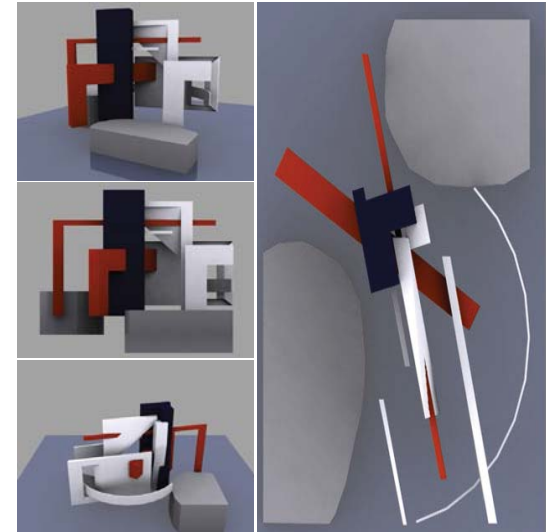


Fig. 82-85 Elaborati di generazione di modelli tridimensionali a partire da immagini bidimensionali dei Proun Lissitzkyani, (Dal Laboratorio di Disegno dello Spazio Architettonico tenuto dal Prof. Francesco Cervellini, e dall'Arch. Daniele Rossi).

venzione, una chiave fatta di una serie ordinata di parole-chiave (il bisticcio è volontario) che esprimono quasi sempre modi di manipolazione, azioni, necessariamente metaforiche.

Del resto, ogni interfaccia altro non è che un'articolata traduzione dei nostri antichi modi di pensare ed agire. E, pur se la sua frammentazione di comandi e tools, arreca spesso qualche difficoltà di interazione, nello stesso tempo, proprio perché si presenta come un elenco concettuale di un "apparato retorico" variegato e modulare (ossia di un apparato scientifico e poetico grammaticalmente e sintatticamente versatile per la produzione di testi), può rivelarsi anche uno stimolo allo sviluppo e all'approfondimento di fecondi atti conoscitivi.

L'interfaccia in sostanza può essere eletta come il luogo di conversione e traduzione di istanze espressive in linguaggi codificati per un particolare svolgimento pragmatico. Alquanto paradossal-

mente, quindi, per chi ha sempre creduto nell'inconciliabilità irriducibile delle parole alle cose, una pratica inventiva del disegno nel digitale può anche avverarsi in un esercizio soggettivo di scrittura attraverso l'adozione di una sorta di figure retoriche, pragmaticamente orientate, capaci cioè, di dispiegare in figure un'azione immaginifica, mettendola in moto, creativamente, a partire dalla sollecitazione delle parole del linguaggio della macchina. In altri termini, l'attività inventiva di disegno in digitale può (deve) mirare essenzialmente a predisporre attraverso parole codificate, sequenze di azioni volte a produrre attraverso progressive trasformazioni dagli esiti prevedibili (ma non esclusivamente), delle figure significanti.

Quella della maggiore o minore prevedibilità è, infatti, una delle caratteristiche più intriganti delle azioni in ambito digitale. Se il divenire più stringente/cogente della relazione tra parole e azioni, garantisce certamente ad essa una sicura controllabilità e ripetibilità, conferendo così alle varie pratiche manipolatorie il ruolo di un'automatizzata metodica costruttiva, è invece il successivo passaggio alle figure che non è affatto scontato. Pur con presupposti analoghi o molto simili, quell'esito può essere sorprendente molteplice. Facilmente la routine può anche travalicare dalla sua ordinarietà e far scaturire risultati non del tutto prevedibili, configurazioni inattese, capaci di attingere significanze del tutto nuove o almeno cariche di nuovo rispetto alle stesse figure originarie o a quelle previste. Così, esercizi a programma possono dar luogo inaspettatamente ad "eventi possibili", frutto della aleatorietà "automatica" delle procedure digitali. Riassumendo, con la gesto-retorica digitale abbiamo mirato a sperimentare genesi di forme, immaginate con la prevedibilità di testi complessi e "produzioni mediate del caso", quasi come quelle scaturite dall'erranza peculiare del disegno manuale.

Infine, in estrema sintesi un'ultima osservazione è da riservare alle sezioni piane. Noi riteniamo, infatti, che, proprio per l'intensificarsi nelle elaborazioni progettuali per il design, delle modellazioni tridimensionali, sia necessario prestare, in funzione inventiva, la massima attenzione alle

sezioni per il loro peculiare carattere di tecnicità formativo-costruttiva. Tali sezioni, debbono essere rigorosamente concepite da subito come schemi-mosaico di parti distinte e autonomamente producibili. Magari anche in versioni radicalmente alternative rispetto alla fattibilità, al fine di incorporare sorgivamente prerogative notazionali quasi indispensabili per il disegno euristico per il design. Bisogna tornare, quindi, anche a disegni bidimensionali, ma fin dall'inizio suscettibili a servire da base per modellazioni simultaneamente differenziate, come già consentono alcuni programmi avanzati. Ma queste immaginazioni e intuizioni non sembra abbiano avuto largo seguito.

Quello che è profondamente mutato è proprio lo scenario che la cosiddetta cultura digitale offre oggi. Uno scenario che mi lascia anche discreti margini di insoddisfazione e perplessità. Potrei provare a denominare con le titolazioni seguenti tre categorie di ricercatori e operatori, che svolgono molteplicità nel nostro settore con le nuove tecnologie e linguaggi digitali.

La prima categoria è quella, che considero con grande stima ed interesse come i Nuovi Costruttori del Nuovo Atlante. Lo scorso anno a Reggio Calabria (durante l'annuale assemblea UID), Livio De Luca con la sua magistrale esposizione della piattaforma cognitiva e semantica di regia del cantiere digitale di Notre Dame ne sta fornendo uno degli esempi sperimentali più importanti e significativi. Per parte mia ho solo un piccolo dispiacere che questo enorme sapere che si va costruendo intorno a tale problematica sia soprattutto riservato alla salvaguardia del patrimonio esistente. Oltre che al pensiero etimologico vorrei che rivolgessimo il nostro interesse anche alla possibilità di un nuovo linguaggio per il digitale, rivolto anche al futuro, in sostanza alla visione di un Progetto del nuovo. La seconda categoria non gode da parte mia della stessa considerazione, anche se il mio giudizio è scarsamente selettivo perché essa annovera una molteplicità anche diversa di soggetti. Con qualche forzatura di assemblaggio considero questa categoria quella denominabile tout court dei Comunicativi. Con un'affermazione sintetica e tranchant credo che per costoro l'obiettivo più importante sia

il Metaverso, ovvero la "costru-fantasticazione" di una realtà virtuale altra dove vivere attraverso i nostri avatar.

Qualcuno ha parlato di "arma di distrazione di massa" con l'assunzione di una incosciente responsabilità verso il futuro. Io mi limito ad osservare che i prodotti di costoro, nel settore che a me interessa, mi sembrano oltretutto anche confusi ed esteticamente scarsamente attraenti.

L'ultima categoria appartiene a quelli che io chiamo i Regressivi, Qualcuno ha fatto notare come proprio negli anni del nostro massimo avanzamento tecnologico, la qualità della produzione edilizia, ma non solo, sia di fatto regredita.

A mio modesto parere le nuove e tanto decantate procedure sono andate avverando un diffuso e pervasivo tecnicismo, contemporaneamente piatto e omologante e solo superficialmente fantasmagorico, che sembra soddisfare completamente i più.

Secondo me, vi è una perdita di visionarietà (la visionarietà degli architetti che precedettero la Rivoluzione francese) che è anche perdita di attenzione e riflessione. Non ci si riesce a concentrare che per poco tempo, poi bisogna passare altrove. Vuoto che copre vuoto.

Io mi sento abbastanza estraneo a queste categorie, dalla prima, mio malgrado, per evidenti limiti di competenza.

Vivo tuttavia una speranza, voglio continuare a essere visionario a stravedere e a fantasticare e vorrei che lo facessero i giovani nella Scuola, altrimenti essa non sarà più il luogo di formazione della propria vera ricchezza: quella della possibilità della continua crescita della propria capacità di vedere e di sentire.

## NOTE

[1] Nancy, Jean-Luc, Pagliano, Eric; Ramond, Sylvie , *Le plaisir au dessin : Carte blanche à Jean-Luc Nancy*, ISBN 10: 2754102469 ISBN 13:9782754102469, HAZAN, Paris, 2007.

[2] Paul Klee, *Das bildnerische Denken* (Benno Schwabe & Co., Basel 1956), a cura di J. Spiller, è il titolo originale della ed. it. di *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, a cura di M. Spagnol e R. Sapper, trad. it. di M. Spagnol e Francesco Saba Sardi, introduzione di Giulio Carlo Argan, Feltrinelli, Milano 1959.

[3] Stefano Velotti, "La facoltà dell'immagine" di Emilio Garroni e il suo contributo alla ricerca contemporanea sulla percezione, i "contenuti non concettuali" e l'immaginazione [www.filosofia.it](http://www.filosofia.it) • issn 1722-9782, 2013

[4] Riguardo a tale tripartizione non ho alcuna difficoltà a riconoscere l'influenza del famoso saggio il Triangolo del Disegno di Franco Purini.

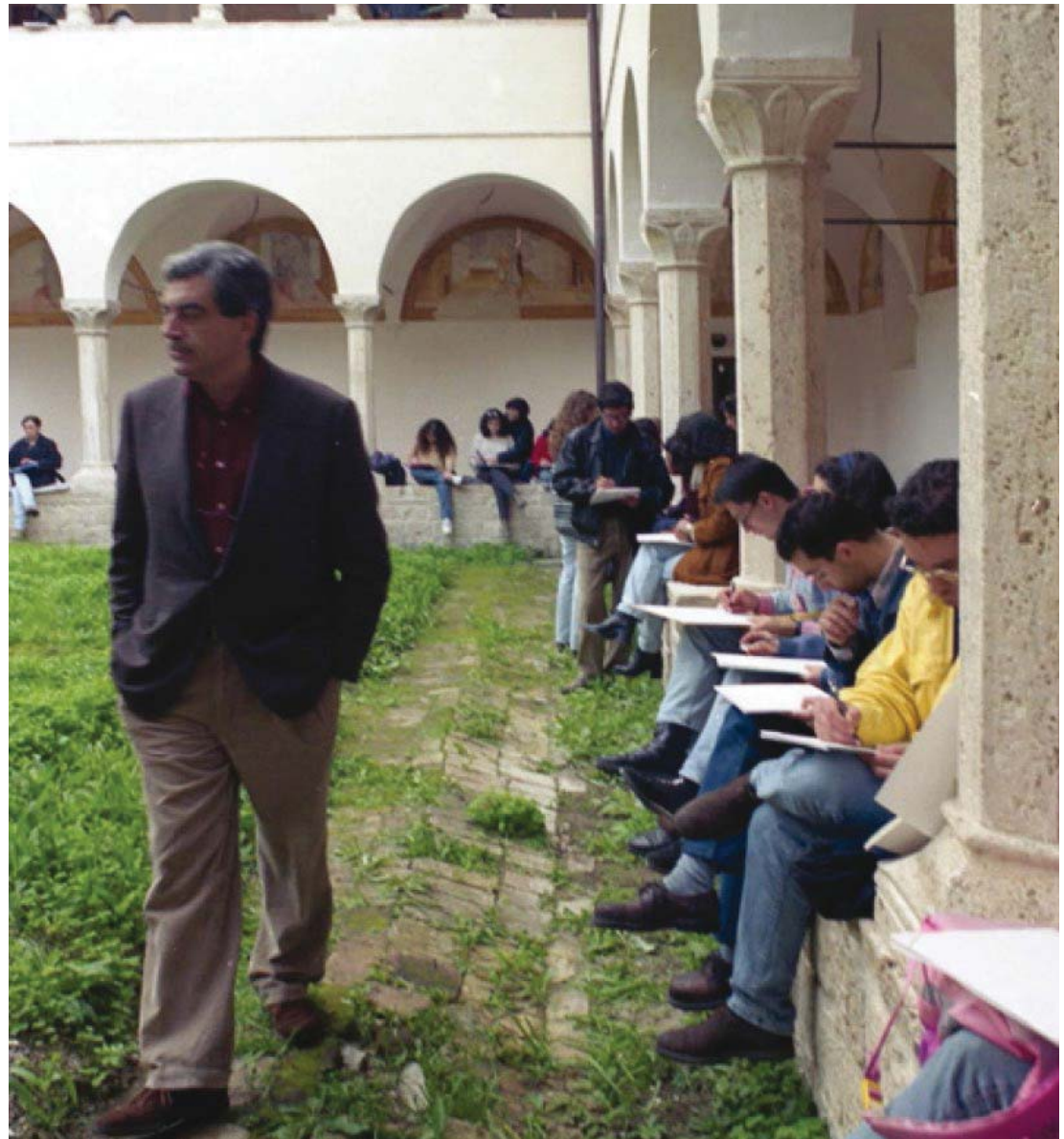


Fig. 86 Franco Cervellini con i suoi studenti, durante un'esercitazione di disegno dal vero, nel chiostro maggiore dell'Annunziata di Ascoli Piceno.