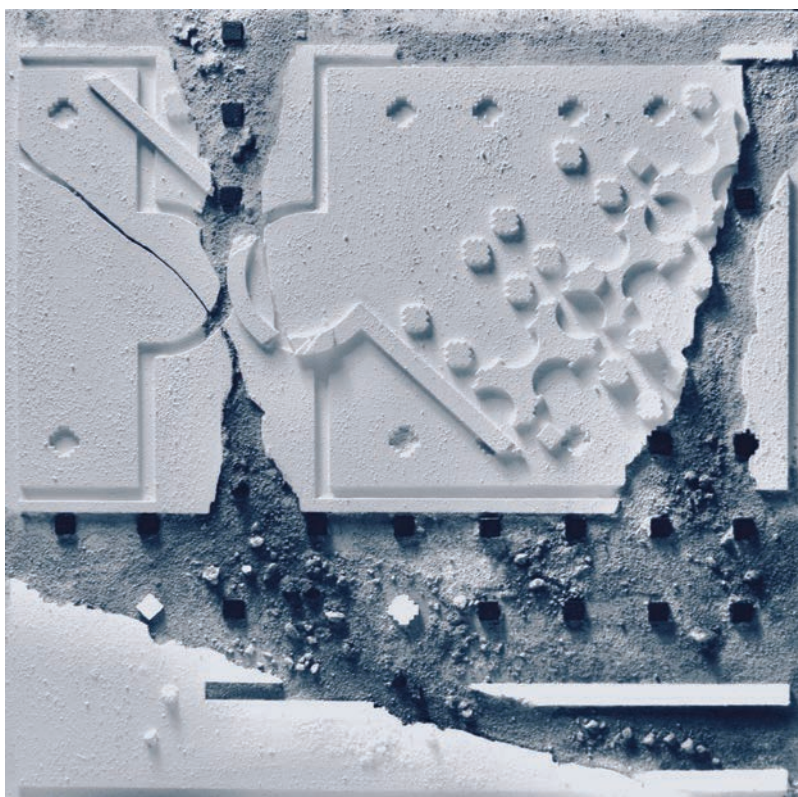


Carlo Ravagnati

I tre momenti fondamentali del progetto di architettura

Seminario di teoria - Libro I

a cura di Giada Mazzone



Nuova serie di architettura
FRANCOANGELI

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con **Adobe Acrobat Reader**



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile **con Adobe Digital Editions**.

Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.

Carlo Ravagnati

I tre momenti fondamentali del progetto di architettura

Seminario di teoria - Libro I

a cura di Giada Mazzone

Nuova serie di architettura
FRANCOANGELI

Questo volume è stato realizzato con il contributo del Politecnico di Torino.

L'autore ringrazia i proprietari delle immagini riprodotte nel presente volume per la concessione dei diritti di riproduzione: Pinacoteca di Brera; Gallerie degli Uffizi; Biblioteca Apostolica Vaticana; Eredi Aldo Rossi; Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society; Archivio Piero Bottoni – DASTU, Politecnico di Milano. Si scusa per eventuali omissioni o errori e si dichiara a disposizione degli aventi diritto laddove non sia stato possibile rintracciarli.

In copertina: Carlo Ravagnati, *Autoritratto (in forma di rovina)*, 2022,
tecnica mista su tavola, cm 50 x 50

Copyright © 2022 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Nota del curatore pag. 7

Il mio lavoro messo a nudo.

Per un'archeologia del progetto di architettura » 11

1. 7 ottobre 2020 » 11
2. Decidere un titolo » 15
3. I tre momenti fondamentali del progetto e il «reale» » 21

Parte prima. Letture infedeli (scrivere su scritti)

1. L'innesto e altre strategie di scrittura creativa » 29

1. L'architettura della città » 31
2. Tecniche di ripetizione » 37
3. Debiti » 41

2. Plinio il Giovane, Raffaello e l'*ekfrasis* » 49

Parte seconda. L'architetto cartografo (cartografare su carte)

1. La costruzione di una carta.

Ovvero, la città strutturata sulla sintassi territoriale » 69

1. I teatri geografici di Venaria Reale e la struttura della ricerca » 73
2. Prima descrizione: la struttura dell'insediamento di fondazione sulla pianura tra Dora Riparia e Stura di Lanzo, ovvero «ciò che resta» del piano di Amedeo di Castellamonte » 75
3. Seconda descrizione: la struttura dell'insediamento sul ciglio del terrazzo morfologico della Stura di Lanzo, ovvero «ciò che resta» della logica dell'insediamento di Altessano » 77
4. Terza descrizione: la struttura dell'insediamento di delta artificiale, ovvero «ciò che resta» della trama idrica della pianura irrigua » 78

2. Il desiderio di architettura.	
Pratiche artistiche nella costruzione logica del progetto	» 81
1. Una valle architettonica	» 85
2. <i>Lēvis et Oblivium</i>	» 87
3. Le rappresentazioni della valle: i modelli iconici	» 93
<i>Parte terza. Un mondo di architetture (classificare su classificazioni)</i>	
1. Appunti per una teoria del corpo.	
Giuliano da Sangallo e Baldassarre Peruzzi	» 97
1. Giuliano da Sangallo e la reinvenzione tipologica	» 101
2. Baldassarre Peruzzi e l'incommensurabilità delle forme in architettura	» 109
2. La solitudine del grattacielo e altre storie milanesi.	
Come (non) ho composto il progetto per l'ampliamento dell'Università Commerciale Luigi Bocconi di Milano	» 117
1. L'impostazione del progetto	» 117
2. Una questione di composizione	» 127
<i>Parte quarta. Laboratorio di Teoria del progetto</i>	
1. Teoria del progetto e teoria della tecnica	
<i>di Giada Mazzone</i>	» 147
1. Scrivere su scritti. La dimensione lavorativa della traccia	» 149
2. Cartografare su carte. Carte per architetti	» 156
3. Classificare su classificazioni. La ri-significazione multipla come atto progettuale	» 161
2. Dialoghi intorno ad alcuni nodi teorici	
<i>di Emanuele Avidano, Camilla Cavallero, Elisa Frazzetto, Martina Ghibaudo, Alberto Gremo, Silvia Narducci, Sara Neri, Isabella Rattalino</i>	» 169
1. Ripetizione	» 169
2. Archeologia seduttiva	» 180
3. Eclettismo sincretico	» 190
Indice dei nomi	» 203

Nota del curatore

L'origine di questo libro è duplice. Il primo antefatto risale al *Laboratorio di Teoria del progetto* – tenuto da Carlo Ravagnati con il contributo di Giada Mazzone – che ha avuto luogo presso il Politecnico di Torino nel primo periodo didattico dell'anno accademico 2020/2021. Al laboratorio parteciparono cinquantuno studenti iscritti al terzo anno del *Corso di Studi in Architettura*. Il secondo punto di partenza del libro affonda le sue radici in una serie di studi e ricerche coordinate e condotte da Carlo Ravagnati che trovano nel laboratorio il luogo per l'approfondimento, la sperimentazione e l'applicazione.

L'indice del libro riflette questo duplice percorso e racconta indirettamente l'organizzazione del *Laboratorio di Teoria del progetto*. Da un lato raccoglie le lezioni dell'autore, basate sulla sua esperienza nell'architettura, che trovano una forma argomentativa nei *Tre momenti fondamentali del progetto di architettura* che organizzano le prime tre parti. Dall'altro l'intero impianto teorico del corso è rappresentato, nell'ultima parte del libro, attraverso alcuni elaborati prodotti dagli studenti durante le tre fasi del laboratorio.

Questo libro raccoglie in *Parte prima*, *Parte seconda* e *Parte terza* le lezioni teoriche conservando la loro organizzazione e la loro forma. Gli interventi, alcuni tenuti in presenza, altri online, sono stati rimaneggiati dall'autore che li restituisce in forma di atti. Qui vengono messi in luce i tre momenti fondamentali della costruzione di una teoria del progetto, e cioè la definizione dell'intenzionalità, del rapporto con il luogo e del rapporto con i riferimenti di progetto.

La *Parte quarta*, appoggiandosi agli aspetti teorici, descrive quali sono i meccanismi e gli strumenti di progetto che si mettono in moto

per produrre una lettera d'intenti, una rappresentazione cartografica e una classificazione tipologica. Momenti di laboratorio vero e proprio raccolti e riordinati da alcuni studenti del corso concludono il volume, offrendo una finestra che guarda ai momenti di dibattito vissuti, volti alla costruzione dei tre elaborati.

A questo volume dal sottotitolo *Seminario di Teoria - Libro I* farà seguito un successivo seminario che prenderà il titolo e i materiali dal corso *Scissioni. Il frammento nella costruzione teorica del progetto di architettura* tenuto da Carlo Ravagnati come seconda edizione del *Laboratorio di Teoria del progetto*.

Se nella prima occasione vengono presentati i risultati di un programma di laboratorio impegnato a descrivere una teoria che individua quali sono e che ruolo hanno i tre momenti fondamentali del progetto di architettura, nel secondo seminario verranno trattati i tre momenti attraverso un approfondimento monografico sul tema del frammento. Il frammento, la frammentazione dei discorsi come dell'architettura diviene pertanto fulcro di una riflessione teorica sul progetto di architettura. Un esercizio di scrittura, uno di costruzione della carta e uno di invenzione del tipo che trovano le loro ragioni teoriche nella frammentazione del riferimento e nella scelta del frammento per il suo reimpiego e che individuano queste due azioni come parte dell'azione progettuale.

PER UN'ARCHEOLOGIA DEL PROGETTO

calendario delle lezioni

<i>Mercoledì 7 ottobre</i>	Prolusione	Carlo Ravagnati, <i>Per un'archeologia del progetto</i>
Primo Modulo: "Lecture infedeli"		
<i>Venerdì 9 ottobre</i>	Lezione 1. Laboratorio	Carlo Ravagnati, <i>Il furto disciplinare. L'innesto e altre strategie di scrittura creativa</i> Dalla relazione per il progetto del cimitero di Modena di Aldo Rossi alla lettera sulle intenzioni per il progetto di un edificio per Congressi
<i>Mercoledì 14 ottobre</i>	Lezione 2.	Carlo Ravagnati, <i>Il progetto di architettura nell'ambito della ripetizione. Plinio, Raffaello e l'ekfrasis</i>
<i>Venerdì 16 ottobre</i>	Laboratorio	Ex-tempore da <i>Atlante di progettazione architettonica</i>
<i>da Mercoledì 21 ottobre</i>	Laboratorio.	Discussione dei testi redatti dagli studenti
Secondo Modulo: "L'architetto cartografo"		
<i>Venerdì 6 novembre</i>	Lezione 3.	Carlo Ravagnati, <i>La costruzione di una carta</i>
<i>Mercoledì 11 novembre</i>	Laboratorio	Ex-tempore da <i>Atlante di progettazione architettonica</i>
<i>Venerdì 13 novembre</i>	Laboratorio	Cartografare il mondo da architetti: dai problemi e dalle convenzioni alle figure di architettura
<i>Mercoledì 18 novembre</i>	Lezione 4.	Carlo Ravagnati, <i>Architettura come natura morta e il valore figurativo della carta: architetture, collage e opere pittoriche</i>
<i>da Venerdì 20 novembre</i>	Laboratorio	Discussione delle carte redatte dagli studenti
Terzo Modulo: "Ecclettismo sincretico"		
<i>Venerdì 4 dicembre</i>	Lezione 5.	Carlo Ravagnati, <i>Per una teoria del corpo: tipologia e forma dell'architettura</i>
<i>Mercoledì 9 dicembre</i>	Lezione 9.	Carlo Ravagnati, <i>Come (non) ho composto alcuni dei miei progetti. Progetto per l'Università Commerciale Bicconi di Milano</i>
<i>Venerdì 11 dicembre</i>	Laboratorio	Ex-tempore da <i>Atlante di progettazione architettonica</i>
<i>Mercoledì 16 dicembre</i>	Laboratorio	Meccanismi progettuali: la classificazione tipologica
<i>da Venerdì 18 dicembre</i>	Laboratorio	Discussione delle classificazioni redatte dagli studenti



Fig. 1. Ravagnati C. (2020), *Appunti per la lezione*.

Il mio lavoro messo a nudo.

Per un'archeologia del progetto di architettura

1. 7 ottobre 2020

Oggi è una data storica per il Politecnico di Torino perché con questa lezione¹, visto che l'orario didattico ha fatto sì che capitasse a me, ho l'onore di inaugurare un corso che si chiama *Laboratorio di Teoria del progetto* mai tenuto prima nel nostro ateneo. Sono molto contento di essere io a inaugurare questo corso anche perché, insieme a Riccardo Palma, a Marco Trisciuglio e ad altri colleghi, ho insistito tanto affinché un corso di questo tipo potesse trovare uno spazio nel quadro della didattica della nostra laurea triennale. È un lavoro che è durato qualche anno, ma alla fine l'idea ha trovato una larga condivisione e un ampio interesse fra i professori di composizione architettonica e urbana.

Iniziamo oggi un percorso molto stimolante, credo, tanto per voi studenti tanto quanto per me. Per preparare questo corso con i miei colleghi, tutti insieme, abbiamo tenuto un ciclo di lezioni per il dottorato di ricerca in *Architettura Storia e Progetto*, un corso di III livello dal titolo *Pedagogia della progettazione architettonica*² in cui ciascuno di noi ha esposto come avrebbe voluto organizzare il corso. Sono emerse idee molto diverse su come organizzare questo corso e tali differenze sono state offerte a voi nella libera scelta di quale docente seguire fra i cinque disponibili in italiano e i due in lingua inglese.

¹ La lezione è stata tenuta online attraverso la piattaforma web del portale della didattica del Politecnico di Torino il giorno 7 ottobre 2020.

² *Pedagogia della progettazione architettonica. Come organizzare un corso di teorie dell'architettura*, corso di III livello del Dottorato di Ricerca in *Architettura Storia e Progetto* del Politecnico di Torino, anno accademico 2019-20, responsabili scientifici Riccardo Palma e Marco Trisciuglio. Lezioni di: Alessandro Armando, Giovanni Corbellini, Giovanni Durbiano, Paola Gregory, Riccardo Palma, Carlo Ravagnati, Marco Trisciuglio.

Ho scelto di interpretare il ruolo di docente di questo *Laboratorio di Teoria del progetto* (di architettura) presentando un'esperienza nell'architettura, la mia esperienza, senza filtri, cercando di spiegare agli studenti come sia possibile costruire un proprio percorso di ricerca. Penso che, in assenza della costruzione di una linea di ricerca, il progetto di architettura non possa esistere. Certo si possono progettare degli edifici, ma credo che l'architettura non si compia in assenza della costruzione di un pensiero, possiamo dire di un pensiero teorico che l'architetto insegue per tutta la vita. Il progetto è una delle forme con cui si esprime la costruzione di un pensiero. Allora con l'organizzazione di questo laboratorio ho cercato di spiegare, e quindi di spiegarmi, come ho fatto a costruire questo pensiero che mi ha portato a fare il lavoro che faccio, e cioè a dovermi confrontare con la comunicazione di "come" si fanno le cose: perché un conto è farle senza dire "come" e "perché", un altro è renderne ragione nelle tecniche e nelle intenzioni. Si tratta quindi di spiegare non solo come faccio i miei progetti, ma anche e soprattutto come ho costruito e sto costruendo il pensiero in un lavoro lungo che cesserà solo quando smetterò di essere fisicamente in grado di farlo.

Il tema di questa introduzione è dunque il racconto di cosa ho pensato di fare insieme a voi studenti in questo laboratorio e ve lo mostro così come l'ho pensato, così come l'ho costruito, senza filtri, cioè non c'è una messa in bella, un riordino del pensiero; vi farò vedere i miei fogli di appunti semplicemente riordinati, perché la mia aspirazione è che alla fine di questo corso voi siate in grado di provare a immaginare di parlare dei vostri progetti, di costruire i vostri progetti futuri avendo individuato un modo per tenerli assieme, un modo di costruire il filo di un discorso sul progetto di architettura che non necessariamente debba essere il mio filo, ma il vostro. Ecco perché io vorrei solo spiegarvi come l'ho costruito io, non imponendovi le mie scelte su quali architetture guardare, quali libri leggere, quali architetti studiare e amare e quali invece detestare. Dunque non insisterò tanto sul "cosa", ma sul "come". Per certi aspetti si potrebbe parlare di un laboratorio di teoria della tecnica. Ecco questo è l'aspetto che mi piace sottolineare della definizione di un "*Laboratorio di Teoria*" e non di un "*Corso di Teoria*". Il laboratorio è un luogo dove si costruisce, anche meccanicamente,

un pensiero; si lavorano delle materie prime, che per noi sono disegni, testi, scritti, libri di altri autori, e le si lavora affinché possano produrre i “miei” scritti o i “miei” libri, i “miei” disegni, i “miei” progetti. Mi auguro che mostrarvi come ho fatto io a mettere insieme tutto questo materiale per produrre qualche cosa possa diventare per voi un segno di come possiate fare il vostro lavoro, di come possiate intraprendere e costruire la vostra strada.

Cominciamo fin da ora quindi a entrare in questa dinamica. Non credo ci sia “il” metodo per costruire un pensiero: penso però che si possa parlare di un’esperienza nell’architettura e io posso parlare solo di quella che conosco meglio di tutti, cioè della mia. È un’ipotesi di lavoro che ho recuperato da Roland Barthes. Quando nel 1974 l’editore Seuil di Parigi, volendo inserire la sua figura nella collana *Ecrivains de toujours*, lo contatta per chiedergli il nome di un esperto cui affidare il lavoro, Barthes senza esitazione risponde che il più grande esperto di Barthes è Roland Barthes: nasce così quel libro straordinario che è *Barthes di Roland Barthes*³.

La straordinarietà di questo testo è la sua costruzione per frammenti, un collage in cui la compiutezza di un discorso è sempre “messa in rovina”. Scrive Barthes: «io non mi assomiglio mai», perché l’obiettivo non è parlare del privato, ma del carattere di generalità del pensiero raggiunto paradossalmente parlando della propria esperienza. È un passaggio necessario. È con questo fine che va inquadrata la presentazione della mia esperienza. Sul tema della frammentazione non mi soffermerò adesso, perché è il tema monografico del laboratorio del seguente anno accademico. Ho infatti intenzione di impiegare la grande occasione di un *Laboratorio di Teoria del progetto* per proseguire e formalizzare una serie di riflessioni teoriche sul progetto di architettura e sul suo funzionamento.

Quando mi sono posto il problema di esporre un modo con cui sia possibile costruire un pensiero mi sono trovato di fronte a un bivio: istruisco un lavoro sull’opera di un altro autore, come ho fatto in

³ Cfr. Marrone G. (1994), *Il sistema di Barthes*, Bompiani, Milano, p. 175.

IL MIO LAVORO MESSO A NUDO

SCOGLIERE DEI MAESTRI . IL POSTO CHE OCCUPO

ARCHEOLOGIA DEL PROGETTO

PARITENZE. IL PREZZO DI UNA PERDITA

POSTO, ORIGINE E FINE DEL MIO INSEGNAMENTO

IO PARLO DA POLO. STA A VOI FARE IL RESTO

TEORIA COME SINTOMO.

IL CARATTERE MITTENTIVO DELL'AZIONE TEORICA

IMMAGINARE È IL MIO MESTIERE

ELENCO DI ALCUNI DEI TITOLI POSSIBILI

CRANAGATI

LABORATORIO DI TEORIA DEL PROGETTO

LEZIONE
INTRODUTTIVA

Fig. 2. Ravagnati C. (2020), *Appunti per la lezione*.

altre occasioni⁴, cioè lo smonto completamente per produrre innovativi elementi di riflessione che partano da quell'autore, ma che approdino altrove, oppure parlo della mia esperienza nell'architettura toccando i tre momenti teorici per me più formativi, validi per me, ma credo carichi di un alto livello di complessità e di generalità se riferiti alla costruzione di un pensiero teorico sul progetto di architettura? Questi tre momenti sono: la costruzione del testo, la questione cartografica e il problema di un ordinamento scientifico dell'architettura.

2. Decidere un titolo

La prima pagina di appunti di cui voglio parlarvi riguarda i titoli possibili che avevo iniziato a dare a questo lavoro. Dare un titolo è sempre un momento decisivo. Il titolo non lo scrivo al termine di un lavoro, lo do prima, poi casomai lo cambio o lo aggiusto nel corso del lavoro stesso, ma il titolo è l'affermazione in estrema sintesi di un intento. Se io voglio fare un progetto di architettura, se sto iniziando uno scritto, un saggio, un dipinto, un romanzo o un racconto, io non scrivo romanzi o racconti, ma se ho intenzione di avviare un'opera comincio a decidere il titolo. Stabilire l'intenzionalità prima del lavoro è per me *condicio sine qua non* per poter fare l'opera, e "fare l'opera" vuol dire fare un lavoro cosciente, intenzionale, in cui l'oggetto dell'opera è sempre in qualche misura pretestuoso, mi serve per studiare o dire altro da sé. E di solito ciò che mi interessa è una sperimentazione sulle modalità tecniche di costruzione dell'opera stessa. Mi rendo conto che, ogni tanto, io impiego le parole "costruzione" e "progettazione" come fossero dei sinonimi. Lascio a voi misurare le sinergie e le differenze dei due termini all'interno di ciascuna affermazione e nel corso delle lezioni.

Posso dare, qui di seguito, un elenco di titoli possibili che si potevano dare al corso. Leggiamone solo alcuni.

⁴ Basti qui ricordare i tre lavori più estesi e compiuti su questa pratica di lavoro su opere prodotte da altri, argomento sul quale tornerò più avanti dedicando aspetti specifici al tema. Ravagnati C. (2003), *Tecniche di ripetizione*, Tecnograph, Bergamo; Motta G., Pizzigoni A., Ravagnati C. (2006), *L'architettura delle acque e della terra*, FrancoAngeli, Milano, con particolare riferimento alla seconda parte del libro in cui ho costruito un'antologia commentata del trattato di G. B. Barattieri, *Architettura d'acque*; Ravagnati C. (2012), *L'invenzione del territorio. L'atlante inedito di Saverio Muratori*, FrancoAngeli, Milano.

Il mio lavoro messo a nudo risponde abbastanza bene a quello che vi ho detto sinora.

Scegliersi dei maestri. Sottotitolo *Il posto che occupo*. Scegliersi dei maestri è importante, è quasi la prima mossa nella formazione di un giovane architetto. Questo titolo è direttamente collegato all'intenzionalità della ricerca; la costruzione di una linea di ricerca necessita di innestarsi sulla quella di un maestro, di qualcuno su cui appoggiarsi, per ripercorrere insieme una traccia per poi, una volta accertata la consistenza della ricerca, avventurarsi autonomamente per nuove vie. Un giovane non può essere un autodidatta totale, si deve ricordare di essere un nano assiso sulle spalle dei giganti. I giganti possono essere vivi, cioè dei maestri presenti, con i quali parlare, confrontarsi, oppure no. Il confronto che Giorgio Grassi intrattiene con Leon Battista Alberti⁵, ad esempio, è abbastanza significativo e noto di questa seconda possibilità. Quindi *Il posto che occupo* indica chi sono io, da quale punto vi parlo all'interno di una genealogia in grado di collocare scuole, idee di architetture in una dimensione spazio-temporale della cultura architettonica. Io vi parlo dunque da un posto che ha a che fare con chi era il mio maestro, con chi era stato a sua volta il proprio maestro, e così via.

Ripartenze. *Il prezzo di una perdita* era un titolo un po' poetico, cosa che non amo in modo particolare per un lavoro che vuole avere un afflato di base scientifica, ma abbastanza preciso. Nel 2008 ho pubblicato un libro che si chiama, con grande sofferenza interiore, *Dimenticare la città*⁶.

Quel titolo, che ben rappresenta una parte del contenuto, veniva un po' da alcuni passaggi dell'*Autobiografia scientifica* di Aldo Rossi, in cui l'autore parla di una perdita, di un lutto, cioè della controversa necessità di dimenticare l'architettura (dopo averla studiata e amata) per poter riprogettare, e un po' da un film di Franco Brusati del 1979, richiamato ad arte da Luciano Semerani nella sua prefazione, che si intitolava *Dimenticare Venezia*; un film introspettivo che parlava di Venezia, della vita in realtà non dell'architettura di Venezia, narrando

⁵ Grassi G. (2007), *Leon Battista Alberti e l'architettura romana*, FrancoAngeli, Milano.

⁶ Ravagnati C. (2008), *Dimenticare la città. Pratiche analitiche e costruzioni teoriche per una prospettiva geografica dell'architettura*, FrancoAngeli, Milano, prefazione di L. Semerani.

le vicende di una famiglia che dopo un dramma si ritrova a vivere lontano dalla città lagunare, in una villa nell'entroterra: per rinascere occorrerà "dimenticare Venezia" per ricostruirla altrove e in forma diversa. Quindi *Il prezzo di una perdita* dichiara la necessità di un oblio; cioè per poter costruire un pensiero occorre dapprima affidarsi a quello dei propri maestri e insieme però bisogna anche saperlo perdere, saperlo abbandonare (non superare, il che riporterebbe il discorso all'interno di un pensiero dell'oltrepassamento) per cercare strade diverse, collocate nel proprio tempo.

Posto, origine e fine del mio insegnamento è il titolo di un saggio di Jacques Lacan⁷ in cui l'autore parla del suo modo di insegnare, di tenere i suoi famosi seminari di psicoanalisi. È una citazione abbastanza calzante. Del *posto* abbiamo detto, dell'*origine* anche, possiamo infatti affermare che ho la necessità e il dovere di dirvi da dove vengono le cose che vi racconto, il *fine* riguarda il senso della ricerca, un discorso dunque che può riguardare la spiegazione di cosa cerco muovendomi da un'*origine* e collocandomi in un *posto*.

Io parlo da solo. Sta a voi fare il resto. Questo titolo era un po' ironico, però vi fa abbastanza capire l'orientamento del laboratorio: io vi racconto, senza filtri, la mia esperienza nell'architettura centrando le questioni, come ho detto, sulle tecniche di costruzione di un ragionamento in architettura, e voi dovete lavorarci sopra, non necessariamente dovete riconoscervi come i miei "allievi", ma sperimentare qualcosa di estremamente tecnico e concreto.

Teoria come sintomo è un titolo un po' troppo cervelotico. Derivava anche qui da una parafrasi di Lacan del *sinthomo*⁸ come il momento in cui si palesa qualche cosa che non può essere mai detto. Quando si legge sulle riviste di un architetto che spiega un proprio progetto, si capisce che egli non parla tanto di come l'abbia pensato, a parte qualche raro caso, non ama tanto svelare la logica interna, i meccanismi tecnici attraverso i quali i caratteri del luogo piuttosto che alcune architetture di riferimento siano entrate nel progetto. Questi elementi possono essere nominati, ma non si trova mai un "come ho fatto a fare questo".

⁷ Lacan J. (2014), *Il mio insegnamento e Io parlo ai muri*, Astrolabio, Roma.

⁸ Lacan J. (2006), *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo, 1975-76*, Astrolabio, Roma.

C'è sempre un non detto, uno spazio lasciato libero di agire e di essere frainteso. E si tratta molto spesso di un fraintendimento diseducativo, in cui si celano e si mascherano i procedimenti tecnici dietro espressioni poetiche che annebbiano le menti più fragili, quelle meno avvezze al progetto di architettura per carenza di esperienza. Tutto ciò costruisce un velo di mistero attorno all'atto della progettazione. Io cercherò di dire invece esattamente ciò che viene nascosto, esattamente quello che Lacan nella psicoanalisi chiama il *sinthomo*. Il *sinthomo* è sempre una piccola esternazione di un qualche cosa che appartiene all'inconscio; è qualcosa che non si può dire, qualcosa che il paziente non dice perché non sa dire o perché non vuol dire. In architettura la teoria è proprio questa cosa nascosta che pur tuttavia muove un agito, anche in chi non vuol dire o non sa dire, che lascia ad altri, alla critica ad esempio, il compito di dire. Ma il progettista deve saper dire e noi qui cercheremo di portare alla luce l'insieme delle azioni che permetteranno di non lasciare nulla di non detto.

Il carattere distruttivo dell'azione teorica mi giunge da un saggio di Maria Teresa Costa su Walter Benjamin⁹. Costruire un pensiero rappresenta un'azione anche molto violenta, poiché ogni costruzione, o fondazione, avviene nel luogo di un martirio, di una distruzione. Se volete un'immagine di ciò posso offrirvi lo "spoglio". Lo spoglio è quell'attività praticata fino al sorgere della modernità in cui le architetture in rovina del mondo antico venivano defraudate per costruire altri edifici¹⁰. Nella costruzione teorica avviene un processo simile: i materiali del pensiero ci sono già e gli architetti teoretici li trasformano in nuovi concetti. Per compiere questa operazione occorre esercitare una violenza, occorre entrare nel pensiero degli altri come si entra in un tempio in rovina per portar via capitelli, colonne, basamenti e trabeazioni; occorre smontare, spezzare, rubare e distruggere il senso compiuto del pensiero degli altri, ridurlo in frammenti per ricomporli all'interno di un proprio pensiero.

⁹ Costa M. T. (2008), *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Quodlibet Studio, Macerata.

¹⁰ De Lachenal L. (1995), *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Longanesi, Milano.

Immaginare è il mio mestiere è un titolo che forse ho già usato in una conferenza, che un po' rappresenta questa condizione dell'uso dell'immaginazione nella costruzione di un pensiero. Il pensiero in architettura si muove per immagini, per figure; non è un pensiero astratto o trascendente, ma un pensiero che agisce nella pesantezza della produzione figurativa.

Alla fine il titolo scelto per il laboratorio è stato *Archeologia del progetto* ovvero *Per un'archeologia del progetto* e quindi ora mi tocca dirvi cosa intendo per archeologia. Prima di tutto devo dire da dove viene il titolo. È una compartecipazione di Michel Foucault che nel 1969 scrive *L'archeologia del sapere*¹¹, un testo in cui illustra una modalità di costruzione della conoscenza che intende indagare il rapporto tra i documenti, le tecniche di costruzione del sapere e i contenuti delle discipline. E qui entra l'altro partecipante, Giorgio Agamben,¹² il quale, più recentemente, partendo da tale questione individua il problema di come all'interno di un dato campo del sapere ci siano dei momenti in cui la linearità di un discorso, la ricerca di una verità all'interno di un discorso, produca in realtà dei punti di discontinuità o dei punti di erranza e dei punti di latenza. Questi punti di erranza sono interni ai meccanismi di ripetizione propri di una disciplina, cioè sono ontologicamente interni alla disciplina stessa e sono legati ai propri metodi consolidati e convenzionali. Agamben si appoggia all'esempio della ricerca filologica: come si fa a stabilire quale sia il primo testo, quindi l'originale, il "vero testo" della *Metafisica* di Aristotele? Il metodo prevede una comparazione fra tutti i testi aristotelici trascritti i quali vengono organizzati in famiglie che si riconoscono classificando gli errori e le ripetizioni degli errori. Così si risale al primo testo offerto alla copiatura. Lo stesso metodo è impiegato, in campo degli studi d'arte, sui codici rinascimentali dei disegni delle antichità¹³. Si capisce che l'elezione a "vero originale" di uno scritto come di un disegno è frutto del procedimento impiegato. Il me-

¹¹ Foucault M. (1971), *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano.

¹² Dopo una produzione di oltre vent'anni, in nove volumi, l'opera principale di Giorgio Agamben è stata riunita in un unico volume; si veda pertanto ora Agamben G. (2021), *Homo sacer. Edizione integrale*, Quodlibet, Macerata.

¹³ Cfr. Ravagnati C. (2003), *Tecniche di ripetizione*, cit.

ANCORA UNA VOLTA LA TEORIA SI COSTRUISCE COME UNA FORMA
DI DESCRIZIONE DEL REALE

IL REALE?

BENJAMIN, [TESI F.S.]
NOI AGIAMO SOLO AL
PASSATO, LO RENDIAMO
A NOVAMENTE
POSSIBILE

IL REALE è un nodo teorico complesso:

LACAN
IL REALE è ciò che resta, ciò che resiste
MA SI PRESENTA SEMPRE
CIÒ CHE NON PASSA IN MODALITÀ DIVERSE

IO FACCIO
PROGETTI SOLO PER
IL PASSATO
ENNIO FLAIANO

Pertanto pensare una Teoria come descrizione del reale, oltre
nei suoi momenti di crisi richiede di pensare alla Teoria
come qualcosa di legge elementari INTRAMONTABILI - PERMANENTI
IN EFFETTI IL SISTEMA DEVE CRISI HA SEMPRE FUNZIONATO INTORNO
AL RAPPORTO TRA 3 ELEMENTI

- 1) IMMAGINARIO < PERSONALE COLLETTIVO
 - 2) SIMBOLOGICO = ciò che si dice, ciò che vorrebbe dire (si) (ma de van mi dice / ode stufte congue)
 - 3) REALE = il "cuore" dell' "EVERSIONE del senso" (FALSA PERMANENZA)
- SEGRE

Fig. 3. Ravagnati C. (2020), Appunti per la lezione.

todo favorisce dunque la costruzione di una menzogna, o meglio, l'occultamento dell'origine. L'origine è ciò che viene maggiormente messo in discussione. Il lavoro dell'archeologo del sapere è dunque quello di svelare tali occultamenti prodotti dai metodi d'indagine convenzionali. La messa in crisi delle certezze su cui si fonda una disciplina è la principale attività dell'archeologo, il cui scopo non è quello di sostituire questa spiegazione con una più vera, ma di affiancare, nel dubbio, altre possibili spiegazioni. Un "sapere senza fondamenti" si affaccia¹⁴.

Allora operare da un punto di vista archeologico all'interno del progetto di architettura significa richiamare questo tipo di indagine, significa provare a entrare nei meccanismi che convenzionalmente hanno prodotto quelle che sono oggi le certezze del mestiere di architetto, certezze generate da metodi e da convenzioni.

3. I tre momenti fondamentali del progetto e il «reale»

Nel laboratorio sono quindi posti al centro di riflessione alcuni meccanismi del progetto di architettura, mi piace dire "tre momenti fondamentali". Pertanto il laboratorio è strutturato in tre parti: il momento della costruzione del testo, ovvero dello scrivere, il momento della definizione del rapporto con il luogo, ovvero del cartografare, il momento della definizione del rapporto con le altre architetture, ovvero del classificare.

Il laboratorio si presenta dunque come un'operazione "contro il metodo" visto come uno strumento di occultamento della conoscenza. Il metodo e la costruzione di un apparato, di un dispositivo che impedisce l'apertura problematica e l'accesso alla conoscenza di una data disciplina è un aspetto importante ricorrente in tutta la trattazione del laboratorio. In altre parole la nostra azione lungo i tre momenti fondamentali del progetto di architettura si potrà definire come i tentativi di avvicinamento alla descrizione del reale del progetto di architettura, secondo tre modalità tecniche differenti.

Jacques Lacan ha dato una definizione di reale per noi illuminante. Dice Lacan: «il reale è ciò che torna sempre allo stesso posto», ciò che

¹⁴ Con altre argomentazioni si veda anche Gargani A. G. (2009), *Il sapere senza fondamenti*, Mimesis, Sesto San Giovanni.

resiste, ciò che non passa, ma si presenta sempre secondo modalità diverse¹⁵. Provo ora a spiegarvi cosa sia il reale in architettura.

In uno dei miei fogli di appunti ho trascritto un aforisma di Ennio Flaiano: «io faccio progetti solo per il passato». Mi sembra un'affermazione di una genialità straordinaria alla luce delle cose che stiamo dicendo; suggerisce Flaiano: io mi confronto sempre con i materiali che mi hanno preceduto, io faccio progetti sempre dentro il mondo che mi ha preceduto e lo faccio pensando naturalmente a un avanzamento nella conoscenza, ma l'avanzamento della conoscenza è riferita al passato. Benjamin infatti scrive: «noi agiamo solo sul passato, lo rendiamo nuovamente possibile». C'è un passaggio di *Forme dell'intenzione* di Michael Baxandall¹⁶ in cui è scritto che le operazioni che si conducono per produrre su un'opera non hanno delle ricadute necessariamente in un tempo lineare. Se serve un'immagine posso suggerire di pensare ai pittori cubisti e alla loro rappresentazione dello spazio. I cubisti, a partire dalla conoscenza degli sfondi di Piero della Francesca – come quelli del *Polittico* di Perugia in cui sono rappresentati i borghi in lontananza con i tetti un po' rosso amaranto, un po' arancio o giallo ocre, le facciate senza finestre, solo i piani sfaccettati – hanno provato a estrarne brani per importarli nelle proprie opere e per farne un sistema di rappresentazione del mondo. Dopo questa operazione fatta dai cubisti noi possiamo guardare in una luce diversa persino Piero della Francesca, affermando che l'idea di spazio cubista permette ora una diversa descrizione dello spazio architettonico di Piero della Francesca. Con l'immagine degli sfondi di Piero della Francesca e un dipinto di Georges Braque negli occhi, l'affermazione ironica «io faccio progetti solo per il passato» comincia ad assumere un tono di una serietà teorica del tutto imprevista e implica una definizione di “reale” come l'insieme delle costanti che imperversano nei discorsi dell'architettura e che sanno cambiare il proprio significato eppur «tornando sempre allo stesso posto».

¹⁵ Cfr. Recalcati M. (2013), *Il vuoto e il resto. Il problema del reale in Lacan*, Mimesis, Sesto San Giovanni, pp. 95 e segg.

¹⁶ Baxandall M. (2000), *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino.

Ogni architettura si costruisce concretamente sulla base di una terna: l'immaginario (l'insieme degli aspetti autobiografici dell'architetto, la sua memoria, le sue esperienze...), il simbolico (l'insieme dei significati che si possono attribuire alle forme dell'architettura), il reale (l'insieme concreto e stabile delle forme dell'architettura). Immaginario, simbolico e reale sono i tre elementi che si fondono nella costruzione di un progetto il quale è a sua volta il prodotto dell'interazione di un'altra terna: l'opera in sé, l'architetto, cioè l'artefice dell'opera, e il procedimento progettuale.

Nello schema riassunto dal nodo borromeo questi tre elementi sono legati tra loro in modo indissolubile; l'opera senza l'architetto non si può fare (so che questo punto potrebbe essere opinabile, ma per me vale così, è una questione che ha a che fare con l'intenzionalità di ogni opera), il procedimento progettuale senza l'opera o senza l'architetto nemmeno, insomma se manca uno dei tre elementi l'architettura non si può dare.

Il fatto di essere legati indissolubilmente non presuppone che abbiano tutti lo stesso valore o lo stesso peso. Nella storia dell'architettura questi elementi hanno avuto il sopravvento l'uno rispetto all'altro. Nella Grecia antica l'opera è la cosa più importante, tanto che le tecniche di costruzione non sono state tramandate, ma sono state desunte faticosamente da studiosi moderni, non senza incertezze; sovente non sappiamo il nome dell'architetto, poiché nella struttura della società greca l'artista era visto come un artigiano che non godeva di una grandissima considerazione. Questa era riposta invece nell'opera finita. Questa centralità dell'opera realizzata e finita ha ancora qualche strascico, estremamente ingenuo dal mio punto di vista, nella cultura architettonica e nella sua storicizzazione contemporanea in cui, ad esempio, trovano spazio quasi esclusivamente opere realizzate, come se la sola realizzazione fosse l'unico modo o ragion d'essere di un'architettura.

L'architetto invece avrà il proprio momento di sublimazione nel Rinascimento, nel Barocco e nella contemporaneità, mentre è completamente assente fino al Medioevo. Inizia quindi una stagione in cui prima di tutto è il nome, è la figura dell'architetto a essere celebrata, portata a corte, "rubata" da una corte all'altra così come oggi vengono ingaggiati i divi degli sport più popolari. La celebrazione dell'architetto o

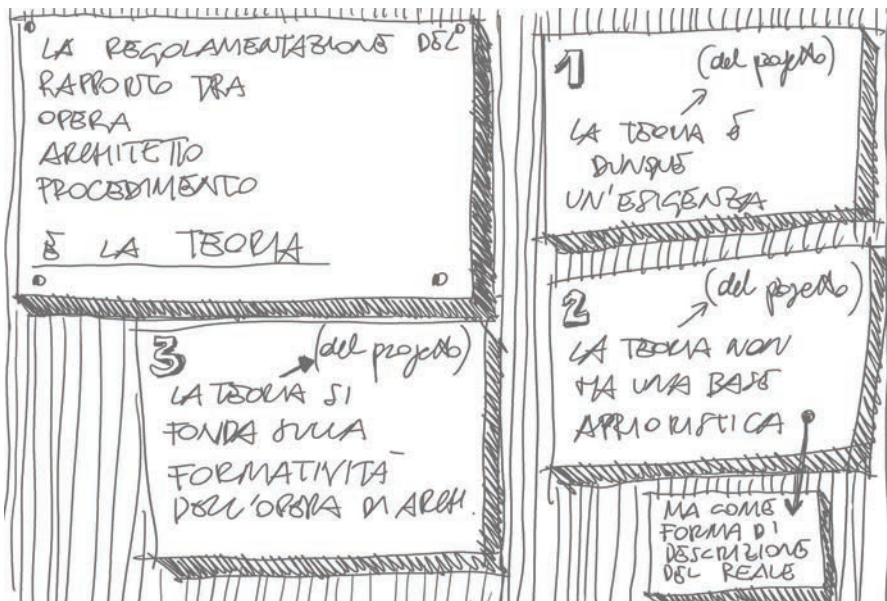


Fig. 4. Ravagnati C. (2020), *Appunti per la lezione*.

dell'artista nel Novecento subisce una leggera flessione per l'emergere dell'interesse per i meccanismi logici e intellettuali di produzione dell'opera: il Surrealismo su tutti. Il Surrealismo avvia persino strategie di costruzione dell'opera collettiva in cui il nome dell'autore non esista, l'esito dell'opera non è così importante: questione centrale è il procedimento compositivo¹⁷.

Da un certo punto di vista potrei azzardare dicendo che la teoria è l'elemento che regola il rapporto tra questi tre elementi. Questa immagine potrebbe essere vista come il nodo borromeo a quattro anelli in cui il quarto li fascia tutti assieme. La teoria, in altre parole, è lo strumento che regola i rapporti tra questi elementi non stabili. La costruzione teorica, in questo contesto, si appoggia ai tre elementi scegliendo su quale dei tre affondare la propria ricerca pur senza dimenticare della necessità degli altri due elementi.

Posso dire che nella mia esperienza ho lavorato sui procedimenti compositivi e logici della costruzione del progetto, dapprima con Giancarlo Motta e Antonia Pizzigoni nel gruppo di ricerca di cui faceva parte anche Riccardo Palma e altri amici, e successivamente in forma autonoma. Da qui deriva il richiamo alla teoria della formatività. Formatività è un'espressione usata da Luigi Pareyson in un trattato di estetica che, ruotando intorno alle centralità delle tecniche, contrastava l'allora dominante estetica crociana¹⁸.

Possiamo qui ridurre all'estremo il senso della formatività dicendo che il procedimento di costruzione dell'opera influisce sul pensiero della stessa, cioè che c'è una grande relazione fra le tecniche impiegate nella formazione dell'opera e il pensiero stesso. L'opera si scopre, si inventa, letteralmente, nel proprio farsi. Essa viene teorizzata non a posteriori, non a priori, ma nel farsi stesso, nel pieno esercizio cosciente delle tecniche e della pratiche artistiche e, per noi, proprie del progetto di architettura.

Se c'è una relazione molto forte tra le tecniche impiegate per dar forma a un'idea, non può esserci dunque apriorismo, così come non

¹⁷ Si veda, ad esempio, Fagiolo dell'Arco M. (1990), «*Cadavre exquis*». *Il gioco, il caso, la sorpresa, il gruppo, l'immagine*, Galleria d'Arte Moderna Farsetti, Milano.

¹⁸ Pareyson L. (1998), *Estetica. Teoria della formatività*, (1954), Bompiani, Milano. Vedi anche Croce B. (1990), *Estetica* (1902), Adelphi, Milano.

può esserci determinismo. La teoria cessa di essere un costrutto astratto e metodologico che sta prima della prassi. Riporto un passo di Giancarlo Motta e Antonia Pizzigoni estremamente chiaro su questo aspetto: «se si ammette che all'interno di una teoria possano trovare posto procedimenti in grado di intervenire sulla teoria stessa, essa non sarà più il solo momento in cui si ordinano e si sistemano cose già date, ma, passando da un momento semplicemente speculativo a un momento produttivo, potrà essere vista come una specie di duplicato del pensiero, anzi come la formalizzazione del pensiero stesso, o meglio come la macchina nei cui ingranaggi il pensiero deve necessariamente passare»¹⁹.

L'ultimo appunto utile a presentare il mio *Laboratorio di Teoria del progetto* è una citazione tratta dal libro di Sandro Veronesi dal titolo *Il colibrì*: «l'importante, qui, è che non si creda che sia farina del mio sacco»²⁰.

È una sorta di battuta, ma è molto significativa e penso che potrebbe essere la divisa di questo laboratorio.

¹⁹ Motta G., Pizzigoni A. (1998), *L'orologio di Vitruvio. Introduzione a uno studio della macchina di progetto*, Unicopli, Milano, p. 12.

²⁰ Veronesi S. (2019), *Il colibrì*, La nave di Teseo, Milano, p. 364. Si tratta della parte conclusiva del libro, in appendice al romanzo, in cui l'autore riconosce i crediti: un gesto non solo di grande onestà intellettuale, ma un gesto altamente educativo che mostra come l'opera, ogni opera, sia sempre il frutto di una combinazione e rielaborazione di altre opere, di altri autori, a volte anche provenienti da altre discipline.

Parte prima
Letture infedeli
(scrivere su scritti)



Fig. 5. Ravagnati C. (2009), *Progetto per una cassa di espansione lungo il Panaro.*

1. L'innesto e altre strategie di scrittura creativa

Con oggi iniziamo il primo modulo intitolato *Letture infedeli*¹. In questo modulo cercheremo di imparare come si scrive un testo basandoci su come altri autori hanno scritto, sperimentando alcune tecniche, in primo luogo quelle tecniche che io stesso ho applicato.

La finalità di un corso di questo tipo, posizionato alla fine del triennio, è di sviluppare una coscienza sugli aspetti teorici che riguardano e investono direttamente la pratica del progetto di architettura. Occorre considerare che il corso è rivolto a tutti gli studenti del terzo anno; essi non scelgono di seguire questo corso, scelgono semmai il docente, ma non l'insegnamento, perché è obbligatorio nel quadro del Corso di Studi in Architettura del Politecnico di Torino. Si tratta pertanto di un corso che deve entrare nei meccanismi convenzionali e in uso della pratica del progetto di architettura, perché questa è la missione principale di ogni insegnamento nella laurea di primo livello. In tal senso i tre moduli di cui si compone, e oggi inauguriamo il primo, sezionano tre momenti fondamentali della pratica del progetto.

Scrivere un testo descrittivo è un atto dovuto nella prassi progettuale, come la relazione di progetto nella fase di presentazione, di qualsiasi progetto di architettura, in qualsiasi contesto: un concorso o un progetto professionale. Ma anche la relazione scritta prima, una lettera d'intenti, ad esempio come quella che Le Corbusier scrisse a Madame Savoye per spiegarle come avrebbe voluto progettare la sua villa.

Per mostrarvi come sia possibile scrivere un testo descrittivo in grado di affrontare il carattere di intenzionalità proprio di ogni opera di

¹ La lezione è stata tenuta in Aula 12 I del Politecnico di Torino il giorno 9 ottobre 2020.

architettura, e dunque presentare problematicamente un progetto dal punto di vista della ricerca teorica che sottende al progetto stesso, e che deve sottendere a ogni progetto di architettura, ho scelto di optare per la lettera d'intenti. Il nostro testo non sarà dunque la descrizione di qualche cosa che c'è già, di scelte di progetto già effettuate, ma un testo in cui dichiarate quali siano le vostre intenzioni di progetto.

Per fare questa operazione avrete davanti a voi una relazione di un progetto già scritta e dovrete svolgere un lavoro di riscrittura, cambian-done il senso, smontando e rimontando la logica con la quale è stata composta. La relazione è stata scritta da Aldo Rossi nel 1971 e si chia-ma *L'azzurro del cielo* che sua volta ha mutuato il titolo, e non solo, da un romanzo di Georges Bataille pubblicato nel 1957, ma scritto nel 1935. Il fine sarà dunque quello di scrivere un testo in cui dichiarate le vostre intenzioni di progetto per rispondere a un programma, che nel nostro caso sarà il bando per il Palazzo delle Esposizioni all'EUR del 1937. Ora cercherò di spiegare il senso più generale di questa ope-razione insieme ad alcune forme di costruzione del testo, lasciando a Giada Mazzone l'illustrazione di ogni aspetto puntuale dell'esercizio di scrittura proposto².

A partire da oggi quindi cercherò di mostrarvi come io ho costru-ito questi ragionamenti, come io ho scritto alcuni dei miei testi. La lezione di oggi vuole spiegare un funzionamento della costruzione del testo. Si tratta di una lezione per me molto difficile, perché voi capite che non tutti i giorni mi capita di raccontare come scrivo; come e perché disegno è per me un terreno più praticabile, ma come scri-vo più raro. Tuttavia ho voluto tentare questa operazione e la voglio fare qui, davanti a voi, mostrandovi alcune questioni che cercherò di toccare, andando un po' anche a braccio, guidato solo dai libri che mi son portato da casa per mostrarvi delle relazioni possibili, e che ho praticato, tra un testo e l'altro. Vorrei pertanto iniziare oggi un vero e proprio laboratorio di teoria, mostrando da subito le materie prime di questo lavoro, insieme ad alcune tecniche per il loro utilizzo. Inizierò da due testi che vi ho indicato in bibliografia che secondo me è utile conoscere. Nella bibliografia i testi che troverete sono sempre scelti

² Vedi Mazzone G., *Teoria del progetto e teoria della tecnica*, *Infra*, p. 147.