

TRIBELON

RIVISTA DI DISEGNO
UNIVERSITÀ DEGLI
STUDI DI FIRENZE

VOL. 1 | N. 2 | 2024
DISEGNO: SPAZI DI INTERAZIONE
DRAWING: SPACES OF INTERACTION

Citation: *Dialogo con Emma Mandelli*, S. Parrinello, M. Scalzo (a cura di), in *Linee di Ispirazione. Interviste ai maestri del disegno*, TRIBELON, 1, 2024, 2, pp. 122-127.

ISSN (stampa): 3035-143X

ISSN (online): 3035-1421

doi: <https://doi.org/10.36253/tribelon-3188>

Copyright: 2024 TRIBELON. This is an open access article, published by Firenze University Press (<http://www.riviste.fupress.net/index.php/tribelon>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Journal Website: riviste.fupress.net/tribelon

LINEE DI ISPIRAZIONE INTERVISTE AI MAESTRI DEL DISEGNO

DIALOGO CON EMMA MANDELLI

A CURA DI SANDRO PARRINELLO E MARCELLO SCALZO

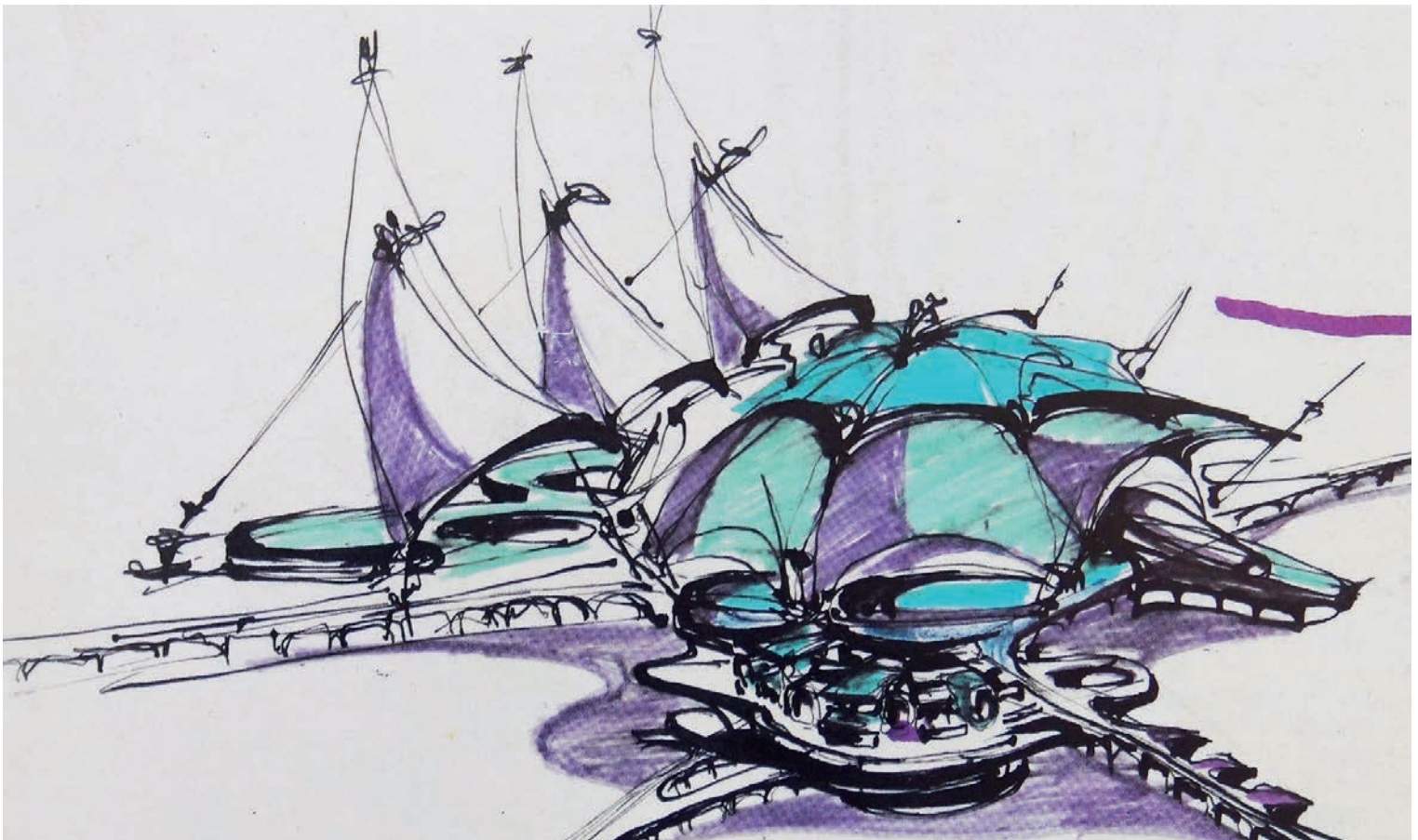


Professoressa può parlarci del processo di rappresentazione, esplicitando il tema della sensibilità nel disegno di paesaggio?

Il tema del disegno, per me, è vastissimo, perché nasce da un interesse personale, non legato al lavoro. Ho sempre disegnato nella mia vita, così come qualcuno canta, suona o dipinge. È un modo di esprimersi, di relazionarsi con gli altri. Questo aspetto è particolarmente significativo, soprattutto per chi è stato un bambino solitario: si sente il bisogno di comunicare, e il disegno diventa uno strumento per farlo. Quando sono arrivata all'Università, ho trovato uno spazio in cui il disegno era centrale, una pratica onnipresente. Studiando architettura, disegnavamo tutto.

Come ho avuto modo di sottolineare più volte, a Firenze avevamo una Facoltà dove il biennio era incentrato sul disegno,

considerato una colonna portante del percorso formativo. Non perché si trattasse di disegnare e basta, ma perché il disegno era un riferimento fondamentale. Si trattava di una disciplina che richiedeva la tecnica e la capacità di essere applicata anche scientificamente. Quando si parla di sensibilità legata al disegno, spesso si rischia di scivolare nella concezione del disegno artistico, che all'università non ha una funzione centrale. Certo, se il disegno possiede una componente "artistica," tanto meglio: essa riflette una capacità personale. Ma ciò che davvero conta è che il disegno sia in grado di esprimersi e di rappresentare una conoscenza delle cose, tale da permettere di tradurle visivamente. Naturalmente, lavorando con protocolli come quelli di Monge, pensiamo spesso di essere oggettivi. Tuttavia, non è sempre così. Sebbene ci sia sempre una componente soggettiva, il disegno conserva comunque un certo grado di oggettività.



“ *Disegno interno e disegno esterno: il disegno che nasce da un'idea e quello che nasce da ciò che si osserva. Due approcci che si intrecciano, dando origine alla progettazione o a diverse forme di rappresentazione.* ”



Questo è un argomento ampiamente discusso: quando il disegno può essere considerato oggettivo e quando invece non lo è?

È vero che quando disegni esprimi te stesso, ma disegni anche per comprendere ciò che hai in mente e per rappresentarlo. Guardi il mondo, cerchi di conoscerlo e, attraverso il disegno, di appropriarti di ciò che osservi o immagini. Alcuni parlano di “disegno interno” e “disegno esterno,” concetti che forse avrete già sentito: il disegno che nasce da un'idea e quello che nasce da ciò che si osserva. Questi due approcci spesso si intrecciano, dando origine alla progettazione o a diverse forme di rappresentazione.

Il disegno è sempre unico. Cambia forma in base al tempo, alla società, agli strumenti. Questo aspetto è interessante perché gli strumenti influenzano il nostro modo di rapportarci al disegno.

Tuttavia, il disegno personale, quello che davvero possediamo, è quello che si realizza, come diceva Gaspare De Fiore, con “occhio, mano e rappresentazione.” È un processo che attraversa questi passaggi e poi si trasforma.

Quando utilizziamo strumenti come il computer, se teniamo presente questa consapevolezza, possiamo usarli in modo diverso. Possiamo interpretare il disegno digitale, comprenderlo, senza limitarci a prendere ciò che ci viene dato e trasferirlo automaticamente sulla carta.

Sono argomenti enormi, ciascuno con una lunga storia alle spalle: convegni, incontri, seminari. Dal 1979, non abbiamo fatto altro che organizzare eventi dedicati ai diversi aspetti del disegno, cercando di possederlo e di scambiare informazioni in modo comprensibile. Perché il disegno è un linguaggio e, come ogni linguaggio, va conosciuto. Se non conosci un linguaggio, non puoi capire ciò che è scritto o ciò che vuole comunicare.

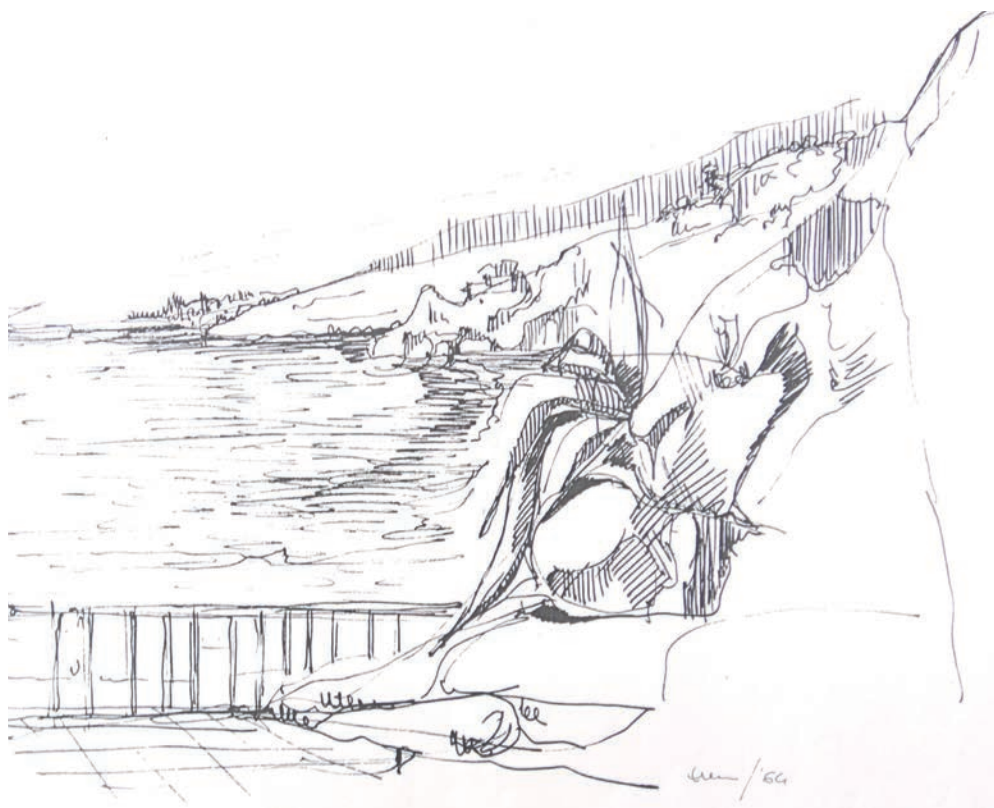
Come si è articolato per lei il linguaggio del disegno in rapporto alla conoscenza?

Nella scuola fiorentina, il linguaggio, a parte l'importante contributo di Umberto Eco, è stato sviluppato in modo significativo da Koenig e Gamberini quando si affrontavano gli elementi costitutivi dell'architettura. Anche i tipologi romani lavoravano su tematiche simili, ma con un approccio meno approfondito rispetto a quello della nostra scuola, in particolare della scuola di Gamberini, che ha conseguito risultati notevoli.

Parlare di strumenti e linguaggi significa riconoscere che il disegno non si fonda esclusivamente sull'occhio. L'occhio svolge una funzione intuitiva, ma non è l'unico supporto. Uno dei principali appoggi al disegno è certamente la geometria. È difficile, se non impossibile, realizzare un buon disegno architettonico senza una solida conoscenza della geometria. Questo vale soprattutto nel nostro ambito professionale e nella nostra comprensione del disegno come strumento di analisi. La geometria è stata per me un linguaggio fondamentale all'interno del disegno. Quando osservi un'architettura cerchi di comprendere non solo quando è stata realizzata, ma anche come, perché e cosa significano le sue proporzioni e misure. E qui entriamo nel tema della misura, che per molti si riduce all'azione di "prendere un metro e misurare." Per noi, invece, la misura è qualcosa di molto più complesso e fondamentale. Non è semplice misurare: occorre sapere quali elementi misurare, quali punti selezionare, e dove prendere le dimensioni.

Sapete bene, attraverso le esperienze nelle campagne di rilievo, quanto sia cruciale affrontare il processo con sensibilità, utilizzando prima gli occhi e le mani, e solo successivamente gli strumenti. È una questione di sensibilità, certo, ma anche di preparazione e conoscenza.

Non si può lavorare su un'architettura come Palazzo Pitti ad esempio senza sapere cosa rappresenti e quale sia il suo significato. Si può produrre un bel disegno delle sue bugne, magari accurato, ma senza comprendere perché l'edificio abbia tre finestre in un punto e cinque in un altro, come è stato concepito l'ingresso, quale sia la sua forma, la sua morfologia e il rapporto interno-esterno. Anche la struttura, che non vediamo direttamente ma è presente, deve essere compresa. Gli architetti, fino alla fine del Settecento, af-



frontavano la struttura utilizzando il disegno e la geometria. Solo successivamente si è passati a lavorare con formule e regole più codificate. Fino a quel momento, la progettazione era un lavoro di numeri e geometria.

Il disegno è parte integrante della conoscenza: non si può fare architettura, né progettare, senza comprendere a fondo ciò che si rappresenta.

Ricordo molti viaggi fatti per lavoro con Adolfo Natalini. Portava sempre con sé un piccolo album da disegno [quaderni neri n.d.r.]. Ogni tanto lo estraeva e diceva: "Guarda, devo fermarmi!" Doveva disegnare un angolo di una casa, un cornicione, un dettaglio. Diceva sempre: "Solo capendo le cose si può fare un'architettura giusta."

Nessuno inventa nulla. Si rimette insieme ciò che si conosce e si comprende, e il disegno è il mezzo attraverso il quale questo processo si realizza.

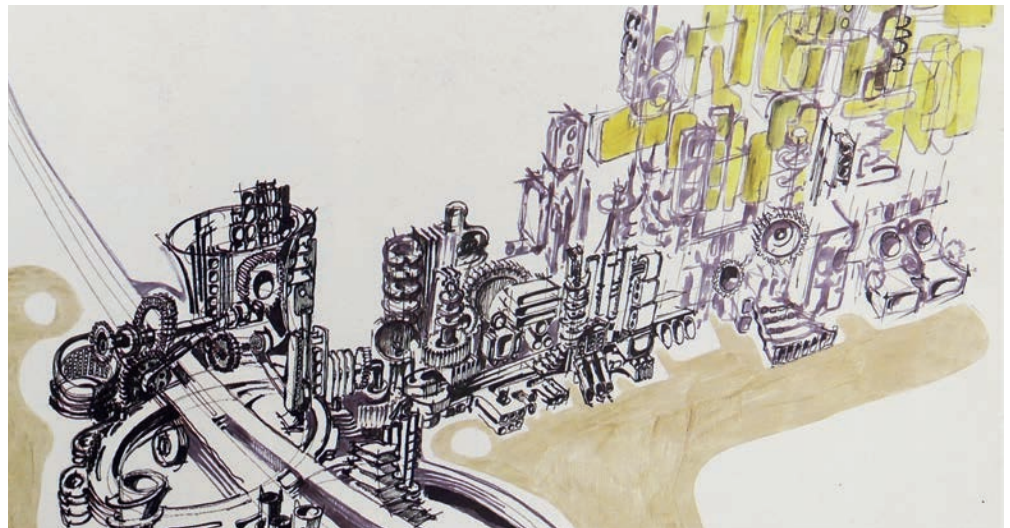
Circa la sua esperienza come coordinatrice della Scuola Nazionale di Dottorato, cosa ha significato per lei questo ruolo e questa dimensione?

La dimensione della scuola ha rappresentato molto per me. Mi è piaciuto moltissimo dirigere la scuola di dottorato; trovavo stimolante l'idea di guidare i giovani, appena laureati, proiettandoli verso una certa direzione.





Vale la pena ricordare che il dottorato esisteva già da tempo quando abbiamo istituito la scuola. La nostra scuola nacque come un consorzio tra Napoli, Palermo e Reggio Calabria. In seguito ci separammo; fui io a separarla da Palermo, il che suscitò il disappunto dei colleghi palermitani. Poi arrivò una nuova legge che consentiva l'aggregazione, e a quel punto concepii l'idea di una scuola nazionale, che sognavo potesse diventare internazionale. Purtroppo, non ci riuscimmo, a causa di vari ostacoli burocratici e di una generale inerzia da parte del rettorato, dei professori e di chi avrebbe dovuto sostenerci. Ricordo bene che nel 2005 convocai tutti i rappresentanti del Disegno in Italia, riunendo le diverse scuole di dottorato. Organizzammo una grande mostra, esponendo cartelloni che rappresentavano le tesi di dottorato di ciascun ateneo, fino a riempire quasi tutto il cortile della sede di via Brunelleschi. Gaspare De Fiore, incredulo, mi disse: "Non credevo ci saresti riuscita." Eppure, bastò chiamare e chiedere. Da quel momento iniziammo a collaborare, discutere e lavorare insieme, e nacque la scuola, che inizialmente comprendeva i dottorati omogenei, come previsto dalla legge. In quella prima fase, eravamo sette università. Il primo anno era interamente dedicato alle lezioni, seguito da grandi laboratori di rilievo, che costituivano il fulcro del dottorato.



Inizialmente, alcuni ragazzi provenienti da altri atenei, abituati a metodologie di rilevazione diverse, mostrarono un po' di incredulità. Tuttavia, con il tempo si integrarono perfettamente e lavorarono con grande entusiasmo. Ho visto le tesi crescere in modo significativo grazie alla scuola, rispetto ai dottorati precedenti, proprio in virtù della qualità del lavoro collettivo. Lavorare insieme non significa solo unire pezzi, ma trovare una metodologia comune che, anche attraverso una sana competizione, porta a risultati eccellenti.

Se dovessi tracciare un bilancio, vi direi che l'esperienza è stata straordinaria. Mi è dispiaciuto moltissimo lasciarla, soprattutto perché speravo di continuare a dirigere



il dottorato nei cinque anni successivi al pensionamento. Tuttavia, per ragioni burocratiche, passai la direzione a Cesare Cundari, che stimavo molto. Il dottorato si spostò a Roma, ma perse alcuni aspetti per me fondamentali. Le prime lezioni includevano sempre un richiamo alla storia, un approccio che mi fu trasmesso dal professor Vagnetti. Si trattava di uno studio istituzionale della storia del disegno, con una panoramica sui principali autori e testi di riferimento. In seguito, organizzammo vari laboratori e mostre, forse alcuni di voi le ricorderanno. Tenemmo almeno tre grandi convegni internazionali su temi in cui il dottorato aveva una forte competenza. Uno di questi fu a San Gimignano, dove realizzammo, in soli sei mesi, un magnifico rilievo del convento di San Domenico. Voglio ringraziare i ragazzi per il loro impegno: lavorarono duramente, ma si divertirono anche.

Il comune ci accolse calorosamente, persino troppo, tanto che dovetti chiedere di limitare il vino ai pasti! Il rilievo coinvolse venti università straniere, che apprezzarono moltissimo il nostro lavoro. Questo successo fu reso possibile anche dalla collaborazione con la Fondazione Romualdo del Bianco con la quale, oltre al lavoro su San Gimignano, organizzammo un lavoro sul paesaggiodelle Cinque Terre, che coinvolse cinque paesi stranieri, tra cui il Belgio.

Ci può raccontare qual è il lavoro di ricerca o l'opera che ricorda con maggior passione?

Di getto, vi direi che tutto ciò che ho fatto con i giovani – che oggi sono adulti – mi ha sempre entusiasmato. Non ho mai svolto un lavoro per obbligo o per compenso, ma sempre per pura passione. La documentazione della Villa Medici a Careggi e, più recentemente, quella di Massa Marittima sono state esperienze impegnative, ma estremamente gratificanti.

Ci sono poi lavori che ho condotto individualmente e che ricordo con particolare orgoglio. Uno di questi è stato la lettura di un disegno: la pergamena di Siena, nella quale ho analizzato i progetti del campanile e della facciata della cattedrale, attribuiti a Giotto. Questa ricerca, che svolsi per il professor Vagnetti, mi portò a esplorare la geometria piana applicata all'architettura e mi permise di approfondire questioni come il quadrato magico, i simboli, le proporzioni e le forme geometriche.

Anche la mia tesi sulla Città del Sole, realizzata assieme alla collega Mariella Federico e successivamente pubblicata, rappresentò un periodo intenso di studio e riflessione.

Un altro progetto importante fu lo studio delle Stanze Vaticane di Raffaello.

I rilievi fotogrammetrici che realizzammo furono particolarmente complessi, sia per le difficoltà tecniche sia per le autorizzazioni necessarie. Anche in questo caso, la geometria si rivelò un elemento centrale, guidando il lavoro e offrendo strumenti fondamentali per l'analisi.

