

Sulla prima esercitazione

Morfemi¹ veneziani. Ovvero «visualizzare un movimento fisso»²

Il morfema è, da dizionario, più piccolo elemento di una parola o di un *enunciato* dotato di significato che non possa essere ulteriormente suddiviso. In architettura, e come noi lo intenderemo per questa esercitazione, il morfema è un elemento non ulteriormente suddivisibile che abbia una funzione grammaticale significativa, che dia senso a un contesto e _ soprattutto – che esprima una scelta costruttiva. Per tutto il corso predicheremo l'adagio perretiano: «la lingua madre dell'architettura è la costruzione»³

La convinzione che il luogo generi curiosità e desideri di approfondimenti in una dinamica legata soprattutto alla conoscenza materiale è tra le ragioni per cui si propone questa esercitazione che si basa sulla ricerca dei morfemi che costituiscono la grammatica della architettura veneziana.

Venezia può essere considerata come un unico manufatto urbano anche se stratificatosi nel tempo e questa impressione, come anche la Trincanato ci spiega nel suo mirabile libro *Venezia minore*, viene dall'utilizzo di pochissimi materiali (quasi tutti a km zero), la coerenza dimensionale degli edifici, il tracciato dei percorsi (calli, fondamente, canali) così fluido ed organico seppur razionale e logico, la rigida perimetrazione delle insule ecc.

Lo strumento che si propone all'attenzione degli studenti per acquisire la conoscenza del luogo è quello dell'*inventario*, la catalogazione puntuale e minuziosa degli elementi costitutivi, di quelle figure individuabili come dotate di senso compiuto e che concorrono a dare significato a un fenomeno più ampio come il manufatto architettonico.

Il prof. Purini definisce questa pratica, quella di ricercare e riprodurre morfemi, «un esercizio semplice ma allo stesso tempo articolato in una fitta rete di complessi sistemi atti a garantirne la validità, nel tentativo di individuare quel passaggio di esteriorizzazione che servendosi del disegno e dei processi compositivi si propone di esplicitare l'idea e l'io dal quale essa è generata.» Configurazioni tematiche elementari elaborate per poter, in un secondo momento, svolgere quell'azione catalizzatrice e un po' impulsiva che è alla base di ogni progetto.

Tale esercizio risulta fondamentale per la sua immediatezza esplicativa garantita in primo luogo da una evidente chiarezza, afferibile alla ripetizione, mai eguale semmai simile⁴ e analoga, di una

¹ Morfèma s. m. [der. del gr. μορφή «forma», sul modello di *fonema*] (pl. -i). – In linguistica, elemento formale che conferisce aspetto e funzionalità alle parole e alle radici, definendone la categoria grammaticale e la funzione sintattica. I morfemi (che, così definiti, si contrappongono sia ai *lessemi* sia ai *monemi*) possono essere isolati, come le preposizioni e le congiunzioni, o uniti alla radice, come affissi, desinenze, alternanze qualitative o quantitative (per es., nel lat. *didicēram* «avevo imparato»), sono morfemi *di-* prefisso, *-era-* infisso temporale, *-m* desinenza di prima pers. sing. che si uniscono alla radice *dic-*). Nella terminologia della linguistica statunitense *morpheme* è qualunque segmento di enunciato dotato di significato (equivalendo all'incirca a quello che nella terminologia francese è chiamato *monema*): *morphemes* sono dunque sia i morfemi in senso stretto sia le radici.

² F. Purini, *Scritture Veneziane*, in «luav giornale dell'università» n. 74/2010.

³ Auguste Perret (maestro di le Corbusier), 1874-1954. «L'obiettivo principale della esercitazione (e del corso) è quello di dimostrare che la forma è un risultato: ci si arriva in modo induttivo, partendo dalla soluzione dei molteplici vincoli iniziali, correggendo e modificando il progetto iniziale a seguito di verifiche razionali. Il dimensionamento, la distribuzione, la scelta dei sistemi statici, l'uso delle geometrie, le opzioni costruttive, sono alcuni dei sistemi generatori del progetto. Dalla puntigliosa *composizione* di questi sistemi – a volte tra loro antagonisti – deriverà la forma finale. Il progetto è dunque un processo, laborioso e complesso, di operazioni razionali, l'ordine e la successione di queste operazioni non è eguale per tutti, richiede - a seconda dei temi e dei riferimenti – strategie differenziate.

Altro obiettivo del corso è quello di chiarire che l'architettura ha profonde e nobili tradizioni: ogni nuovo progetto non deve prescindere dal vasto patrimonio di conoscenze cui può attingere; riferire il nostro lavoro all'opera di chi ci ha preceduto non solo non ne sminuisce la "creatività" o l'*originalità*, ma rappresenta un obbligo intellettuale. Chi riterrà di potersi accontentare al progetto facendo affidamento soltanto sulla propria "sensibilità", basandosi su di una naturale e spontanea inclinazione, avrà modo di rendersi conto della propria rozzezza culturale.» (G. Carnevale e E. Giani).

⁴La differenza tra similitudine e analogia risiede nell'etimo: la parola analogia è composta da *ana*=eguale e *lógos*= computo, rapporto, relazione; simile dal latino *similis* rimanda a similitudine, figura retorica per la quale si confrontano due termini diversi che tra loro convergono in qualche comune proprietà o qualità. Quindi si ha una analogia quando, con-

gamma di elementi e tipi elementari, appartenenti ad una memoria collettiva. Memoria sia degli abitanti che vivono la città sia degli operatori che ripetono, interpretano, se vogliamo aggiornano, tutelano e restaurano questi elementi riconosciuti come identitari del luogo.

Affinché l'operazione non si riduca ad un mera raccolta di immagini, deve lasciare campo ad una continua, e per questo mutabile nel tempo, rigenerazione che necessita dunque di alcune regole fondamentali.

Il primo approccio è molto probabilmente casuale, ispirato da immagini tratte dalla memoria o da passeggiate informali, con un grado di consapevolezza molto labile: cercare e immortalare i soggetti vale a dire le parti (morfemi) che concorrono alla composizione di un manufatto veneziano. Fotografare, vale a dire registrare (documentare) i tipi elementari, secondo la lista che vi abbiamo fornito e disegnare (a mano, dal vivo) la partitura su cui giacciono, vale a dire il loro contesto, annotando le proporzioni entro cui sono disposti (pieni/vuoti, altezze, ritmi ecc), annotando le differenze dei materiali e i loro punti di contatto.

La seconda fase – non necessariamente in sequenza cronologica, anzi! – è di riflessione, ed è fondamentale perché serve a garantire (quanto più possibile) quella necessaria presa di coscienza e individuazione del fenomeno osservato. Vi aiuteranno i saggi e i volumi che hanno ampiamente affrontato il tema prima di voi (come ad esempio il libro della Trincanato, ma non solo). Questa fase sarà sussidiaria anche alla sperimentazione di un proprio sistema di rappresentazione.

Un terzo momento è quello della selezione dei casi: questa fase è del tutto personale ma dovrete stare attenti ad argomentare le scelte che intraprenderete (esemplarità dei morfemi, oppure testimonianza di variazioni, oppure similitudine/differenza delle tecniche e/o dei materiali ecc.)

La selezione delle immagini, dunque, registrerà una complessità ordinata mediante un approccio sensibile nei confronti di forme e geometrie; le vostre puntuali riflessioni sulle immagini, invece, dichiareranno come quelle forme e geometrie rispondano a delle scelte tecnologiche (le regole dell'arte⁵). I disegni complessivi del manufatto daranno conto sia del singolo elemento (morfema) nella sua autonomia sia – e soprattutto – della reciproca dipendenza tra le altre parti dell'insieme (lessico).

Tale processo di individuazione e *rivelazione* di segni e geometrie dovrebbe (il condizionale è d'obbligo) promuovere quella sensibilità ad osservare dimensione, materiali, forma, collocazione e dunque il peso percettivo di ogni singolo elemento in grado di conferire al tutto un carattere di *necessità*, propria solo di una composizione ben bilanciata⁶ e proporzionata (*concinnitas*). Il bello (*venustas*) quale equilibrio delle sole due componenti su cui possiamo intervenire come architetti e progettisti: la costruzione più appropriata (*firmitas*) e la sua corretta funzione (*utilitas*). Il bello quale faticoso compromesso tra le varie (molte ma non infinite) componenti che concorrono nella definizione di un progetto; il bello quale estetizzazione delle gerarchie scelte affinché il progetto risponda alla sua missione: quella di stare in piedi, di funzionare, di essere parte consapevole di un luogo. *Ma ne parleremo a lezione e, ancora meglio, lo vedremo ad Amsterdam...*

Le vostre perlustrazioni veneziane, unitamente allo studio dei testi di chi ci ha preceduto, hanno il compito di indicarvi un orizzonte di riferimento a cui tendere: cosa sia un ordine formale, come si

frontando due termini si ritrova una relazione seppur riconoscendoli diversi (per analogia si rilasciano le conformità...), al contrario si ha una similitudine quando vi si riconosce un sistema di riferimento. Se l'analogia si basa su sistemi di comparazione e il rapporto tra i termini determina il grado di analogia, abbiamo una similitudine quando percettivamente si riscontrano delle caratteristiche non del tutto eguali ma neppure completamente diverse. Il simile rimanda a una famiglia di forme che possiamo chiamare tipo (le chiese a pianta centrale: diverse perché ognuna introduce un proprio grado di individualità ma simili perché rispondono ad un medesimo principio tipologico); l'analogia rivela parti riconoscibili: famosa è La città analoga di Aldo Rossi (Tavola in «Lotus», n.13, 1976, pp. 4-7) oppure Le città invisibili di Italo Calvino.

⁵ Cfr. G. Carnevale, *A regola d'arte*, Officina, Roma 2009.

⁶ Cfr. le teorie enunciate da *Kandinsky*, nel suo noto *Punto, linea e superficie*.

generi, come si modifichi, in che modo si organizzi in parti distinte connesse da relazioni diverse per intensità e importanza. (e gerarchie, strutture).

Vi rimandiamo al testo in fondo a queste note per maggiori indicazioni e riferimenti in merito.

Le tavole dei morfemi, parafrasando Purini e le sue Scritture Veneziane⁷, servono a «visualizzare un movimento fisso. Questo ossimoro vuole esprimere il carattere fondativo della costruzione gerarchica.» E come direbbe Semerani «Architettura/Scrittura, Morfema/Fonema. Dunque siamo all'interno di un esercizio sintattico. Una calibratura attenta di un numero finito di relazioni e delle loro possibili variazioni. Relazioni tra concetti.»⁸

Le fotografie e le relative riflessioni saranno raccolte in piccoli libricini, semplici di formato A5, spilati. La composizione stessa del libricino darà ragione (o torto) delle vostre scelte. Le immagini saranno impaginate "grandi", per tutta la dimensione del foglio (quindi una fotografia per pagina); le riflessioni sui morfemi, nella forma di disegni, avranno la scala più adatta affinché siano leggibili e comprensibili, da tutti.

5 fotografie ma 1 rilievo (assonometria, pianta, sezione, dettaglio tridimensionale).

Le fotografie saranno anche stampate su fogli singoli, perché le appenderemo ai muri della nostra aula così da formare degli abachi⁹ a cui tutti potranno attingere durante la fase di progetto.

L'abaco, l'inventario, la selezione, non sono pratiche inusuali anche se poco sperimentate: ci si riferisce all'esperienza condotta a Civita di Bagnoreggio da alcuni studenti e docenti luav: «La considerazione che può svolgersi, osservando il primo ordinamento dato ai materiali raccolti, è l'interesse per un metodo, sperimentale, che ha teso a garantire anzitutto una rigorosa identificabilità dei materiali raccolti, una sorta di atlante anatomico costantemente georeferenziato, per rendere utilizzabili i repertori documentati. Analitica paziente e puntuale, ben recepita da tutti i gruppi di lavoro. ... Infine un'ulteriore riflessione: la sintonia con il luogo, l'aver quotidianamente "abitato" il minuscolo centro, ha prodotto una familiarità, una capacità di cogliere le piccole differenze, le caratterizzazioni formali dei singoli oggetti architettonici che, nello scorrere dei giorni, hanno rivelato caratteri individuali; gli studenti hanno, nel tempo, acquisito una competenza nei riguardi delle forme presenti sul sito di studio che inizialmente mancava: una conferma che la capacità di distinguere, di classificare, di "valutare", richiede una sorta di empatia, di relazione quasi affettiva con l'oggetto dell'analisi. ... Heisenberg, nel suo principio di indeterminazione, sosteneva che l'osservatore altera il fenomeno. Possiamo anche dire che l'oggetto della osservazione modifica l'atteggiamento del ricercatore. Ed è questo il risultato più alto già raggiunto da questo primo workshop.»¹⁰

⁷ Cfr. F. Purini, *Scritture Veneziane*, op. cit.

⁸ Ivi, p. 4.

⁹ «Un abaco, nella sua forma più comune, è costituito da una serie di guide parallele, che convenzionalmente indicano le unità, le decine, le centinaia e così via. Lungo ogni guida possono essere spostate delle pietruzze (dette calcoli, da cui il termine moderno di accezione matematica) o altri oggetti mobili per eseguire le operazioni aritmetiche. Il funzionamento si basa sul principio fondamentale che il valore di una configurazione di calcoli dipende dal posto che occupa, ossia dalla guida su cui è posizionata. Le operazioni facilitate dall'uso dell'abaco non sono soltanto addizioni e sottrazioni ma anche moltiplicazioni e divisioni, viste rispettivamente come addizioni e sottrazioni ripetute. Inoltre, grazie ad opportune configurazioni fisiche dello strumento e ad opportune tecniche, la velocità di esecuzione dei calcoli può essere ragguardevole. L'abaco non è una calcolatrice meccanica in quanto non dispone di meccanismi. L'operatore deve eseguire manualmente tutte le operazioni, nulla avviene in modo automatico».

¹⁰ G. Carnevale, *Heisenberg e Civita*, in «luav giornale dell'università» n. 108/2010, p. 2.

Morfemi da rintracciare, disegnare, studiare, capire

(5 immagini per morfema e rilievo di un morfema assunto a tipo)

1. Porta di accesso 2. Finestra 3. Cantonale 4. Attacco a terra (basamento del manufatto, indicativamente il piano terra o porzione di esso a partire dal selciato) 5. Coronamento (attacco del prospetto con la copertura)	6. Altana 7. Barbacani (struttura di sostegno per lievi aggetti che dal primo piano si sviluppano per tutta l'altezza del manufatto) 8. Poggiolo 8. Impronta del camino sui prospetti 10 Scale di accesso (esterne) 11. bottega
---	---

Gruppi divisi nei sestieri veneziani:

San Marco
Cannaregio
Santa croce
San polo
Dorsoduro

Il layout del libricino (in indesign) con la cartella dei link con le immagini da utilizzare (Venezia divisa in sestieri – livelli aperti – e loghi dei morfemi) e il pdf li trovate nella pagina del docente.

Note sull'abaco

Da E. Giani, *Scenari sostenibilmente possibili per la cassa di Colmata A*, in G. Carnevale e E. Giani, *Manovre di inerzia dinamica*, officina, Roma 2010, p. 80 e segg.

Nei manuali di architettura classica, da Vitruvio a Palladio, da Durand a Ridolfi, la visione sinottica delle possibilità morfologiche di un tema è data dal sistema degli abachi: una sorta di matrice che tiene insieme le diverse figure possibili. Il sistema dell'abaco vale per lo studio degli ordini delle colonne quanto degli incastri in legno, dei tipi edilizi quanto della variazione tipologica di un singolo tipo.

Per noi l'abaco è uno strumento ordinatore, moltiplicatore di forme appartenenti ad una famiglia di vincoli. Durante la razionalizzazione dell'immagine iniziale (pretesto) emergono delle forme che, sin da subito, si impongono per le potenzialità che esprimono: concentrare gli sforzi conoscitivi sul potenziale formale di un morfema iniziale diventa quasi il veicolo per formulare scelte e opzioni.

«L'esercizio, che ha molti ed illustri ascendenti, viene così ad iscriversi nel campo delle composizioni permutative. I riferimenti forniti, oltre alle note esperienze didattiche del Bauhaus, ma prima ancora ben presenti negli insegnamenti delle Accademie ottocentesche, non solo europee, fanno capo anche ad esperienze artistiche letterarie, musicali, pittoriche ecc. La poesia stocastica, il programma poetico dell'Oulipo di Calvino, Quenau e Perec, le stesse pitture architettonali di Le Corbusier, ossessivamente volte alla combinazione di poche figure, definiscono l'orizzonte culturale della proposta.»¹¹ Lo sviluppo individuale del processo combinatorio ha dato spazio ad interpretazioni personali, aprendo nuove opportunità, fornendo spunti per allargare il campo sperimentale delineato inizialmente. Si tratta di un lavoro apparentemente meccanico, vuole piuttosto essere rigoroso perché procede secondo un principio induttivo: da logiche minute di principi costruttivi, di scelta di materiali, a logiche compositive. Da gerarchie imposte a corto circuiti che si verificano nel processo e che forse andranno sviluppati per esaltarne le potenzialità espresse. Non possiamo naturalmente evitare «lo slancio irrazionale che ci spinge – più o meno consapevolmente – ad inventare (da *invenio* = trovo) un qualche dispositivo che metta in moto la fantasia»¹². Stiamo affermando che il progetto è (deve esserlo: verrebbe meno ogni statuto scientifico che lo riguarda se ammettessimo che così non fosse) una pratica razionale. Una sequenza di azioni logiche, di «ragionamenti» che però partono da uno spunto, da un nucleo irriducibile: un grumo emotivo, una forte suggestione, un pretesto.» Potremmo concludere che è proprio questo l'obiettivo ultimo di questa esperienza fondata sulla ricerca combinatoria, sulle permutazioni compositive, sulla molteplicità delle risposte progettuali compatibili: lo spostamento, lo scarto che l'insopprimibile individualità progettuale determina nel più rigoroso telaio analitico. La razionalità non sarebbe tale se non contenesse, nascoste nelle ombre dei propri rigori logici, le inquietudini della propria memoria emotiva.

¹¹Giancarlo Carnevale, *Combinazioni e Fantasie: appuntamenti al buio*, testo di introduzione della mostra dei lavori esiti del workshop estivo «Una piazza per Grisignano di Zocco» (facoltà di Architettura di Venezia, W.A.Ve2011).

¹²Conflitto tra elementi del possibile ed il reale: Maurice Beutler, voce «Fantastico», Enciclopedia Einaudi.

