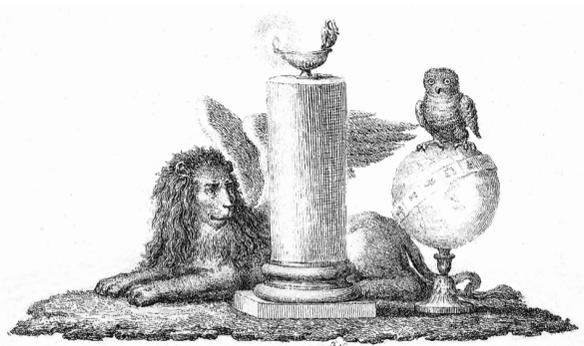


RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CCVIII, terza serie, 20/II (2021)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Maura Manzelle

QUASI UN ROMANZO.
CONTESTI, RISCRIITTURE E TRADUZIONI
NELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

Produzione di forme da forme

Moltissimi progetti sull'esistente – a diverse scale – sono rinvenibili oggi in alcune raccolte, sulle riviste e sulle piattaforme di ricerca online, questi sollecitano una riflessione anche solo sulle definizioni degli interventi: si possono indagare, anche tralasciando incursioni nella lingua inglese, i termini: costruire nel/sul costruito, restauro, riuso, recupero, riciclo, conversione, riconversione, riqualificazione, riabilitazione, attualizzazione, ricostruzione, rigenerazione, ristrutturazione, rifunzionalizzazione, riprogettazione, trasformazione, riciclo, adattamento, ampliamento, addizione, aggiunta, sopraelevazione, integrazione, innesto, lacuna, anastilosi ecc., cui aggiungere le nuove definizioni come architettura rigenerativa, architettura sartoriale, architettura parassita ecc.¹.

Le eterogenee soluzioni che corrispondono a tali strategie progettuali complessive – e a specifiche tecniche architettoniche – presentano spesso elementi di interesse, espressione di una contestualizzazione che non rinuncia alla innovazione tecnica e formale attraverso, ad esempio, lo studio della relazione altimetrica e di sedime con gli edifici attigui, dei rapporti volumetrici, dei rapporti di colore e di *texture*, la variazione della geometria delle falde di copertura.

Che questo approccio di confronto serrato con il già costruito significhi una rinuncia alla *hybris* del costruire – tratto caratteristico del nuovo millennio – denota la necessità di stabilire con l'esistente un rapporto di osservazione, di lettura, di traduzione e di trascrizione, attento a riconoscere valori e opportunità ma intenzionato ad attuare

¹ Numerose riviste di architettura hanno dedicato a questi argomenti numeri tematici, alcuni libri hanno raccolto esempi di interventi, a questi si rinvia soprattutto per i tentativi di sistematizzazione; tuttavia, soprattutto le riviste online, continuamente aggiornate, consentono la percezione della grande produzione di progetti sull'esistente in atto.

progetti e processi di modificazione dell'esistente, con l'obiettivo di iniziare un nuovo ciclo di uso degli spazi, con un innovativo approccio sensibile e inclusivo dei temi che la contemporaneità impone.

Progettare partendo dall'analisi della struttura del contesto costruito sul quale o nel quale continuare a scrivere, significa porsi nel solco di una tradizione di produzione della forma, che pone precise questioni metodologiche in merito ai processi inventivi.

Il confronto con opere precedenti può costituire infatti – oltre che un orizzonte di senso e di contesto – un vero e proprio metodo progettuale utilizzato anche in altre arti laddove si basi sulla analisi profonda della figura, transcendendo le soluzioni formali per concentrarsi sulla struttura, sulla radice, sui motivi fondativi, nella specifica intenzione di portarli a nuovi esiti che siano espressione di nuove istanze. Alcuni spunti di riflessione vengono quindi da questi campi, per concentrarsi sulla ricerca delle forme formanti attraverso la lettura delle forme formate – adottando categorie estetiche di Luigi Pareyson² – ossia appunto ricercando principi formativi che transcendano dalle specifiche soluzioni legate a un contesto fisico e storico, per declinarle e poterle esprimere attraverso i modi della contemporaneità come unica condizione possibile.

L'analogia delle questioni metodologiche tra il progettare sul costruito – sia esso un contesto articolato o un singolo edificio – e lo scrivere sulla base di un testo già scritto – oppure il dipingere quadri già dipinti o riscrivere partiture musicali – consentono di sviluppare un pensiero su alcuni fondamentali interrogativi riguardanti la traduzione, l'integrazione, la citazione, la trasmissione, la riscrittura di un testo sia dal punto di vista del contenuto che della lingua utilizzata.

Contemporaneamente il parallelo costringe a ripercorrere concetti quali verità storica, autenticità, attualizzazione, struttura dell'opera, concetti che vengono chiamati in causa in questi processi e obbligano a esprimere giudizi, a prendere posizione, in sintesi a compiere quelle valutazioni e quelle scelte che sono alla base della progettualità intesa come atto critico, analisi e ricerca.

² LUIGI PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988, p. 337 (I ed. Torino, Edizioni di filosofia, 1954).

Riscrivere: la questione del cominciamento

A essere chiamato in causa è in primo luogo il concetto di “auto-rialità”, che nella progettazione è stato posto come discrimine tra un approccio creativo, innovativo, alle forme e un approccio conservativo, forse a tratti storicista, di rinuncia alla espressione individuale identificabile, come se un atto creativo potesse scegliere di non essere, al contempo, un atto di interpretazione. Sulla base di tale principio gli interventi sull’esistente sono stati spesso in passato identificati come progetti “di rinuncia” rispetto al progetto di nuove architetture, per essere riconosciuti solo nel nuovo millennio come un nuovo ambito di progettazione, che risponde a rinnovate istanze ambientali, sociali, economiche. Riporto le parole di Herzog & de Meuron:

È entusiasmante per noi occuparci di strutture esistenti perché i vincoli che ne derivano richiedono un tipo molto diverso di energia creativa. In futuro questa sarà una questione sempre più importante nelle città europee. Non puoi sempre ricominciare da capo. Pensiamo che questa sia la sfida della Tate Modern come ibrido di tradizione, Art Déco e supermodernismo: è un edificio contemporaneo, un edificio per tutti, un edificio del 21° secolo.

E quando non si parte da zero, servono strategie architettoniche specifiche che non siano motivate principalmente dal gusto o dalle preferenze stilistiche. Tali preferenze tendono a escludere piuttosto che a includere qualcosa. La nostra strategia consisteva nell’acceptare il potere fisico dell’imponente edificio in mattoni simile a una montagna di Bankside e persino nel migliorarlo anziché romperlo o cercare di diminuirlo.

Questa è una sorta di strategia dell’Aikido in cui usi l’energia del tuo nemico per i tuoi scopi. Invece di combatterlo, prendi tutta l’energia e la modelli in un modo inaspettato e nuovo³.

Il “non partire da zero” quindi costituisce un approccio inclusivo – necessariamente, visto che ha come presupposto di conservare qualcosa di già esistente – riconosce il sistema di vincoli che ne deriva, individua la necessità di una specifica “energia creativa” e di tecniche progettuali specifiche, pone un problema di linguaggio e di stile, senza mai rinunciare all’atto interpretativo delle spazialità preesistenti sulle quali

³ Dichiarazione di Herzog & de Meuron a proposito della Tate Modern a Londra, in <https://divisare.com/projects/315621-herzog-de-meuron-rory-gardiner-radu-malasincu-tate-modern>.

si interviene. I diversi gradi di trasformazione che vengono praticati, da quello più conservativo a quello di maggiore impatto e modificazione, dipendono anche e come primo fattore dallo stato di conservazione, dalla forza della struttura della forma esistente e dai valori che l'atto progettuale le riconosce.

Ma la questione del cominciamento di un'opera – il problema del partire o del non partire da zero, la considerazione e il ruolo attribuiti al contesto, qualunque esso sia – è problematica che percorre qualsiasi ambito di produzione della forma, da quella letteraria a quella musicale o pittorica.

A una prima, fallace, analisi questa tecnica può essere motivata dalla necessità di trovare un terreno sicuro sul quale far crescere la propria opera e di sviluppare un distacco tra l'autore e il risultato formale consentito dal sistema vincolistico assunto, quasi questo avesse potere deterministico: forse proprio su questo fraintendimento – reputare il progetto sull'esistente come l'esito di una serie di fattori "oggettivi" – si fonda una certa diffidenza nell'apprezzare il portato critico e quindi creativo dell'intervento sull'esistente, sottovalutando quindi la valenza polisemica dell'atto di descrivere, selezionare e valutare gli elementi che costituiscono un contesto.

Uso un parallelo letterario: il meccanismo generativo di un'opera da un'altra opera, quella che è stata definita "intertestualità", di cui l'*Ulysses* di James Joyce è considerato il più autorevole e celebrato esempio, è ritenuta condizione base della letteratura, tanto da considerare che sia già stata tutta scritta e si tratti soltanto di riscriverla continuamente, perché i libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata.

Un artificio ricorrente nella scrittura per stabilire un dato di partenza è costituito dalla simulazione del ritrovamento da parte dell'autore di un manoscritto antico, incompiuto, frammentario, scritto in lingua straniera o antica: «Silenzio. Come se a bordo fossero tutti morti. E mai si era espresso – lui così generoso di similitudini – tanto alla lettera. O quasi – ma è di questo quasi che vorrei dire, e non so da dove iniziare. Peraltro, ho iniziato già»⁴. Così Umberto Eco commenta il

⁴ Cito da UMBERTO ECO, *L'isola del giorno prima*, Milano, Rcs libri & Grandi opere, 1994, p. 7.

suo intento di dar voce alle lettere di Roberto de la Grive, che nella simulazione gli forniscono l'occasione per scrivere.

Notoriamente è la forma del romanzo quella deputata a dare la massima espressione a questa struttura narrativa e quindi – tralasciando di citare le origini – il romanzo ottocentesco e novecentesco come *Ivanhoe* di Walter Scott, *Manoscritto ritrovato a Saragozza*⁵ di Jan Potocki, *Manoscritto trovato in una bottiglia* di Edgar Allan Poe, *I Promessi sposi* di Alessandro Manzoni anticipati da *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes Saavedra del 1605-1615⁶, fino a *Pierre Menard, autore del Chisciotte* di Jorge Luis Borges⁷, *L'isola del giorno prima*⁸ e *Il nome della rosa*⁹ di Eco¹⁰.

Il punto di partenza dato – il manoscritto in letteratura, ma potremmo dire il contesto o l'edificio in architettura – che a un primo momento potrebbe far supporre un dato iniziale oggettivo, si rivela immediatamente insufficiente e necessitante di traduzioni e/o integrazioni, ossia di una mediazione per consentirne la trasmissione, con un distacco dell'autore dal testo – con il paradosso che è egli stesso che lo sta scrivendo.

Si pongono quindi questioni di metodo di valore generale e trasversale tra diversi ambiti di produzione della forma, dove il sistema di vincoli – il partire da un testo esistente – è una condizione che rappresenta una scelta di radicamento ma non è mai condizione esaustiva per l'esito. Al contrario, la distanza dichiarata e presupposta tra il testo precedente – o il con-testo – e l'autore («questo testo non è mio») lo obbliga ad affrontare e mettere in discussione una molteplicità di concetti fondamentali della nostra cultura e del nostro tempo.

L'esplicita dichiarazione di tale condizione di partenza e i temi che ne conseguono prendono nei romanzi la forma di un prologo come pa-

⁵ Le citazioni che seguono fanno riferimento a JAN POTOCKI, *Manoscritto ritrovato a Saragozza*, Milano, Adelphi, 1990.

⁶ Le citazioni che seguono fanno riferimento a MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Rizzoli, 1989, 2 voll.

⁷ Le citazioni che seguono fanno riferimento a JORGE LUIS BORGES, *Pierre Menard, autore del "Chisciotte"*, 1939, in Id., *Finzioni*, Milano, Mondadori, 1989.

⁸ Le citazioni che seguono fanno riferimento a ECO, *L'isola del giorno prima*.

⁹ Le citazioni che seguono fanno riferimento a ID., *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1987.

¹⁰ Si veda MONICA FARNETTI, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005.

ratesto, scritto introduttivo che illustra l'occasione del ritrovamento, le caratteristiche del testo ritrovato, la sua incomprendibilità, dovuta a vari fattori, primo tra i quali l'incompletezza – ovvero la mancanza di parti per consunzione, rimaneggiamenti, frammentazione, distruzione parziale. In continuità con l'invocazione di una musa, che è la forma più primitiva di citazione, il prologo costituisce la convocazione di una *auctoritas*¹¹.

Si aggiunge il fatto che la duplice lontananza della lingua, in quanto straniera e in quanto antica pone un problema di trasmissione al lettore di oggi, formula ipotesi che implicano la traduzione da un lato e l'integrazione dall'altro; ne consegue la domanda circa il linguaggio da adottare per poterlo trasmettere alla contemporaneità.

Il paratesto, in sintesi, suddivide l'autore del libro in un autore del prologo – che semina tutte le questioni teoriche e metodologiche generali – che distingue dall'autore del racconto originario – che però realmente è egli stesso – e dagli altri autori che con ruoli diversi sono comunque su di esso intervenuti: il vortice di rinvii ad altri testi e altri autori che esso innesca avviano l'autore alla produzione di un'opera molteplice e il lettore alla sua fruizione come tale.

L'amico che nel *Don Chisciotte* aiuta Cervantes a scrivere il prologo gli indica come attingere da altri testi, citarli e inserirli nel racconto, dove la loro verità non conta, ma solo la loro compresenza: «Deve solo avvantaggiarsi dell'imitazione, in ciò che l'autore andrà scrivendo: la quale quanto più perfetta sarà, tanto meglio sarà quel che si scriverà». Alessandro Manzoni ne *I Promessi sposi* dichiara di «trascriver questa storia da questo dilavato e graffiato autografo» opera di un secentista (stessi termini che Eco userà per illustrare la genesi delle lettere che danno origine a *L'isola del giorno prima*)¹².

Borges in *Pierre Menard, autore del Chisciotte* commenta l'opera di Menard sottolineando che si tratta della produzione dei capitoli IX e XXXVIII della prima parte e di un frammento del capitolo XXII del *Don Chisciotte*, quindi incompiuta, frammentaria, distrutta ripetutamente dallo stesso autore, che non intende lasciare tracce del suo lavoro.

Eco ne *Il nome della rosa* antepone al prologo un ulteriore testo, intitolato *Naturalmente, un manoscritto*, dove ricostruisce la vicenda

¹¹ FARNETTI, *Il manoscritto ritrovato*, p. 36.

¹² ECO, *L'isola del giorno prima*, p. 473.

che, messogli nel 1968 tra le mani il libro di un tale abate Vallet, dichiaratosi riproduzione fedele di un manoscritto del XIV secolo, a sua volta trovato nel monastero di Melk, lo porta a stenderne una traduzione quasi di getto, prima di perderne l'originale, innescare ricerche che fanno dubitare si tratti di un falso e inneschino dubbi anche sulle note da lui stesso fattene. In sintesi, la narrazione inizia sempre con un cominciamento denso di incertezze: questa sola sequenza di trascrizioni, interpretazioni, traduzioni, porta al paradosso della completa indifferenza della "verità" del testo originario a favore della contemporanea legittima esistenza di tutte le sue versioni.

Rem Koolhaas ha parlato dell'interesse per la capacità dell'architettura esistente – «ciò che non è monumento, che non è necessariamente storico, quindi il moderno e il generico» – di essere «al contempo due o tre architetture o quattro o quante sono le trasformazioni che ha avuto», «differentemente dal lavoro su edifici nuovi che in realtà produce *un* edificio singolo»¹³.

Ma la massima espressione della molteplicità avviene con la narrazione della medesima storia raccontata dai vari personaggi che entrano in scena, come Roger Caillois, che riporta il manoscritto di Potocki, osserva nella sua prefazione:

Come non sentire la singolarità di una struttura romanzesca fondata sulla ripetizione della stessa peripezia? È infatti sempre la stessa storia che i personaggi di questo nuovo *Decamerone* si narrano, a mano a mano che le loro avventure li portano a incontrarsi: una situazione sempre identica, riprodotta e moltiplicata come se degli specchi malefici la riflettessero ininterrottamente.

Non solo un testo può variare passando di mano in mano, di traduzione in trascrizione, di periodo in periodo, ma può contemporaneamente essere tutte le versioni che vari soggetti pronunciano.

Adesione alla verità e attualità: provocazioni e paradossi

«Questa scelta di fondo fa sì che l'aspetto attuale del monumento

¹³ REM KOOLHAAS, conferenza 15 settembre 2016, Fondazione Querini Stampalia Venezia, traduzione di Ippolito Pestellini Laparelli – studio OMA, trascrizione dell'autore.

sia, tutto sommato, infedele»¹⁴. Questa la premessa di Giorgio Grassi alla dettagliata descrizione degli interventi sul teatro romano di Sagunto, che potrebbe essere considerata un esempio di prologo a un testo architettonico. In una breve frase sono contenuti la natura monumentale dell'esistente, la nuova configurazione frutto dell'intervento e quindi l'attualità, la questione della scelta – quindi dell'interpretazione – e la problematica del rapporto con la verità.

Nello specifico caso degli interventi di Grassi, la teoria del riferimento tipologico ha portato a una soluzione univoca che dà soluzione alla storia dell'edificio, operando una selezione, ma in ogni caso tale strategia non può che essere fondata su di un profondo processo di conoscenza, sia storica che materiale, che consapevolmente getta le basi per un tradimento, ossia per una trasmissione operata attraverso scelte.

Questo significa che il progetto di restauro e restituzione storica non potrà che diventare, a tutti gli effetti, il progetto di un teatro romano (un teatro “alla maniera degli antichi romani”). Cioè a dire, il progetto di un edificio teatrale in parte nuovo fondato sia sul manufatto esistente (letteralmente, materialmente), sia su un tipo edilizio consolidato la cui condizione di necessità è tutta contenuta nella sua forma definita: un progetto cioè che intende raccogliere dal manufatto antico ogni traccia, ogni suggerimento, ogni indicazione operativa, ma anzitutto la sua più generale lezione di architettura e cercare di portarla avanti con coerenza. Di modo che non solo le sue misure, i suoi rapporti, ecc., risulteranno dall'osservazione e dallo studio del manufatto antico, ma anche quelle scelte tecniche, funzionali, costruttive, decorative, ecc. che si renderanno necessarie nel corso del lavoro, dovranno avere nel manufatto antico e nel rapporto con esso la sola ragione di essere come architettura¹⁵.

Picasso ha in modo lapidario definito la questione:

Tutti sappiamo che l'arte non è la verità. L'arte è una bugia che ci fa realizzare la verità, almeno la verità che ci è dato capire. L'artista deve sapere il modo con cui convincere gli altri della verità delle sue bugie¹⁶.

¹⁴ GIORGIO GRASSI, <https://divisare.com/projects/317637-giorgio-grassi-chen-hao-sagunto-roman-theatre-1985-86-1990-93>.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ PABLO PICASSO, *Trovare: questo è il problema*, in *Scritti*, a cura di Mario De Micheli, Milano, SE, 1998, p. 11.

La questione della veridicità – e quindi oggettività – degli assunti di base pervade i prologhi, via via passando da una necessaria fase di verifica di quanto rinvenuto attraverso una accurata ricerca e ricostruzione della vicenda che ha portato al testo presente, alla rassegnazione di poter stabilire solo una verosimiglianza dei dati – a causa della distanza temporale o dei molteplici passaggi di mano dell'opera – fino ad arrivare alla accettazione del fatto di non potersi sottrarre alla responsabilità di essere un autore e quindi della produzione di una nuova opera. In questi passaggi narrativi vengono ripercorsi i passi che conducono alla assunzione di responsabilità rispetto all'opera, mitigata solo dalla scelta di mantenere in vita durante il racconto la pluralità dei fatti e degli autori, dando vita quindi a un'opera corale rispetto alla quale l'autorialità viene stemperata – e la responsabilità condivisa.

Manzoni pone il tema della affidabilità del manoscritto e traccia la strada della sua verifica:

prima di prestargli fede, abbiam voluto interrogare altri testimoni; e ci siam messi a frugar nelle memorie di quel tempo, per chiarirci se veramente il mondo camminasse allora a quel modo. Una tale indagine dissipò tutti i nostri dubbi: a ogni passo ci imbattevamo in cose consimili, e in cose più forti: e, quello che ci parve più decisivo, abbiam per fino ritrovati alcuni personaggi de' quali non avendo mai avuto notizia fuor che dal nostro manoscritto, eravamo in dubbio se fossero realmente esistiti. E, all'occorrenza, citeremo alcuna di quelle testimonianze, per procacciar fede alle cose, alle quali, per la loro stranezza, il lettore sarebbe più tentato di negarla.

Con la stessa ansia Eco parla della verifica della fonte citata tra ricerca e rinvenimenti casuali, con riscontri e insieme non complete rispondenze: «Ne conclusi che le memorie di Adso sembravano giustamente partecipare alla natura degli eventi di cui egli narra: avvolte da molti e imprecisi misteri, a cominciare dall'autore, per finire alla collocazione dell'abbazia». Ben chiarisce Borges che «La verità storica [per Menard] non è ciò che avvenne, ma ciò che noi giudichiamo che avvenne»: l'interpretazione – e con lei il dubbio – sempre riaffiorano e mantengono vigile il lettore.

Ecco quindi, da un lato la descrizione, da parte di tutti gli autori citati, di una elaborazione approfondita attraverso ricerche sul testo originario e sul suo contesto che portano conferme, smentite, dubbi irrisolti, in sintesi

nessuna sicurezza, così come d'altra parte ogni processo di conoscenza; dall'altro lato appare la acquisizione della consapevolezza che, per dirla con Borges, «Non invano sono passati trecento anni, carichi di fatti quanto mai complessi: tra i quali, per citarne uno solo, lo stesso Chisciotte». La conoscenza del testo e del contesto originari, indispensabile strumento di fondatezza, non dà certezze sulla via da percorrere e il passaggio stesso, quindi dalla conoscenza al progetto non è né certo né univoco: il testo originario non è univocamente identificabile, frutto di rimaneggiamenti; il cambiamento del contesto rende impossibile riportarsi alle condizioni iniziali di produzione, per produrre nuovamente lo stesso testo. Eco parla addirittura della scrittura come «gesto di innamoramento»¹⁷, l'unico che, al di là dei dubbi e le esitazioni, consente di gettarsi nella scrittura contro ogni evidenza di sensatezza.

Valutare la storia a partire dalla condizione contemporanea è l'unica condizione che ci è consentita come autori di sapere, di interpretazioni, di produzione di forma, proprio perché il progetto stesso è una forma particolare e precipua di conoscenza e di scelta tra possibili, necessariamente sempre partendo da altre figure conosciute.

Tradurre: la questione del linguaggio

L'apparato documentario sulle fonti e sul testo materiale, la conoscenza e l'analisi costituiscono indubbiamente uno specifico settore di ricerca sul contesto nel quale si interviene, anche se la sua natura stratificata impone in ogni caso una operazione di traduzione, o integrazione, che presuppone un approccio critico per la restituzione leggibile dell'opera.

Eco scarta il problema attraverso l'alibi dato dal fatto che una serie di vicissitudini non consentono di proporre l'originale, ma solo una traduzione di getto e che

A ben riflettere, assai scarse erano le ragioni che potessero inclinarci a dare alle stampe la mia versione italiana di una oscura versione neogotica francese di una edizione latina secentesca di un'opera scritta in latino da un monaco tedesco sul finire del trecento¹⁸.

¹⁷ UMBERTO ECO, *Naturalmente un manoscritto*, in *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, citazione dalla XX ed. 1987, p. 15.

¹⁸ *Ibid.*

La necessità di una attualizzazione dell'opera è quindi motivata dal soggetto fruitore, rispetto al quale il testo ritrovato viene giudicato da Manzoni «com'è dozzinale! com'è sguaiato! com'è scorretto!» tanto che «In vero, non è cosa da presentare a lettori d'oggiorno», giustificando da subito la legittimità di un intervento e «prender la serie de' fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura».

La trasmissibilità dell'opera, la sua fruibilità secondo i canoni della contemporaneità divengono fattori preponderanti rispetto alla sua autenticità. Passaggio fondamentale nei romanzi – ma analogamente in tutte le opere – è quello della scelta della lingua perché – con le parole di Manzoni – «si troverà poi chi duri la fatica di leggerla?», per poi chiedersi «Ma, rifiutando come intollerabile la dicitura del nostro autore, che dicitura vi abbiamo noi sostituita? Qui sta il punto». Eco si chiede direttamente: «Anzitutto, quale stile adottare?»¹⁹ e a tale domanda conseguono molte ipotesi prive di esito, ma il meccanismo finale è quello della assunzione di responsabilità: «prendo una decisione: cercherò di decifrare le sue intenzioni, e poi userò i termini che ci sono più familiari. Se mi sbaglio, pazienza: la storia non cambia»²⁰.

Herzog & de Meuron a proposito del recupero e ampliamento del museo Unterlinden a Colmar in Francia dichiarano «Cercavamo una configurazione urbana e un linguaggio architettonico che si adattassero al centro storico e tuttavia, a un esame più attento, apparissero contemporanei»²¹ introducendo il tema delle possibili differenti modalità di percezione e quindi di lavoro su varie scale e vari ambiti dove trovare espressione sia per la continuità con l'esistente sia per l'innovazione linguistica. Álvaro Siza Vieira, invece, nel suo intervento di ricostruzione dopo l'incendio del Chiado a Lisbona dichiara una rinuncia all'innovazione linguistica, così sostenendo la decisione di mantenere le facciate degli edifici: «avrei considerato una violenza l'introduzione di qualche decina di architetture diverse all'interno di un tessuto così fortemente connotato»²². Questo approccio mira a conservare la

¹⁹ ECO, *Naturalmente un manoscritto*, p. 15.

²⁰ ID., *L'isola del giorno prima*, p. 11.

²¹ <https://divisare.com/projects/310399-herzog-de-meuron-ruedi-walti-musee-unterlinden-extension-colmar-france>.

²² FEDERICO TRANFA, *La rinascita del Chiado (intervista ad Álvaro Siza Vieira)*, «Costruire», n. 123, 1993, p. 49.

continuità dello sviluppo delle facciate che connotano le strade, senza rinunciare a sviluppare un progetto di riordino e di riconfigurazione degli spazi pubblici, ponendosi quindi nella condizione di operare non attraverso scelte linguistiche dichiaratamente contemporanee, ma attraverso quei processi trasformativi che sempre hanno caratterizzato lo sviluppo dei centri storici e traducendo quindi un'intera struttura urbana. La conservazione delle facciate diventa l'ambito della continuità più esplicita, mentre il ridisegno degli spazi urbani, pur essendo anch'esso parte della tradizione, costituisce l'ambito della attualizzazione del luogo.

L'opera trascritta infatti non può esimersi dal parlare – sempre e comunque – con e de la contemporaneità, come condizione di necessità, non solo in termini di scelta linguistica, ma ovviamente anche come riferimento teorico e metodologico: “alla maniera di”, “com'era e dov'era”, piuttosto che principi di netta contrapposizione, o distinguibilità, o di assonanza, o di innesto nella morfologia urbana, o di continuità tipologica, risuonano tutti come enunciazioni del nostro contemporaneo rapporto con la storia e con la verità.

Si ricorda l'opera di Dimitris Pikionis nella risalita all'acropoli di Atene, o nella collina di Filopappo e nel complesso di San Demetrius Loumbardiaris, dove tutti gli elementi materiali trovati vengono composti generando forme nuove nella condivisione dell'appartenenza a un luogo e a un tempo che però è quello dell'oggi che le accoglie, tutte contemporaneamente: i percorsi pedonali sono lastricati con frammenti di vari materiali dei quali è cosparso il terreno intorno all'Acropoli, dove

raccoglieva i pezzi di marmo e argilla dell'Atene del XIX secolo, demolita senza pudore, tentando di comporre un gigantesco *collage* di passato e presente, dando vita – in aperto dialogo con i monumenti, il luogo, il tempo – ad un'opera destinata a convivere con i ricordi in una – come diceva – sineresi²³.

Infatti, come Picasso ha chiaramente espresso: «L'arte non ha né passato né avvenire. L'arte che è impotente ad affermarsi nel presen-

²³ DIMITRIS ANTONAKAKIS, *Dimitris Pikionis: elaborazione ed improvvisazione*, in *L'opera di Dimitris Pikionis*, «Controspazio», n. 5 (1991), p. 45.

te non si realizzerà mai. Non è al passato che appartiene l'arte greca o l'arte egiziana: sono più vive oggi di quanto non lo fossero ieri»²⁴. L'unico punto di osservazione possibile è collocato nel nostro contesto temporale e, come dice Manzoni: «Chiunque, senza esser pregato, s'intromette a rifar l'opera altrui, s'espone a rendere uno stretto conto della sua, e ne contrae in certo modo l'obbligazione». Borges, portando al paradosso gli interrogativi poetici e metodologici, parla dei dubbi di Menard che non ha mai inteso comporre un Chisciotte contemporaneo, ma "il Chisciotte", senza né contemplare una trascrizione meccanica dell'originale né di copiarlo; l'afasia sembra la inevitabile conseguenza, ma invece Borges indica l'obiettivo nella assoluta, paradossale, coincidenza, nel totale radicamento con la produzione precedente: «la sua ambizione mirabile era di produrre alcune pagine che coincidessero – parola per parola e riga per riga – con quelle di Miguel de Cervantes». Per dirlo con Eco «non si può scrivere se non facendo palinsesto di un manoscritto ritrovato – senza mai riuscire a sottrarsi all'Angoscia dell'Influenza»²⁵.

Viene alla mente la piccola scala in stile che Carlo Scarpa ricostruisce nel cortile di palazzo Abatellis a Palermo, proprio lui, noto per le rivisitazioni in chiave contemporanea di molti edifici storici, qui incurante sia della riconoscibilità dell'autore dell'intervento, che della sua dataibilità, che della distinguibilità formale, anzi giocosamente provocatore rispetto alle teorie del restauro e all'apprezzamento del fruitore²⁶. Ma ugualmente il pensiero va alle 44 interpretazioni de *Las Meninas* di Diego Velasquez, che Picasso dipingerà solo nel 1957, donandone complessivamente 58 nel 1968 al museo del Prado. Già il quadro di Velasquez, dipinto intorno al 1656 e conservato al museo del Prado, è noto per la moltiplicazione della visione, contenendo contemporaneamente gli spazi della rappresentazione e della realtà al di fuori del quadro – pittore compreso – attraverso diversi piani e la presenza di uno specchio che riflette chi al quadro sta di fronte e chi, quindi, effettivamente sta guardando la scena: osservatore e osservato, autore e soggetto, spazio della scena e spazio esterno sono compresenti. Le in-

²⁴ PICASSO, *Trovare: questo è il problema*, p. 21.

²⁵ ECO, *L'isola del giorno prima*, p. 473.

²⁶ Intervista di Matteo Iannello a Roberto Calandra, 15 maggio 2010, <https://youtu.be/t4un2ebGgU4>.

terpretazioni globali e di dettaglio eseguite da Picasso non sono certo copie delle figure, ma sicuramente imitazioni della forma e della sua struttura.

Si possono citare le ossessive riproposizioni del ritratto di papa Innocenzo X di Velasquez eseguite da Francis Bacon, e ancora di Picasso, oltre ai dipinti che guardano alle opere di Rembrandt e Eugène Delacroix, le 27 versioni e 150 disegni su *Le déjeuner sur l'herbe* di Édouard Manet, *L.H.O.O.Q.* e *L.H.O.O.Q. Rasée* del 1965 di Marcel Duchamp o *Mona Lisa* di Basquiat come variazioni sulla *Mona Lisa* di Leonardo da Vinci, piuttosto che *La presentazione di Gesù al Tempio* nelle due versioni di Giovanni Bellini e di Andrea Mantegna.

Mario De Luigi, del quale sono conosciute amicizia e consuetudine di lavoro con Scarpa, usava per elaborare alcuni suoi quadri proprio partire da una forma formata per elaborare altro a partire da quello, come una sorta di occasione costruita, non ripetendo l'immagine, ma lavorando su un aspetto di questa, ridotto alla sua essenza: l'essenza di luce contenuta; tra le fonti erano i quadri di Vermeer, che analizzava tagliandone le copie in frammenti, capovolgendoli e quindi annullandone i contenuti figurativi, per usarli come puro supporto di luce.

Tutte le tematiche teoriche, metodologiche, pratiche legate alla imitazione e alla traduzione di un testo sono qui sintetizzate. Sono presenti i limiti dell'imitazione rispetto a un originale nell'accezione platonica, la sua apertura a forme strutturanti universali in quella aristotelica²⁷, secondo i molti modi con i quali un testo può far riferimento a un altro testo: parodia, pastiche, calco, allusione, citazione diretta, parallelismo strutturale ecc., carattere cosciente o incosciente.

Insita in ogni operazione di traduzione è, notoriamente, la condizione di "dire quasi la stessa cosa" – direbbe Eco²⁸ – nelle molte sfumature che può assumere questo tradimento dell'opera dalla quale si parte: quella radice comune dei verbi tradurre e tradire nel latino *tradere* – dare, affidare, consegnare – è presupposto per una consapevole impossibilità di adesione a ciò che prendiamo in consegna e tramandiamo.

Senza voler semplificare i numerosi studi legati alla traduzione e

²⁷ Sul concetto di imitazione in architettura si veda VITTORIO UGO, *Imitazione*, in *Architettura ad vocem*, Milano, Edizioni Guerini, 1996, pp. 55-74.

²⁸ UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Rcs Libri, 2003.

alle sue relazioni con l'interpretazione, si sottolinea il carattere non oggettivamente dato di ogni opera che si pone quale atto di lettura, per cui ciò che noi vediamo rappresentato non è mai l'oggetto in sé, ma è un particolare modo di rielaborare e proporre, riproporre, specchiata e moltiplicata l'immagine iniziale fino a innescare catene di rinvii, che sempre più allontanano dal dato primo, per conquistare diversa, autonoma esistenza.

Di fronte alla volontà di stabilire una continuità con il passato che non ponga la questione in termini di contrapposizione – antico/nuovo – il problema ineluttabile è quindi quello di trovare il modo di dire – con riferimento inevitabile al presente – quello che è già stato detto.

Molti progetti hanno provato una sorta di grado minimo – grado zero? – del linguaggio, ad esempio attraverso la monomaterialità e la monocromia, o attraverso la chiara definizione dei volumi: in ogni caso attraverso una semplificazione – per non dire un minimalismo – delle figure.

A proposito del progetto di ricostruzione della chiesa di Santa Cruz nella Medina del Rioseco a Valladolid del 1985-1988, Linazasoro aveva dichiarato:

Da un punto di vista teorico si tenta di superare la convenzionale dialettica antico-moderno del restauro, attraverso un'architettura "senza stile" o senza tempo, risultante da un opportuno rapporto tra forma costruttiva e discorso ornamentale basato sull'evocazione piuttosto che su citazioni letterali²⁹.

Posizione questa che in un approfondimento si potrebbe confrontare con il manifesto di Barozzi Viega nell'installazione *Una monumentalità sentimentale* alla Biennale di Venezia del 2016, per indagare una linea che tende all'astrazione:

L'installazione è concepita come un progetto-manifesto, un modo per esprimere un'architettura in equilibrio tra la specificità di un luogo e l'autonomia della forma. Stabilisce una connessione sentimentale con la realtà di un luogo attraverso un rapporto specifico e percettivo con l'ambiente circostante, in questo caso con l'edificio delle Corderie. Allo stesso tempo, attraverso un ap-

²⁹ JOSÉ IGNACIO LINAZASORO, http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=1988_iglesia-de-santa-cruz.

proccio primitivo, cerca di trascendere il tempo e il luogo fisico in cui è sorto e raggiungere l'autonomia e l'indipendenza di per sé. È nell'opposizione tra monumento e sentimento che sta il nostro lavoro e il senso dell'installazione: nella ricerca di un'architettura specifica e autonoma, intima e monumentale, che aspira ad appartenere a un luogo e allo stesso tempo ad appartenere a tutti i luoghi³⁰.

Un altro approccio tende a sottolineare la possibilità di dire “di più”, così nelle citate parole di Herzog & de Meuron e nelle seguenti di Francisco Mangado:

La riflessione sul contesto costituisce l'essenza, il segno distintivo del progetto architettonico. La considerazione del contesto è alla base del senso ultimo di un'etica architettonica purtroppo inconsueta nelle opere più “vistose” di oggi. L'architettura deve fare dell'idea di servizio il suo obiettivo fondamentale; Il servizio, contrariamente al “servilismo”, implica un'azione di trasgressione, di dare di più, di intendere il contesto come qualcosa con cui vale la pena instaurare un dialogo, anche se l'obiettivo finale è negarlo. Questo rapporto, per quanto problematico e intenso, è straordinariamente fruttuoso e deve essere dominato più dall'intelligenza e dalla sensibilità che dall'invenzione o dall'immaginazione.

La responsabilità ambientale che è richiesta all'architettura oggi è fortemente legata alle preoccupazioni contestuali. La consapevolezza dell'ambiente fisico, economico, produttivo, materiale e culturale è alla base di questo esercizio responsabile – e quindi essenzialmente etico – che la società esige dall'architetto. Si parla spesso di architettura ambientale come se fosse un nuovo modo di fare, quasi un altro “stile”, che mostra la perdita del contestuale come valore primario del progetto. Da qui l'importanza di rivendicare il contesto come categoria obbligatoria e, soprattutto, come chiave per poter trasgredire e proporre più di quanto richiesto³¹.

In questo caso il “di più” sembra essere parametrato su quanto atteso e costituisce l'ambito di innovazione nel modo di comunicare l'attualità dell'opera, aprendo la strada alla interpretazione progettuale che va

³⁰ BAROZZI/VEIGA <https://barozziveiga.com/projects/a-sentimental-monumentality-i>, invitati alla Biennale Architettura 2016 a cura di Alejandro Aravena.

³¹ FRANCISCO MANGADO, *Concetti - contesto*, http://www.fmangado.es/conceptos-approach/?idioma=_es.

dalla inusuale lettura degli spazi, alla inconsueta modalità di svolgere le attività al loro interno, al particolare modo di intendere la relazione tra spazi serventi e spazi serviti, all'uso dei materiali, che come Pagano ha ben insegnato non sono antichi o moderni di per sé, ma secondo l'uso che se ne fa:

La novità di certi materiali, impiegati nelle costruzioni e nelle arti decorative moderne, non consiste per lo più nel fatto che siano di per se stessi nuovi, ma che il loro impiego è diverso da quello solito. In questo consiste maggiormente la loro originalità, cioè la loro funzione antitradizionale³².

Per sottolineare anche che

Si può fare della buona architettura anche con i mezzi più banali e tradizionali e della pessima anche con le materie più ricercate. Né bastano materiali moderni per fare dell'architettura moderna. [...] Parlare di materiali moderni è dunque improprio. Si deve parlare di impiego moderno dei materiali³³.

Resta la questione del resoconto del lavoro eseguito sul testo, ossia se ne debba o meno risultare la traccia: Borges parla della volontà di Menard di cancellare le tappe intermedie di un lavoro durato anni e di presentare il risultato finale nella sua absolutezza paradossale, con la quale le fatiche del traduttore si confrontano:

Il mio compiacente precursore non rifiutò la collaborazione del caso: andava componendo la sua opera immortale un poco *a la diable*, portato da inerzie del linguaggio e dell'invenzione. Io ho contratto l'obbligo misterioso di ricostruire letteralmente la sua opera spontanea. Il mio gioco solitario è governato da due leggi antitetiche. La prima mi permette di tentare varianti di tipo formale o psicologico; la seconda mi impone di abolire ogni variante in favore del testo "originale", e di ragionare irrefutabilmente questa abolizione [...]. A questi impedimenti artificiali se ne aggiunge un altro, congenito. Comporre il Chisciotte al principio del secolo XVII fu impresa ragionevole, forse fatale; al principio del XX, è quasi impossibile.

³² GIUSEPPE PAGANO, *Perché nuovi materiali?*, «La casa bella», 1930, settembre, p. 9.

³³ ID., *I "materiali" nella nuova architettura*, «La casa bella», 1931, maggio, pp. 10-14.

In molte opere contemporanee la tendenza è quella, invece, di lasciare irrisolto il testo, rinunciando sin dall'inizio a conferirgli una configurazione unitaria e lasciando visibili sia gli sviluppi coerenti sia quelli incoerenti e anche le tracce materiali di tutti gli interventi che hanno, passo dopo passo, esigenza dopo esigenza, soluzione dopo soluzione, portato a consegnare quello spazio alla ennesima trasformazione.

Rem Koolhaas, che già aveva espresso interesse per la contemporanea esistenza di più architetture negli edifici stratificati, a proposito della nuova sede della Fondazione Prada a Milano ha dichiarato:

La Fondazione non è un progetto di conservazione e non è una nuova architettura. Due condizioni che di solito vengono tenute separate qui si confrontano l'una con l'altra in uno stato di interazione permanente che offre un insieme di frammenti che non si coagula in una singola immagine, né consente a una parte di dominare le altre³⁴.

Da tracce e cicatrici sono caratterizzate molto spesso le superfici delle architetture consegnate alla contemporaneità, delineando una ricerca estetica che punta sulla stratificazione esibita, sul non coerente, sul sovrapposto, sul non concluso, sul modificabile, o un'indulgenza nell'assunzione di una posizione di non-decisione su cosa far vedere e cosa celare, una rinuncia della selezione a favore della moltiplicazione delle figure incomplete. Un esempio è costituito dalla rinuncia agli intonaci o la loro demolizione come – per citare opere molto recenti e tutte nella città di Venezia – nel fondaco dei Tedeschi di Koolhaas, nelle procuratie Vecchie di Chipperfield, negli interni del museo di Punta della Dogana di Tadao Ando, fino addirittura al ridisegno da lui operato della forma delle lacune nel bugnato esterno³⁵: le superfici senza intonaci lasciano vedere contemporaneamente tutti gli interventi eseguiti in qualsiasi epoca, senza un principio di coerenza, ossia dichiarano valide ed equivalenti tutte le operazioni trasformatrici, esimendosi dal giudizio.

L'esistente è quindi considerato oggi in molti progetti come qualco-

³⁴ REM KOOLHAAS in https://www.domusweb.it/it/architettura/2015/05/11/fondazione_prada_a_milano.html.

³⁵ La testimonianza su questo fatto è stata raccolta da chi scrive dall'impresa esecutrice dei restauri.

sa di diverso da un palinsesto – termine molto spesso utilizzato per descrivere le architetture storiche dove il testo viene cancellato per sovrascrittura e ciò che resta immediatamente leggibile è quindi un nuovo – completo – testo che mantiene, ma celate, le tracce del precedente: l'esistente è considerato un testo multiplo, prodotto da autori multipli, a cui dare un esito di forma che quindi rispecchi questa compresenza e non si presenti come una sintesi univoca.

Se si concorda di adottare come guida il principio di costituzione di forme a partire da principi formanti appartenenti alla struttura profonda dei contesti, la progettazione oggi non può essere riassumibile né nella contrapposizione antico-nuovo – anche se intesa come ricerca di una relazione – né la esibita stratificazione dei luoghi può essere scambiata per puro dato storico – verità – esimendo con questo dall'atto interpretativo.

Il riferimento a un contesto, a un'opera già esistente – costruita o scritta, o dipinta – non sembra quindi equivalere a collocarsi in un territorio progettuale facile, scontato, lasciando al contrario aperto il baratro dell'interpretazione – atto soggettivo, che può essere programmaticamente fondato nella conoscenza ma mai predeterminato – testimoniato dagli esiti molto diversi che il panorama architettonico internazionale ci consegna e con questi i molti interrogativi sulla contemporaneità.

Interrogativi aperti sulla contemporaneità

Il progetto che si confronta con l'esistente apre quindi questioni fondamentali, estremizzandole. Innanzi tutto, pone una questione di autorialità: la preesistenza di un contesto supporta un distacco tra autore e la sua opera introducendo un principio di prevalenza del primo autore – originale – e un conseguente principio di necessità, una sorta di determinazione del risultato? O piuttosto lo richiama al suo ruolo di soggetto critico, che valuta e giudica, per esprimersi in una produzione che può avere fondamenti ma non giustificazioni?

Autore è colui che ha progettato o realizzato l'architettura di partenza o colui che ha progettato l'intervento che consegna all'oggi quella architettura? Ma nel costruito storico non è forse più corretto riferirsi a un'opera corale, fatta di stratificazioni successive, più o meno coerenti? Quale, quindi, il senso e il ruolo del concetto di autore in questo caso?

E quest'ultimo autore – tra tutti quelli che lo hanno preceduto – è disponibile a spogliarsi della sua autoreferenzialità per lasciare che la sua opera venga assorbita nelle trasformazioni generate dalla formatività contenuta nell'opera?

É la distinguibilità dell'intervento una istanza dell'autore – rendere riconoscibile la propria impronta o un principio di verità – rendere univocamente identificabile il nuovo apporto all'opera?³⁶

Alla moltiplicazione dell'autore corrisponde un non scontato rapporto con la verità, l'autentico, laddove le stratificazioni lo rendono un riferimento inefficace e scorretto, e laddove non può essere un obiettivo, in quanto atto critico soggettivo, per quanto fondato. Progettare sull'esistente rapportandosi a questo quali interrogativi apre in merito al concetto di imitazione?

Per rispondere – in parte – a tutti questi interrogativi è necessario innanzi tutto distinguere una imitazione di tipo ripetitivo da una imitazione appropriativa, come principi di produzione della forma profondamente diversi: se il primo si riferisce all'esistente come forma formata da riprodurre (pur con deroghe, trasgressioni, negazioni... fino alle variazioni), l'imitazione appropriativa si rapporta a principi formanti che forniscono strumenti, metodi, di costituzione delle forme ma non gli esiti formali di quei processi.

In architettura questa nozione è stata messa a punto solo nel corso del Settecento, ma nei fatti pervade ogni epoca: la distinzione tra "architetti normativi" e "interpreti o imitatori di Vitruvio", sancita da Blondel nella prefazione al primo volume del *Cours d'Architecture* del 1675, con un'attribuzione di vari autori a una o all'altra categoria con delle differenze rispetto a quanto analogamente indicato da Roland Fréart de Chambray in *Parallèle de l'Architecture Antique et de la Moderne* del 1650, stabilisce con evidenza la difficoltà di giungere ad un equilibrio tra «assimilazione discreta e plateale imitazione»³⁷. Qua-

³⁶ Molte posizioni in merito sono presenti nella raccolta di saggi *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, a cura di Alberto Ferlenga, Eugenio Vassallo, Francesca Schellino, Padova, Il Poligrafo, 2007, voll. 2.

³⁷ ANDRÉ CHASTEL, *Le arti nel Rinascimento*, in Marie Boas et al., *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 283-284. Qui Chastel sostiene che il Rinascimento è caratterizzato proprio da un equilibrio costante tra questi due poli. Di diversa opinione, in particolare per quanto riguarda Giulio Romano, è Ernst Gombrich, che, pur identificando analogamente le due possibilità, sottolinea piuttosto la novità della forza inventiva

tremère de Quincy distingue “copiste” da “*imitateur*”, e se il primo è in grado di intrattenere solo un rapporto di riproduzione, al secondo è aperta la possibilità di accedere alla comprensione profonda delle regole di generazione.

Mettere in crisi il principio di ripetizione di modelli, porta alla ricerca di altre regole di produzione della forma, che non siano riproduzione di forme, ma declinazione di strutture formative. E tornando quindi all'autore, può questo aspirare a una tale appropriazione di principi formativi da confondersi con chi ha coerentemente prima di lui operato? Cosa lo tradisce?

Può la mancanza di omogeneità, di sistematicità, essere considerata un tratto contemporaneo? L'asistematicità è la struttura che consente l'accoglimento degli eventi, permette di non chiudere mai un racconto, un'esposizione teorica, un testo in genere. Questa struttura – o meglio la mancanza di strutturazione degli argomenti che la caratterizza – consente di riprendere i termini del discorso, di non considerarlo quindi mai trattato esaurientemente, essendo sempre possibile la riapertura e l'aggiunta.

La forma espositiva dialogica sembra essere la più adatta oggi a dar voce – anche in forma di architettura – a tali interrogativi, consentendo di mantenere attive in uno stesso contesto voci contrastanti, che presentano posizioni radicalmente diverse o sfaccettature. In questa forma l'autore può far parlare di volta in volta un personaggio e contemporaneamente essere egli stesso un personaggio e identificarsi con tutti, in modo che «il suo pensiero vive soltanto nel giuoco delle parti»³⁸. Il dialogo è lo strumento più adatto per esprimere un tor-

nell'utilizzazione del modello antico. Si veda ERNST GOMBRICH, *Lo stile all'antica: imitazione ed assimilazione*, in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 178-188, riedizione di quanto espresso in *The Style “all'antica”. Imitation and Assimilation*, presentato nel 1961 al XX congresso internazionale di storia dell'arte a New York. Marco Biraghi analizza questa distinzione e le sue conseguenze dal punto di vista competitivo facendo riferimento ai testi di René Girard (tra i quali *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980 (I ed. Paris, 1972) e *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Milano, Adelphi, 1983, I ed. Paris 1978). Si veda l'introduzione a GEORGE HERSEY, *Il significato nascosto dell'architettura classica. Speculazioni sull'ornato architettonico da Vitruvio a Venturi*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2001, (titolo originale *The lost meaning of classical architecture*, Cambridge (Ma)-London, Mit, 1988), pp. VII-XXXII. Si veda inoltre RENSSLAER W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni, 1967.

³⁸ EUGENIO GARIN, *Il pensiero di L.B. Alberti nella cultura del Rinascimento*, convegno inter-

tuoso percorso né coerente né chiaro, fatto di interrogativi e risposte parziali, possibilità esplorate che non portano necessariamente a una conclusione lineare.

Nella contemporaneità sembra che una forte tendenza di intervento sull'esistente, quasi con la struttura di un romanzo – «una macchina per generare interpretazioni»³⁹ – da un lato presenti un autore dialogante, che assume la forma narrativa del dubbio e con questo si sottragga alla responsabilità della scelta conferendo legittimità a tutti gli eventi indifferentemente dalla loro coerenza, e dall'altro, conseguentemente, produca un progetto non risolto, che registra la molteplicità delle storie, delle possibilità, dei racconti, e lo consegna, moltiplicando le risposte ancora una volta, a vari punti di vista, a plurime letture, dichiarandole tutte altrettanto legittime.

Appare dunque vacante, in presenza del topos del manoscritto, la “casella” dell'autore [...]. Ma altrettanto vacante, nello stesso paradigma, appare di conseguenza la casella dello statuto del testo: il quale vorrebbe e dice di rifiutare le regole della finzione poiché aspira a una dimensione di verità ma che, per far ciò, finisce per accentuare, e parodizzare, la propria stessa finzionalità⁴⁰.

Se, comunque, come si evince dalla lezione sulla *Molteplicità* di Calvino – una delle sei da consegnare al prossimo (il nostro) millennio –

Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima. [...] Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia d'una verità non parziale⁴¹.

varie sono le forme della molteplicità: vi è una profonda differenza tra «incapacità a concludere» e una stabilita rete che

nazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti, Roma-Mantova-Firenze, 25-29 aprile 1972, quaderno n. 209, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1974, p. 25.

³⁹ UMBERTO ECO, *Postille a Il nome della rosa. 1983*, in *Il nome della rosa*, p. 507.

⁴⁰ FARNETTI, *Il manoscritto ritrovato*, p. 29.

⁴¹ ITALO CALVINO, *Molteplicità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 85.

è fatta di punti spazio-temporali occupati successivamente da ogni essere, il che comporta una moltiplicazione infinita delle dimensioni dello spazio e del tempo. Il mondo si dilata fino a diventare inafferrabile, e per Proust la conoscenza passa attraverso la sofferenza di questa inafferrabilità.

C'è il testo unitario che si svolge come il discorso d'una singola voce e che si rivela interpretabile su vari livelli. Qui il primato dell'invenzione e del *tour-de-force* va ad Alfred Jarry per *L'amour absolu* (1899) un romanzo di cinquanta pagine che può essere letto come tre storie completamente diverse: 1) l'attesa d'un condannato a morte nella sua cella la notte prima dell'esecuzione; 2) il monologo d'un uomo che soffre d'insonnia e che nel dormiveglia sogna d'essere condannato a morte; 3) la storia di Cristo.

C'è il testo plurimo, che sostituisce alla unicità d'un io pensante una molteplicità di soggetti, di voci, di sguardi sul mondo, secondo quel modello che Michail Bachtin ha chiamato "dialogico" o "polifonico" o "carnealesco", rintracciandone gli antecedenti da Platone a Rabelais a Dostoevskij.

C'è l'opera che nell'ansia di contenere tutto il possibile non riesce a darsi una forma e a disegnarsi dei contorni e resta incompiuta per vocazione costituzionale, come abbiamo visto in Musil e in Gadda.

C'è l'opera che corrisponde in letteratura a quello che in filosofia è il pensiero non sistematico, che procede per aforismi, per lampeggiamenti puntiformi e discontinui, e qui è giunto il momento di citare un autore che non mi stanco mai di leggere, Paul Valéry⁴².

Nel progetto di architettura non chiare o dichiarate appaiono però, al contempo, queste dinamiche, che vengono presentate solitamente come il frutto di occasioni, casi specifici, mentre parlano degli statuti generali della contemporaneità e come tali devono essere analizzate, per assumere consapevolezza, l'unico fattore che conferisce vera fondatezza alle nostre scelte.

Per concludere due citazioni da Calvino, scelga il lettore... i sentieri sono incrociati:

Da quando la scienza diffida dalle spiegazioni generali e dalle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura [l'architettura] è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo⁴³.

⁴² CALVINO, *Molteplicità*, pp. 81, 86.

⁴³ Ivi, p. 82.

Il classico che scrive la sua tragedia osservando un certo numero di regole che conosce è più libero del poeta che scrive quel che gli passa per la testa ed è schiavo di altre regole che ignora⁴⁴.

ABSTRACT

Progettare partendo dalla analisi della struttura del contesto costruito sul quale o nel quale continuare a scrivere significa porsi nel solco di una tradizione di produzione della forma che pone precise questioni metodologiche in merito ai processi inventivi. L'analogia tra il progettare su un contesto articolato o un singolo edificio esistenti e lo scrivere sulla base di un testo già scritto – oppure il dipingere quadri già dipinti o riscrivere partiture musicali – consente di sviluppare alcuni fondamentali interrogativi riguardanti la traduzione, l'integrazione, la citazione, la trasmissione, la riscrittura di un testo sia dal punto di vista del contenuto che della lingua utilizzata.

Designing starting from the analysis of the structure of the built context on which or in which to continue “writing” means placing oneself in the wake of a tradition of production of the form that poses precise methodological questions about inventive processes. The analogy between designing on an articulated context or a single existing building and writing on the basis of an already written text – or painting already painted pictures or rewriting musical scores – makes it possible to develop fundamental questions about the translation, integration, citation, transmission, and re-writing of a text from the perspective of both the content and language employed.

⁴⁴ CALVINO, *Molteplicità*, p. 90.