



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI *MEDITERRANEA* DI REGGIO CALABRIA
CORSO DI LAUREA MAGISTRALE C. U. Q. IN ARCHITETTURA LM-4
CORSO DI LAUREA TRIENNALE IN SCIENZE DELL'ARCHITETTURA L-17
ANNO ACCADEMICO 2016-2017

COMPOSIZIONE ARCHITETTONICA I (6 CFU)

PROF. ARCH. GIANFRANCO NERI

COLLABORATORI ESTERNI – ARCH.: FRANCESCA SCHEPIS, GREGORIO FROIO, LEONARDO GARSIA, LAURA BRUZZESE, MARIA R. UDARDI

IL SEGNO, LA LINEA, LA SUPERFICIE, LA FORMA, IL MORFEMA SPAZIALE

Gianfranco Neri

Appunti da un'esperienza didattica

La questione della Rappresentazione può ben costituire una chiave d'accesso agli aspetti più rilevanti che caratterizzano l'attuale fase della cultura architettonica.

Nel progetto l'impiego sempre più a larga scala di nuove strumentazioni tecniche sta modificando nella sostanza non soltanto i tradizionali apparati di produzione grafica dell'architettura bensì la sua stessa identità. Il dato più evidente del recente coinvolgimento dell'architettura (e più in generale delle arti) nell'universo dei media sta producendo segni evidentissimi prima che sul piano "fisico", sulla strumentazione teorica, tecnica e delle attribuzioni che tradizionalmente le erano riservate. Per essa oggi quel che sembra prioritario è la produzione di immagini da immettere nei circuiti della comunicazione di massa: nuove icone in grado di attraversare con inedita rapidità gli eterogenei strati culturali della società e di stagliarsi sullo sfondo di una comune, planetaria esperienza visiva. Fare architettura per "comunicare" è diventato oggi di gran lunga più importante che rispondere, come in passato, a quei requisiti relativi al suo aspetto di "utensile". Un processo globale di smaterializzazione e di exteriorizzazione che assegna all'immagine il ruolo di cardine teorico e fattuale dell'architettura.

L'insieme di questi elementi precisa per il disegno di architettura un quadro di riferimenti fondamentali da valutare nei quali rientra, ad arricchirne i tratti, effetto anch'esso del generale processo in atto, il fenomeno di "contaminazione" tra i codici della rappresentazione architettonica e quelli di altre discipline artistiche.

Ciò a cui stiamo assistendo è un vasto processo di ibridazione che, per i modi e i mezzi impiegati, sta operando un sostanziale cambiamento di segno nella natura e nella fenomenologia della rappresentazione dell'architettura. Un cambiamento che in sintesi potrebbe così schematizzarsi: se prima

l'immagine (il disegno) si configurava come punto finale di un complesso procedimento nel quale l'energia creativa impiegata a produrla era diretta alla realizzazione di "oggetti" dotati di un forte valore innovativo, oggi essa (esso) appare come punto iniziale di lavoro, come "dato" preliminare e preesistente, come cosa-già-data. Non essendo più l'immagine ciò che resta del lavoro di ispezione dell'interiorità dell'artista, bensì preesistendo a esso, l'orizzonte operativo che si prefigura è quello della sua "manipolazione": penetrazione nel suo contesto, estrazione dal suo ambito di riferimento, ricollocazione e ricombinazione altrove. Dal piano della produzione si scivola in quello della riproduzione, dalla materialità delle cose all'immaterialità delle relazioni, dal piano della rappresentazione a quello della "comparazione".

Dare conto della complessità di questi temi che agitano la scena contemporanea dell'architettura per valutarne consapevolmente gli aspetti sia positivi sia negativi che pongono nuove coordinate al lavoro dell'architetto, ha costituito il centro delle riflessioni e delle attività didattiche svolte negli ultimi due anni accademici di questo Corso di Disegno e Rilievo.

Come ogni ricerca che si rispetti era chiara la tesi di partenza: il disegno d'architettura è il fattore primario del disvelamento e della comprensione dell'architettura. Esso è l'origine del pensiero spaziale e, in quanto luogo in cui il rappresentare coincide con il pensare, costituisce il nucleo fondativo e cognitivo della stessa architettura.

Questa è la chiave generale che doveva consentire agli allievi di iniziare a costruire il proprio itinerario formativo, di apprendistato architettonico, maturando la consapevolezza che il disegno non è soltanto un semplice mezzo di comunicazione di un'idea formale, ma è parte integrante di questa.

Una serie di operazioni elementari sul segno, la linea, la superficie e la forma ha permesso a ogni allievo di porsi di fronte agli elementi basilari del disegno, di indagarne le potenzialità espressive primarie o in combinazioni complesse ubbidendo a un programma di controllo razionale e strumentale via via più diretto al controllo degli esiti configurativi desiderati o richiesti.

Alcune semplici indicazioni fornivano il perimetro di riferimento all'azione pratica, che doveva porsi come preponderante nella fase precedente al lavoro di commento, di verifica, di ripresa e di approfondimento teorico degli assunti di partenza.

Di seguito vengono sinteticamente riproposte in forma di appunti una serie di considerazioni sui temi che hanno costituito l'oggetto e definito il senso delle esercitazioni proposte agli allievi.

Il segno grafico

Il segno grafico è ciò che consegue all'atto di depositare su di una superficie, di solito piana, una certa quantità "di materia" tale da imprimerla con evidenza. Questa materia è organizzabile per tratti talora brevissimi (punti), ovvero dotati di un'estensione prevalentemente risolta nella direzione della lunghezza (linee).

Il segno grafico è la materializzazione di un movimento psico-fisico, contiene quindi in sé elementi dell'una e dell'altra di queste componenti: il pensiero (che lo introduce alle strutture del linguaggio e dei simboli) e l'attività motoria (che lo connette all'ambito dei ritmi biologici e spaziali).

Il tracciare segni su di una superficie riassume una serie di gesti tradotti in simboli graficamente materializzati. Ciò che si ottiene da questa attività è quello che usualmente chiamiamo disegno.

Il disegno al pari della scrittura, dal quale deriva, è un dispositivo di comunicazione. Tale comunicazione si avvale specificamente di figure organizzate attraverso segni. Al contrario della scrittura un insieme di segni grafici, organizzati in figure, è dotato di una “estensibilità” che è estranea alla scrittura in quanto in esso sono contenute tutte le possibilità di “esteriorizzazione orale”.

Nondimeno questa estensibilità segna il limite del disegno.

Il segno grafico, al pari di altri segni espressivi, serve per indicare o per distinguere qualche cosa (che può essere nella mente di chi se ne serve o al di fuori). Ma esso, a differenza di altri segni espressivi, riduce nei confronti di quel qualcosa i margini di “congetturalità” per la sua più diretta individuazione.

L’emissione del segno grafico, per intensità, tipo e qualità di esecuzione si attribuisce i caratteri di chi materialmente lo esegue: l’attitudine a riconoscere, a indicare e a distinguere; ma anche: a riconoscersi, a individuarsi e distinguersi.

Il segno grafico in quanto attività tra le più primarie dell’uomo, al pari della calligrafia e della fonazione, definisce tratti rilevanti dell’identità di chi lo traccia.

La linea

Un punto grafico che si metta in moto su di una superficie diviene una linea.

A seconda del tipo e della qualità di moto che le origina, le linee si differenziano in rette o curve, continue o discontinue, miste. La linea, quindi, implica il movimento.

“Quando un punto si mette in moto e diviene una linea, esige il tempo” (P. Klee). Tempo che nella linea grafica è fattore da considerarsi secondo una triplice, simultanea accezione: la prima riferita al tempo materiale vero e proprio occorrente per il suo tracciamento (ivi inclusa la spazialità del gesto che lo accompagna); la seconda riferita al tempo di ricostruzione concettuale di quell’itinerario; la terza riferita al tempo mentale inteso come “storicità” di un atto compiuto da un individuo in un luogo e in un tempo ben definito.

Dall’associazione dei concetti di tempo (impressione di accelerazione o rallentamento) e movimento si genera quello di ritmo (una certa organizzazione strutturale del tempo).

Il ritmo è un disegno di spazio. Il ritmo della linea, potrebbe dirsi, è la traduzione grafica dell’energia occorrente al suo manifestarsi in quanto segno, e a quella necessaria alla sua traduzione in significato.

Sull’aspetto ritmico, che introduce a quello delle misure e delle variazioni, la linea, tende a organizzarsi in una estetica nel senso più proprio.

La propensione dello studente verso la linea curva piuttosto che per la retta, per la linea “spezzata” anziché per quella “mista”, e soprattutto la sua attitudine volta al controllo di un campo grafico per mezzo di linee, definisce icasticamente la sua personale concezione dello spazio: spazio come entità “continua” o “discontinua”, ovvero come risultante tra le due. Si potrebbe dire, in sostanza, che tra disegno e spazio si verifichi una sorta di “isomorfismo ... vale a dire (un’) identità di forme a partire da un gruppo di equivalenze operanti in uno spazio” (G.P. Caprettini). Il disegno contiene un modello di spazio in cui: esterno ed interno, centro e periferia, contorno e sfondo, orizzonte e rilievo, alto e basso, ecc., sono i principali elementi della sua strutturazione e traduzione.

Sostantivi come: crescita, riposo, movimento, tensione, direzione, forza sono ormai termini acquisiti nella grammatica della linea. L'arte moderna ha fatto della linea un dominio autonomo di ricerca e di significato. Autonomia nel senso di superamento, di uno spingersi al di là, delle "figure" che un insieme di linee (disegno) effettivamente rappresenta, per apprezzare la sua "silenziosa musica ritmica" (W. Crane).

La superficie

Il disegno della superficie è il passo successivo. L'individuazione della superficie per mezzo di linee e/o segni grafici consente allo studente di indagare la struttura fisica delle cose e comprendere la diversa natura dei corpi laddove essi confinano con lo spazio. Riconoscere e comprendere che le superfici sono dotate di una struttura che le organizza e ne definisce i valori materici e le qualità percettive (tattili e visive), è possibile proprio a partire dalla capacità di rappresentarle. Ciò che si cerca nell'esercizio è restituirle in sequenze grafiche preordinate e controllate, in cui i fattori di ricorrenza, rarefazione, ecc., producono "campi" (textures) a differente densità e tensione energetica, valutando altresì come sistemi di progressione segnica producono sempre un "effetto" spaziale. Ma il lavoro sulla superficie ha anche un altro significato: quello di indurre lo studente alla comprensione delle "autonome" potenzialità espressive dell'intervento grafico sulla superficie e di rintracciare in ciò le analogie con il pensiero artistico della Modernità che, successivamente alla crisi della rappresentazione prospettica (l'abbandono del punto di vista unico), ha fatto del lavoro sulla superficie uno dei terreni privilegiati della propria ricerca. Infine un ultimo scopo, dotato di un valore più metaforico. Cioè acquisire, attraverso l'azione del "tessere", l'attitudine a organizzare relazioni tra cose, elementi e fatti, e da questo trame concetto.

La forma

Dalla superficie alla rappresentazione della forma. Quest'ultima è intesa innanzi tutto come un'entità definita da superfici. La materia e il movimento sono dati di orientamento iniziale posti allo scopo di estrarre la forma da quella "intraducibile" sfera intuitiva entro la quale è riposto il suo senso più vero e profondo. Quello di forma è un concetto amplissimo, onnicomprensivo, ontologico. Balzac, in uno dei suoi trattati politici, scrive: "Tutto è forma, e la vita stessa è una forma. E Focillon: "Non soltanto ogni attività vivente viene scoperta e definita nella misura della forma che essa assume, della curva ch'essa iscrive nello spazio e nel tempo, ma anche la vita agisce essenzialmente come creatrice di forme". E ancora: "Dobbiamo ... vedere la forma in tutta la sua pienezza e sotto tutti i suoi aspetti: come costruzione dello spazio e della materia, sia che si manifesti attraverso l'equilibrio delle masse, e le variazioni dal chiaro allo scuro, il tono, il tocco, la macchia; sia che venga architettata, scolpita, dipinta o incisa". Se la forma è energia che deforma plasticamente la materia, l'esercizio espressivo su di essa è la traduzione di un pensiero che orienta e amministra consapevolmente tale energia. In ciò la forma è la palese testimonianza di un'intenzione plastica, quindi del porsi davanti ad alcunché di finito. La forma misura e qualifica lo spazio, e il "formare" cavità o masse è il risultato precipuo dell'azione sulla materia di un "pensiero plastico". Il lavoro sulla forma è per lo studente la verifica della sua capacità di esprimere un pensiero

plastico concluso. A differenza delle precedenti esercitazioni egli comprende che “il segno significa, mentre la forma si significa” (Focillon).

L’esercitazione sulla forma si concludeva con la realizzazione di una tavola di formato 70x100 cm. dipinta a tempera.

Il morfema spaziale

Per morfema spaziale si intende un’entità formale, tridimensionale, avente un valore grammaticale. Questo esercizio richiama in causa e conclude tutti i precedenti argomenti. I requisiti a cui lo studente doveva attenersi per pensare e costruire un piccolo modello in legno o in cartone [nel nostro caso in poliplat da 5 mm] erano: l’a-dimensionalità dell’oggetto; la necessità che esso contenesse uno spazio interno, che questo fosse suddiviso in più livelli e che ponesse un problema di permeabilità visiva con l’esterno; che fosse dotato [...] di un elemento che lo attraversasse diagonalmente, di uno spazio interno più racchiuso – una sorta di nucleo centrale – e, infine, di un “dispositivo di ingresso”. Il risultato di queste operazioni aveva lo scopo di condurre lo studente alla definizione di uno spazio “elementare” che rappresentasse, per lui, la pronuncia di una prima parola “pre-architettonica”: un oggetto in cui egli si sentisse “rappresentato” o, che è lo stesso, rappresentasse la propria idea di spazio.

Nell’organizzazione degli elementi del modello tridimensionale lo studente aveva la possibilità di ragionare su coppie di idee-guida indicate in forma oppositiva: diradato/accentrato; affollato/rarefatto; visibilità/invisibilità (evidenziare/nascondere); regolarità dell’impianto/casualità (o, meglio, rimando a un’idea di casualità). Ma anche di riflettere che nella costruzione del morfema un valore primario da conseguire fosse quello della “permeabilità visiva”. Un altro aspetto, legato all’organizzazione degli elementi, doveva tener conto di alcuni parametri geometrico-dimensionali (un piano d’imposta degli elementi di cm 21x21, misurato da un “sostegno” modulare di cm 3x3) all’interno dei quali proporre sistemi di regolazione metrica e plastica tra elementi e parti, volti a costituire possibili elementi di una “grammatica” generativa del proprio linguaggio.

Parallelamente all’impostazione e alla verifica degli elaborati venivano proposti agli studenti alcuni elementi di sintesi della spazialità moderna: panottica, analitica, psichica, telematica; temi questi con i quali era necessario stabilire un confronto serrato per una più chiara valutazione delle proprie posizioni in rapporto a questioni e a modelli storicamente definiti.

testo estratto da: Renato Partenope (a cura di), *Il disegno come idea*, Gangemi Editore, Roma 1996, pp. 69-73.