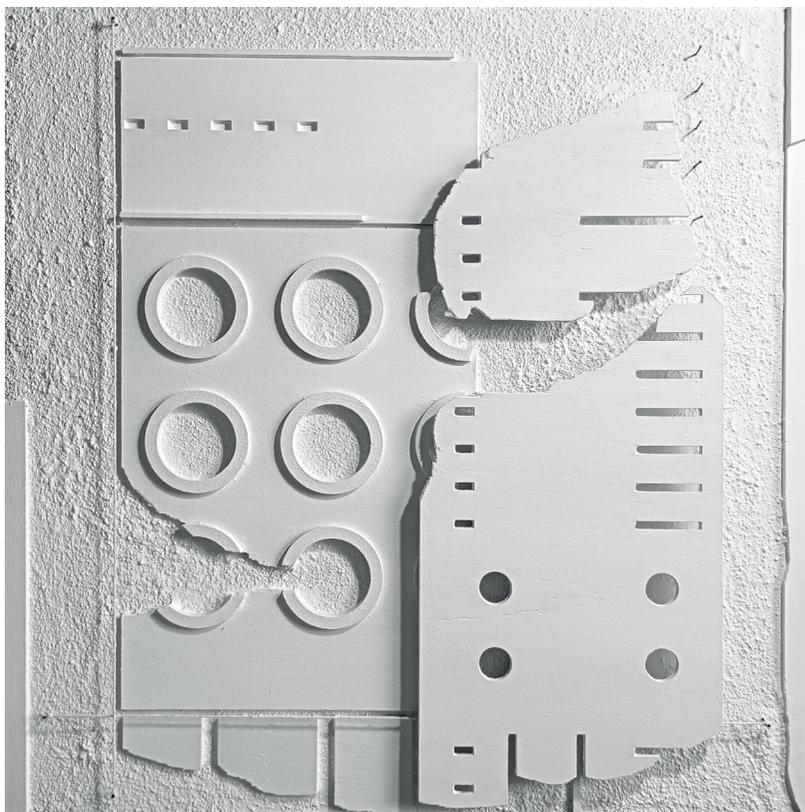


Carlo Ravagnati

Scissioni

Il frammento nella costruzione teorica
del progetto di architettura

Seminario di teoria - Libro II



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

Scissioni

Il frammento nella costruzione teorica
del progetto di architettura

Seminario di teoria - Libro II

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: Giovanni Frangi, la famiglia Palma Camozzi Vertova di Costa di Mezzate, Marco Introini.

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, *La scissione*, 2023,
tecnica mista su tavola, cm 50 x 50

Copyright © 2023 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 introduttiva pag. 7

Pensare la scissione.

Elementi di funzionamento del progetto di architettura » 9

1. All'ombra dell'architettura » 9

2. L'identificazione proiettiva e il "corpo a corpo" nel progetto » 15

3. L'architetto (e l'architettura) e il suo doppio: storia della rovina di Kasch » 18

4. Un mondo perduto e ritrovato: meccanismi di ripetizione nel progetto » 21

Parte prima. Anatomia del testo. Scrittura e immaginario architettonico

1. Composizione di un testo frammentato.

Leon Battista Alberti e il *De re aedificatoria* » 25

1. Testo e documento » 25

2. Il *De re aedificatoria* e il progetto per la *Civitas Dei* in Vaticano » 30

2. "A sua insaputa": incontro con Andrea Vitali » 51

Parte seconda. Una sola o molte carte? Cartografie per il progetto

1. La costruzione della città per frammenti: nascita di un'idea » 73

1. La ricerca del reale negli studi sulla periferia milanese di Giancarlo Motta e Antonia Pizzigoni » 74

2. Disgregazione del tipo edilizio » 78

3. Anisotropia dell'isolato urbano » 82

2. "A sua insaputa": incontro con Giovanni Frangi » 89

Parte terza. L'immagine aperta. Sequenze e intrecci di figure architettoniche

1. Il volto e la testa ovvero della "figuratività" nel progetto di architettura	pag. 117
1. Ritratti. Il volto dell'architettura e la rappresentazio- ne classica	» 119
2. La seduzione dell'oggetto: le figure e la superficie	» 123
3. Vedere l'invisibile	» 130
4. Aprire l'immagine, disfare il volto	» 134
5. Principi di composizione secondo Serlio	» 143
2. "A sua insaputa": incontro con Marco Introini	» 147

Parte quarta. Laboratorio di Teoria del progetto

1. Tre esperienze	» 167
1. La frammentazione del testo e le figure di progetto	» 168
2. Ginevra interrotta e frammentata	» 176
3. Sequenze, fotogrammi e intrecci	» 181
Indice dei nomi	» 187

Nota introduttiva

Questo volume è il secondo di una serie di libri che prevede di raccogliere le lezioni e i documenti del *Laboratorio di Teoria del progetto* che sto tenendo presso il Politecnico di Torino a partire dall'anno accademico 2020/2021. Pertanto questo volume è stato preceduto da *I tre momenti fondamentali del progetto di architettura* e sarà seguito da *Ricordi privati. Sistemi di memoria nella costruzione teorica del progetto di architettura*.

Si configura così un programma editoriale che è insieme un programma di ricerca sul progetto di architettura. In questo modo ripercorro alcune esperienze di studio personali e le dispongo nella prospettiva di una comunità scientifica che condivide questi problemi e che offre anche punti di vista differenti sui medesimi contenuti.

Si tratta in altre parole della scrittura di “una questione privata” che finisce per confrontarsi e contagiarsi con i problemi mossi dagli studi sul progetto di architettura di una generazione, la mia, formata in un momento di crisi nella cultura del progetto in cui le istanze della modernità stavano per essere abbandonate, mentre quelle di un nascente e subito deceduto postmodernismo operavano, lasciando sul campo un'eredità difficile. Si tratta di un'eredità rivolta alla ricerca del “carattere analitico dell'architettura”, per dirla con le parole di Giorgio Grassi, o della “ricerca della felicità” nell'autonomia disciplinare dell'architettura, parafrasando Aldo Rossi. È il peso di un'eredità difficile da portare nel momento in cui l'architettura sembra rivolgersi verso altri lidi, recuperando le derive peggiori del soggettivismo del Movimento Moderno o peggio, deviando i propri interessi rispetto alla centralità dei temi tecnici e teorici propri del progetto di architettura.

L'intenzione di questi volumi è dunque quello presentare spunti e linee di ricerca che hanno un'origine culturale dichiarata con la massima trasparenza possibile e una prospettiva incerta, insieme alle tecniche impiegate per costruirle.

In questo secondo seminario il tema affrontato è quello del “frammento”, della traccia, che ha fatto la sua apparizione nel dizionario degli architetti a partire dalla crisi del progetto moderno, fin dagli anni Ottanta del secolo scorso, insieme al “pensiero della differenza” e alla sua versione italiana del “pensiero debole”.

La struttura del libro riflette l'organizzazione del corso il quale ha avuto, naturalmente, alcune parti che si sono svolte in totale autonomia rispetto a quanto viene qui presentato. Come per il primo seminario sono proposti tre momenti di osservazione dai quali spiccare riflessioni sulla natura tecnica e teorica del progetto di architettura. Quest'ultimo è, come sempre, il vero centro di stazionamento della riflessione del seminario. Tutte le domande che monograficamente vengono mosse sul funzionamento del progetto, seminario dopo seminario, anno dopo anno, trovano possibili risposte e osservazioni che per loro natura non vogliono e non possono essere esaustive, ma sempre parziali, provvisorie, faziose e intenzionali.

Desidero ringraziare tutti gli studenti del *Laboratorio di Teoria del progetto* che hanno partecipato con grande interesse e dimostrando anche capacità di riflessione. Le loro domande e la loro curiosità mi hanno particolarmente stimolato nel dover dare risposte, sinceramente non sapendo mai offrire certezze, ma solo sollevando ulteriori dubbi: è l'unico modo che conosco per appassionarmi alle cose e, spero, trasmettere tutto ciò agli studenti.

Grazie a Giada Mazzone e Thomas Pepino che mi hanno aiutato in questa seconda avventura con i loro preziosi interventi durante gli incontri a lezione e durante tutta la fase di preparazione del Laboratorio.

Un ringraziamento particolare lo rivolgo ai nostri ospiti, Andrea Vitali, Giovanni Frangi e Marco Introini, che hanno accettato di entrare in risonanza con il mio lavoro: ritengo il loro contributo molto significativo e foriero di grandi sviluppi di studio.

Pensare la scissione¹.

Elementi di funzionamento del progetto di architettura

1. All'ombra dell'architettura

Il tema del “frammento” che affrontiamo in questo secondo seminario di *Teoria del progetto* precisa un aspetto che attraversa “i tre momenti fondamentali” introdotti nel seminario precedente². Anche in questo caso cercherò di mostrare, insieme ai contenuti del seminario stesso, le modalità e le tecniche attraverso le quali ho costruito queste riflessioni. Il mio obiettivo sarà l'esposizione delle modalità tecniche che ho impiegato per costruire il pensiero che vi espongo.

In apertura quindi vi parlerò di tre libri, che non sono tre libri di architettura, ma sono tre “guide” che ho scelto per presentare un problema di carattere generale, attinente al pensiero e alla formatività dell'opera, un problema che solo successivamente collocheremo stabilmente all'interno del progetto di architettura. Io credo infatti che il progetto di architettura sviluppi alcune tecniche proprie, che abbia a che fare con problemi teorici che gli sono propri e che un tempo avevano portato a definire l'autonomia dell'architettura, ma che tuttavia si tratti di tecniche che hanno punti in comune con la produzione del pensiero *tout court*. Pertanto ritengo che l'inquadramento di alcuni aspetti teorici che investono il progetto di architettura, o che specularmente scaturiscono da esso, possano essere presentati anche introducendo uno sguardo disciplinarmente molto più allagato.

Perché questa è una delle caratteristiche principali o forse la caratteristica principale del mio modo di pensare il progetto da un pun-

¹ La lezione è stata tenuta al Politecnico di Torino il giorno 30 settembre 2021.

² Si veda Ravagnati C. (2022), *I tre momenti fondamentali del progetto di architettura*, Seminario di Teoria, Libro I, a cura di G. Mazzone, FrancoAngeli, Milano.

to di vista teorico; cioè il riferirsi sempre, nella sua impostazione, ad altre discipline. Questo mi deriva da mille cose, serie e non. D'altronde ciascuno di noi ha una propria storia, una propria vicenda. Posso ricordare anche solo un aneddoto raccontato da Gianugo Pollesello che è stato uno dei miei professori negli anni del dottorato a Venezia: uno studente il giorno dell'inaugurazione dell'anno accademico al Politecnico di Milano chiese a Ernesto Rogers, la figura più importante nel panorama dell'architettura degli anni Sessanta in Italia, «professore, per iniziare a studiare architettura, quale libro ci consiglia?». E lui guardandosi in giro, quasi un po' smarrito rispose: «Ma insomma, *Guerra e pace* va benissimo». Come dire, per essere architetti bisogna essere persone almeno di cultura medio-alta, se non hai letto *Guerra e pace*, comincia da lì, comincia da Tolstoj.

Ma se voi leggete *L'architettura della città*³ di Aldo Rossi, ad esempio, un libro che tutti gli studenti di architettura hanno letto, sicuramente notate che Rossi cita una serie di studi non necessariamente o direttamente inquadrabili nel campo dell'architettura. Nell'*Autobiografia scientifica* lo dice chiaramente: «leggevo i libri di geografia urbana, di topografia, di storia urbana come un generale che voglia conoscere tutti i possibili campi di guerra»⁴.

È questa una condizione divenuta per me *sine qua non*, facendo bene attenzione a non tradire una necessaria autonomia disciplinare; infatti io stesso lavoro su alcuni problemi muovendo da studi non direttamente o convenzionalmente riconosciuti come implicati con l'architettura. Credo però si debba fare attenzione a un paradosso che si sfiora, perché “non parlare di architettura” sembra oggi uno sport diffuso tra gli architetti e, peggio, tra i professori di composizione architettonica. Ma il mio obiettivo sarà quello di far parlare di architettura, a loro insaputa, anche documenti, studi e studiosi che non hanno coscienza di parlare di architettura. Capite che si tratta di un altro punto di vista, è una sorta di estensione del dominio dell'architettura e credo sia una cosa tutta da imparare: imparare a vedere l'architettura anche laddove sembra non esserci, anche laddove la sua presenza non è denunciata, non è portata a livello di coscienza.

³ Rossi A. (1966), *L'architettura della città*, Marsilio, Padova.

⁴ Rossi A. (1990), *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma, p. 22.

Ecco: “a loro insaputa”, questa espressione frutto di un’improvvisazione nell’esposizione di questa prolusione, la useremo più avanti, parlando con i nostri tre ospiti che verranno a tenere lezioni.

Lo sforzo iniziato nel seminario precedente, e che in questo secondo oriento monograficamente, è proprio quello di provare a raccontarvi senza veli come io ho costruito il mio modo di pensare il progetto di architettura. Ma, ripeto, non vi racconterò direttamente il pensiero: mi accontenterò di raccontarvi come l’ho costruito, perché è importante che voi abbiate davanti a voi una strada tecnica per costruire un pensiero: io vorrei che trenta o quaranta o cinquanta studenti ogni anno vedano come uno di loro, solo un po’ più anziano, ha fatto a costruire un’idea: su cosa si è appoggiato, in quale modo ha lavorato e con chi ha lavorato. Perché un’idea di architettura, senza una pratica di tipo artigianale, senza una sperimentazione su “come si fanno le cose”, non cresce, non matura, non si forma. Capite che è un atteggiamento molto diverso dal corso tenuto da un “maestro” che si pone come un modello da riprodurre imponendo un discorso ieratico, oppure di colui che vi illustra il pensiero che altri hanno definito. Io vi dirò solo: «io ho fatto così, tecnicamente ho fatto così». Parleremo quindi sempre delle tecniche: i contenuti, inevitabilmente, saranno di fatto presenti.

Poiché il mio obiettivo si declina su un programma di vari anni dedicati a quella che si potrebbe chiamare *un’archeologia del progetto*, quest’anno svilupperemo ragionamenti intorno a un tema monografico: il frammento e la composizione per frammenti.

Vorrei allora iniziare questo racconto. Per iniziare a presentare il problema che affronteremo in questo seminario, vorrei spiegarvi una questione che mi sta molto a cuore: la scelta del titolo. Il titolo è molto importante, e su questo problema mi sono soffermato anche nel seminario precedente. Vediamo quali siano stati i titoli possibili, iniziando da quelli che ho scartato. Presentandoli penso di mostrare insieme il mio modo di lavorare e la progressione logica con la quale ho costruito questo secondo seminario.

Il primo titolo era *Analitica dell’architettura*. Analitica, opposta alla poetica: in assoluta mancanza di una sintesi, l’analitica ha l’intento di scomporre e smontare un’opera o un pensiero nelle sue componenti, per presentarne, analiticamente appunto, il suo funzionamento.

L'obiettivo è dunque quello di entrare nei meccanismi di produzione dell'architettura attraverso il progetto. Il carattere analitico dell'architettura, come scrive peraltro Giorgio Grassi in apertura de *La costruzione logica dell'architettura*⁵, diviene il centro della riflessione tra teoria ed esperienza nell'architettura. Bel titolo, ma troppo generico.

Il secondo era *Frammenti di un discorso architettonico*, eccessiva parafrasi di *Frammenti di un discorso amoroso*⁶ di Roland Barthes, in cui si introducono due parole chiave del seminario, "frammento" e "discorso". Ad un certo punto, verso la fine degli anni Ottanta del XX secolo, nella cultura architettonica si fa lentamente spazio una faglia nel pensiero che entra come figura caratterizzante una lunga stagione tuttora attiva, cioè una rottura del principio o dell'assunto di unità dell'architettura, di unità dell'oggetto architettonico e del procedimento progettuale. Questa faglia in origine si appoggiava alle coeve esperienze nel pensiero di Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti, Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Jacques Derrida e Gilles Deleuze.

L'identificazione proiettiva in architettura e *L'introiezione estrattiva in architettura* sono due titoli l'uno l'opposto dell'altro, ma che rappresentano due nodi teorici importati da questioni tecniche legate alla psicoanalisi. La definizione di "identificazione proiettiva" è stata introdotta da Melanie Klein «per designare un meccanismo che si traduce in fantasie in cui il soggetto introduce la propria persona totalmente o parzialmente all'interno dell'oggetto per danneggiarlo, possederlo e controllarlo». Tale definizione forza il senso dell'associazione delle due parole che lascerebbero intendere l'attribuzione ad altri di alcuni tratti di se stesso o di una rassomiglianza con se stesso, azione che prevede una frammentazione interna. Questa azione è «il prototipo delle relazioni oggettuali aggressive»⁷. L'introiezione estrattiva è l'azione opposta di colui che è oggetto del frazionamento e della proiezione di sé nell'oggetto; è dunque l'azione di colui che riceve i frammenti espulsi da colui che proietta, frammenti ai quali dare un valore affinché siano occasioni positive innanzitutto per sé.

⁵ Grassi G. (1967), *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Padova.

⁶ Barthes R. (1979), *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino.

⁷ Cfr. Laplanche J., Pontalis J.-B. (1993), *Enciclopedia della psicoanalisi*, Vol. I, Laterza, Roma-Bari, pp. 236-238.

Senza banalizzarlo troppo, in questo momento posso ricordare che in architettura questi movimenti da e verso il soggetto, l'architetto progettista, si traducono nello studio e nella volontà di appropriarsi di un'architettura che egli guarda, che ama, nel movimento di estrazione di qualcosa da essa, di portarla dentro di sé, sotto forma di emozione di ricordo, di disegno o di appunto su un quaderno di viaggio o di studio: estrazione in sede analitica ed espulsione in sede progettuale in cui ciò che era stato ritenuto viene ora espulso e trasformato in altro attraverso procedimenti aggressivi.

All'ombra dell'architettura era un altro poetico titolo possibile. L'architettura proietta sempre un'ombra: ma non tanto perché essa è fisica, materiale ed esposta alla luce. L'ombra di cui vi parlo è il non detto, è ciò che viene celato, e generalmente proprio ciò che resta celato è il meccanismo di produzione dell'architettura. Alcuni discorsi che sorreggono l'architettura sono ontologicamente all'ombra, sono nascosti, non sono visibili. Imparare a vedere l'ombra, a vedere la faccia nascosta, ciò che non si rivela mai, è un esercizio tutto da imparare. Imparare a superare la superficie delle architetture: il pensiero in architettura non necessariamente produce qualcosa di visibile che si avvicina alle questioni di linguaggio. La costruzione logica dell'architettura sta nell'ombra dell'architettura, ha una faccia non visibile.

A mio modo di vedere dovrete allenare i vostri occhi e le vostre menti a capire che l'interesse, per citare un esempio noto a tutti, per l'architettura di Peter Eisenman non sta nelle figure ondulate o nelle composizioni in procinto di collassare al suolo, ma nei procedimenti logici di costruzione di quelle configurazioni, sul loro significato rispetto all'architettura *tout court*. Sullo sfondo aleggia un discorso sull'estetizzazione del procedimento, già al centro dell'attenzione dei *Formalisti russi* studiati da Todorov o delle esperienze più alte del Surrealismo.

Alla fine, il secondo seminario ha il seguente titolo: *Scissioni. Il frammento nella costruzione teorica del progetto di architettura*. Cercheremo dunque di vedere come il pensiero si muove nel campo dell'architettura attraverso una rottura, una scomposizione, una frammentazione, una scissione, appunto, del corpo dell'architettura.

Il tema di quest'anno dedicato alle scissioni è attraversato dall'intenzione di stare *dentro* i meccanismi di ripetizione dell'architettura.

1. *Dentro*: in una disciplina occorre entrare, conoscerne le parole e i significati che esse hanno assunto al suo interno e di come essi si siano modificati nel tempo.

2. *Meccanismi*: il pensiero ha un funzionamento che si può cercare di spiegare il più possibile. Il pensiero sul progetto di architettura si produce tecnicamente per mezzo di meccanismi che devono essere colti nella loro convenzionalità affinché da essa possano uscire per entrare in uno stato di piena coscienza. Solo quando i procedimenti tecnici, i meccanismi di produzione della forma sono svelati allora possono essere oggetto di formulazioni teoriche. È questo un passaggio chiave, ineludibile: riconoscere il carattere convenzionale di ogni procedimento progettuale.

3. *Ripetizione*: all'interno di questo seminario l'architettura è vista come il prodotto di tecniche di progetto che lavorano nel rapporto tra forme di ripetizione dell'architettura e produzione di differenza. Significa, in altre parole, pensare che il progetto di architettura, nelle sue scelte formali, non esca mai dall'architettura, ma nasca, cresca e si sviluppi in un serrato confronto con l'architettura stessa, nella sua complessità, con i materiali prodotti nei secoli. Aldo Rossi lo scrisse benissimo nel saggio dal titolo *Architettura per i musei*⁸, un testo che ritornerà sovente nei nostri discorsi. L'architettura è, per eccellenza, il luogo dove il nuovo si produce come ripetizione e variazione di materiali dati. Non c'è architettura che si possa chiamare tale che non veda l'invenzione se non all'interno dello scarto tra ciò che ripete e ciò che viene ripetuto. Un architetto che non ha memoria non può progettare nulla, nel senso proprio dell'espressione: gli è inibita ogni forma di immaginazione architettonica.

Quindi cercheremo di: 1. entrare nella disciplina; 2. per capirne i meccanismi; 3. con la coscienza di essere dentro un gioco di ripetizione e differenza. La differenza può persino arrivare, nella sua raffinatezza, a non rivelare mai l'architettura d'origine se il meccanismo che la trasforma è celato nell'ombra. Il pensiero produce azioni, ma non è necessario che tali azioni siano visibili nel suo prodotto. Tali azioni possono manifestarsi ed essere esibite, come è accaduto nel caso

⁸ Rossi A. (1968), *Architettura per i musei*, in A.a.V.v., *Teoria della progettazione architettonica*, Edizioni Dedalo, Bari.

dell'architettura del razionalismo esaltato, nelle opere dei formalisti russi, nei romanzi del *nouveau roman* francese negli anni Sessanta del secolo scorso, oppure restare celate, appunto, nell'ombra.

Per presentare questi problemi teorici mi servirò di tre libri, tre di libri non di architettura, quelli arriveranno più avanti nei nostri discorsi.

2. L'identificazione proiettiva e il “corpo a corpo” nel progetto

Il libro dal quale iniziamo il nostro percorso è un testo di Thomas H. Ogden dal titolo *La identificazione proiettiva e la tecnica psicoterapeutica*⁹. Come si intuisce dal titolo non è un libro scritto da un architetto, ma da uno psicoterapeuta. Tuttavia contiene elementi che saranno da me riferiti al progetto di architettura.

Lo sguardo dell'architetto proiettato sul mondo è uno sguardo analitico che tende a scomporre tutto ciò che vede. Ogni oggetto, ogni cosa è ricondotta alla sua architettonicità, è ridotta e fatta oggetto di interesse per come è costruita e per gli elementi di cui si compone. L'architetto vuol sempre vedere come son fatte le cose che incontra e vede in esse sempre e solo architettura. Ogni incontro, con le cose, è un incontro potenzialmente istruttivo. Per tutta la sua vita l'architetto è impegnato a reclutare cose e architetture che esternano o hanno esternato una serie di problemi ai quali esse hanno cercato di dare una risposta, problemi cari all'architetto. Messo in questi termini lo sguardo dell'architetto pone la questione della ripetizione come una questione centrale, non solo nel progetto di architettura, ma quasi come condizione esistenziale per l'architetto stesso e per l'architettura. Naturalmente, nota a margine, occorre ricordare che queste osservazioni, questi appunti per una teoria del progetto, si riferiscono all'intenzione di guardare al progetto di architettura come l'insieme dei meccanismi atti a produrre questioni di ordine morfologico, escludendo, da questa analisi, ogni altra possibile e legittima interpretazione del progetto nelle sue diverse compromissioni sociali, politiche, antropologiche, economiche, ecc. ecc...

Darò ora una brevissima descrizione di cosa sia l'identificazione proiettiva *ad usum Delphini*, perché, a onor del vero, di questo si trat-

⁹ Ogden Th. H. (1994), *La identificazione proiettiva e la tecnica psicoterapeutica*, Astro-labio, Roma.

ta, cioè di un'estrazione non propriamente ortodossa di una questione teorica raffinata che alloggia in un altro campo del sapere, il campo della clinica psicoanalitica.

L'identificazione proiettiva è un meccanismo che si sviluppa in tre fasi e regola i rapporti non solo tra l'analista e il proprio paziente, ma più in generale si riferisce ai rapporti tra persone che si incontrano. Possiamo parafrasare sempre il tutto e pensare al rapporto tra l'architetto e le architetture che egli incontra. Cercherò infatti di usare l'identificazione proiettiva per spiegare una sorta di "corpo a corpo" che si stabilisce nel progetto di architettura tra diverse architetture e tra diversi architetti: il progetto e i suoi riferimenti, il progettista e i propri maestri.

La prima è una fase doppiamente violenta nella quale un soggetto parlante si libera, dice Ogden, libera una parte del sé, "butta fuori" letteralmente, una parte della propria personalità cercando di collocarla "dentro" il proprio interlocutore. Proietta cioè una parte del sé che gli procura dolore al di fuori di sé per provocare una sorta di appropriazione del suo interlocutore. Tecnicamente produce una scissione del sé, una frammentazione, una mutilazione che viene proiettata, figurativamente, nel corpo dell'altro. Naturalmente io sto parlando del progetto di architettura, meglio ricordarlo di tanto in tanto. Il progetto di architettura sviluppa infatti un "corpo a corpo" con almeno un'altra architettura in modo del tutto analogo a quanto avviene, secondo Ogden, nello spazio di una seduta di terapia psicoanalitica. Il processo si avvia dunque per mezzo di una "scissione" del sé in cui una parte viene espulsa e ricollocata in un altro soggetto, oggetto della proiezione. Questo gesto contiene una forma di riconoscimento nell'altro.

Ecco il senso principe della definizione di "identificazione proiettiva": riconoscersi nell'altro perché in esso alloggia una parte di sé. Si potrebbe dire che l'inizio dell'identificazione proiettiva preveda un innesto; il rapporto del progetto con un'altra architettura si avvia dunque attraverso un innesto e non attraverso una fondazione.

Il progetto di architettura si innesta, non si fonda. Questa frase meriterebbe un seminario intero. Ci tornerò.

Nella seconda fase il proiettante preme affinché il ricevente reagisca secondo il modello o l'aspettativa che lui stesso ha previsto inizial-

mente. Il ricevente diviene dunque parte del sé. Così mentre una parte del sé del progettista si proietta per collocarsi dentro un'architettura nella quale rivede un tema che gli sta a cuore, che gli fa scegliere e vedere proprio quell'architettura e non un'altra, (proprio quella che gli fa dire «come avrei voluto proiettarla io...»), l'altra parte del sé resta in attesa di un ritorno, in attesa che quell'architettura scelta per divenire parte del sé gli restituisca qualcosa di previsto e utile al lavoro di progetto. Il previsto qui conosce tuttavia un momento di crisi che si attua nella terza ed ultima fase.

La terza fase riguarda il ricevente e apre la crisi. Egli, inondato della parte di sé espulsa nel processo di scissione del proiettante, è chiamato a rielaborare autonomamente ciò di cui viene investito, perché autonomamente avviene la rielaborazione di una parte, del frammento scisso. Il ricevente dunque, l'analista come l'architettura di riferimento fatta oggetto di osservazione e di proiezione, una volta sottoposto a un nuovo sguardo, a un nuovo significato impostogli dal proiettante, sviluppa autonomamente un senso. L'attesa del previsto viene disattesa. La rielaborazione autonoma, la scoperta di qualcosa di imprevisto, cambia i piani previsti inizialmente dal proiettante. In fondo è ciò che avviene in ogni forma di interpretazione attiva, meglio sarebbe dire di "costruzione analitica attiva", nella quale la rielaborazione di un'idea che si proietta su un'opera è in grado di reinventarne la storia. Sovente avviene nella critica d'arte, ogni volta avviene nel progetto di architettura. Noto e già ricordato il caso in cui il cubismo offre un nuovo punto di vista dell'opera di Piero della Francesca. Ogni opera ha parti non sondate, ha significati non soddisfatti, ha trattazioni sempre e solo provvisorie. Ogni opera cela sempre un'inesauribile incompiutezza e fragilità.

C'è un romanzo che illustra un meccanismo simile: *Antichi maestri* di Thomas Bernard¹⁰. Ogni due giorni, un vecchio signore si reca nella Sala Bordone della Pinacoteca di Vienna a guardare *L'uomo con la barba bianca* di Tintoretto alla ricerca dei difetti del capolavoro. Vi sarà capitato di vedere dentro architetture amate qualcosa che vi disturba. E il disturbo si situa in un dettaglio, in una parte, in un frammento che esula da una visione d'insieme, come per la ricerca dell'errore

¹⁰ Bernard Th. (1985), *Antichi maestri*, Adelphi, Milano.

nella tela di Tintoretto. Le architetture che amo in genere si presentano già come scomposte nelle loro parti costitutive: le architetture di John Hejduk o di Aldo Rossi, ad esempio. Sono sempre stato affascinato dallo sguardo di Peter Eisenman posato sulla *Casa del Fascio a Como* di Giuseppe Terragni¹¹ in cui egli vi proietta qualcosa che lo disturba, cioè l'idea di compiutezza e di unità di un'opera, e cerca di vedere come Terragni “non” abbia composto l'edificio e come abbia invece scomposto un volume apparentemente monolitico in piani sfogliabili, come abbia reso leggero anche un blocco di pietra di Botticino bianco e levigato innestato a Como, nella città e nella terra della pietra rustica che egli stesso aveva impiegato a Erba per il monumento ai caduti della I Guerra Mondiale solo qualche anno prima.

Si tratta dunque di instaurare un “corpo a corpo” con altre architetture: il progetto è sempre un “corpo a corpo”, una lotta figurata, un duello con le architetture amate e i loro progettisti. Il progetto, come nell'identificazione proiettiva, sviluppa un'attività agonistica, così come per gli architetti rinascimentali si trattava di emulare la grandezza degli antichi. Occorre dunque pensare il progetto, e il pensiero stesso in architettura, come un sistema relazionale. Ogni architetto non è mai solo. Questo è valido per me, è ciò che tento di fare io e ciò in cui credo fermamente; almeno sino a quando non cambierò idea.

3. L'architetto (e l'architettura) e il suo doppio: storia della rovina di Kasch

Anche il secondo libro di cui mi servirò per impostare il tema della scissione e della frammentazione nel progetto di architettura non è scritto da un architetto: si tratta del volume di Roberto Calasso dal titolo *La rovina di Kasch*¹².

La rovina di Kasch è un racconto che dà il titolo all'intera raccolta. È una storia in cui si respira l'atmosfera delle *Mille e una notte*. C'è un regno in cui il sovrano periodicamente, ma in breve tempo, viene sacrificato e sostituito con un successore. Il momento e l'ora del sacrificio

¹¹ Si veda ora più agevolmente Eisenman P. (2004), *Giuseppe Terragni: trasformazioni, scomposizioni, critiche*, Quodlibet, Macerata.

¹² Calasso R. (1983), *La rovina di Kasch. Un arcipelago di storie*, Adelphi, Milano.

lo stabiliscono i sacerdoti che ogni notte osservano le posizioni degli astri e da queste stabiliscono quando il sacrificio si debba compiere. Ciò si perpetua da *illo tempore* sino a quando un giovane sovrano chiede a un prodigioso cantastorie di assisterlo in questo suo impegno. Tale è la capacità del cantastorie che per tutto il regno si diffonde la notizia e ogni sera si raccoglie un numero sempre crescente di uditori. A questi si uniscono anche i sacerdoti incaricati di scrutare gli astri, i quali, dapprima scettici e poi sempre più coinvolti, si fermano l'intera notte, e poi la seguente e la seguente ancora. Ciò li distrae al punto da far loro perdere la sequenza delle evoluzioni degli astri e dunque da non poter fissare il momento in cui il sacrificio del sovrano si debba compiere. Tale fatto determina la fine della tradizione sacrificale.

Vorrei estrarre alcuni passi del racconto, anche senza un commento immediato. Vorrei per ora solo inserire un titolo al frammento estratto.

Uno stato delle cose

«La favola della rovina di Kasch non può essere tarda, molto tarda. È il ricordo di uno stato delle cose da lungo tempo scomparso: un ricordo di quel tempo in cui gli uomini con abnegazione totale [...] “inscenavano” il destino degli astri; ma non appartiene all'epoca in cui quell'atteggiamento è fiorito, bensì a quella in cui già appassiva, – quando negli uomini la commozione si era appannata e cominciarono tutti a cedere al bisogno di formare concetti, a scapito della loro vitalità. Nel suo insieme, questa è già una raffigurazione. L'idea di *ciò che è storico* qui ha preso vita. Questa creazione raffigura in certo modo il processo con cui le parti decisive del campo della civiltà si sono dissociate dal resto e sono entrate nella profanità. [...] È la storia della precarietà dell'ordine: dell'ordine antico e dell'ordine nuovo. La storia della loro perpetua rovina»¹³.

Il sacrificio e la doppiezza

«Il sacrificio è la colpa, l'unica colpa. [...] Il fondamento del sacrificio è in questo: che ciascuno è due, e non uno. Non siamo un mattone compatto, ma ciascuno è i due uccelli delle Upanisad¹⁴. [...]

¹³ Ivi, p. 169. I numeri di pagina si riferiscono all'edizione pubblicata da Bompiani, Milano nel 1989. I corsivi sono già nel testo.

¹⁴ Gli uccelli delle Upanisad sono una raffigurazione di due uccelli posti sullo stesso ramo di un albero, che in fondo sono lo stesso e unico uccello, dei quali uno mangia mentre l'altro lo guarda mangiare.

La storia si compendia anche in questo: che per un lungo periodo gli uomini uccisero altri esseri dedicandoli a un invisibile, e da un certo punto in poi uccisero senza dedicare il gesto a nessuno. [...] La creazione è il corpo della prima vittima»¹⁵.

Il demone della ripetizione

«Perché qualcosa abbia senso, occorre che lo si ripeta - e per ripetere una cosa occorre ripetere tutto. [...] Precipitando nel corso del tempo verso di noi, i poteri della ripetizione vengono gradualmente cassati»¹⁶.

Siamo dunque sempre duplici, colui che mangia e colui che guarda mangiare, colui che uccide e colui che sopravvive, che è esattamente la condizione coscientemente rappresentata da Cartesio nella *Diottrica*. Nel disegno del frontespizio la vista è descritta dal di fuori del sé: un uomo osserva l'occhio, il proprio occhio, nell'atto di guardare. Il nostro occhio, d'altronde, vede attraverso tutti gli occhi che hanno già guardato così come noi non possiamo mai uno sguardo su qualcosa di vergine, ma su qualcosa su cui altri occhi, e altri pensieri, sono già stati posati.

È lo sdoppiamento, la scissione che agisce e che produce una necessaria autonomia della tecnica e dei propri strumenti che permettono di guardare il pensiero. Per il pensiero progettante occorre pertanto:

scindere se stessi
scindere il procedimento
guardarsi nell'atto di guardare
separare i movimenti
separare le parti
disgiungere i discorsi.

Si tratta di meccanismi che permettono di guardare le cose, e le architetture *in primis*, solo per il loro funzionamento, solo per la loro "ombra" come ho detto prima, senza pretendere aprioristicamente l'unità.

¹⁵ *Ivi*, p. 177.

¹⁶ *Ivi*, p. 241.

4. Un mondo perduto e ritrovato: meccanismi di ripetizione nel progetto

Anche il terzo libro non è un libro scritto da un architetto. È quello di Aleksandr Lurija *Un mondo perduto e ritrovato*, un titolo che peraltro sarebbe stato perfetto per il seminario. Questo testo contiene aspetti tecnici per me veramente straordinari. Aleksandr Lurija è un neuropsichiatra che assume l'incarico di assistere un paziente cerebroleso di nome Zaseckij, il protagonista del libro.

Il 2 marzo del 1943 Zaseckij è un soldato russo sul settore occidentale del fronte nella regione di Smolensk sul fiume Dnepr. L'Armata Rossa sta respingendo l'esercito del Terzo Reich. In quella battaglia Zaseckij viene ferito alla testa da una pallottola che gli si conficca nel cervello e da lì non si muoverà più per il resto della sua vita. Da quel momento Zaseckij entra in una condizione devastante per la propria esistenza, perché la pallottola provoca un danno celebrale che comporta una serie di disturbi molto gravi. Questi riguardano, tra gli altri, la perdita di una parte del campo visivo per cui egli non vede una parte di ciò che ha di fronte a sé. Oltre alla limitazione della vista, per la quale vede una parte sempre oscurata, viene meno la capacità di mantenere uno sguardo sintattico complessivo su ciò che vede, cioè non riesce a riconoscere gli oggetti, ma solo le parti di cui si compongono:

«su un disegno mostrato al paziente sono rappresentati degli occhiali. Di che cosa si tratta?... Un cerchietto... un altro cerchietto... una barretta... un bastoncino... un altro bastoncino... È una bicicletta?»¹⁷.

Lo sforzo al quale viene chiamato Zaseckij è dunque quello di dover ricomporre un mondo che è esploso in frammenti senza possibilità di una ricomposizione univoca.

Il valore metaforico di questo compito è fuori discussione.

Non avendo circa la metà del campo visivo egli deve inoltre sforzarsi di immaginare quali possano essere i pezzi mancanti. Un altro danno riguarda l'incapacità di mettere in ordine le parole, se non secondo ordini convenzionali.

¹⁷ Lurija A. (2015), *Un mondo perduto e ritrovato*, Adelphi, Milano, p. 59.

«Con quale facilità è capace di enumerare nell'ordine abituale: "gennaio, febbraio, marzo, aprile...". Tutto semplice! Ma perché non può dire quale mese precede settembre? Perché non sa qual è la mano destra e quale la sinistra?»¹⁸.

Quindi Zaseckij si trova nella condizione di vedere e vivere un mondo frammentato dal quale non è esente nemmeno il proprio corpo.

«La persona sente il proprio corpo: una mano, l'altra mano, un piede, l'altro piede... Ma qual è la destra? E dov'è la sinistra? No, non sono domande a cui può rispondere immediatamente. Per farlo bisogna collocare le braccia in un sistema di coordinate spaziali, distinguere la parte destra da quella sinistra»¹⁹. «Ma non è ancora tutto. [...] A volte comincia ad avere l'impressione che alcune parti del suo corpo siano cambiate, che la sua testa sia diventata insolitamente grande, il tronco si sia rimpicciolito, che le gambe non si trovino più al loro posto, che non solo sia disgregata la sua percezione visiva del mondo, ma che anche il suo corpo si sia smembrato in pezzi bizzarri»²⁰.

La mente di Zaseckij riconosce frammenti del proprio, ma non li colloca e non li individua all'interno di un sistema relazionale di dimensioni e proporzioni.

Ad un certo punto però succede un imprevisto. Dopo aver reimparato a scrivere, con somma fatica riesce, lentamente a sillabare le parole, quando improvvisamente si accorge di riuscire a scrivere di getto intere parole: stenta a scrivere una lettera dopo l'altra, ma una parola di getto, senza pensarci, gli riesce facile. «Ho scoperto che posso scrivere meccanicamente»²¹. I meccanismi motori cinetici sono intatti. Non è in grado di rallentare un procedimento, di farne un'attività cosciente e intenzionale, ma se gli vien chiesto di farlo di getto sa compiere queste azioni. I meccanismi di produzione sono autonomi: siamo tornati all'occhio che osserva se stesso nell'atto di guardare. Non importa ora sapere cosa stia guardando, importa sapere che l'occhio sia dotato di un meccanismo per la produzione di immagini che funziona autonomamente e che attende di essere compreso e studiato.

¹⁸ *Ivi*, p. 48.

¹⁹ *Ivi*, p. 62.

²⁰ *Ivi*, p. 75.

²¹ *Ivi*, p. 114.

Parte prima
Anatomia del testo.
Scrittura e immaginario architettonico

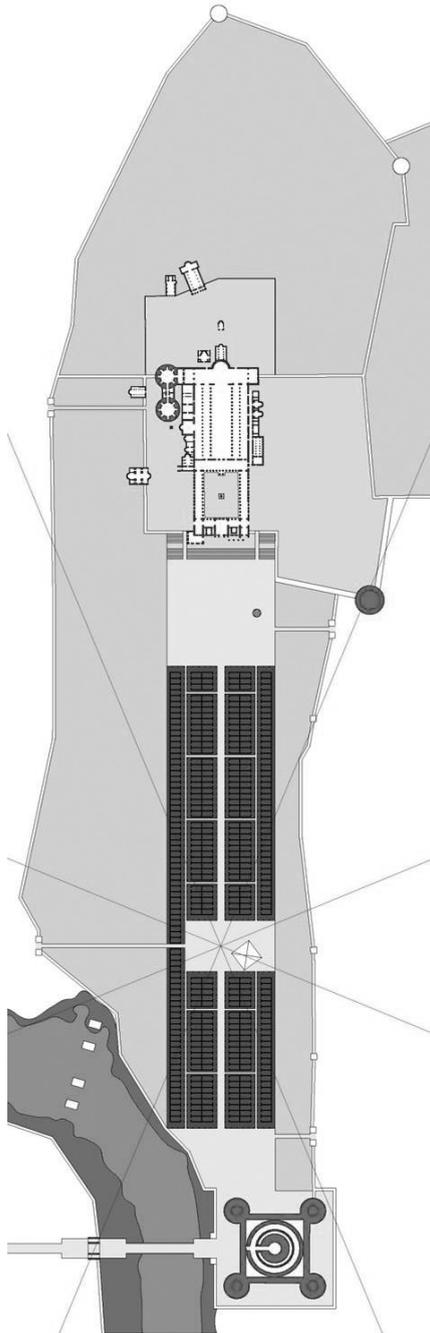


Fig. 1. Ravagnati C. (2003), *Progetto per Civitas Dei in Vaticano*.

1. Composizione di un testo frammentato¹. Leon Battista Alberti e il De re aedificatoria

1. Testo e documento

La lezione di oggi inaugura la prima parte del seminario di *Teoria del progetto* e riguarda la costruzione del testo in rapporto con la produzione di figure. Cercheremo di capire come si possa costruire un testo attraverso la composizione di frammenti di altri testi. Ancora una volta noi vediamo, o possiamo vedere, attraverso gli occhi di altri. In particolare vedremo come Leon Battista Alberti abbia tecnicamente costruito il trattato *De re aedificatoria*². Attraverso questo esempio indagheremo il ruolo del testo nella costruzione del progetto di architettura.

Potrei avviare questa riflessione con una domanda: che cosa c'è prima del progetto? In diverse occasioni mi sono posto questa domanda e diverse sono state le risposte che mi sono dato. In prima istanza possiamo dire che esista un luogo, il sito del progetto dotato di una propria architettura. Ma prima ancora di definire un programma, prima di definire tutti gli elementi che convenzionalmente rendono possibile un progetto, esiste già qualcosa: una proto-architettura abita la mente dell'architetto, esiste cioè nella memoria di ciascuno. Potrei avanzare un'affermazione: senza una memoria dell'architettura non è possibile affrontare nessun progetto. Se non abbiamo nella memoria la conoscenza di parole, figure, immagini, oggetti e luoghi conosciuti non possiamo che perderci nel nulla.

¹ La lezione è stata tenuta al Politecnico di Torino il giorno 7 ottobre 2021.

² Alberti L.B. (1452), *L'architettura (De re aedificatoria)*, trad. di G. Orlandi, a cura di P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966.

La memoria è la sede della prima attività progettuale: il riconoscimento, cioè la conoscenza che si attua nella ripetizione. Riconoscere significa, letteralmente, conoscere almeno una seconda volta. Ma ciascuno di noi, ciascun architetto, esperisce l'architettura, cioè fa la propria esperienza nell'architettura attraverso dei "lacerti" di architettura. Le architetture che entrano nell'esperienza di un architetto, vi entrano smembrate nei suoi diversi elementi costitutivi, attraverso disegni che mostrano alcuni aspetti escludendone necessariamente altri: sono piante, sezioni, viste parziali, dettagli...

Lo sguardo dell'architetto è sempre uno sguardo che smonta, che decompone gli oggetti. Perché questi pezzi, questi frammenti, queste parzialità sono tutto ciò che gli servirà nella costruzione del progetto e di un'idea di architettura. Tutti questi frammenti vengono immagazzinati e rimangono in attesa di essere ricomposti in nuovi progetti. D'altronde è evidente come all'architetto a nulla serva un'architettura nella sua interezza, ma semmai servano solo sue parti o rappresentazioni parziali in grado di mostrare soluzioni di progetto da poter impiegare con i dovuti adattamenti del caso. Si faccia attenzione, come nota, che non sto parlando della questione della citazione, che meriterebbe una trattazione a parte. Mi sto riferendo a un uso tecnico del frammento e/o di una rappresentazione parziale immagazzinata nella memoria, ma oggi potremmo anche averla immagazzinata nella memoria del nostro computer portatile. Devo risolvere un problema? Devo sapere dove andare a trovare chi, dove e quando l'ha già risolto. Perché pur fra i mille dubbi che ho e che alimento, ho sempre una certezza: che il mio problema di progetto è già stato affrontato da qualcuno in qualche parte del mondo in chissà quale tempo.

Dunque anche la scrittura di architettura, ma potremmo anche dire la scrittura in senso più ampio, ha bisogno di partire da un documento iniziale e di costruirne intrecci. Naturalmente sottolineo la faziosità e l'intenzionalità delle mie affermazioni: io raccolgo e racconto solo ciò che mi interessa, cioè racconto il funzionamento di alcune opere e non di altre, il funzionamento delle opere che mi interessano e, ormai è chiaro, mi interessano proprio per il loro funzionamento più che per l'esito. Si tratta di un meccanismo di produzione dell'opera molto praticato, anche in diversi campi del sapere o dell'espressione artistica.

Penso a un esempio *pre claro* e noto a tutti come *Il nome della rosa* di Umberto Eco³.

Nella prefazione Eco sostiene di aver semplicemente trascritto e tradotto in italiano un ritrovato e poi nuovamente perduto documento scritto dall'abate Adso da Melk che narra gli avvenimenti svoltisi nell'arco di una settimana in un'abbazia in Italia. Tutti concordano che Adso da Melk e il suo documento non esistano, che sia un artificio letterario ideato da Eco, mentre giocando all'interno di questo meccanismo di produzione di un'opera, Umberto Eco nella sua prefazione sostiene la tesi del ritrovamento e del suo smarrimento argomentando ampiamente. Riporto i passi di apertura perché sono molto significativi: diamo credito per un momento alla versione di Umberto Eco.

«Il 16 agosto 1968 mi fu messo tra le mani un libro dovuto alla penna di tale abate Vallet, *Le manuscript de Dom Adson de Melk*, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon (Aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842). Il libro, corredato da indicazioni storiche invero assai povere, asseriva di riprodurre fedelmente un manoscritto del XIV secolo, a sua volta trovato nel monastero di Melk dal grande erudito secentesco, a cui tanto si deve per la storia dell'ordine benedettino. La dotta *trouvaille* (mia, terza dunque nel tempo) mi rallegrava mentre mi trovavo a Praga in attesa di una persona cara. Sei giorni dopo le truppe sovietiche invadevano la sventurata città. Riuscivo fortunatamente a raggiungere la frontiera austriaca a Linz, di lì mi portavo a Vienna dove mi ricongiungevo con la persona attesa, e insieme risalivamo il corso del Danubio.

In un clima mentale di eccitazione leggevo, affascinato, la terribile storia di Adso da Melk, e tanto me ne lasciai assorbire che quasi di getto ne stesi una traduzione, su alcuni grandi quaderni della Papéterie Joseph Gibert, su cui è tanto piacevole scrivere se la penna è morbida. E così facendo arrivammo nei pressi di Melk, dove ancora, a picco su un'ansa del fiume, si erge il bellissimo Stift più volte restaurato nei secoli. Come il lettore avrà immaginato, nella biblioteca del monastero non trovai traccia del manoscritto di Adso.

Prima di arrivare a Salisburgo, una tragica notte in un piccolo albergo sulle rive del Mondsee, il mio sodalizio di viaggio bruscamente si interruppe e la persona con cui viaggiavo scomparve portando seco il libro dell'abate Vallet, non per malizia, ma a causa del modo disor-

³ Eco U. (1980), *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano.

dinato e abrupto con cui aveva avuto fine il nostro rapporto. Mi rimase così una serie di quaderni manoscritti di mio pugno, e un gran vuoto nel cuore»⁴.

Eco, prosegue nella prefazione, si sarebbe messo il cuore in pace pensando di aver definitivamente perduto il libro e con sé la storia di Adso da Melk, ma riprende:

«Se non fosse successo qualcosa di nuovo sarei ancora qui a domandarmi da dove venga la storia di Adso da Melk, senonché nel 1970, a Buenos Aires, curiosando sui banchi di un piccolo libraio antiquario in Corrientes, non lontano dal più insigne Patio del Tango di quella strada, mi capitò per le mani la versione castigliana di un libretto di Milo Temesvar, *Dell'uso degli specchi nel gioco degli scacchi*, che avevo avuto occasione di citare (di seconda mano) nel mio *Apocalittici e integrati*, recensendo il suo più recente *I venditori di Apocalisse*. Si trattava della traduzione dell'ormai introvabile originale in lingua georgiana (Tibilisi, 1934) e quivi, con mia grande sorpresa, lessi copiose citazioni dal manoscritto di Adso, salvo che la fonte non era né il Vallet né il Mabillon, bensì padre Athanasius Kircher (ma quale opera?). Un dotto - che non ritengo opportuno nominare - mi ha poi assicurato che (e citava indici a memoria) il grande gesuita non ha mai parlato di Adso da Melk. Ma le pagine di Temesvar erano sotto i miei occhi e gli episodi a cui si riferiva erano assolutamente analoghi a quelli del manoscritto tradotto dal Vallet (in particolare, la descrizione del labirinto non lasciava luogo ad alcun dubbio). Checché ne abbia poi scritto Beniamino Placido (in *La Repubblica*, 22 settembre 1977), l'abate Vallet era esistito e così certamente Adso da Melk»⁵.

Il testo di Adso da Melk subisce dunque il medesimo destino della biblioteca dell'abbazia che andrà perduta alla conclusione del romanzo. Si tratta dunque di un'opera che rappresenta il percorso stesso della sua ideazione. Sono sempre stato affascinato dalle opere in cui vi è coincidenza tra strumenti tecnici dell'elaborazione e la loro formalizzazione. In generale mi interessano tutte le opere in cui è tangibile una sorta di estetizzazione del proprio principio formale costitutivo.

⁴ *Ivi*, prefazione.

⁵ *Ibidem*.

Eco impiega un artificio? Ma è un artificio che dimostra il funzionamento ontologico della costruzione di un'opera che si costruisce sulla base di un documento preesistente all'opera stessa e che viene immerso in essa. Eco, nella sua prefazione, dimostra proprio la necessità di questo antefatto, di questo documento che precede. Il fatto che il testo di Adso sia un falso non fa che dimostrare ulteriormente il suo grado di necessità per la scrittura dell'opera stessa.

Potrei ricordare anche Ian Potocki, *Manoscritto trovato a Saragozza*⁶, scritto in francese nel 1805 da un autore polacco, per radicare ulteriormente la questione tecnica di una scrittura che si basa su un documento precedente, d'invenzione, e su una serie di smarrimenti, questa volta reali, del primo manoscritto dell'autore, vero che dalla prima edizione in polacco del 1847 si deve attendere il 1958 per la pubblicazione in lingua originale grazie a un fortuito ritrovamento di una parte del testo, come spiega Roger Caillois nella prefazione.

La costruzione del testo trova differenti possibilità di impiego del documento a seconda, anche, dell'intenzione dell'opera e del tipo di documento oggetto della finzione. E la scelta del documento da cui partire è fondativa per la costruzione del progetto dell'opera. Solo di passaggio posso anche ricordare un piccolo libro di Georges Perec, altro autore straordinario per questi aspetti, dal titolo *Cantatrix sopránica L. et autres écrits scientifiques*⁷. Perec non è un saggista, è uno scrittore di racconti; in questa raccolta di saggi compie un'operazione surreale. Il primo saggio è dedicato alla *Démonstration expérimentale d'une organisation tomatotopique chez la Cantatrice*. Si tratta con tutta evidenza di una descrizione tragicomica dello studio scientifico degli effetti del lancio di pomodori a una cantante soprano. All'ironia del tema fa riscontro una trattazione formalmente serissima, con tanto di bibliografia internazionale e note a piè di pagina, in cui Perec spiega come si costruisce un saggio scientifico. Svuotato dai contenuti risibili Perec descrive, esemplificandola in ogni sua parte, la struttura di un saggio: materiali e metodi della ricerca, la sperimentazione, la

⁶ Potocki I. (1805), *Manoscritto trovato a Saragozza*, testo stabilito da R. Caillois, Adelphi, Milano 1990.

⁷ Perec G. (1991), *Cantatrix sopránica L. et autres écrits scientifiques*, Édition du Seuil, Paris.

simulazione, le fonti e i risultati precedenti, con tanto di grafici e così via. Voi potete sostituire le parole di Perce con le vostre dedicate a una trattazione seria, e il saggio è costruito. Perce dunque non costruisce un testo, ma un tipo di testo. Come dire: voi potete prendere la struttura formale di un testo convenzionalmente riconosciuta come corretta in un certo ambito tipologico del testo e impiegarla come struttura per una nuova opera.

Ogni attività di progetto si costruisce dunque e prende avvio da un documento che lo precede. Il lavoro è quello di sostituzione, di completamento, di riscrittura e di montaggio di quel primo documento. Naturalmente può capitare che il documento sia più di uno e che tali documenti si intreccino per costruire un nuovo testo.

In architettura il monumento che rappresenta questa necessità di affrontare un discorso a partire da uno o più documenti è il trattato *De re Aedificatoria* di Leon Battista Alberti. Vediamo ora la questione estratta dalla mia tesi di dottorato divenuta più tardi il libro dal titolo *Tecniche di ripetizione*⁸.

2. Il *De re aedificatoria* e il progetto per la *Civitas Dei* in Vaticano

Innanzitutto occorre dire che la composizione del testo *De re aedificatoria* ha come caratteristica principale quella di essere una costruzione per frammenti; è un sistematico montaggio di brani provenienti dal mondo greco e latino. L'incedere, il passo dell'autore, sembra essere quello di un corsivo tra le parti, un corsivo non visibile, ma la riduzione della scrittura a trama che lega parti già date è necessaria per dare un senso progettuale ai frammenti raccolti e ordinati nel discorso. Occorre altresì annotare come tutto il testo albertiano abbia un carattere prescrittivo: Alberti indica una strada di progetto descrivendo e richiamando l'esperienza nell'architettura, richiamando le descrizioni di tale esperienza. Una volta costruita una traccia, un ordine del discorso, Alberti impiega questi testi raccolti e frammentati quasi come si trattasse di immagini di un album. In realtà la questione è molto com-

⁸ Ravagnati C. (2003), *Tecniche di ripetizione*, Tecnograph, Bergamo.