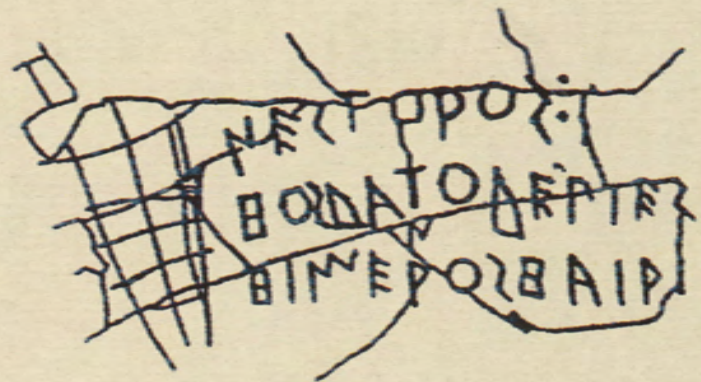


IISF

ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI
CIRCOLO "GEORGES SADOUL"

LA TRACCIA E LA MEMORIA

a cura di
LUIGI STENDARDO



NAPOLI MMXIX
NELLA SEDE DELL'ISTITUTO

LA TRACCIA E LA MEMORIA

La coppa di Nestore

Questa collana, che nel titolo richiama la suggestione di un passato insieme mitico e storico comune alle varie sponde del golfo di Napoli, è segno del rinnovato fervore di cultura in quelle terre di cui l'hegeliano Theodor Sträter ripeteva con Herder: «Queste splendide sponde sono da tempo immemorabile sede di un pensiero libero». Nuova manifestazione del fecondo, pluriennale sodalizio fra il Circolo Georges Sadoul di Ischia e l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli, la collana presenta frutti delle attività di seminari e convegni dell'Istituto di Napoli ovvero di iniziative e progetti in comune col Circolo ischitano.

LA COPPA DI NESTORE

9

ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI
CIRCOLO "GEORGES SADOUL"

La coppa di Nestore

Si tratta del reperto archeologico piú importante dell'isola d'Ischia (725 a.C.), emerso dagli scavi della necropoli di Lacco Ameno: è una coppa potoria che reca un'iscrizione in versi in cui l'ignoto ma colto incisore celebra le virtù del proprio vaso e lo confronta con la coppa dell'eroe omerico Nestore. La suggestione che promana da quella iscrizione giustifica l'assunzione di tale manufatto a sigla di una collana di libri editi ad Ischia.

LA TRACCIA E LA MEMORIA

a cura di
LUIGI STENDARDO



NAPOLI MMXIX
NELLA SEDE DELL'ISTITUTO

Sono raccolti in questo volume i contributi dell'edizione 2006 del ciclo di seminari di studi sul tema *La traccia e la memoria*, curati da Remo Bodei e Francesco Rispoli e promossi dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, dal Comune di Ischia, dal Centro Interdipartimentale di Ricerca per l'Analisi e la Progettazione Urbana «Luigi Piscioti» dell'Università degli Studi di Napoli «Federico II» e dal Circolo «Georges Sadoul» di Ischia.

I contributi di Pier Aldo Rovatti [Napoli, 25 maggio e Ischia, 27 maggio 2006], Paolo Jedlowski [Ischia, 30 settembre 2006], Enrico Alfonso Corti, Luigi Ramazzotti e Giancarlo Mainini [Ischia, 18 novembre 2006] sono preceduti da una prefazione di Luigi Stendardo, curatore del volume, e da un'introduzione di Francesco Rispoli, co-curatore del ciclo di seminari.

Il tema dei seminari muove dalla considerazione che viviamo un tempo in cui i grandi progetti collettivi sembrano tramontati e, per un altro verso, se prima le società avevano il tempo di sviluppare il peso del passato, ora si è fatta strada l'idea che il passato conta sempre meno perché quello che abbiamo imparato ieri già non vale più oggi.

Il tema proposto vuole essere un invito a recuperare un legame diverso con il passato per provare a dare senso ai nostri progetti per il futuro.

Lo scopo degli incontri è quello di provare ad allineare una serie di materiali e di scene entro cui i termini *traccia* e *memoria* possono acquistare uno spessore diverso e innescare ulteriori possibili riflessioni in un orizzonte in cui convivono *umanesimo* e *tecnica*.

© 2009 Istituto Italiano per gli Studi Filosofici
Palazzo Serra di Cassano
Via Monte di Dio 14, Napoli
www.iisf.it

ISBN 978-88-89946-50-3

LUIGI STENDARDO

PROGETTO E MEMORIA. A MO' DI PREFAZIONE

La riflessione proposta dal ciclo di seminari *la traccia e la memoria* si è nutrita di una serie di contributi che, presentando all'attenzione collettiva percorsi di ricerca maturati in differenti ambiti disciplinari, sono diversi per campo e oggetto di indagine, per punti di vista, per strumentazioni metodologiche e per intenti; sembra tuttavia possibile rintracciare, oltre evidentemente quella definita *a priori* dal tema della *memoria*, almeno una direzione comune lungo la quale, a vario titolo, tutte le singole riflessioni si dispongono: la linea del *progetto*.

Un progetto che, ancorché fondamentalmente ed intrinsecamente progetto di ricerca scientifica, sembra impaziente di affacciarsi sul quotidiano per proporre in tutti i casi una immediata ricaduta, non solo o non tanto in relazione al precipitato dei suoi esiti, ma in termini di elevazione di atteggiamenti e comportamenti culturali e civili: dagli esercizi suggeriti da Rovatti finalizzati a rintracciare e a utilizzare il grimaldello della *madeleine* proustiana che è in ciascuno di noi; alle esortazioni di Jedlowski e Corti per un'apertura all'ascolto; all'invito a riconsiderare il senso dell'originalità della memoria di Ramazzotti; al continuo ribadire l'irrinunciabilità ad un agire progettuale in cui si incarna la possibilità di tenere insieme questioni diverse, anche con-

traddittorie, e che si pone come «concretizzazione del legame tra passato e disegno di un possibile futuro», che si ritrova lungo il percorso descritto da Mainini.

Che associare il *progetto*, attività che nell'accezione comune sembra avere il timbro di una proiezione verso il futuro, alla *memoria*, facoltà che si esercita affondando lo sguardo nel passato, possa apparire contraddittorio è poca cosa se ci si addentra nella lettura dei primi due contributi (in ordine cronologico Rovatti e Jedlowski) i cui sviluppi sono entrambi imperniati su una coppia di voci in partenza antitetiche – *memoria/oblio* per Rovatti e *memoria individuale/memoria collettiva* per Jedlowski – che, lentamente ma inesorabilmente, finiscono per diventare i termini di un'endiadi. L'iniziale proposizione di un rapporto antitetico non viene semplicemente ammorbidita verso l'accettazione di una relazione di complementarietà, ma punta ad affermare una sorta di identità tra i due termini della coppia; conservando lo stridore iniziale, tende a far coincidere gli estremi.

A valle di una premessa che definisce, per grandi linee e tuttavia efficacemente, i termini della questione e la iscrive nel solco di una tradizione di studi, il racconto di Jedlowski – ed è bello e significativo che chi lavora raccogliendo racconti sviluppi il suo ragionamento narrando una serie di storie – spiega come la memoria sia «sempre sia individuale che collettiva», che «non si può parlare dell'una senza l'altra» e individua il modo e il tempo in cui i ricordi vengono elaborati, travasandosi dall'individuo alla collettività e viceversa, nel *raccontare* (e evidentemente nell'accogliere e restituire il racconto), pratica fondata sul linguaggio, cosa sociale per eccellenza.

Solo quando viene condiviso, accettato e restituito, solo attraversando e alimentando la memoria collettiva che a sua

volta lo accomoda in un quadro sociale, il ricordo del singolo viene elaborato come memoria individuale. È un processo laborioso quello che trasforma la traccia in memoria, il vissuto in esperienza, l'*Erlebnis* in *Erfahrung*. Perché questo processo si realizzi – e non è detto che arrivi in ogni caso a compiersi, almeno non in tempi brevi – devono verificarsi, precisa Jedlowski, almeno tre condizioni necessarie che il *ricordo puro* posto al vaglio della collettività deve soddisfare. Tali requisiti, individuabili nella *plausibilità*, *rilevanza* e *audibilità* del ricordo, sono indipendenti dalla eventuale valutazione di un suo grado di verità. Non è necessario, né rilevante, che il ricordo – come sottolinea Rovatti indagando sulla *Recherche* – «ciò che si *presentifica* con la *madeleine* [...] ciò che Proust chiama il passato, sia qualcosa che corrisponda al già stato presente nella sua precisa e particolare specificità; quel passato, si è detto piuttosto, in un certo modo è un passato che non è mai esistito».

Gli attributi di *plausibilità*, *rilevanza* e *audibilità* non sono caratteristiche intrinseche del ricordo, ma si applicano ad esso in relazione ad un grado di disponibilità della collettività: il ricordo può essere *plausibile* per chi lo espone, ma non per la collettività alla quale si chiede di validarlo; può essere *rilevante* per chi lo riporta, ma non per il quadro sociale che è sollecitato a farlo proprio; può essere *dicibile* per chi lo racconta, ma *inaudibile* per chi non vuole o non può accettarlo. Talvolta il processo non si innesca, si interrompe, non riesce a compiersi, come nel caso – tra i tanti studiati e riportati da Jedlowski – dei reduci della prima guerra mondiale o dei sopravvissuti ai campi di concentramento, per i quali «c'era uno iato, una differenza, tra quello che avevano vissuto e ciò che il linguaggio della cultura disponibile, quindi i discorsi possibili, rendevano comunicabile».

Il descritto processo di esposizione, validazione, elaborazione, ricaduta e appropriazione della memoria nel rapporto tra individuo e collettività presenta una sostanziale analogia con quanto avviene in generale per ogni affermazione che abbia la pretesa di essere accettata e condivisa per la sua rilevanza e, in particolare, per le teorie scientifiche. Perché possa affermarsi, una teoria scientifica deve essere plausibile, deve avere una certa rilevanza, deve trovare una collettività, seppure ristretta alla dimensione di una comunità scientifica, pronta ad accoglierla. Ogni teoria scientifica, per quanto rivoluzionaria, non può che essere spiegata, o almeno introdotta, attraverso la strumentazione scientifica, tecnica, metodologica che le preesiste, attraverso un linguaggio condiviso. Per contro ogni teoria contiene, *in nuce*, gli elementi che consentiranno, ad un certo punto, il suo superamento, il suo *oblio* – direbbe forse Rovatti – totale o parziale, definitivo o temporaneo.

Nella stratificata riflessione sulla *traccia e la memoria* è Ramazzotti a ricordare, riproponendo alcune osservazioni di Paolo Rossi, che la *dimenticanza* e la *memoria* sono categorie intimamente legate allo sviluppo del pensiero scientifico. In particolare «le scienze della natura eleggono la *dimenticanza* a condizione del proprio operare e del progresso della scienza. La nuova scoperta, la *novitas* è assunta come condizione positiva, come superamento e conseguente svalutazione di libri e teorie sorpassate. Inserito in questa concezione lineare del tempo, il passato, in quanto superato, deve essere rimosso e abbandonato». Al contrario «storia, tradizione, memoria sono riferimenti imprescindibili per le scienze umane, che restano ancorate alla tradizione come condizione del pensiero e dell'operare». Questo diverso atteggiamento verso la storia, il passato, la memoria viene individuato come uno dei caratteri distintivi tra i due ambiti scien-

tifici i cui «contorni disciplinari – avverte però Ramazzotti, accogliendo quanto da piú parti viene sottolineato – a dispetto delle inerzie e dei compiacimenti autoreferenziali, tendono a rimodellarsi in relazione alla struttura del problema ed alla rilevanza dei quesiti. Tra le nuove linee di confine sono frequenti i passaggi, le porosità, i varchi».

Il tendere a zero della «netta divisione tra scienze ermeneutiche della comprensione e scienze naturali della spiegazione» – che Ramazzotti sottolinea riportando l'osservazione di Remo Bodei – vede, sempre piú spesso nella contemporaneità, le ultime impegnate a reclamare e a costruire una propria memoria e le prime attrezzarsi per lavorare sull'oblio come condizione imprescindibile per la sussistenza della memoria. Rovatti, individuandone l'origine in Friedrich Nietzsche, disegna il percorso di «una teoria dell'oblio che ci permette di andare avanti a costruire pensiero», che matura in «quell'accoppiata di pensiero che è Henri Bergson / Marcel Proust» in una «teoria della forza dell'oblio» per arrivare a Maurice Blanchot che «ha continuamente insistito sul tema dell'oblio facendone proprio una sorta di operatore filosofico».

Lo stemperarsi dei confini e l'annullarsi delle distanze coinvolge un'altra coppia di termini, e di ambiti, che ciò nonostante resta anacronisticamente radicata nel pensiero quotidiano come una dicotomia: il binomio *scienza/arte*. Affrontare la questione dell'appropriatezza e della legittimità scientifica dell'agire artistico nel campo dell'indagine, della conoscenza, dell'interpretazione e della rappresentazione della realtà e della concretizzazione formale delle proposizioni scientifiche per provare a dare ragione di quella che si configurerebbe come un'ulteriore endiadi, porterebbe il discorso lontano dai temi trattati in questa sede; vale però la pena di osservare che l'analogia prima tracciata tra

processo di elaborazione della memoria e processo di affermazione della teoria scientifica può essere estesa al rapporto tra opera d'arte e collettività.

In sintesi, l'opera d'arte, al suo apparire sulla scena, deve presentare dei caratteri di riconoscibilità che la rendano plausibile, credibile come opera d'arte. Questi caratteri possono risiedere, per esempio, nella riconducibilità della sua struttura formale a strutture formali consolidate e/o nella presenza di un sufficiente numero di elementi già noti, già residenti nella memoria collettiva. L'opera deve essere rilevante, deve suscitare interesse, non può essere ignorata. L'opera, infine, deve essere accettata in un quadro sociale e culturale che tuttavia potrebbe, per difetto di strumenti o per eccesso di volontà, respingerla, rifiutarla. Il non verificarsi di queste condizioni relegherà l'opera ad un oblio, che durerà finché le condizioni non saranno mature, in alcuni casi per sempre; negherà al prodotto il riconoscimento del suo stato sociale di opera d'arte.

In tutti i casi il processo non è mai definitivo, non è mai concluso: eventi accettati e accreditati dalla memoria collettiva possono essere, ad un certo punto, negati, rimossi; teorie scientifiche possono perdere validità (ed è il caso di più immediata comprensione nell'ambito del pensiero quotidiano); opere d'arte possono essere misconosciute, dimenticate.

C'è un'ultima categoria alla quale è interessante estendere, in questa sede, l'analogia finora riscontrata ed è quella del *progetto*. Categoria in qualche modo disomogenea rispetto alle precedenti, per la quale è tuttavia immediato constatare la necessità della sussistenza dei requisiti di plausibilità, rilevanza, audibilità, in relazione alla sua effettiva possibilità di essere praticata. Anzi, per il progetto il conseguimento del successo è obiettivo fondamentale e irrinunciabile, intrinseco alla sua stessa formulazione. Perché un

progetto abbia probabilità di successo, la piú convinta condivisione, il piú esteso interesse, il piú pervasivo coinvolgimento, la piú entusiastica partecipazione, il piú ampio consenso sono necessari ed auspicabili.

Ciascuno dei processi prima descritti può essere, in molti casi, riguardato o formulato come progetto: la costruzione della memoria; l'enunciazione e l'affermazione di una teoria; la produzione e la messa in scena di un'opera d'arte. Tuttavia il progetto al quale si fa riferimento in questa sede, e del quale trattano i contributi di Ramazzotti, Mainini e Corti, è il progetto di architettura. È interessante che questo specifico progetto – e ciò dà ragione dell'intreccio pluridisciplinare della riflessione sulla *traccia e la memoria* – stratifichi in sé tutte le coppie di termini di cui si è finora parlato. Il progetto di architettura (ma non solo esso) è allo stesso tempo individuale e collettivo, memoria e oblio, arte e scienza. Si può qui solo fare cenno ad alcuni frammentari punti della questione estrapolati dagli articolati contributi degli architetti, lasciando a ciascuno il proprio percorso.

Come il sociologo, anche l'architetto affida al linguaggio il rapporto tra individualità e collettività nell'elaborazione del progetto di architettura. «Io non sono solo – afferma Ramazzotti riallacciandosi al pensiero di Massimo Cacciari – io parlo un linguaggio ma insieme sono parlato dal linguaggio. L'idioma segreto, che si annuncia nel lessico personale del progetto dell'ingegnere e dell'architetto, riconosce i suoi debiti di cittadinanza, ritrovandosi in quel luogo comune dove si intrecciano le trame di reminiscenze condivise. Il ricordo funziona come custode e garante di una continuità senza strappi, screziata dalle luci e dalle ombre di una memoria collettiva. Il progetto accoglie e ricomprende l'antecedente, le consuetudini, il vissuto; e si legittima come paziente e ragionata modificazione dell'esistente mentre

sente, stringente, il timbro della *proairesis*, del *comprehendere*, dell'appartenenza ad una tradizione».

Il progetto, processo di azioni selettive, lavora sul variabile equilibrio dell'accogliere e del negare, della memoria e dell'oblio. Qui sembra significativa la lettura parallela delle «modalità di costruzione della memoria architettonica» illustrate da Ramazzotti a valle della individuazione, per il lavoro dell'architetto, di una valenza di «rificazione del tempo mediante la rappresentazione [che] può assumere la forma del racconto di finzione, al quale appartiene [...] il compito di dare un senso, anche immaginario, alla traccia, al documento, alla memoria» e delle riflessioni, delle tecniche, degli esercizi proposti da Rovatti per la «costruzione del caso», il «cosa possiamo fare per renderci amico il caso [...] per avere la nostra *madeleine*», per costruire la memoria attraverso «stati di amnesia».

Il progetto, processo del mettere in ordine, lavora sui materiali della memoria, su sotterranee o sommerse, affioranti o ingombranti tracce, presenze di assenze. Ripartendo a sua volta dal binario delle *opposizioni dialettiche*, Mainini individua nel presente il «punto di equilibrio» o di «frattura tra memoria e registrazione del passato e progettazione del futuro». Questi stati di equilibrio e di frattura sono affidati alla cura del progetto, che continuamente trasforma la geografia in storia, il sito in luogo, e che può assumere il senso – pur non esaurendosi in esso – di una *manutenzione programmata* della memoria, volta alla costruzione del futuro. Se Jedlowski conclude ammonendo sulla «grande responsabilità [della quale si è investiti] ad essere destinatari di racconti autobiografici», a raccogliere le tracce individuali della memoria collettiva, Corti principia interrogandosi sulle nostre capacità, analitiche e progettuali, di ascoltare il racconto «delle strade

come tracce che ci possono restituire la memoria della città».

Il tema dell'ascolto, della selezione e della raccolta delle tracce si intreccia e si sviluppa nel tema del rapporto tra l'insieme accumulato e l'attribuzione di senso o di forma complessiva che a tale insieme si può o si vuole dare. La questione è particolarmente battuta nell'agire progettuale nel campo dell'architettura, della città, del territorio, dove – come illustra Corti – la complessità della costruzione e il progressivo infittirsi delle tracce rendono di sempre più improbabile riuscita l'eventuale tentativo di assegnare un ordine, un senso ultimo, una forma compiuta, una figura rassicurante all'insieme delle tracce. L'invito di Corti, esteso dall'ambito tecnico-scientifico a quello civile e politico, è volto a «cambiare atteggiamento (come progettisti ma anche come cittadini) nei confronti della città» per «ascoltare i racconti o vedere le cicogne che si nascondono nei molteplici interrotti disegni nascosti». Si riferisce, Corti, alla cicogna – una delle *Sette storie gotiche* di Karen Blixen – disegnata inconsapevolmente dai passi notturni di un uomo che si affatica a riparare un argine; alla luce del mattino, la figura restituisce all'uomo un senso, ultimo e superiore, del suo affanno notturno. Attraverso il massimo comun divisore della riflessione di Adriana Cavarero, il ragionamento di Corti torna parallelo a quello di Jedlowski che però mette sull'altro piatto della bilancia le *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar e osserva che «Adriano guardando indietro scopre una miriade di tracce che vanno in direzioni diverse, di fili che si intersecano ma che hanno capi differenti; filoni, magari d'oro, ma che poi si inabissano; insomma un disegno sconnesso, non preciso; un disegno su cui non si può che, di volta in volta, ritornare».

Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau, si dice recitasse la prima frase generata dal gioco surrealista, inventato al n° 54 della rue du Château, che dal suo *incipit* prende il nome. Le potenzialità del *cadavre exquis*, inteso sia come tecnica sia come esito formale, come motore per l'evo- cazione e per la costruzione della memoria e del progetto sono straordinarie e sono tanto maggiori quanto meno rasserenante è il suo esito figurativo. È anch'esso un esercizio. Ma a questo punto un interrogativo è se siamo capaci, oltre che di ascoltare, di resistere alla tentazione di disegnare la cicogna e di seguire l'invito di Rovatti ad «applicare un ulteriore tipo di oblio che è quello per cui noi, a livello di metodo mentale, del nostro funzionamento mentale, dovremmo pensare che una pluralità di dimensioni si succedono, mentre noi continuamente le intessiamo, continuamente le vogliamo collegare, intrecciare l'una con l'altra, farne un unico tipo di tessuto». La domanda è ancora se siamo *hic et nunc* pronti ad accogliere ciò che per gli abitanti di Maurilia, ricordati da Rovatti, era inaudibile e cioè che «talvolta città diverse si succedono sopra lo stesso suolo e sotto lo stesso nome, nascono e muoiono senza essersi conosciute, incomunicabili tra loro. Alle volte anche i nomi degli abitanti restano uguali, e l'accento delle voci, e perfino i lineamenti delle facce; ma gli dèi che abitano sotto i nomi e sopra i luoghi se ne sono andati senza dir nulla e al loro posto si sono annidati dèi estranei. È vano chiedersi se essi siano migliori o peggiori degli antichi, dato che non esiste fra loro alcun rapporto».

Luigi Stendardo è Dottore di ricerca in Progettazione Architettonica presso l'Università di Napoli «Federico II».

FRANCESCO RISPOLI

LA TRACCIA E LA MEMORIA.
UNA NOTA INTRODUTTIVA

L'affermazione del presente come totalmente estraneo al passato coincide col considerare il passato un nulla e quindi col porsi come l'inizio nella storia [...] La conservazione del passato non è nel presente un ritorno ma l'unica possibilità di un futuro e la pietà verso il passato è la condizione di verità del presente.

E. Paci, *Fondamenti di una sintesi filosofica*

Nell'antico mito Mnemosine, personificazione della memoria, concepisce le Muse; Lete è il fiume della dimenticanza: la storia è figlia della memoria e questa convive con l'oblio.

Il senso greco della verità – *a-letheia* – è scritto in questo mito, riassunto in quell'*alfa* che *sottrae all'oblio*: la verità in Grecia coincideva originariamente con il 'non dimenticare'.

Entro l'orizzonte del presente viviamo il passato non semplicemente come *magazzino dei ricordi* ma perché abbiamo aspettative di futuro; abbiamo nello stesso tempo necessità di memoria, per la nostra identità, e di oblio, per poterci aprire al nuovo.

Di cose insigni, per eccellenza o per rarità, appartenenti al passato o comunque da consegnare al futuro si suol dire

che sono ‘memorabili’. Se parliamo di memoria e di storia è perché da tempo le civiltà si sono preoccupate di lasciare traccia di sé: monumenti, iscrizioni, archivi, narrazioni, ecc. sono le testimonianze di ciò che esse furono. Questa preoccupazione è oggi divenuta ossessiva: proliferano *fabbriche di memoria*, capaci, cioè, di consegnare al futuro quanti più possibili ‘ritratti’ delle nostre società quando esse sono ancora in vita.

Possiamo individuare tre forme di questi ‘ritratti’, di queste rappresentazioni collettive¹.

La prima è la *commemorazione*: noi siamo abituati a cercare occasioni per ricordare ciclicamente il nostro passato e celebrarlo insieme ritualmente.

In secondo luogo, stiamo andando in una direzione che non solo convalida l’abitudine consolidata di conservare le tracce del passato, ma che ci vede sempre più frequentemente impegnati a trasformare in passato molte tracce delle esperienze viventi. Il patrimonio è diventato oggetto di una definizione collettiva – il Patrimonio dell’Umanità dell’Unesco, il patrimonio ambientale, artistico, librario, ecc. – in corrispondenza ad una sorta di progetto di *patrimonializzazione* generale, in sostanza, un *progetto museografico*. Veri e propri collezionisti della contemporaneità, ci dedichiamo a raccogliere, classificare, archiviare tracce del presente, in attesa che – o proprio perché! – esse rivelino un loro valore da affidare alla memoria. Il patrimonio, come la stessa parola annuncia, diventa eredità collettiva che inventaria e cataloga, come in un rogito notarile, oggetti vari, spesso in via di sparizione, ma anche intere città o parti di esse, brani di paesaggi e di territorio. Tutto l’ambiente è

¹ Cfr. J. Revel, *La memoria e la storia*, in *Immagini del pensiero*, 30.05.1998, Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche.

divenuto patrimonio: vanno conservati paesi, città, vecchie fabbriche, paesaggi, ecc. Ogni oggetto può essere collocato, classificato, archiviato in forma materiale o immateriale in attesa di diventare quello che le nostre società si aspettano da esso per potersi ‘conservare’, che divenga cioè *portatore di memoria*².

In terzo luogo si riposizionano le gerarchie: vengono in primo piano le memorie dal basso, quelle degli attori oscuri e silenziosi che un tempo non lasciavano più che la traccia di ‘comparse’ nella storia ufficiale. Come Jacques Revel ha osservato, «un tempo la memoria mirava ad essere consensuale, ad integrarsi in un discorso generale, ora è disgiuntiva, mira ad essere particolare e vale per la sua medesima particolarità»³. Siamo ancora abituati a pensare ad una Storia con la ‘S’ maiuscola e tuttavia estranea e lontana, mentre esistono *tante storie*⁴, con la ‘s’ minuscola, quella di ciascuno, senza la quale non ci sarebbe *storia collettiva*.

Dunque vi sono, come ha osservato Revel, tre modalità – *commemorazione, patrimonializzazione e sovrapproduzione di memoria* – che si intrecciano in un movimento di

² Per anticipare alcune successive considerazioni vorrei annotare qui come la filosofia ermeneutica abbia da tempo sottolineato che le tre forme in cui viene veicolato l’oggetto testuale – *tradio, transmissio, tradutio* – non solo danno conto della possibilità di una diversa interpretazione del documento storico ma anche, come l’etimologia stessa fa risuonare, del suo stesso possibile *tradimento*.

³ J. Revel, *op. cit.*

⁴ Ho deliberatamente utilizzato il titolo di un bel libro per segnalarlo ai lettori: si tratta del volume che raccoglie gli atti del convegno *Fare Storia*, svoltosi presso la Fondazione Studi Avanzati di Venezia nel dicembre del 2002 ed in particolare i contributi di J. S. Ackerman, R. Bodei, H. Burns, D. Calabi, G. Chittolini, J. Connors, G. Levi, M.M. Morresi, F. Rella, J. Revel, raccolti nel volume a cura di F. Cigni e V. Tommasi, *Tante storie. Storie delle idee, delle istituzioni, dell’arte e dell’architettura*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2004.

fondo relativamente recente nella nostra società che non ha mancato di influenzare il nostro sguardo e di trasformare le stesse condizioni del lavoro storico.

Queste tre modalità si possono applicare a determinate collezioni di oggetti e costituiscono un 'luogo' della memoria. Un luogo che può essere un oggetto materiale, un'opera d'arte, uno strumento di lavoro, un santuario, un monumento, ma anche un oggetto immateriale, un'idea, una fede, un valore condiviso. Esistono anche casi paradossali: a New York *Ground Zero* è un 'luogo' tanto più 'pieno' di memoria quanto più resta 'vuoto' il sito che lo accoglie.

Oggi è diventato assai problematico il nostro rapporto col passato: abbiamo perduto la fiducia in una concezione progressiva della storia; molte ideologie sono cadute; il futuro ci appare più incerto che mai. Dentro questo scenario lo stesso presente appare più opaco: «là dove eravamo in grado di trovare ragioni nella storia, non troviamo più che rifugi contro i pericoli del presente e le incertezze del futuro, là dove trovavamo un senso della storia troviamo una fondamentale discontinuità»⁵.

Le 'cose' che 'portano' la memoria sono spesso lasciati tragici: rovine, ruderi di edifici e di città, ideologie e religioni ripudiate, lingue morte, esistenze che hanno lasciato pochissime tracce talvolta di assai difficile decifrazione. E tuttavia ad esse si deve l'identità di un individuo o di un gruppo, «in quanto essa è plasmata non solo dal patrimonio di memorie ereditato, ma anche da quanto si dimentica o si è obbligati a dimenticare [...] siamo degli *emigranti nel tempo*, che si servono del ricordo del passato per andare verso il futuro ignoto, così come gli emigranti, per rendere

⁵ R. Bodei, *Ricordare e dimenticare*, in *Il grillo*, 26.05.1998, Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche.

meno duro l'impatto in terra sconosciuta, chiamavano le nuove città con il nome di quelle vecchie»⁶.

Gli storici sanno bene che lavorano su un passato che è, per così dire, un *prodotto del presente*; non solo nel senso della crociana contemporaneità della storia, per cui le domande a cui essi rispondono nascono *dalle passioni che urgono nel loro petto*, il che comporta non solo il fatto che le domande vengono poste dal presente, ma anche che esse sono intrise di passioni o, se si vuole, da istanze ideologiche. *Se il passato si raggiunge a partire dal presente*, come ci ricorda Le Goff, questo significa che esso è un prodotto continuamente reinterpretato, sulla sorta di nuovi documenti ma anche di diversi approcci metodologici. Custodire alcune tracce vuol dire talvolta fare anche un'operazione filologica, accertare alcuni dati da utilizzare come riferimento, così come fecero anche gli architetti all'indomani delle prime scoperte archeologiche.

Vi è poi un diffuso luogo comune: che la storia sia fatta *sempre* dai "vincitori". Che questa sia la regola è probabilmente vero; e, tuttavia, vi sono casi nei quali essa è destabilizzata clamorosamente, come dimostra la vicenda del popolo ebraico, che nel suo vagare per il mondo nel corso di duemila anni di persecuzioni, fino a quando non ha smesso la sua condizione apolide fermandosi nello Stato di Israele – anche qui comunque in una permanente condizione di incertezza, come fa risuonare il monito di Vladimir Jankélévitch: «la terra promessa è una terra eternamente compromessa»⁷ – ha portato con sé una sorta di *memoria da viaggio* che era anche la sua patria e la sua identità.

⁶ *Ibidem*.

⁷ V. Jankélévitch, *Qualcosa di semplice, di infinitamente semplice*, in «aut aut» n° 270, novembre-dicembre 1985, p. 22.

I musei sono un modo di custodire *oggettivamente* la memoria? Non è proprio così. Perché il significato di un oggetto, di un documento, può essere soggetto nel tempo a differenti interpretazioni, dal momento che, come è stato osservato, ci troviamo di fronte ad un'eredità contesa: «la memoria oggettiva, quella consegnata all'identità di un popolo, alle istituzioni, agli archivi, alle biblioteche, alla lingua, esiste solo in quanto ciascuno di noi la fa vivere, cioè esiste il linguaggio in quanto lo parlo, esistono le biblioteche in quanto sono capace di leggere quella lingua. La contrapposizione memoria oggettiva, memoria soggettiva va chiarita nel senso che non c'è memoria soggettiva senza i quadri della memoria, come sono stati chiamati, cioè questi elementi istituzionali, come il linguaggio, l'orientamento spaziale, le istituzioni, senza le quali io non potrei ricordarmi niente. Io ricordo qualcosa perché ho un linguaggio [...] perché vivo all'interno di istituzioni [...] che sono il risultato di un grande processo storico»⁸.

La nostra mente è popolata da *oggetti smarriti* che, riapparendo in qualche modo, fanno riaffiorare un passato che ritenevamo definitivamente perduto. Nessuno meglio di Marcel Proust ha colto questo aspetto della memoria che attraverso un *quasi nulla* – un sapore, un odore, un frammento di immagine, un piccolo suono, un contatto – ricostruisce una parte del nostro passato. È come se in questa esperienza emotiva si conservassero non solo gli elementi ma anche un nostro *essere come eravamo*, un nostro io non modificato dal passare del tempo, una nostra identità fatta di un passato che ancora stiamo elaborando. Può essere utile ricordare Leibniz, per il quale tempo e spazio sono degli ordini. Il primo della successione, il secondo della

⁸ R. Bodei, *op. cit.*

compresenza. Posso guardare nello stesso tempo le persone che siedono accanto a me e che sono compresenti. Mentre per nominarle devo elencarle una dopo l'altra in successione. Il tempo psichico è in qualche modo un crocevia di compresenza e di successione. Per certi versi scorre, per altri assomiglia allo spazio, cioè alla presenza contemporanea. Perciò possiamo recuperare il passato: esso non è scomparso, resta in noi come traccia e perciò lo possiamo rievocare.

Se la *petite madeleine* di Proust può rievocare un determinato momento, ci sono oggetti che possono rievocare più di uno strato di accadimenti passati. Una valigia di cartone legata con lo spago al Museo di Ellis Island, davanti al porto di New York, dove sostavano gli immigrati di tutte le parti del mondo prima di *entrare in America*, rievoca la stagione delle grandi emigrazioni; la stessa valigia in un Museo dell'Olocausto rievoca la tragedia della deportazione.

Proprio la deportazione fa venire in mente un altro aspetto dell'importanza della memoria: è noto che le SS, quando si ritiravano dai campi di sterminio, cercavano di distruggere tutto, proprio per uccidere la memoria. Primo Levi ha scritto che bisognava sopravvivere per far vivere la memoria⁹.

D'altra parte, già anticamente gli imperatori si avvalevano spesso di monumenti e di iscrizioni epigrafiche per perpetuare la propria memoria a scapito della memoria collettiva; perciò «il senato romano, angariato e talora decimato dagli imperatori trova un'arma contro la tirannide imperiale. È la *damnatio memoriae*, che fa scomparire il nome del

⁹ Per queste ultime riflessioni cfr. C. Pavone, *A che serve la memoria storica*, in *Il grillo*, 27.05.1998, Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche.

defunto imperatore dai documenti d'archivio e dalle iscrizioni dei monumenti. Al potere esercitato per mezzo della memoria risponde la distruzione della memoria»¹⁰.

Vi è quindi necessità di conservare la memoria, ma anche di farne buon uso: esiste infatti quello che Habermas chiama *l'uso pubblico della storia*. Poiché la storia non è una scienza esatta, essa si presta ad essere utilizzata e strumentalizzata. Perciò è necessario che chi utilizza la storia dichiari sempre perché lo fa, a quali fini e perché seleziona alcuni fatti invece che altri.

Se gli storici dubitano spesso della storia, ha osservato Marc Augé, «non è per ragioni tecniche o di metodo [...] ma perché, piú fundamentalmente, essi incontrano grandi difficoltà non solo a fare del tempo un principio di intelligibilità, ma, piú ancora, a iscrivervi un principio di identità.

Cosí li vediamo privilegiare certi grandi temi ritenuti 'antropologici' (la famiglia, la vita privata, i luoghi della memoria). Queste ricerche incontrano l'interesse del pubblico per le forme del passato; sembra che parlino ai nostri contemporanei di ciò che essi non sono piú. Nessuno ha espresso questo punto di vista meglio di Pierre Nora nella sua prefazione al primo volume dei *Lieux de mémoire*: «ciò che cerchiamo nella religiosa accumulazione delle testimonianze, dei documenti, delle immagini, di tutti i *segni visibili di ciò che fu*, è la nostra differenza e *nello spettacolo di questa differenza l'improvvisa esplosione di una introvabile identità. Non piú una genesi, ma la decifrazione di ciò che noi siamo alla luce di ciò che non siamo piú*»¹¹.

¹⁰ J. Le Goff, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1982⁶ (prima ed. italiana 1977), p. 365.

¹¹ M. Augé, *Nonluoghi*, Elèuthera, Milano 1993, pp. 28, 29. Tit. orig. *Non-lieux*, Seuil, Parigi 1992.

Il monumento, come indica l'etimologia del termine, «vuole essere l'espressione tangibile della permanenza o, per lo meno, della durata. Occorrono altari per gli dei, palazzi e troni per i sovrani perché questi non siano asserviti alle contingenze temporali. Essi permettono così di pensare alla continuità delle generazioni. [...] Lo spazio sociale è irto di monumenti non direttamente funzionali, imponenti costruzioni di pietra o modesti altari di terra, da cui ciascun individuo può ricevere la legittima sensazione che nella maggior parte dei casi gli preesistono e gli sopravviveranno. Stranamente, è una serie di rotture e di discontinuità nello spazio ad illustrare la continuità del tempo»¹².

L'arco di trionfo che Albert Speer progettò a Berlino per Adolf Hitler nel 1939 doveva avere scolpiti nel granito i nomi di tutti i 1.800.000 caduti tedeschi della prima guerra mondiale.

Come ricorda Elias Canetti, l'intenzione di Hitler era che in realtà questa grande massa di nomi, che nessuno avrebbe mai letto, avesse come unico compito quello di ricordarne uno solo, il suo: «il senso della massa di morti è determinante in Hitler. Si tratta della sua massa peculiare. Se non si tiene conto di questo senso, è impossibile capirlo veramente: restano altrimenti incomprensibili il suo esordio, il suo potere, ciò che egli intraprese con tale potere e l'obiettivo delle sue imprese. La sua ossessione, manifesta con estrema vitalità, sono questi morti»¹³.

Il Memoriale per gli ebrei assassinati di Europa di Peter Eisenman, a Berlino, ha anch'esso a vedere con i nomi,

¹² *Ivi*, pp. 57, 58.

¹³ E. Canetti, *Illimitato crescere della massa*, in «Casabella» n° 735, luglio-agosto 2005, p. 7, tit. orig. *Macht und Ueberleben*, München 1972, trad. it. Milano 1974, pp. 94-96.

quelli però che *non ci sono*. Le 2700 stele tutte uguali in pianta (95 per 237,5 centimetri), conficcate nella terra, «formano lunghe file parallele, separate, le une dalle altre da una luce di 95 centimetri; hanno altezze diverse, da pochi a quattrocento centimetri. La terra e non l'etere è l'elemento che le accoglie. Per lo più si elevano verticali e sono rare quelle lievemente inclinate, quasi sia stato assegnato a queste soltanto il compito di ricordare che chi rinuncia alla fuga nell'aria non è autorizzato a sottrarsi all'inquietudine antica, ad ignorare l'instabilità che la terra offre. Le stele sono monocrome e le loro terminazioni, come punti di rette che poi si intrecciano a formare una fitta maglia, disegnano un profilo incurvato in più direzioni, che la luce rende simile a un velario sospeso sul terreno. Nessun nome e nessuna scritta compare sulle stele; nulla annuncia a chi vi giunge che i cunicoli che gli si aprono accanto o di fronte costituiscono un Memoriale, che l'architetto ha saputo concepire come un luogo che è tale proprio perché ad esso non si adatta alcun nome»¹⁴.

A New York, l'11 settembre, la cerimonia del ricordo si svolge invece dando lettura dei nomi di tutte le 2749 vittime.

I nomi. Le cose. Si ripropone un'antica disputa. Tra il *nominalismo* che di volta in volta riaffiora sotto differenti spoglie e la *fenomenologia*, che cerca *le cose stesse*.

Francesco Rispoli è Straordinario di Composizione Architettonica e Urbana nell'Università di Napoli «Federico II».

¹⁴ F. Dal Co, *Esistere nell'assenza di nomi*, in «Casabella» n° 735, cit., p. 8.

PIER ALDO ROVATTI

LA MEMORIA E L'OBLIO*

Dico subito che finirò col leggervi una pagina del libro di Italo Calvino, *Le città invisibili*, un libro che credo sia molto frequentato nel mondo degli architetti.

Prima, però, vorrei impostare una riflessione sulle due parole che fanno da titolo alla mia relazione e cioè *memoria* e *oblio*, dicendo innanzi tutto che non intendo questa *e* come disgiuntiva. Certamente di solito intendiamo che altro è *ricordare*, altro è *dimenticare*, che si tratta poi di ricordare quello che tendiamo a dimenticare o che tutta una serie di circostanze ci fa dimenticare. Normalmente, nel ragionare quotidiano, mettiamo in contrasto questi due termini.

In realtà, la domanda che si potrebbe rivolgere a chi si occupa di cose filosofiche è quindi di interrogare un po' più da vicino le forme del pensare o, per dirla con Wittgenstein, i giochi linguistici che facciamo quando diciamo 'ricordare' o 'ricordo'. Quel che sto cercando di dire, come introduzione al discorso, è qualcosa del genere: non c'è memoria senza oblio. C'è un'ampia, consistente tradizione su questo approccio. Forse il primo che ha aperto in modo dirom-

* La conferenza di P. A. Rovatti si è tenuta presso la Facoltà di Ingegneria dell'Università di Napoli «Federico II» il 25 maggio 2006 in ricordo di Pasquale de Meo, Giuseppe Fusco e Luigi Piscioti.

pena questo percorso è stato proprio il filosofo che io pongo all'inizio della cosiddetta *contemporaneità* e che risponde al nome di Friedrich Nietzsche. Mi riferisco soprattutto al testo *Sull'utilità e il danno della storia per gli uomini*. Lì viene costruita una sorta di teoria dell'oblio che ci permette di andare avanti a costruire pensiero.

Questa teoria dell'oblio ha una sua tortuosità e la possiamo seguire lungo il Novecento. Faccio solo un paio di nomi: uno è sicuramente quello di Marcel Proust o, se volete, quella accoppiata di pensiero che è Henri Bergson–Marcel Proust. In Proust troviamo una teoria che potremmo nominare come *teoria della forza dell'oblio*. Possiamo andare anche molto più vicino a noi e arrivare a Maurice Blanchot. Blanchot ha continuamente insistito sul tema dell'oblio facendone proprio una sorta di operatore filosofico. Insomma, l'oblio funziona come qualcosa che, tutto sommato, sblocca la chiusura, produce un'apertura.

Questa è una prima considerazione. Ora vorrei avvicinarmi al tema con delle esemplificazioni. Una memoria senza oblio sarebbe conseguentemente una memoria fallace, una cattiva memoria. Mentre noi pensiamo esattamente il contrario. Però, per esempio, dovremmo se non altro fare i conti con Proust, quando dice che scrive la *Recherche*, che è un grande romanzo della memoria, sulla base di 'stati di amnesia', di mancanza di memoria.

Una seconda considerazione di ordine molto generale – poi ne farò un'altra mediamente generale, e poi qualcuna di ordine più particolare; vado dal generale al particolare, come spesso si è usato; non è esattamente il sistema che adotterei se dovessi insegnare a qualcuno a pensare, ma oggi prendo questa direzione per un'economia stretta del discorso – è una considerazione che mette in campo altre due parole che non sono sempre associate al tema del

ricordo, della memoria e dell'oblio. Sono quelle che corrispondono alla parola *presenza* e alla parola, che anche qui si considera una sorta di contrario, di opposto, *assenza*. E allora proviamo una prima ipotesi di definizione della memoria, convenendo che la memoria sia ciò che porta l'assenza alla presenza. In altri termini: ciò che ricordiamo non c'è, non è lí – certo poi dovremo anche e soprattutto intenderci su questo *non è lí*, su questo *lí*, forse questo è il punto filosofico della faccenda e forse anche il punto politico. La cosa non è lí, la cosa è assente, potremmo dire: è stata presente. Quando parliamo di memoria storica, per esempio, diciamo implicitamente: è stata presente. Nel caso della memoria storica la memoria è qualcosa di piú del già stato presente e che torna presente, è anche ciò che mi permette di andare in questa direzione e che forse ha a che fare con l'assente in quanto tale.

Ancora Proust. Immagino che molti dei presenti abbiano letto la *Recherche*, e abbiano piú o meno in mente qual è il modo in cui si muove Marcel Proust in questo grandioso romanzo. Ebbene, nessuno di quelli che sono stati i lettori filosofici dei testi di Proust ha mai potuto dire che ciò che si 'presentifica' con la *madeleine* – ricordate il biscotto inzuppato nell'infuso che fa partire tutto il processo di questo grande romanzo? – e che Proust chiama il tempo perduto sia qualcosa che corrisponde al già stato presente nella sua precisa e particolare specificità; quel passato, si è detto piuttosto, in un certo modo è un passato che non è mai esistito. È qualcosa che sbalordisce dal punto di vista della normalità del ragionare, eppure questo è esattamente il processo proustiano; un processo che si innesca attraverso momenti di patologia o, se non altro, patologia della percezione, patologia dell'esperienza o, comunque, di patologia rispetto a quello che noi potremmo considerare un proget-

to o un programma normale di verità, perché è abbastanza evidente che tutti i momenti che hanno il valore e il sapore della *madeleine* proustiana sono luoghi casuali: capitano, accadono.

Ora, nella nozione di evento di Derrida c'è esattamente questo elemento della casualità. Aggiungo che noi non abbiamo a nostra disposizione il caso, come se fosse 'a portata di mano', maneggevole, utilizzabile, nel senso di Heidegger dove l'utilizzabile è *l'aver alla mano*. No, il caso non è alla mano, non lo si può afferrare con un gesto abituale; si tratta però di costruirlo e questo, capite, è molto poco vicino all'abitudine dei nostri modi di pensare, di essere, di muoverci. Costruire il caso. Costruire la possibilità per cui un evento qualsiasi – potrebbe essere la *madeleine* proustiana in tutte le varie modalità, inclinazioni o declinazioni che questa esperienza può avere – risuona per noi, perché ognuno di noi ha la sua *madeleine*, ha avuto i suoi momenti di *déjà vu*, qualcosa che abbiamo già vissuto, un ritorno che certamente è l'apertura di una novità che assomiglia al caso così come casuali sono molti dei movimenti inconsci di cui parla la psicanalisi di Freud.

Allora la questione è di sapere cosa possiamo fare per renderci amico il caso, insomma per avere la nostra *madeleine*. Voglio dire: ciascuno ha la sua *madeleine* perché ciascuno nella sua traiettoria di vita ha le sue modalità che non possono essere quelle della semplice ripetizione. L'elemento della *madeleine* passa attraverso questa fessura. Entro la nostra esperienza, quella di ciascuno di noi – quella *in prima persona* avrebbe detto Enzo Paci, richiamandosi alla fenomenologia di Husserl – questa fessura ha un aspetto di identificazione soggettiva, e qui potrei fare una crasi, se non portasse un po' troppo fuori il discorso, tra la fenomenologia di Paci e tutto un percorso, invece, dentro la psicanalisi che por-

terebbe a insistere sulla nozione di 'tratto unario', *trait unaire*, di cui parla Lacan. Ciascuno di noi ha le sue parole, la sua emergenza, il suo inconscio, il suo modo di aprire questa fessura. Le fessure sono tutte diverse, ciascuno ha la propria, se ha la fortuna di averla. Come possiamo avvicinarci alla questione? Come possiamo lavorare in questo rapporto in cui l'assenza si insinua, quasi passa attraverso la piccola fessura e si dilata di fronte a noi? Forse con la dimenticanza? Forse l'oblio può essere quella sorta di silenziatore, qualcosa di molto vicino a un operatore filosofico che chiamo *silenzio*.

In un piccolo libro che ho scritto, *L'esercizio del silenzio*, c'è un tentativo di fare stare insieme la tematica del silenzio e quella dell'*epoché* fenomenologica, la tematica della sospensione fenomenologica. Cosa vuol dire sospensione? Vuol dire fermare; vuol dire creare uno spazio. I dati della mia esperienza devono essere fermati, resi inattivi, svuotati della loro pienezza, del loro ingombro per creare uno spazio, uno spazio percorribile, uno spazio di movimento, uno spazio di gioco – insomma un'*apertura*. Questo spazio si crea con la sospensione delle abitudini, come dice la fenomenologia. Cos'è la sospensione delle abitudini? È la cancellazione, provvisoria, di queste abitudini, il tentativo di cancellarle, un tentativo di dimenticare. Allora lo scenario, visto in questo modo, si modifica.

Adesso vorrei collegarmi alle città di cui parla Italo Calvino nel suo straordinario libro del 1972 e farvi vedere come funziona lì il rapporto fra presente e assente, presente e passato, e quali sono le declinazioni, le inquietudini della memoria nelle sue descrizioni di città fantastiche. Alla fine farò, in modo articolato, un solo esempio, ma tutto il libro di Calvino si può leggere come un gioco tra memoria e oblio, tra presenza e assenza; è un esperimento che ciascuno può fare in prima persona anche perché, come dice-

vo, ciascuno ha la propria apertura – se ce l’ha! – e quindi anche la *propria* possibilità di leggere.

Arrivo a Calvino attraverso una conferenza che Umberto Eco ha tenuto recentemente a Firenze sulla dimenticanza. Quando ho incrociato questo testo, ho avuto una duplice reazione, prima di disinteresse e poi di attenzione. Eco dice: proviamo a immaginare che esista, come esiste, un’arte della memoria. Le mnemotecniche, tecniche per ricordare, alcune delle quali in modo piú o meno consapevole, vengono usate anche nelle scuole: una di esse è l’imparare a memoria. Oggi nelle scuole si impara sempre meno a memoria, però ci sono strumenti che funzionano da protesi della memoria. La tecnica del *computer* potrebbe essere quella piú recente, la piú attuale. Però, osserva Eco, non si è mai messa a punto una tecnica per dimenticare. Lui costruisce anche una specie di neologismo e la chiama *ars oblivionalis*, l’arte che ci insegna a dimenticare. Di solito quando si dimentica lo si fa senza tecnica. Ci si dimentica. Come si chiama quel tipo? Come si chiama quello che ha fatto gli affreschi in quel duomo?

Quando, in Proust, il narratore non riesce a ricordare il nome di una certa signora che conosce in casa Guermantes, cerca di costruire questo nome che non vuole venire. Ma quanti di noi hanno dei nomi che non vogliono venire? Su un nome che non viene ci sono diverse interpretazioni: quella che ci vuole dare subito la spiegazione e quella di chi vede il meccanismo del dimenticare come un meccanismo produttivo. È chiaro che la mia attenzione va in questo senso. Però non sembra che abbiamo delle tecniche per dimenticare. Eco trova un’eccezione nella *Plutosofia*, del 1592, di Filippo Gesualdo. L’*ars oblivionalis*, secondo Gesualdo, consiste nel fatto di farsi venire in mente delle cose che sono negative rispetto alle cose che vogliamo

dimenticare. Esempio: pensiamo intensamente a una notte oscurissima e a un certo punto questa notte oscurissima prenderà il sopravvento nella nostra mente e quella cosa che vogliamo dimenticare verrà dimenticata.

Supponiamo che quello che vogliamo dimenticare sia qualcosa di non così entusiasmante da dire in una conferenza, ma forse di più eccitante da dirsi privatamente: sono ossessionato da un certo pensiero e a un certo punto ho voglia di dimenticarlo e di oscurarlo, specie se sono un uomo di chiesa che non vuole essere tentato da tante immagini. Come faccio a oscurare le immagini? Penso ad altre immagini che siano immagini di oscurità. È curioso che in questo testo prima Eco dica che non è un'arte del dimenticare, è un'arte del sovrapporre. Se dimenticare significa cancellare la presenza, qui si aggiunge alla presenza un'altra presenza; si fa una specie di collage, si incolla sopra l'immagine che non vogliamo vedere, quell'immagine che in qualche modo oscura la prima e quindi abbiamo sovrapposto, abbiamo sovrabbondato, abbiamo messo più cose invece che metterne meno. Verso la fine del suo saggio, Eco però dice: in definitiva, qual è il modo in cui noi possiamo far apparire manifesta l'arte del dimenticare? Il modo con cui normalmente leggiamo un testo e il modo con cui, normalmente, lo scrittore scrive il testo. Perché? Perché tanto lo scrittore, quanto il lettore, e quindi il testo stesso nelle sue due facce – la faccia prodotto e la faccia di oggetto di percezione e di fruizione da parte del lettore – comportano una limitazione del campo. Il testo costruisce un gioco di attenzione, e il lettore stesso sarà tanto preso dalla lettura di ciò che sta leggendo che si sarà dimenticato di tutto il resto.

Quindi l'operazione che va a pesare sul lettore è un'operazione per cui il lettore entra in una sorta di dimenticanza, dimenticanza dell'insieme delle cose, del mondo, dell'insie-

me delle cose che costituiscono il suo mondo, della situazione in cui *hic et nunc* si trova, degli impulsi e anche degli elementi che premono fortemente in questa situazione e quindi delle emotività che vi giocano. Insomma il lettore – come siamo tutti noi quando leggiamo un testo – fa un'operazione di sospensione. C'è un gioco di attenzione che è un'immersione e comporta una serie di dimenticanze: ci dimentichiamo che sono le otto di sera e che magari qualcuno può avere fame, ci dimentichiamo di un appuntamento ... Quindi, mettiamo in atto una sorta di oblio per poterci concentrare.

Ma si può pensare anche solo al momento in cui si sta scrivendo una lettera a qualcuno. Noi creiamo una sorta di silenzio, di oblio intorno a noi. E non lo creiamo per una trascuratezza, perché vogliamo staccarci dalla memoria storica, perché vogliamo essere in un altro mondo, perché siamo superficiali, perché siamo sordi o ciechi. Lo facciamo, al contrario, per essere quelli che 'sentono', quelli che 'vedono', quelli che 'capiscono' ciò che hanno intorno, quelli che 'vanno più a fondo nelle cose', quelli che 'tendono a penetrare nelle cose'. È curioso questo fatto che facilmente noi possiamo notare, per cui le pratiche dell'oblio hanno a che fare con le pratiche della penetrazione della memoria. Considero Eco una sorta di sismografo intellettuale. Qui il sintomo, l'elemento sismografico che compare, è: ma perché oggi, in questa situazione, immaginarsi un'arte della dimenticanza? Questo pensiero potrebbe essere strettamente collegato con l'esigenza che abbiamo oggi di dimenticare nella situazione di affollamento, di eccesso, di sovrapposizione, di eccessivo riempimento di esperienze. Il punto è che noi siamo di fronte a un meccanismo per cui abbiamo bisogno di un *horror pleni*, abbiamo bisogno di inorridirci non del vuoto ma del troppo pieno, abbiamo una quantità eccessiva

di informazioni, e c'è il mondo di internet, in cui siamo tutti entrati volenti o nolenti, che è un mondo di eccessiva informazione da cui non possiamo sottrarci!

Quindi dobbiamo rivolgerci verso la leggerezza, come ha detto nella prima delle sue lezioni americane Italo Calvino. La lezione si chiama "Leggerezza", e lui intende proprio uno svuotamento, un 'togliere peso alle parole'. E forse è questo il riferimento, che Eco non dice, e che spiega perché gli è venuto in mente di parlare di un'*ars obliivionalis*. Un'idea del mondo contemporaneo come mondo nel quale non abbiamo nessuna possibilità di amnesia perché siamo dentro quella complessiva cancellazione che è la globalizzazione, la globalità dei dati in cui siamo e rispetto ai quali bisogna pure fare qualcosa. Quindi, presente/assente, passato/presente, ma anche pieno/vuoto. Faccio un accenno al ponte verso Calvino e arrivo a una delle sue città, quella che Calvino chiama Maurilia.

Il ponte è il ponte testo-città, un ponte interessante, un ponte che non sono io certamente a ipotizzare né a gettare, ma Calvino stesso quando dice: io sono uno scrittore che ama la leggerezza, con una certa idea della letteratura, in cui mi immetto, e della scrittura, che cerco di produrre; se però ora mi rivolgo allo spazio, ai luoghi e alle città che stanno intorno a me, trovo la possibilità di intrecciare parola letteraria – testo – e città, non nel senso più ovvio di interpretare la città come un testo. (Lo si è fatto: ho in mente un testo di Paul Ricoeur sull'idea del rapporto tra città e narrazione che è un incrocio tra questi due universi, non così automatico, perché questo incrocio avviene attraverso una serie di parametri che non sono quelli più frequentati dal discorso che riguarda la teoria dei segni).

C'è tutta una vicenda che riguarda il lavoro che Calvino ha fatto per raccogliere e per ordinare questi materiali.

Dietro Calvino c'è un padre che in fondo gli insegna il piacere della tassonomia. Da lui Calvino dice di avere ereditato il piacere della misurazione degli spazi delle cose, il mettere in ordine le cose e l'essere molto dettagliati in questo ordine. Quindi lui raduna dei sogni, dei sogni su città evidentemente del tutto inesistenti. Qualcuno ha detto che Calvino in fondo ha sempre parlato della città di cui voleva parlare: Venezia. Ma, anche se riuscissimo a trovare elementi di venezianità in questo paesaggio – come potremmo trovare forse ancor più elementi di mondo ligure –, non gli avremmo ancora restituito nulla. Queste città sono di sogno, *flash* più o meno rapidi. Calvino raccoglie questi abbozzi durante un periodo piuttosto lungo, li ordina e questo tipo di tassonomia lo impegna parecchio. Ne risultano una serie di scomparti: le città e la memoria è il primo che troviamo; poi le città e il desiderio; le città sottili; le città e gli scambi; le città e gli occhi; le città e i segni; le città e i morti; le città e il cielo ... Tecnicamente sono dei raccoglitori entro cui poi vanno a finire queste pagine. Si inizia con le città e la memoria, come vedete; memoria, relazioni, vivi e morti, desiderio: il rapporto tra testo e città è un rapporto fortemente mediato, da che cosa? Dall'idea non narratologica potremmo dire, in senso stretto, che Calvino ha del testo letterario. Il quale, proprio perché è un testo aperto, produce una possibilità di incrocio con la città. L'esercizio che vi consiglio di fare è proprio di cominciare a leggere le pagine sulle cinque città che sono rapportate alla memoria e provare a mettervi dentro le cose che ci siamo detti oggi e che comunque magari si possono dire intorno alla memoria e all'oblio. Questo è il piccolo ponte che volevo indicarvi. Sapete anche che c'è una cornice finzionale: è Marco Polo che va, viaggia, vede questa città, torna dal Gran Kahn e gli riferisce. È questa specie di elemento di cornice narrativa

che tiene insieme tutti i pezzi. «A Maurilia – dice Calvino – il viaggiatore è invitato a visitare la città però anche a guardare per ciascun luogo la cartolina di trent'anni fa. Fai queste due operazioni insieme, guarda insieme la città e le cartoline. Non guardare solo le cartoline, ma non guardare neanche solo la città». Vedete la memoria com'è già entrata in scena. La memoria è quell'assente che le cartoline fanno consistere nel loro essere cartoline illustrate, così come comunemente si dice, illustrazioni, immagini. La stessa identica piazza con una gallina al posto della stazione degli autobus, il chiosco della musica al posto del cavalcavia, due signorine con il parasole bianco al posto della fabbrica di esplosivi. Per non deludere gli abitanti occorre che il viaggiatore lodi la città nelle cartoline e la preferisca a quella presente. Strane richieste che fa la memoria. Però deve avere cura – questa è la regola della città follemente immaginata da Calvino – di stare dentro precise regole, cioè può rammaricarsi, ma riconoscendo che la magnificenza e prosperità di Maurilia diventata metropoli non ripagano di una certa grazia perduta, la quale può tuttavia essere goduta soltanto adesso nelle vecchie cartoline, mentre prima, con la Maurilia provinciale sotto gli occhi, di grazioso non ci si vedeva proprio nulla: in definitiva le galline sarebbe meglio che non stessero in mezzo alle piazze. E men che meno ce lo si vedrebbe oggi se Maurilia fosse rimasta tale e quale, con la sua gallina. Comunque, la metropoli ha questa attrattiva in più: che attraverso ciò che è diventata si può ripensare con nostalgia a quella che era.

Quello che gli abitanti della città vogliono che tu guardi è la città insieme alle cartoline; nelle cartoline c'è la gallina al posto della stazione degli autobus, le signorine col parasole dove adesso c'è il deposito degli esplosivi. Gli abitanti della città vogliono che tu dica: ah com'era bello, però non

devi esagerare, devi stare a questo tipo di rammarico, una condizione che ti viene posta è quella che puoi dire com'era bello perché non siamo allora, ma siamo oggi. Adesso entra in scena Calvino, il quale consiglia al lettore: se vai a Maurilia, che non esiste, devi stare attento perché c'è un certo modo di stare nella città, e devi assuefarti, però ora vi dico quello che penso io: «guardatevi dal dir loro che talvolta città diverse si succedono sopra lo stesso suolo e sotto lo stesso nome, nascono e muoiono senza essersi conosciute, incomunicabili tra loro. Alle volte anche i nomi degli abitanti restano uguali, e l'accento delle voci, e perfino i lineamenti delle facce, ma gli dei che abitano sotto i nomi e sopra i luoghi se ne sono andati senza dir nulla e al loro posto si sono annidati dei estranei. È vano chiedersi se essi siano migliori o peggiori degli antichi, dato che non esiste fra loro alcun rapporto». Così come le vecchie cartoline non rappresentano Maurilia come era, ma un'altra città che per caso si chiamava Maurilia, come questa.

Ho diviso in due la lettura di questo brano, con una pausa: nella seconda parte ho messo la voce di Calvino, come è; nella prima parte ho messo la descrizione di questa strana città di Maurilia. Se guardiamo la descrizione della prima parte, vediamo che l'inquietudine della memoria, il complesso rapporto tra presenza e assenza è qualcosa che va studiato in un'articolazione che non ha nulla a che fare con la schematicità della contrapposizione. Se noi contrapponessimo la città com'è ora, la metropoli, con le cartoline in cui ci sono le signorine con il parasole e la gallina in mezzo alla piazza, e dicessimo *presente* e *assente*, non avremmo capito nulla di ciò che gli abitanti di Maurilia vogliono che capisca anche chi viene dall'esterno, cioè il visitatore – com'è nella *fiction* di Calvino-Marco Polo nelle *Città invisibili*. Un gioco della memoria in cui il prima e il dopo si

scambiano e comunque ciascuno dei due non sussiste senza l'altro: il *prima* senza questo *dopo* non avrebbe nessun senso e il *dopo* senza questo *prima* non ci permetterebbe un gioco della memoria che è anche il gioco del rimpianto: di qualcosa che però non rimpiangeremmo se non fossimo nel dopo. Ecco il *double bind* della memoria: di essere, tutto sommato, qualcosa che ci gratifica e qualcosa che ci inganna; qualcosa che con fatica noi manteniamo legato al presente di cui essa è l'assenza e che invece dovrebbe essere molto presente. L'operazione di memoria, attraverso la cartolina, può contenere anche le immagini dell'aria, è un'operazione che facciamo a partire dal presente e con certe regole. Nella seconda parte, Calvino, in prima persona, parla con il lettore e dice: attenzione!, si tratta di applicare un ulteriore tipo di oblio che è quello per cui noi, con il nostro funzionamento mentale, dovremmo pensare che una pluralità di dimensioni si succedono mentre noi continuamente le intessiamo, continuamente le vogliamo collegare, intrecciare l'una con l'altra, farne un unico tipo di tessuto. E qui c'è, secondo me, un incrocio tra Calvino e le risultanze del discorso di Nietzsche cui ho accennato all'inizio di questa conversazione. Perché Nietzsche vuole, di fronte all'ingombro della storia, praticare l'oblio? Perché non vuole essere impregnato, assorbito, in qualche modo parlato, e quindi anche costruito filosoficamente dal passato; come se ci fosse un'altra unità che si snoda, ora in un modo ora in un altro. Forse, invece, noi dovremmo – come esercizio mentale per cogliere le differenze che sono poi quelle che ci interessano – pensare che le città di nome Maurilia possono essere tante e che quelle somiglianze che tutto sommato, nei visi, nel modo di parlare ecc. sono importanti per noi perché in qualche modo ci fanno stare a casa, ma da quella casa dobbiamo anche uscire e pensare che quelle somiglianze sono somiglianze tra

mondi che sono anche mondi completamente diversi. Quindi quel presente è il nostro presente aperto verso il futuro e quel passato – quello delle cartoline – è un passato che si interconnette col presente, ma fino a un certo punto, perché è il passato.

Un'altra operazione, un altro tipo di respirazione del pensiero va fatta contemporaneamente alla prima, in questa incredibile pagina; la respirazione del pensiero della prima parte – quella che ci fa fare un lavoro di spostamento delle relazioni tra cartoline e città – non va cancellata dalla respirazione indicata nella seconda parte, ma, se possibile, vanno messe insieme. L'esercizio diventa ancora più complicato e i temi della memoria e dell'oblio risultano ancora più difficili da manovrare, ma indistinguibili, come sto cercando di ipotizzare fin dall'inizio.

Pier Aldo Rovatti è Ordinario di Filosofia Teoretica nell'Università di Trieste.

PAOLO JEDLOWSKI

ESPERIENZA E MEMORIA*

Questa conversazione riguarda i rapporti fra memoria ed esperienza. Personalmente, insegno sociologia e quindi il taglio non può che essere quello sociologico; ciò determinerà la differenza specifica del mio intervento rispetto a quelli degli altri relatori di questo ciclo di conferenze. Di fatto, mi troverò soprattutto a sottolineare che la *memoria* è sempre sia individuale che collettiva, e cioè che, anche quando si ricorda individualmente, nel ricordo vi sono degli aspetti sociali. Questo è ciò che articolerò e così inserirò, come vedrete, il termine *esperienza*.

Visto che della memoria ci si occupa lungo tutto questo ciclo, ci sono alcune osservazioni generali che penso trovino d'accordo anche gli altri relatori e voi.

Da che esiste una letteratura scritta, si è pensato, si è riflettuto sulla memoria. Il Novecento, in particolare, lo ha fatto moltissimo in tutti i campi – artistici, letterari, filosofici, scientifici – e tutta questa riflessione ha provocato un rivolgimento del precedente modo di guardare alla memoria che riassumerei in tre proposizioni, molto sintetiche.

* Il testo qui pubblicato è la trascrizione, ad opera del curatore del volume, della conferenza tenuta da P. Jedlowski presso la Biblioteca Antoniana di Ischia il 30 settembre 2006.

Il primo punto è che noi oggi riconosciamo che la memoria, quello che intendiamo con questa parola, non è esattamente una facoltà, ma un insieme di facoltà, interrelate ma anche distinte. Per capirci, in breve: io ora sto parlando e voi mi ascoltate; è in gioco la memoria *a breve termine*, quella che fa sí che seguiamo il filo del discorso; ma contemporaneamente è in gioco una memoria semantica, che è invece *a lungo termine*, dove ricordiamo il significato delle parole ancora in gioco. D'altra parte ciascuno di noi ha una memoria episodica a lungo termine: ricordo cos'è successo ieri, un anno fa e via dicendo. Ancora, io so parlare e so usare il corpo: ho una memoria del corpo, è un'altra memoria. Allora, vedete, la parola memoria rimanda a un insieme di facoltà. Il termine è unico e nel linguaggio comune è piú che sufficiente, però in realtà sono diverse facoltà, legate ma anche distinte. Primo riconoscimento.

Il secondo riconoscimento, che unisce un po' tutto il Novecento a riguardo, è l'insoddisfazione nei confronti dell'idea che la memoria sia un magazzino. È un'idea presente nei testi di Agostino. Del resto ciascuno di noi pensa in qualche senso alla memoria come a un magazzino, un deposito; tra l'altro l'uso che oggi facciamo dei *computer* ci spinge a questo: parliamo di memoria sull'*hard disk*, deposito, magazzino. Tuttavia, se si riflette sulla memoria umana, questa idea è insoddisfacente perché non rende conto del dinamismo che è sempre implicito nei processi mnestici.

E infine, veniamo al terzo punto su cui mi sembra che si è un po' tutti d'accordo, alla fine di questo secolo di riflessioni, e cioè l'idea che nessuna delle tante forme di memoria di cui possiamo parlare è la mera conservazione o la mera riproduzione del passato. La memoria è insieme *luogo* e *processo* di selezioni del passato, è costantemente la sua riformulazione.

Questi tre punti hanno caratterizzato la riflessione del Novecento e l'hanno differenziata da quella precedente.

Ora, da sociologo posso studiare alcune delle cose sulla memoria, poi da essere umano posso occuparmi di tutte, ma insomma quelle su cui ho qualche competenza ovviamente sono soltanto quelle della mia professione. Allora, devo dire che i sociologi tendono a osservare i fenomeni che hanno a che fare con la memoria soprattutto per ciò che si manifesta nelle *pratiche narrative*. Mi spiego. Io, nella mia testa, ho una serie di ricordi, che non sono però visibili, osservabili per un sociologo: invece è osservabile il momento in cui io racconto il mio ricordo, cioè ad essere osservabile è una pratica narrativa. Lo stesso vale per una collettività, per una società; indubbiamente ci sono ricordi dentro le teste, forse addirittura attivi implicitamente nelle pratiche, ma quelle che si possono vedere sono le pratiche in cui il ricordo emerge: una commemorazione, un monumento, un discorso collettivo e via dicendo.

Prevalentemente, i sociologi si occupano dunque della memoria per ciò che di essa è coglibile in quanto pratica narrativa. Ci sono diversi vantaggi a vedere la memoria così; ci sono anche degli svantaggi, perché alcune cose ci troviamo a lasciarle ai margini, salvo poi riprenderle con altri discorsi, magari da antropologi o da psicologi; però c'è il vantaggio, partendo così, che si vedono molto chiaramente i nessi tra la memoria individuale e la memoria collettiva. Lo si può dire in due parole: raccontare è una pratica linguistica, ma il linguaggio è per eccellenza cosa sociale. Nessuno può parlare un linguaggio da solo. La lingua è tale nella misura in cui è condivisa, in cui vi è un senso comune attribuito ai termini. Allora, nella narrazione, che è una pratica linguistica, vi sono io come singolo, ma anche come membro di una collettività.

Questa idea che la memoria individuale sia sempre un po' anche memoria collettiva è stata avanzata, soprattutto agli inizi del Novecento, da autori di diverse scienze sociali. In psicologia, Pierre Janet, ad esempio. In sociologia, in particolare, queste idee sono legate a Maurice Halbwachs. Halbwachs era un allievo di Émile Durkheim, uno dei fondatori della sociologia; in effetti, parte della grandezza di Durkheim è stata quella di costruire intorno a sé una scuola, di avere intorno a sé un gruppo; la rivista che egli fondò, l'«Année Sociologique», fu una vera e propria fucina; tra i suoi grandissimi allievi ci furono Marcel Mauss, François Simiand e, per l'appunto, Maurice Halbwachs.

Alcuni degli allievi di Durkheim furono dei professori che in qualche modo ripeterono Durkheim, altri furono dei veri ricercatori che hanno continuato la sua opera sviluppandola in direzioni anche nuove, tra questi decisamente Marcel Mauss e Maurice Halbwachs. Quest'ultimo nel 1924 scrisse un libro veramente importante, *Les cadres sociaux de la mémoire*, un libro che ebbe rilievo e che fu recensito e ripreso fra l'altro dagli storici delle «Annales». D'altra parte, Halbwachs ha lasciato anche un'altra opera rimasta poi forse ancora più famosa, *La mémoire collective*, che egli non ebbe modo di completare e che fu pubblicata postuma nel 1950.

Halbwachs, durante l'occupazione nazista della Francia, si diede da fare sostenendo la Resistenza; fra l'altro fu tra gli intellettuali francesi che a voce alta favorirono il rilascio di Walter Benjamin dal campo di internamento in cui era stato chiuso nel 1940; poi Benjamin, come sapete, una volta rilasciato, tentò di lasciare la Francia e morì suicida a Port Bou, sul confine. Halbwachs partecipò attivamente alla Resistenza conservando un grande senso della dignità e della civiltà, per cui durante tutti gli anni del-

l'occupazione fu una spina nel fianco degli occupanti. Per parte di moglie aveva una parentela ebraica; finí cosí nel 1944 a Buchenwald e l'anno seguente morí, non molto prima della fine della guerra. Non era ebreo, non era comunista, non era omosessuale, non era zingaro, tuttavia vi è morto anche lui.

Quella di *La mémoire collective*, libro non finito e uscito postumo, tra l'altro è una storia complicata perché è incerto l'ordine dei capitoli: ce ne sono diverse edizioni. In ogni caso è il libro che piú ha contribuito alla fama di Halbwachs; parla della memoria collettiva e della memoria individuale. In realtà, per lui non si può parlare dell'una senza l'altra. L'idea chiave è quella alla quale accennavo poc'anzi: la memoria agisce attraverso il linguaggio, perché io racconto i miei ricordi e questo raccontare retroagisce sul ricordo stesso, lo va a fissare, a trasformare e, con il linguaggio, in effetti, io inserisco ciò che ricordo in quadri sociali, per esempio quelli dello spazio e del tempo. Insomma, se dico "ieri", "ieri" è una parola del linguaggio, è una cosa sociale, ma con ciò io vado a situare il mio ricordo in un modo sociale; cioè quell'immagine che ho, io la incapsulo entro qualcosa che è un quadro sociale: "ieri", oppure "nel 1998". Cosa c'è di piú sociale che dire che quell'anno lí era "il 1998"? Quell'anno è tale infatti soltanto per chi condivide questa datazione, per un altro potrebbe essere "ventotto lune or sono" o un'altra qualunque datazione. Allora, il linguaggio retroagisce sui ricordi che vengono esposti attraverso il linguaggio e va a inquadrali, e cosí il ricordo non è piú ricordo *puro*, è *ricordo inquadrato*. (Qui, a dire il vero, è presente da parte di Halbwachs una discussione con Bergson, sulla quale non posso fermarmi).

Il punto è che però non è solo il linguaggio a contare; ma conta anche il *discorso*, cioè il linguaggio in azione. Il fatto

che noi raccontiamo il passato, e quindi lo raccontiamo a qualcuno, a qualcun altro, o non possiamo raccontarlo o comunque interagiamo discorsivamente con gli altri, finisce per dotare i ricordi – anche i miei singoli ricordi assolutamente, squisitamente individuali – di certi criteri di rilevanza e di plausibilità che hanno a che fare proprio con l'interazione. Sembra un concetto un po' complicato; lo spiego con un racconto che forse già conoscete e che ci aiuterà a renderlo piú chiaro.

Il racconto è *La vita è sogno* di Calderon de la Barca, un dramma teatrale di quattro secoli fa. La storia è questa: incontriamo Sigismondo in una torre. Ha diciotto-vent'anni. Sigismondo ha sempre vissuto nella torre. È, noi tutti lo sappiamo, il principe ereditario di un regno – la Polonia, immaginiamo –, ma ha vissuto in quella torre per sempre e non sa di essere il principe. Tuttavia, per uno strano caso, passa una fanciulla ... lui riesce a parlarle, viene a sapere di essere il principe ereditario e, a questo punto, si dà da fare e riesce a fuggire dalla torre. Il pubblico sa che il re lo aveva mandato in quella torre, imprigionato, a causa di una profezia: perché era stato profetizzato che sarebbe stato dispotico, crudele e sanguinario; non volendo sopprimerlo, il padre aveva deciso di nascondere a vita. Ma ecco che Sigismondo, che ha vissuto diciotto anni recluso, senza sapere chi fosse, arriva a corte. Forse non è tanto sorprendente, visto che ha passato diciotto anni come li ha passati, che si riveli sanguinario, dispotico, crudele proprio come la profezia aveva previsto, a tal punto che il re decide di farlo addormentare e, in sonno, di farlo riportare e richiudere di nuovo nella torre.

Sigismondo così è stato a corte una giornata; si risveglia di nuovo nella sua torre. A quel punto grida: «Ma io sono il principe! Sono stato a corte ieri! Lo sapete!». I carcerieri,

ovviamente istruiti dal re, concordi dicono: «No, non ti sei mai mosso di qui!». «Ma io ero a corte!». «No, eri qui; forse dormivi». Sigismondo dunque si trova di fronte a tutti i testimoni che può raggiungere, concordi fra loro. Il discorso collettivo è unico: «Tu di qui non ti sei mai mosso!». A quel punto reggere il suo ricordo diventa difficile. La traccia è rimasta. Tuttavia, per non impazzire, egli muta il significato della traccia stessa, la interpreta diversamente: ebbene, non sono stato là, l'ho sognato. *La vida es sueño*.

Ora, Calderon aveva intenzioni filosofiche che qui possiamo lasciare; ma badiamo a quella situazione di Sigismondo che ritorna nella torre! Egli ha un suo ricordo, parla con gli altri, ma nessuno gli dice che quello che ricorda è plausibile; non si accorda con quello che gli altri affermano di ricordare. Allora: la concordanza degli altri ha effetti sul suo ricordo. Non che lo cancelli, si è visto, però quanto meno ne fa cambiare l'interpretazione: poiché non è plausibile per tutti gli altri che io sia stato là, significa che non è stato reale!

Probabilmente nessuno di noi è mai stato vittima di un inganno così abilmente concertato. Però anche per noi che gli altri confermino o sconfirmino ciò che diciamo di ricordare è importante. Se dico che ieri sono stato qui in questa sala e però voi che c'eravate mi dite no, io sarò nella posizione di Sigismondo; cioè: o siete matti voi, o sono matto io, oppure qualcuno di noi ha sognato. Insomma, non posso impunemente affermare qualcosa intorno al passato che non è plausibile per gli altri. D'altra parte, se magari la plausibilità non è in gioco, può anche essere più sottilmente in gioco la rilevanza di un certo passato: io ricordo una certa cosa, ma gli altri intorno a me, quelli con cui parlo quotidianamente, mia moglie, i miei figli, i miei amici la ricordano sí e no; è una cosa che non viene ripetuta, insomma è

stata irrilevante. Il fatto che gli altri non me la restituiscano magari non ne inficia la plausibilità, però ne può togliere rilevanza: appare una cosa che a dirla o a non dirla, che sia successa o non lo sia, conta poco. Naturalmente, può succedere anche l'inverso. Può succedere che qualcosa che io sí e no ricordo acquisti rilevanza proprio grazie al fatto che gli altri la sottolineano, la riprendono, la confermano, o la interpretano in un certo modo particolare.

Credo allora che possiamo dire che l'insieme dei discorsi che circolano nelle cerchie sociali in cui viviamo garantisce la plausibilità e la rilevanza anche dei ricordi individuali. Può darsi tuttavia che qualcosa che gli altri non confermano e ritengono irrilevante, per me resti confermato e tremendamente rilevante. In questa discrasia si radica un problema e di questo, infatti, adesso verrò a parlare.

Il primo passaggio del mio discorso dunque è stato questo: io divento padrone del mio stesso passato nella misura in cui e nei modi in cui la padronanza è collettiva; il discorso degli altri contribuisce a stabilizzare una certa plausibilità e una certa rilevanza ai miei ricordi.

Detto questo, vediamo un caso, un insieme di casi, in cui ciò non succede, vale a dire dove non si riesce a trovare alcuna negoziazione, alcun compromesso, tra ciò che uno ricorda e ciò che gli altri permettono di ricordare. In questi casi, il passato che io ricordo possiamo dire che resta come un enigma, forse come un trauma, sicuramente è difficile che diventi propriamente *esperienza*.

Qui, se prima ho citato Halbwachs, devo citare Walter Benjamin, che non a caso del resto prima ho già richiamato. Quando uso il termine *esperienza* effettivamente ho in mente Walter Benjamin, che su questo termine ha riflettuto molto e ci suggerisce, in estrema sintesi, questo: che l'espe-

rienza non è semplicemente il 'vissuto', ciò che si vive; l'esperienza è l'insieme del vissuto e del processo che fa sí che poi ce ne appropriamo. L'esperienza è un vissuto padroneggiato, un vissuto rivissuto, che resta con noi come un patrimonio; potremmo dire, con un'espressione freudiana, che è un vissuto *elaborato*.

Benjamin parla dunque di esperienza come processo, quindi di un vissuto che viene riappropriato. A rigore, per Benjamin, questo processo è sempre problematico. Nel libro *Il sapere dell'esperienza*, io citavo una lettera di Walter Benjamin ad Adorno, nella quale egli affermava (cito a memoria) che il nucleo della sua teoria dell'esperienza stava in una frase che diceva suo fratello, quando facevano delle gite da ragazzi. Andavano in certi paesini, in vacanza, in visita, lui, suo fratello e i genitori e, al ritorno, suo fratello si fermava e diceva: «Dunque, saremmo stati qui». «Saremmo»: al condizionale, dubitativo. È un'espressione forte perché, insomma, «siamo» stati qui! Il senso comune lo dice: me lo ricordo! Te lo ricordi anche tu! Invece: «Saremmo». Come dire che il fratello insinuava il sospetto di una estraneità del vissuto al suo stesso soggetto: «saremmo stati», non ne sono sicuro, non lo possiedo fino in fondo.

Walter Benjamin ha alcuni parenti teorici, come Ernst Bloch, che diceva che l'attimo vissuto è *costitutamente oscuro*, perché mentre vivo non penso al fatto che vivo; è sempre dopo che mi rendo conto di avere vissuto. «Dunque, saremmo stati qui?». Proprio e solo chiedendomelo riesco a riappropriarmene. Del resto anche Hannah Arendt è nello stesso giro di pensieri. Hannah Arendt diceva che di ciò che viviamo non siamo mai pienamente consapevoli: è estraneo a noi stessi perché ciò che noi manifestiamo vivendo, intanto, lo vedono solo gli altri e, d'altra parte, noi non siamo mai i soli protagonisti di ciò che viviamo.

mo, siamo co-protagonisti; allora c'è una parte di ciò che ci avviene che sta nei modi degli altri, sta negli effetti prodotti dagli altri.

Allora, l'idea che Benjamin ha dell'esperienza è che è un processo, e non si esaurisce né nel mero vissuto né nella sua traccia mnestica, e che è un processo problematico, che parte da un'iniziale estraneità del soggetto a se stesso e la va a compensare. Se, ritornando sul mio vissuto, ritorno sul vissuto e lo faccio mio, ne divento, per così dire, padrone.

Su questo impianto filosofico generale, Benjamin però si trova a dire che nella modernità spesso questa estraneità si manifesta in modo radicale: il processo dell'esperienza non si conchiude.

Per lui, emblematico di ciò fu il ritorno dei reduci dai campi di battaglia della prima guerra mondiale. Come scrive nel saggio su *Il narratore*, «... non si era visto, alla fine della guerra, che la gente tornava dal fronte ammutolita? Non più ricca, ma più povera di esperienza? Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiumana dei libri di guerra, era stato tutto fuorché esperienza passata di bocca in bocca. E ciò non stupisce – dice Benjamin – perché mai esperienze furono più radicalmente smentite di quelle strategiche dalla guerra di posizione, di quelle economiche dall'inflazione, di quelle fisiche dalla guerra dei materiali, di quelle morali dai detentori del potere. Una generazione, che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si era trovata, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole e, sotto di esse, in un campo di correnti esplosioni micidiali, c'era il fragile corpo dell'uomo».

I reduci della prima guerra mondiale, dai campi di battaglia tornarono muti. Avevano esperienze, *Erlebnisse*, ma

non avevano *Erfahrung*. Non riuscivano ad appropriarsene, e in effetti non riuscivano a parlarne, a raccontarlo. Perché? Probabilmente, perché c'era uno iato, una differenza, tra quello che avevano vissuto e ciò che il linguaggio della cultura disponibile, quindi i discorsi possibili, rendevano comunicabile.

Tra l'altro, anche gli storici hanno confermato questo problema: che i reduci, sia durante, quando tornavano dal fronte a casa per qualche giorno, sia poi alla fine della prima guerra mondiale, avevano difficoltà a parlarne; insomma, di fronte alla zia che prendeva il tè e diceva: «Caro, come sei stato?», come fare a parlarle di quella cosa stranissima che era l'insieme delle massime tecnologie esistenti, cannoni, aerei, mitragliatrici e insieme il massimo di arcaico che era lo scannarsi con la baionetta? Una cultura che per cent'anni non aveva conosciuto guerre all'interno dell'Europa, una cultura che diceva di essere *la* civiltà e che tra l'altro sosteneva le campagne di colonizzazione del mondo con l'idea che «noi siamo quelli civili, quelli che portano la civiltà», quella cultura non riusciva a dire cosa era successo a questi ragazzi nelle trincee. E allora? Allora non era esperienza. Non lo era ancora. C'è voluto un bel po' perché diventasse esperienza.

Per certi aspetti, il discorso di Benjamin su questa difficoltà di elaborare l'esperienza, quindi di passare dal vissuto all'esperienza propriamente detta, vale non solo in un caso limite di questo tipo, ma un po' per tutta la condizione del soggetto moderno che, a suo avviso, è continuamente trascinato in un vortice di mutamento e anche di frammentazione dei vissuti che riporta, anche se su scala più debole, alla situazione di questi reduci. Benjamin, parlando di questi temi, finisce col dire che è per tutti noi oggi difficile possedere la nostra esperienza, che noi siamo ricchissimi di

esperienze, di *Erlebnisse*, ma con tutto ciò rischiamo di essere poveri, se non privi, di esperienza, di *Erfahrung*, cioè di capacità di dare senso a tutto ciò che abbiamo vissuto, di collegarlo in racconti che, fatti a qualcuno, ci ritornino come una cornice significativa.

Su questo tema si potrebbe procedere, ma ora resto vicino a Benjamin, che parla di quei campi di battaglia. È ovvio passare ai campi seguenti, che non sono più i campi di battaglia, sono i campi di concentramento e anche da quei campi qualcuno tornò, ma era difficile trasformare in esperienza quello che era successo. Molti hanno detto che il problema di chi uscì dai campi di concentramento fu che non trovava parole per dirlo. Probabilmente è vero o, quanto meno, era difficile dirlo subito. Ricordo un racconto di Bassani, *Una lapide in via Mazzini*, dove c'è un ebreo deportato che ritorna; all'inizio gli si affollano intorno, gli chiederebbero anche qualcosa, ma lui non è capace ancora di parlare; poi quando, dopo qualche settimana, comincia a riuscire ad articolare, a spicciare parola, allora vorrebbe raccontare, ma a quel punto però non c'è nessuno che lo voglia ascoltare. E allora, come ha scritto Annette Wiewiorka, forse più che un problema di indicibilità di ciò che era accaduto in quei campi il problema è quello di una *inaudibilità*, perché francamente ascoltare questi racconti era duro.

Tutto quello che noi diciamo sulla nostra civiltà in realtà è sfidato da ciò che è accaduto nei campi di concentramento nel paese più civile dell'Europa civile, con ampie collaborazioni da parte, tra l'altro, nostra.

Dunque *inaudibilità*. Come vedete, torna il tema di cui dicevo all'inizio: interazioni discorsive; c'è il dire e c'è l'ascoltare. Ora, se il discorso non circola, se uno non riesce a dire e un altro non riesce ad ascoltare, c'è qualcosa che si

interrompe; la memoria allora non scompare, però resta come un trauma, resta come una cisti, un blocco. In effetti, lo psicoanalista Bruno Bettelheim, parlando proprio di questo, di questa enorme difficoltà di comunicare ciò che era stato vissuto nei campi di concentramento e di sterminio, di quell'esperienza che così non diventa esperienza, ha usato un'espressione freudiana: «Il lavoro del lutto, in questo caso, è stato impossibile». Il lavoro del lutto è il lavoro di pacificazione con qualcosa di terribile, di traumatico; un lavoro che è reso possibile dal discorso: ne parlo con te, che diventi testimone insieme con me, di ciò di cui io sono testimone. Lo si condivide e riceve, grazie al fatto che se ne parla, un significato. Si scioglie in un processo di *sense making*, di attribuzione di senso, anche se il senso può essere quello in cui abbiamo toccato il non-senso, abbiamo toccato il male, o altro. Insomma, c'è un alveo collettivo che, proprio in quanto collettivo e quindi linguistico, dà senso. Quando ciò non avviene, dice Bettelheim, il lavoro del lutto è impossibile. Il lavoro del lutto: l'espressione è ancora 'elaborazione', in tedesco *Aufarbeitung*, la parola freudiana.

Un sociologo che ha molto lavorato su tutto ciò è un francese, Gerard Namer, anche lui ebreo, di origine egiziana. Commentando le cose che scrive Bettelheim, e un po' tutto il filo del discorso che ho fatto, ha detto: beh, io ho osservato, quanto alla Francia e alle interviste che ho fatto – il suo libro è degli anni Ottanta – che qualche volta il lutto si è elaborato, ma quando? quando vi è stata una socialità della parola. Scrive: «Senza l'invenzione di una socialità della parola, magari immersa nella banalità di altri rituali della società piú globale, magari immersa nel discorso rivendicativo, oppure in conversazioni tra amici, nella convivialità, nel commento a una visita a un monumento, a una cosa teatrale, senza tutto ciò la memoria individuale

non si costituisce, ma se c'è la socialità, la memoria individuale si costituisce». Cioè l'elaborazione, la trasformazione in esperienza, avviene.

Namer dice che qualche volta, dunque, i reduci dai campi di concentramento ne sono venuti fuori, al contrario di Bettelheim che diceva: «Non se ne viene mai più fuori». Però i pochi che ce l'hanno fatta ne sono venuti fuori in quanto hanno potuto legare i ricordi, metterli assieme, in un tessuto di memoria in comune con altri, che ha dato un senso a ciò che è stato insensato.

Ora, che poi davvero chi ha vissuto esperienze così radicali riesca a venirne fuori, non lo so dire. Bettelheim stesso è finito suicida. In Italia Levi, che è uno che decisamente ha elaborato questa esperienza, ha raccontato ed è stato fondamentale per tutti noi, è anch'egli morto suicida. Non so se se ne esca. Però questo discorso, che tocca un po' il centro del Novecento e della sua memoria, sembra che mi abbia aiutato a mettere insieme i termini del mio discorso: memoria individuale e memoria collettiva, per quanto non siano la stessa cosa, si toccano, si intrecciano. E propriamente, perché la memoria diventi esperienza, quindi dall'esperienza vissuta si passi a un'esperienza appropriata, perché succeda questo, quel nesso va attivato attraverso forme di narrazione, forme discorsive: un discorso che racconta e fa transitare un racconto.

Benjamin scriveva: «Dove c'è esperienza, nel senso proprio del termine, i contenuti del passato individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con quelli del passato collettivo». L'esperienza dunque, nel senso compiuto che Benjamin ha in mente, è un processo, e propriamente, un processo di elaborazione, mediato dal rapporto fra il soggetto e la collettività.

L'elaborazione è l'assegnazione di un senso al vissuto. Personalmente, ritengo che sia un processo interminabile. Forse ci piacerebbe poter ritornare sul passato in modo univoco; poter dire: questo è ciò che è accaduto e questo è il suo significato. Tuttavia, anche solo per il fatto che io sono cambiato e vedo altre cose del mio passato, o anche solo per il fatto che ciò che io ho vissuto si è intersecato con la vita di altri, e quindi c'è anche l'interpretazione degli altri, c'è anche l'insieme degli effetti di quell'azione sugli altri, cosa di cui io posso difficilmente essere consapevole in modo esaustivo, ecco, per questo, l'interpretazione del passato resta costantemente aperta.

Passo così all'ultimo racconto, per finire. Un bel racconto che ha una lunga storia, perché l'hanno citato in tanti tra cui Karen Blixen.

Un contadino è svegliato di notte da certi rumori; esce, è notte, è buio, c'è la neve per terra, e lui comincia a girare per il giardino, per l'aia; cerca di qui, cerca di là, finché trova la fonte del rumore: s'era rotto qualcosa nella diga di un suo ruscello; la riaggiusta; ritorna a casa. Al mattino, c'è il sole, apre la finestra e scopre che le sue impronte sulla neve avevano tracciato un disegno preciso: il profilo di una cicogna.

Blixen dice che questa storia gliela aveva raccontata sua nonna, quand'era piccola, e mentre la raccontava disegnava a mano a mano le tracce della persona e così, pian piano finiva la storia e finiva il disegno e le tracce acquistavano un senso. Allora, commentando questa storia e il commento della Blixen, una filosofa italiana, Adriana Cavarero, ha detto che tutto ciò è un po' una metafora del disegno della nostra vita: lasciamo tracce e non sappiamo che disegno ci sia e, poi alla fine, ci piacerebbe aprire la finestra e vedere che è stato tracciato con nettezza un disegno, quello che

forse si dice comparire agli occhi nell'ultimo istante. Il punto è che ci piacerebbe che rivisitare il nostro vissuto desse luogo a un disegno così netto.

È così? Sarà così? Marguerite Yourcenar, nel suo bellissimo *Memorie di Adriano*, lo nega e fa dire a Adriano che guardando indietro lui scopre una miriade di tracce che vanno in direzioni diverse, di fili che si intersecano ma che hanno capi differenti; filoni, magari d'oro, ma che poi si inabissano; insomma un disegno sconnesso, non preciso; un disegno su cui non si può che, di volta in volta, ritornare.

E così probabilmente è ciò che possiamo fare anche noi. Siccome i ricordi, per come io li guardo, sono anche racconti, cioè io li dico agli altri e gli altri me li restituiscono, il modo in cui io vedrò il mio disegno, mano a mano, dipenderà anche molto dagli interlocutori che avrò scelto.

C'è una grande responsabilità che compete a questi ultimi, ai destinatari di ogni racconto autobiografico, perché si può essere un destinatario a cui il narratore vuol raccontare solo un'identità che si presenta bene, oppure si può essere destinatari a cui si può offrire una narrazione che raggiunga lo spessore dell'esperienza, in cui ci si interroga e ci si chiede: «Dunque, sarei stato qui?».

Paolo Jedlowski è Ordinario di Sociologia nell'Università di Napoli «L'Orientale».

ENRICO ALFONSO CORTI

LA CITTÀ E LE SUE TRACCE.
MEMORIA, IDENTITÀ, PROGETTO

Che l'intreccio fra *memoria, identità, progetto* sia un fuoco fondamentale e costitutivo della riflessione sulla città contemporanea è certamente troppo noto per doverlo richiamare nei suoi presupposti. Proverò invece, in questa sede, ad esemplificare la complessità e la ricchezza di questi percorsi assumendo come filo conduttore proprio il tema (l'architettura delle infrastrutture) che stiamo sviluppando come gruppo di ricerca. Tratterò dunque delle *strade* come tracce che ci possono restituire la memoria della città; argomento significativo se applicato, come facciamo nei nostri studi, alle realtà *particolari* di una specifica città. Qui, naturalmente, mi limiterò a fare qualche considerazione generale per suggerire la loro natura di *forme del tempo e dello spazio* in grado, come tali, di *raccontare la città*. La seconda considerazione, a questa connessa, riguarda invece la necessità di revisionare profondamente i nostri atteggiamenti analitici e progettuali, anzitutto per metterci in grado di *ascoltare* la città e promuovere il *progetto di identità*.

In sintesi: *la strada racconta; ma noi sappiamo ascoltare?*

La strada racconta; percorsi nello spazio e percorsi nel tempo

Le strade di una città sono lunghi e robusti fili che tengono insieme la costruzione piú complessa dell'umanità; fili fatti di spazio e di tempo che, per secoli, hanno preso ordine, peso e misura, dal ritmo del passo.

Non sempre le strade sono state strade; all'origine sono state percorsi di lenta appropriazione di un territorio; evitando terreni malfidi, antichi abitatori hanno tracciato pazientemente le reti del possesso e hanno generato i luoghi nei quali fermarsi e dai quali irradiare nuove trame. Spesso un incrocio ha segnato la nascita e il destino di una città.

Altre volte *il progetto* ha anticipato il destino: uomini armati hanno deciso il luogo del loro futuro; senza ambiguità o tentennamenti, hanno *orientato* il reticolo delle loro geometrie, eretto mura; hanno segnato il dentro e il fuori del loro spazio, il presente e futuro del loro tempo.

Sempre la città ha danzato tracciando nello spazio i lenti mutamenti dei suoi tempi; le figure di questa danza sono impresse nelle strade; orme dei suoi passi, a volte cancellate da nuove figure sovrapposte; sepolte, mai irrimediabilmente perdute perché intessute nello spazio e nel tempo, nella materia come nella stratificazione della memoria.

Fino a quando le strade sono state strade, la città è rimasta città; lo spazio e il tempo della vita quotidiana e della memoria le hanno intrecciate insieme; il passo dell'uomo entrambe le ha costruite e misurate; sul ritmo del passo si scandiscono i ritmi mentali del pensiero; è nella città che nasce l'architettura; è con l'architettura che nasce la città.

Quando l'uomo moderno inizia a interrogarsi sulla città ne scopre il misterioso intreccio di spazio e tempo: allo sguardo dell'uomo nuovo dell'umanesimo l'affastellarsi della vita con i suoi odori, rumori, dis-ordini, appare come

un barbarico balbettio senza *logos*. Alla ricostruzione dell'ordine della città dedicherà tutte le sue energie: prima mette in ordine lo spazio e lo incentra sull'occhio; traccia così le prospettive e si assicura che ciò che la mente ordina con la geometria (*perspectiva artificialis*) trascriva correttamente ciò che l'occhio vede (*perspectiva naturalis*). Poi mette in ordine il tempo; il tempo ordinato della città è il tempo della *storia*: non più il tempo della vita quotidiana dell'uomo comune che si ripete senza costrutto, ma quello della *civitas* e delle sue istituzioni. Le strade costituiscono il principale strumento di ordinamento spaziale e temporale; attraverso la strada si percorre, infatti, non solo lo spazio ma anche il tempo storico, *la memoria della civitas* narrata con il linguaggio perenne dell'architettura, codificato dalle remote antichità. Città di pietra e città vivente si identificano nella città ideale.

In modo del tutto differente saranno tracciate le strade nei secoli successivi, quando il culto del potere e della forma imporranno di concepire le città per i re; la realtà non è quella rappresentata dall'occhio ma quella mentale dell'immagine e la città, come il mondo, si fa teatro; astrazione affascinata dall'infinito, dalla spaziosità, dal movimento: l'architettura, come la città, si autocelebra nella magnificenza. Così nelle storie della città le epoche si seguono con le loro immaginazioni delle quali rimangono i segni nelle pietre che, per lunghi secoli, sono state parole, speranze solidificate.

Ma da un certo punto in poi, il tempo e lo spazio delle strade della città non sono più quelli dell'esperienza dell'uomo storico; non sono più quelli dell'architettura. Tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento si diffondono, con ritmi differenti a seconda del diffondersi della *modernità* industriale, le nuove tecnologie per la città che, alla fine del processo, lasceranno una città profonda-

mente diversa dalla città antica: città che dilagano nello spazio, che vivono il giorno e la notte, dense di avvenimenti e ricche delle opportunità che si generano dai flussi di comunicazione – materiali e immateriali – che sempre più si concentrano nei nuclei urbani. Le strade sono diventate arterie pulsanti percorse da sempre più veloci artifici meccanici; altre strade sono diventate di ferro, altre impalpabili come l'aria; tutte lontano dal respiro ritmico del passo. Da allora la città, non più città, si maschera con nuovi nomi: metropoli, conurbazione, area metropolitana, città diffusa, città globale; urbe effimera di istanti e di non luoghi; da allora *la città moderna* attende una nuova qualità. Se volgiamo l'attenzione alla città costruita nell'ultimo secolo ci sembra venir meno, infatti, quella confidenza che abbiamo con le cose *naturalmente* note; la trama della città a noi più vicina è forse più difficile da leggere; difficile attraversare con lo sguardo questa città *immatura*, comprenderla nelle sue diverse realtà; e ci pervade un senso di estraneità. Se non razionalmente, almeno emotivamente, il *passato prossimo* e il *presente* della nostra città, frutto di eventi che pure ci sono noti, non ancora illuminati da una adeguata prospettiva storica, non hanno un carattere rassicurante, e in ciò sta forse una delle ragioni della "bruttezza" che attribuiamo alla città moderna e contemporanea. Una delle ragioni, ma non la sola né la più importante; ce n'è un'altra infatti, che invece tocca la sostanza della modernità e imputa la progressiva perdita di senso della città alle profonde trasformazioni culturali che hanno segnato il secolo scorso; insomma, alla qualità della *civitas* che non può non riflettersi sulla qualità dell'*urbs*¹.

¹ «Ma forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo. La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle

Problemi che si sono moltiplicati e accentuati con la grande crescita del secondo dopoguerra che ci ha lasciato una città contemporanea ormai scomposta e dispersa nello spazio, faticosamente tenuta insieme da una rete stradale che, mentre ha perduto l'antica caratterizzazione spaziale, non ha neppure conseguito l'efficienza richiesta ad un sistema di infrastrutture per la mobilità. Da tempo, tuttavia, ci domandiamo se le strade della città contemporanea che percorriamo con i nostri artifici tecnologici abbiano perduto irrimediabilmente ogni senso urbano o non possano acquistarne degli altri. Non a caso la riflessione sulla strada è uno degli argomenti topici della reazione che il *postmoderno* – sia nelle sue espressioni letterarie che architettoniche – ha mosso nei confronti della città moderna e soprattutto del suo progetto. La città (come la lingua che conosce solo l'ordine che gli è proprio) è un fenomeno troppo complesso per poter essere governata dal di fuori e dall'alto; così, mentre la cultura urbanistica *ortodossa* del progetto moderno ha continuato a leggere la crisi della città come crisi della capacità di controllo dei processi di produzione, negli anni Ottanta del secolo scorso, una nuova cultura (e, per primi, nei paesi anglosassoni, una diversa politica) ha iniziato a leggere la città contemporanea come una condizione inedita di inedite libertà che esprime e fa nascere un nuovo e cosciente individualismo. Lo sviluppo che ha rotto le briglie della supposta pianificazione moderna, con la sua intrinseca instabilità e indeterminatezza, ha in realtà arricchito la città di altre sfaccettature; alla fredda immagine

nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine. Il mio disagio è la perdita di forma che constato nella vita ...» (I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, p. 59).

della città *razionale* si oppone la città labirintica, emporio di stili, molteplice e inestricabile. La conquistata libertà di movimento individuale diventa al tempo stesso irrinunciabile e pervasiva; la strada ritorna ad essere il luogo della più acuta rappresentazione della contemporaneità. Si può così *imparare da Las Vegas* e rivalutare la strada come fattore di produzione di cultura attraverso l'eterogeneità, la congestione e la casualità degli incontri e del molteplice. Strade di metropoli divenute *soft*, continuamente deformabili, *plastiche*, vissute e percepite attraverso l'esperienza dinamica, attiva, non più contemplativa perché non ancorata, né ancorabile, ad alcuna statica fissità.

Sta di fatto che la percezione della città si è radicalmente modificata, così come si sono modificate le attività urbane, anch'esse divenute molteplici e fluttuanti; assai più di prima, abbiamo della città una percezione *geografica* e *cineamatografica*; la visione che la continua mobilità ci imprime nella mente è assai più simile ad un montaggio di eventi, ad un *monologo interiore* piuttosto che alla contemplazione di un quadro. Abbiamo la convinzione che, per comprenderla, dobbiamo scoprirne la struttura narrativa, le infinite narrazioni che ci disvelano le stratificazioni di senso proprie di quel luogo, unico e irripetibile nella sua apparente incongruità.

La strada racconta, ma noi sappiamo ascoltare?

C'è una bella favola di Karen Blixen, riassunta da Adriana Cavarero², che mi torna in mente guardando le

² Il riferimento è a Adriana Cavarero (nello specifico a una intervista per una trasmissione radiofonica, ora nell'Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche). La Cavarero, autrice del volume *Tu che mi guardi, tu che*

tracce scomposte della città recente. Narra di un pescatore che, svegliatosi per il rumore causato dalla rottura degli argini dello stagno presso il quale viveva, corre disperatamente nel buio della notte per riparare gli argini e fermare i rivoli che ne fuoriescono. Dopo l'immane fatica del suo andirivieni, la mattina, passato il pericolo, riguardando dall'alto della finestra le tracce che aveva lasciato nel fango, si accorge che, nella notte, con le sue impronte, aveva disegnato una cicogna.

Tutti naturalmente speriamo che il nostro andirivieni significhi qualcosa oltre l'affanno, ma anche oltre ciò che abbiamo *progettato*, oltre ciò di cui siamo stati consapevoli. E aspettarsi questo "di più" che riunifica l'apparente casualità in un possibile significato è, in fondo, l'aspettativa del senso della vita.

mi racconti. Filosofia della narrazione, Feltrinelli, Milano 1997, sviluppa il rapporto fra identità e narrazione, riconoscendo a quest'ultima una funzione essenziale per superare l'esclusione che il pensiero scientifico ha compiuto nei confronti dell'unicità e dell'identità (come concetti scientificamente indicibili e quindi superflui); concetti che sono invece sostanziali in ogni narrazione (che ha sempre per tema la singolarità e l'identità). In questo stesso testo si trova l'esemplificazione attraverso le domande (che cosa - chi), ed in particolare sulle domande di identificazione.

«Questo tipo di domande richiedono l'identificazione di una persona, l'individuazione di essa colta in tutta la sua irripetibilità, ossia nella irripetibile esistenza che ciascuno di noi ha, e c'è una sola domanda capace di far riemergere questa esistenza in tutta la sua irripetibilità: "Chi sei?" Perché se io chiedo: "cosa sei?" ebbene, allora posso rispondere accennando a una mia qualità, al mestiere che svolgo, a una mia appartenenza culturale, alla mia natura biologica, la mia specie di appartenenza... ma il "chi sei?" ha una sola risposta intesa come risposta verbale che può rendere il suo contenuto dotato di senso. Risposta che si dà nel discorso e che è appunto la narrazione, il raccontare una storia. In questo caso è ovviamente la storia di una vita».

L'idea (e la responsabilità) di applicare questo tipo di domanda di identificazione alla città e al paesaggio – come fosse una persona – deriva invece dalle mie sporcizie metodologiche.

Lo speriamo anche per le nostre città; speriamo che, oltre quello che ci mettiamo con i nostri piccoli e frammentari progetti che sono sempre banali e ciechi nei confronti della vita, riemerge infine il senso della città; quello che ancora ci sfugge ci sveli i suoi significati, ci coinvolga nelle trame dei suoi racconti.

Per cogliere questo senso, per ascoltare i racconti o vedere le cicogne che si nascondono nei molteplici interrotti disegni nascosti, dobbiamo cambiare atteggiamento (come progettisti ma anche come cittadini) nei confronti della città; dobbiamo rompere, come suggerisce Calvino, la *marea montante di oggettività* nella quale ci siamo incapsulati.

Non c'è dubbio che la cultura scientifica positiva ci ha spinto molto avanti e sostiene i nostri successi nel dominio del mondo; ma non c'è dubbio che, sempre meno, è possibile accettare l'esclusione dalla nostra possibilità di discorso razionalmente fondato (e quindi di progetto), del *discorso* attinente la unicità locale e l'identità, visto che riconosciamo in questi valori l'antidoto alle omologazioni della *città generica* e conseguentemente attribuiamo alla loro espressione un rilevante significato culturale e politico in rapporto al focus delle criticità contemporanee. Da questi spunti prende le mosse l'atteggiamento che invoca altri strumenti di indagine mirati all'identità, capaci di interagire e arricchire il discorso scientifico e filosofico con il paradigma della narrazione come specifico discorso dell'identità. È da molto tempo che alla perentorietà del discorso analitico scientifico sulla città si affianca il modello più leggero del racconto come possibilità di trovare connessioni plurime senza per altro presupporre l'esistenza o l'univocità di una struttura totalmente esplicativa dei fatti e dei fenomeni urbani.

Applicate alla città, queste considerazioni non possono avere altro che un riferimento metaforico; possono tuttavia aiutare a comprendere e a revisionare i nostri attuali atteggiamenti progettuali.

Spinti dalle nostre esigenze pratiche noi ci rivolgiamo alla città domandando: «ma tu che cosa sei?». E costruiamo le nostre risposte sempre piú complesse, come se la città ci rispondesse: sono case e strade, scuole e chiese, mercato e tribunale, questo e quello; sono acqua, terra, cielo e mare, sono vita o sasso e via enumerando le infinite etichette delle nostre analisi che poi la nostra mente ordinatrice metterà insieme fino a restituirci una *struttura* con i suoi processi.

Per altro, l'intenzionalità di *possesso* che muove questa domanda è molto esplicita: a che cosa mi servi?

Ma se per noi la città è quel deposito vivo di memorie, documento dell'umanità che trascrive il continuo svolgersi della nostra identità (nostra, individuale e sociale del gruppo storico al quale apparteniamo) allora ad essa ci dobbiamo rivolgere domandando: «ma tu chi sei?» come se la città potesse risponderci *narrandoci una storia* – una storia di vita –, restituendoci l'identità, quell'unicità irripetibile che caratterizza individualmente ogni realtà storica che concepiamo come il soggetto della sua esistenza, il soggetto di tutte le sue possibili narrazioni. È l'ascolto di una storia che consente l'identificazione, il riconoscimento della identità, che non è sostanza, che non è enumerazione infinita di etichette, ma divenire nella continuità della memoria.

Anche in questo caso l'intenzionalità di *appartenenza* che muove la domanda è molto esplicita: in che modo tu ed io (entrambi soggetti con propria identità) ci relazioniamo?

Nel nostro fare progettuale le dicotomie concettuali (del possesso *vs* appartenenza) si traducono in dicotomie

strumentali e metodologiche che, al di là di ogni intenzione, mantengono tuttora alti livelli di incoerenza e non c'è dubbio che il primo continua a prevalere sul secondo. Per questo dobbiamo moltiplicare e migliorare i nostri strumenti di immersione nella realtà viva della città: possiamo ascoltare le storie che le città raccontano solo se ci accostiamo ad esse come a un palinsesto (come suggeriva Argan); come a un testo o un ipertesto, come suggerisce la metafora del racconto. E dunque, perché possano scattare le nostre domande e perché possano aver senso le nostre letture, ci dobbiamo riferire almeno a un codice attraverso il quale siamo in grado di interpretare ciò che, in definitiva, è una città, e in termini ancora più generali, un paesaggio: un *documento* del sistema delle relazioni umane nello spazio e nel tempo trascritto in un sistema di *forme singolari dello spazio e del tempo*. Un codice dunque che ci consenta di elaborare la struttura spazio-temporale della città.

Decifrare questo documento è indispensabile per promuovere il vero progetto di cui abbiamo bisogno: il *progetto di identità* che ci costringe da un lato ad andare oltre la oggettività pretestuosa della veridicità scientifica a-storica, dall'altro ad andare oltre l'atteggiamento della formalizzazione purovisibilista, contemplativo o pseudo-estetico per confrontarci in modo molto serio proprio con la questione dell'identità.

Alle discipline del progetto sembra richiesto di fare un passo indietro nei confronti delle loro certezze e un passo in avanti nelle problematicità dell'ascolto, dell'interpretazione storica e, in definitiva, del dialogo. Perché siamo ancora lontani dal definire l'identità in termini progettuali, tirandola fuori dall'idea retrospettiva che l'accompagna (l'identità come frutto maturo dell'accumulazione storica dei processi comunitari), per assumerla come soggetto con-

sapevole della progettualità orientata al divenire. In questo senso l'innovazione disciplinare non può andar disgiunta dal rinnovamento politico e culturale e non può andar disgiunta da una vera e propria azione formativa che sappia coinvolgere, in forme diverse, i molteplici soggetti che agiscono nella costruzione e trascrizione nello spazio e nel tempo dei mutevoli rapporti comunitari.

Enrico Alfonso Corti è Ordinario di Composizione Architettonica e Urbana nell'Università di Cagliari.

LUIGI RAMAZZOTTI

ARCHITETTURA E MEMORIA

*La mémoire où puise l'histoire
qui l'alimente à son tour,
ne cherche à sauver le passé que pour servir
au présent et à l'avenir*

J. Le Goff, *Histoire et mémoire*

Nel corso del 1991 la rivista «Casabella», con la cura di Bruno Pedretti, dedica una serie di saggi ai temi della memoria, della storia, della conservazione, del restauro, dell'architettura. Tali temi sono riuniti da una interrogazione ricorrente sul significato di 'passato' e da un fecondo collegamento con il termine 'progetto', assunto come presupposto ineludibile dell'operare: per lo storico e per l'architetto. *Il progetto del passato* è infatti il titolo con il quale, qualche anno più tardi nel 1997, lo stesso autore cura la pubblicazione di un volume che raccoglie quei saggi iniziali, opportunamente aggiornati ed ampliati. La convergenza, sullo specifico tema, di scritti e riflessioni provenienti da differenti ambienti della cultura, ha certamente il pregio di sollecitare una riflessione tesa a "ridisegnare le rendite" e "rivedere i profili" di competenze che hanno finito per irrigidirsi nelle inerzie delle retoriche disciplinari. «A ben guardare l'insieme dei contributi, ci si accorge presto che

poco è possibile attualmente formulare sull'opera architettonica del passato, sul monumento e il documento storico, senza coinvolgere nella discussione altri soggetti e terreni di indagine: così si spazia dal problema di un universo tecnico che grava su un mondo ingobbato sotto il feticismo del passato, agli scontri tra modelli di verità scientifici della 'dimenticanza' e storiografici della 'memoria' [...] sino alla discussione circa i modelli possibili di quella che appare come una sempre più vincolata regolamentazione al *passato* del gesto progettuale contemporaneo»¹.

Ciò che emerge con chiarezza, in questa meditazione comune sul passato come esito di un progetto, è il convergere di riflessioni provenienti da differenti ambienti della cultura e l'evidente propensione a non rispettare le ripartizioni del sapere rese stabili dall'inerzia delle discipline. Come afferma Remo Bodei, «la netta divisione tra scienze ermeneutiche della comprensione e scienze naturali della spiegazione è destinata a sfumare o meglio ad articolarsi in maniera diversa».

L'attenzione si sposta sulla rilevanza del 'tema', sulla enunciazione del 'problema', sulla formulazione delle domande in quanto già di per sé costitutive di una "dimensione ermeneutica". Da più parti, e secondo diverse prospettive di conoscenza, viene sottolineata «l'importanza di una impostazione scientifica orientata più sulla natura dei problemi che sulla struttura delle discipline, sostenuta dalla necessità di ridefinire continuamente le relazioni tra contesti di significato e fattori costitutivi di un problema, orientata a produrre uno sguardo capace di integrare visione

¹ B. Pedretti, *La democrazia estetica*, in B. Pedretti (a cura di), *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Mondadori, Milano 1997, p. 3.

d'insieme e micro-dimensioni»². La geografia del sapere sperimenta nuovi confini e intesse, come ha sottolineato Paolo Rossi, inedite alleanze: «negli ultimi decenni, per vie impreviste e accantonando una serie davvero notevole di certezze consolidate, le scienze della natura e le scienze cosiddette umane si sono grandemente ravvicinate». I contorni disciplinari, a dispetto delle inerzie e dei compiacimenti autoreferenziali, tendono a rimodellarsi in relazione alla struttura del problema ed alla rilevanza dei quesiti. Tra le “nuove linee di confine” sono frequenti i passaggi, le porosità, i varchi. In questo quadro eterogeneo, pur variamente segnato dallo specialismo, assume particolare rilievo la comprensione dei differenti orizzonti di senso che caratterizzano le *scienze della natura* e le *scienze umane*³.

Mentre viene evidenziata la necessità di abbandonare i “modi” in cui «quella distinzione veniva teorizzata o veniva negata all'interno delle varie filosofie del Novecento», emerge il differente significato e il ruolo attribuito – nelle scienze umane o nelle scienze naturali – alla storia, al passato, alla memoria.

Le scienze della natura eleggono la *dimenticanza* a condizione del proprio operare e del progresso nella scienza. La nuova scoperta, la *novitas* è assunta come nozione posi-

² G. Gemelli, F. Squazzoni, *NEHS-NESSI: sfide interscientifiche intorno alle culture socio-tecniche della progettazione*, in G. Gemelli, F. Squazzoni (a cura di), *NEHS-NESSI. Istituzioni, mappe cognitive e culture del progetto tra ingegneria e scienze umane*, Baskerville, Bologna 2003, p. 15.

³ Al tema del passato, della memoria e dell'oblio Paolo Rossi ha dedicato alcuni saggi fondamentali ai quali si rimanda. Per i temi accennati in questo scritto si vedano in particolare P. Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio. Otto saggi di storia delle idee*, il Mulino, Bologna 2001 [1^a ed. 1991] e P. Rossi, *Scienze della natura e scienze umane: la dimenticanza e la memoria*, in B. Pedretti (a cura di), *op. cit.*

tiva, come superamento e conseguente svalutazione di libri e di teorie sorpassate. Inserito in questa concezione lineare del tempo, il passato, in quanto superato, deve essere rimosso e abbandonato. «All'interno del sapere scientifico e richiamandosi alla crescita o al progresso che lo caratterizzano viene teorizzata [...] non solo la *inevitabilità* della dimenticanza, ma la sua *validità*»⁴.

Viceversa storia, tradizione, memoria sono riferimenti imprescindibili per le scienze umane, che restano ancorate alla tradizione come condizione del pensiero e dell'operare. Così in architettura, dove la qualità si misura anche come «distanza critica da ciò che è consolidato», e il percorso creativo è segnato da un rapporto sempre mutevole con i materiali della storia, il nuovo è tale rispetto a un passato recente o lontano, mentre il passato «non è amico né nemico: è la condizione del nuovo, il terreno su cui si costruisce la sua necessità»⁵.

Trattare il tema della 'memoria' in architettura, considerando la memoria come supporto della tradizione disciplinare, suscita preliminarmente alcuni interrogativi. Innanzi tutto su ciò che è costitutivo della 'memoria', sulla legittimità dei materiali che questa conserva o rimuove, sulle differenze tra la natura della 'memoria collettiva' e 'memoria individuale', sulle strategie di trasmissione o 'trasmutazioni' della materia antica nella nostra arte. Ma quale è il senso della rammemorazione nei percorsi del progetto? Su quale base può essere legittimato questo sentimento del passato che porta a 'trasformare' l'antichità nella parola moderna?

⁴ P. Rossi, *Scienze della natura e scienze umane ...*, in B. Pedretti (a cura di), *op. cit.*, p. 29.

⁵ V. Gregotti, *Necessità del passato*, in B. Pedretti (a cura di), *op. cit.*, p. 18.

Possiamo supporre che per l'architetto, in quanto artefice di scritte e narrazioni modellate per mezzo di una *materia signata*, i materiali della memoria, variamente accumulati, abbiano a che fare con una rfigurazione dell'esperienza temporale attraverso il racconto. Sul terreno del 'racconto di finzione' la scrittura dello storico e la scrittura del letterato presentano analogie e differenze. Pur trattandosi di due pratiche discorsive distinte, va riconosciuta una «certa convergenza tra [...] la funzione di rappresentanza esercitata dalla conoscenza storica nei confronti del passato 'reale' e, dall'altro, la funzione di significanza che riveste il racconto di finzione [... ma ...] a differenza del romanzo, le costruzioni dello storico mirano ad essere delle ricostruzioni del passato»⁶.

Paul Ricoeur ha sottolineato come la funzione di luogotenenza, o di rappresentanza, nei confronti del passato costituisca il carattere distintivo del lavoro dello storico. «Il passato è il "corrispettivo" [...] al quale la conoscenza storica si sforza di "corrispondere in maniera appropriata"»⁷. Questa funzione di luogotenenza non è tuttavia richiesta allo scrittore (e aggiungiamo all'architetto), per il quale la rfigurazione del tempo mediante la rappresentazione può assumere la forma del racconto di finzione. Al quale appartiene, viceversa, il compito di dare un senso, anche immaginario, alla traccia, al documento, alla memoria.

La dialettica tra storia e memoria riguarda per un verso la memoria come 'materiale creativo' ma mette anche in gioco, insieme alle modalità dello sguardo retrospettivo, le

⁶ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, Vol. III, *Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1999, p. 213.

⁷ *Ivi*, p. 214.

ragioni stesse del nostro rivolgerci alla storia con sentimento obbligante e rinnovata fiducia. Con l'avvertimento che «la storia [...] è insieme *più* e *meno* della memoria. Ed è certo possibile, da questo punto di vista, contrapporre la storia, che è interpretazione e presa di distanza critica dal passato, alla memoria che implica una partecipazione emotiva ad esso, che è sempre vaga, frammentaria, incompleta, sempre in qualche misura tendenziosa»⁸.

Le incursioni, i percorsi erratici, l'accumulazione per frammenti, l'arbitraggio emotivo, sono procedimenti consentiti al progettista, per il quale la legittimazione dei criteri, che rendono operanti i differenti contenuti memoriali, richiede una conferma non tanto sul piano della teoria o del metodo, con i quali ha debiti minori, quanto su quello del risultato e della qualità dell'opera. Una memoria arbitraria può caratterizzare i passaggi, le traslazioni, le 'forzate metafore' necessarie alla costruzione del progetto. Ricordo e oblio si alternano in un andare erratico che può avere molte analogie con l'itinerario poetico. Gli oggetti rimossi o dimenticati hanno la stessa rilevanza degli oggetti mantenuti vivi e resi attuali dal ricordo. Ciò che tiene insieme la sterminata congerie dei nomi e delle citazioni è il linguaggio dal quale essi sono parlati. È il fatto stesso di evocarli e nominarli nello spazio figurato della rappresentazione, in quel non luogo che è il linguaggio, che dà senso alle enumerazioni e ai rimandi, indiziando un possibile scambio tra memoria e cosa architettonica. Vengono alla mente le parole di Michel Foucault, nell'introduzione alla sua penetrante indagine archeologica sulle scienze umane.⁹

⁸ P. Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio*, cit., p. 23.

⁹ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1978.

Nella inquietante prefazione viene presentato un elenco improbabile e sconvolgente di esseri che «scombussola tutte le familiarità del pensiero». Quell'elenco ci turba, poiché sovverte lo spazio comune in cui il linguaggio si incontra con l'esperienza, e altera l'ordine attraverso il quale le cose si offrono al sapere.

Ciò che tiene insieme l'improbabile tassonomia fantastica è 'la lingua di Eustene', un luogo arbitrario che si materializza nell'atto stesso della elencazione e dove si rimescolano i piani ordinati del pensiero che, da sempre, tengono insieme le parole e le cose. La lingua di Eustene come metafora del procedimento arbitrario che designa uno spazio per l'incontro tra memoria e oggetto, tra ricordo e figura tra parola e cosa. È qui che tutti hanno il loro *luogo comune*. In questa parlata incarnata, che è corpo vivo del linguaggio, l'elenco e la citazione trovano alloggio e possono «procacciarsi il palazzo della loro coesistenza».

Nella lingua parlata dall'architetto il piano della reminiscenza e quello della storia possono allontanarsi, intrecciarsi e sconvolgersi, indicando l'uso creativo della memoria come sporgenza e distanza dalla scrittura dello storico. Intesa come repertorio e inesausta possibilità di riferimenti, la rfigurazione soggettiva del tempo rifornisce di 'materiali imperfetti' l'affollata dispensa disciplinare del progettista. I modi del ricordo, dei quali parliamo, sono declinati per il tramite di una memoria personificata che attraversa il linguaggio incarnandosi nell'autore e nell'opera. Ma quel linguaggio che si fa corpo non è il mio linguaggio, il mio segno, la mia impronta; e non può essere soltanto mio «perché il mio linguaggio è sempre e necessariamente incarnato, cioè, io invento il mio linguaggio altrettanto poco di quanto inventi il mio corpo: io non sto solo in un corpo ma sto

in un corpo e in un linguaggio [...] Husserl usava una bella espressione, quella di *Sprachleib*; cioè, di linguaggio-corpo: *Leib* è proprio il corpo vivo, anzi, corpo vivo del linguaggio. Essendo noi linguaggio-corpo, essendo, ‘incarnati’ in un linguaggio altrettanto quanto siamo incarnati in un corpo, precisamente per questo, in senso propriamente logico, il nostro progetto non potrà mai essere quello di Cartesio: un ‘mio’ progetto; appunto perché il linguaggio non è mai mio, come non è mio il corpo; e non essendo mio possesso né l’uno né l’altro, io sono con, sono con gli altri parlanti, sono con quello che Rilke chiamava: “il fluviale Dio del sangue” che mi ha prodotto così»¹⁰.

Io non sono solo: io parlo un linguaggio ma insieme sono parlato dal linguaggio. L’idioma segreto, che si annuncia nel lessico personale del progetto dell’ingegnere e dell’architetto, riconosce i suoi debiti di cittadinanza, ritrovandosi in quel luogo comune dove si intrecciano le trame di reminiscenze condivise. Il ricordo funziona come custode e garante di una continuità senza strappi, screziata dalle luci e dalle ombre di una memoria collettiva. Il progetto accoglie e ricomprende l’antecedente, le consuetudini, il vissuto; e si legittima come paziente e ragionata modificazione dell’esistente mentre sente, stringente, il timbro della *pro-airesis*, del *comprehendere*, dell’appartenenza ad una tradizione. «La dimensione che si sottolinea in *proairesis* è quella del *com-prehendere*, del raccogliere, anche dell’afferrare certo, del tenere in mano, del possedere. Senza aver compreso qualcosa, in tutti i sensi del *comprehendere*, noi non possiamo progettare; [...] È il cogliere la tradizione, l’appartene-

¹⁰ M. Cacciari, *Progetto, tra “passato” e futuro*, in «Parametro», n° 246-247, 2003, p. 29.

re ad una tradizione, e il comprendere in sé una tradizione è fondante per il progetto»¹¹.

Viceversa la nozione cartesiana di progetto procede in tutt'altra direzione. L'intonazione fondamentale è quella della separazione, della distanza, dello sradicamento dagli strati archeologici del passato. Poiché occorre rifondare, ricostruire un nuovo ordine. "Bello è ordinato". «Mentre le vecchie città, via via cresciute e trasformate, sono *malcomposé*, disordinate a confronto di quelle più regolari, che un 'ingegnere' traccia secondo un piano, *dans un plan*. [...] Invece, quelle nate dalla mente di un ingegnere esprimono la volontà di uomini dotati di ragione. Che significa questo? Significa che, esattamente come in filosofia e in scienza, occorre *rebâtir*, ricostruire l'ordine a partire da un piano, da un progetto che sia 'fondato non sull'argilla ma sulla roccia viva'. Così occorre operare anche per la città, per l'architettura, per la casa; casa e città devono nascere da un piano di uomini dotati di ragione; meglio se progettati da un solo architetto, da un solo ingegnere ... I termini che usa Cartesio non sono termini di mediazione. Bisogna 'sradicare', dice letteralmente; mi sono 'sradicato' dai saperi tradizionali per poter rifondare la mia casa, *rebâtir ma demeure*: la mia dimora va ricostruita sulla solida roccia e la solida roccia è il piano. Il senso più radicale, più estremo del progetto moderno sicuramente è questo: una combinazione di *novitas*, di radicale *novitas* ... Le stratificazioni in mezzo sono *impedimenta*. Mentre *novitas* è ordine, ossessione dell'ordine. *Dans un plan*»¹².

¹¹ *Ivi*, p. 29.

¹² *Ibidem*.

E l'architettura? Anche l'architettura, in quanto scienza che non dipende dall'autorità e dalla memoria, ma si fonda sul ragionamento, rientra in un modello culturale dove la novità, la crescita, il progresso sono essenzialmente il frutto della ragione.

«Pascal pensa che ci siano scienze che dipendono dalla memoria e che si richiamano all'autorità e scienze che si affidano invece al ragionamento e nelle quali l'autorità non ha alcun valore. La storia, la geografia, la giurisprudenza, la teologia, appartengono al primo gruppo, “dipendono dalla memoria e sono puramente storiche” [...] La geometria, l'aritmetica, la musica, la fisica, la medicina, l'architettura appartengono al secondo gruppo, “dipendono dal ragionamento” ed hanno per scopo “la ricerca e la scoperta di verità nascoste”. Qui l'autorità è inutile e solo la ragione conosce [...] qui “le invenzioni possono essere senza fine e senza interruzioni”. La crescita, il progresso, la novità, l'invenzione caratterizzano solo le scienze del secondo gruppo»¹³.

L'idea di architettura qui adombrata è complementare alla figura di un 'progetto' e di un 'linguaggio' capaci di 'sradicarsi da una storia', di inventare l'ordine, di rifondare il nuovo distaccandosi dalla confusione e dagli errori del vecchio.

La questione della continuità e dell'appartenenza ad una tradizione disciplinare ci riporta, invece, al discorso sulla memoria in architettura. Una nozione di progetto oggi largamente sentita e condivisa fa riferimento all'idea di trasformazione e di modificazione come condizione prima dell'operare. Il modello al quale si guarda mette in discussione

¹³ B. Pascal, *Opuscoli e scritti vari*, a cura di G. Preti, Laterza, Bari 1959, pp. 3-11, citato in Paolo Rossi, *op. cit.*, p. 164.

le categorie di 'contrasto', 'superamento', 'contrapposizione', e le sostituisce con quelle di 'continuità', 'radicamento', 'corrispondenza'. «Dalle elaborazioni piú interessanti degli ultimi quindici anni, provengono tematiche che insistono sui concetti di luogo, di contesto, di modificazione, di riammagliamento, di relazione fra intervento e condizioni al contorno, di continuità [...] nel rapporto con il luogo e con il contesto risulta messo in crisi il "pathos del nuovo", ricordando sempre piú che il linguaggio "si trasforma e non si inventa"; al trasformare stesso viene attribuito senso in rapporto con "il mondo cosí come l'ho trovato"»¹⁴.

Quando il progetto viene inteso come *trasformazione dialogante* del già dato «lo storico e il progettista devono pensare insieme, per non correre rischi mortali, di ordine filosofico, teoretico, s'intende: essi, infatti, rischiano di non capire ciò che fanno. Non il distacco, quindi, come nel timbro cartesiano; ma, distanza, *di-stanza*». Una doverosa distanza che, come ancora avverte Massimo Cacciari, «non è 'distacco' ma [...] un luogo comune, una stanza comune, ma distanza critica poiché il grande storico, quando è chiamato dall'oggetto della sua memoria immaginativa, dall'oggetto della sua immaginazione, corre davvero il rischio di morirci dentro, di essere parlato dall'oggetto della sua immaginazione, di perdere distanza, cosí come il progettista corre altrettanto rischio di perdere la dialogante distanza con il cosiddetto passato, e di crederci artefice del futuro, mentre lui può essere soltanto colui che lo immagina e lo propone, con modestia nel senso di *modus*, misura, la distanza è luogo di misura. Misurare. Questo veramente

¹⁴ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, pp. 208-209.

caratterizza il grande progettista che si cimenta nel rapporto con la storia: saper misurare, dare misura a questo dialogo tra immaginazione del passato e immaginazione del futuro»¹⁵. Un progetto che si rivolge al solo passato non è plausibile. Un progetto che vuole il futuro, senza fedeltà e senza memoria, è altrettanto illusorio. Passato e futuro vivono in quel luogo virtuale che è l'immaginazione: dello storico e del progettista.

«Nella tradizione filosofica ed anche nel comune modo di pensare, la memoria sembra far riferimento ad una persistenza, ad una realtà in qualche modo intatta e continua, la reminiscenza (o anamnesi o rievocazione) rinvia invece alla capacità di recuperare qualcosa che si possedeva un tempo e che è stato dimenticato. Secondo Aristotele la memoria precede cronologicamente la reminiscenza e appartiene a quella stessa parte dell'anima alla quale appartiene l'immaginazione: è una collezione o raccolta di immagini con l'aggiunta di un riferimento al tempo. La rievocazione non è qualcosa di passivo: è il recupero di una conoscenza [...] Rievocare implica uno sforzo deliberato della mente [...] Chi rammemora "fissa per illazione che prima ha veduto o udito o sperimentato qualcosa e ciò è, in sostanza, una specie di ricerca; essa spetta solo a coloro che hanno capacità deliberativa perché anche il deliberare è una forma di illazione". La memoria è di uomini e animali, la reminiscenza è solo dell'uomo»¹⁶.

Attraverso la reminiscenza, che viene dopo la memoria, e che è quasi un «sillogizzare cercando il ricordo del passato», si consolida un patto di lealtà con gli oggetti della sto-

¹⁵ M. Cacciari, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶ P. Rossi, *op. cit.*, p. 13.

ria, e si accredita la conservazione come sentimento e prassi obbligante. Di pari passo, il concetto di valore, per tutto ciò che è considerato patrimonio, subisce una spropositata estensione semantica. Il valore artistico viene traslato in valore storico, lo stesso valore artistico viene dilatato fino a dare dignità estetica ad una massa sempre crescente di oggetti comuni, l'espressione documentale subisce un processo di rivalutazione sconfinata, generando una diffusa retorica della 'democrazia dell'opera' che va di pari passo con quella che Bruno Pedretti ha definito la 'democrazia estetica'. I rituali di un'estetica di massa si manifestano in molteplici settori della cultura e si diffondono come sentire diffuso, dove si consumano i cerimoniali del conformismo collettivo nei confronti del passato. È un convergere dell'attenzione storica che vede il grande pubblico "ossessionato dal timore di una perdita di memoria", e che trova una sua grossolana espressione nella "moda del passato". Il quale, diluendosi indistintamente nella retorica del patrimonio, diviene oggetto privilegiato dei mercanti della memoria. La memoria si vende e si vende bene.

L'ossequio indiscriminato per i depositi della storia, quando non diviene 'santificazione delle scorie', partecipa di quel clima generalizzato che «porta a trasformare ogni fotocopia del sé espressivo nell'originale del chissaché significativo [...] Gli artisti e gli intellettuali, operando come una sorta di casta profetica, si sono applicati a lungo prefigurando e preparando quello che sarebbe diventato l'enorme, infinito catalogo degli attributi artistici, estetici e culturali dei manufatti [...] Il modo in cui si è portato all'altare questo matrimonio poligamico della conservazione [...] è stato però curiosamente ispirato dalla costituzione delle memorie disciplinari [...] infatti è la memoria disciplinare che fa diventare tutte le opere "originali" quindi non tra-

sformabili e da conservare. La memoria sociale è molto meno rispettosa che la memoria disciplinare della storia, della tradizione, del documento culturale, e molto meglio disposta a intervenire, modificare, riplasmare e piegare a proprio uso e consumo quanto ereditato. La memoria sociale (in ciò forse simile alla memoria genetica) fa diventare originale il presente in quanto messa a frutto dell'eredità ricevuta; quella disciplinare (poiché vincolata alla storia come fonte) fa diventare originale il passato in quanto orto concluso da rispettare per interpretare, ma non da cambiare»¹⁷.

La vasta fortuna del tema e dell'atteggiamento conservativo, sia, in generale, come fenomeno della mentalità comune, sia nell'ambito più specifico della cultura architettonica sarebbe «da mettere in relazione con la continua perdita di valori. Poiché nel contemporaneo non si può soddisfare un grande bisogno di valori, c'è una tendenza a cercare ansiosamente tali valori nel passato. Questo avviene a livello di massa, come talvolta a livello individuale. Qualche anno fa, a Roma, rimasi estremamente colpito dalle lunghe code di gente comune davanti al Palazzo del Quirinale dove erano esposti i Bronzi di Riace. Un anno dopo, a Reggio Calabria nessuno andava più a vederli. Si può leggere ciò come la manifestazione di una inconscia speranza collettiva: da un lato, veniva spezzato un tabù – il Palazzo del Quirinale – dall'altro, un'attesa mistica investiva la “ricomparsa”. Dai Bronzi di Riace si attendeva una qualche “rivelazione”. L'ansia di poter usufruire di qualcosa letto come “magico”, rappresentato – nel caso dei bronzi ma anche in quello dei falsi Modigliani – dalla riscoperta in sé, ha sicuramente a

¹⁷ B. Pedretti, *op. cit.*, pp. 7-8.

che fare con il declino del meraviglioso nel mondo contemporaneo. Non si tratta tuttavia di feticismo, quanto piuttosto di improvvise fiammate che si consumano di fronte ai bronzi antichi, di fronte a Van Gogh, di fronte a quanto viene proposto come valore irraggiungibile dalla civiltà moderna. Senza questa cornice, senza questa sorta di ridistanziamento dall'opera d'arte, probabilmente il fenomeno non esisterebbe»¹⁸.

A conclusione della sua intervista, Manfredo Tafuri ci mette in guardia di fronte alla generalizzata *libido operandi* sul monumento antico e legge il bisogno di riagganciarsi al passato come sintomo dell'insicurezza della cultura architettonica sui propri fondamenti e come paura del proprio gesto. Eppure, avverte, «difficilmente si può valutare il significato dell'antico se le città non sono moderne». Il nuovo è rischioso, «è mancanza di radici per definizione: per questo non viene amato, ma deve avere anche il coraggio di non essere amato [...] Senza esperienza della contemporaneità, la storia diviene afasica o si risolve in un capriccio personale»¹⁹.

In un recente scritto Stanford Anderson²⁰ si interroga sulla nozione di *memoria* in architettura. Il suo saggio prende le mosse da una distinzione preliminare. Esistono due 'modi' o 'figure' della memoria: la «memoria celebrata attraverso l'architettura» e la «memoria in architettura». Nel primo caso si tratta di un *valore* dell'architettura in quanto capace di «tenere viva la memoria nella società»; nel

¹⁸ M. Tafuri (intervista a cura di C. Baglione, B. Pedretti), *Storia, conservazione, restauro*, in B. Pedretti (a cura di), *op. cit.*, pp. 85-100.

¹⁹ *Ivi*, p. 100.

²⁰ S. Anderson, *La memoria in architettura*, in B. Pedretti (a cura di), *op. cit.*, p. 49-69.

secondo di un procedimento del progetto che richiede «l'operazione della memoria all'interno dell'architettura stessa». Traguardando i materiali della storia attraverso questa duplice lente della memoria possiamo anche parlare, da un lato, di «precedente formale finalizzato ad una causa sociale» e, dall'altro, di «precedente formale costitutivo della progettazione architettonica».

L'architettura che porta in dote la facoltà di ricordare è il principale contenitore della memoria sociale. John Ruskin concepisce l'architettura, non solo i monumenti ma anche gli edifici privati, come la traccia più fedele e concreta del passato, noi «possiamo vivere senza di lei e professare un culto senza di lei, ma non possiamo ricordare senza di lei»²¹. L'architettura celebra la registrazione del ricordo veritiero attraverso la lente della memoria. Diviene così un «mezzo per mantenere lo *status quo*, per opporre resistenza ai cambiamenti e alle revisioni». Ma se l'architettura è il contenitore di una memoria *fedele*, proprio in nome di questa fedeltà, sarà necessario conservarne le tracce, i resti, le rovine. Impossibile e indecente ne risulterà il suo restauro. Perché il restauro, in qualunque misura lo si volesse attuare, annullerebbe i valori autentici del documento storico. Nel culto di una memoria incorporata nel monumento, che possiamo soltanto conservare, si celebra il distacco tra un presente come durata e continuità operante nella storia e un passato come ciclo concluso e irripetibile.

Su ben altro registro si colloca la riflessione di Alois Riegl²² sul tema della memoria e della conservazione archi-

²¹ J. Ruskin, *Seven Lamps of Architecture*, London 1849, trad. it. *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milano 1982.

²² A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus – sein Wesen und seine Entstehung*, in *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg-Wien 1929, trad. it. *Il culto*

tettonica. «Riegl, a differenza di Ruskin, sostiene che soltanto la sensibilità contemporanea può riconoscere un edificio come monumento. Di conseguenza, il monumento in questione esige un restauro che lo porti a quello stato originario che lo rende, ai nostri occhi, un monumento. La memoria che cerchiamo determina ciò che è considerato monumento, la sua gestione e la sua funzione»²³.

Si può facilmente intuire come la costruzione intenzionale della memoria, avendo origine nelle necessità del presente, si presti alle forzature ed ai travisamenti, ma anche alle rimozioni volontarie. «I monumenti così soffocanti dei regimi repressivi di questo secolo [...] o la distruzione di altri preesistenti, dimostrano chiaramente come l'architettura sia al servizio di tali manipolazioni»²⁴. La responsabilità della storia risalta sullo sfondo di queste falsificazioni intenzionali, poiché le viene assegnato il compito di vigilare sulla memoria 'costruita con intenti manipolatori', opponendo la sua distanza critica alle forzature, alle distorsioni, o, viceversa, assicurando un doveroso sostegno agli oltraggi che anche la memoria più autentica può subire.

La memoria come 'veicolo di incitamento e di controllo' riguarda soprattutto gli aspetti celebrativi, i cerimoniali del dominio e del potere. In questo senso si identifica più da vicino, o coincide, con quella che è stata indicata come la 'memoria sociale'. Il divario tra questa memoria e la 'memoria architettonica' merita una particolare attenzione. Il loro rapporto può mutare nel tempo, passando da una condizione di identificazione e fungibilità tra le due memorie, ad

moderno dei monumenti, Nuova Alfa, Bologna 1990. Si veda inoltre S. Scarrocchia, *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, CLUEB, Bologna 1995.

²³ S. Anderson, *op. cit.*, p. 52.

²⁴ *Ibidem*.

una netta separazione e indipendenza tra memoria collettiva (o sociale) e memoria architettonica (o disciplinare).

Tale rapporto è cambiato storicamente e sarà utile sottolinearne alcuni passaggi.

Durante la lunga stagione che segue la fine del classico la distinzione tra i due tipi di memoria è alquanto indefinita. Seguendo l'esemplificazione suggerita da Stanford Anderson, che a sua volta si rifà a Richard Krautheimer²⁵, risulta illuminante l'imitazione del modello del Santo Sepolcro. Le innumerevoli copie medievali conservano la memoria del luogo che più intensamente evoca il credo cristiano. I numerosi santuari dell'Europa occidentale, che erano stati chiamati Santo Sepolcro, mantengono una esplicita intenzione evocativa attraverso il forte rapporto simbolico che si perpetua nella geometria e nel numero. «I cronisti medievali spesso non distinguevano tra un cerchio e un poligono di otto o più lati»²⁶. Agli edifici basati sulla pianta centrale veniva attribuito il simbolismo del cerchio (simbolo di virtù per Agostino o della Chiesa per Candido), mentre gli otto pilastri e le dodici colonne del Santo Sepolcro potrebbero collegarsi ai dodici apostoli o agli arcani significati del numero otto. La valenza simbolica, come dice Krautheimer, «è qualcosa che semplicemente accompagna una forma particolare [...] una connotazione più o meno incerta, appena visibile e la cui interpretazione è oggetto di discussione [...] è proprio questa indeterminazione che giustifica la varietà delle interpretazioni date a una

²⁵ R. Krautheimer, *Introduzione a un'iconografia dell'architettura sacra e medievale*, in Id., *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

²⁶ S. Anderson, *op. cit.*, p. 56.

stessa forma da uno o piú autori»²⁷. Per l'architetto medievale non ha interesse la fedeltà concreta al modello come è nella realtà, la copia fisica si giustifica come capacità di rendere attuale e trasmettere la memoria di un luogo venerato e simbolo di salvezza. A questo scopo la riproduzione dell'originale può mantenere una certa imprecisione nell'imitazione delle sue parti concrete, a patto che ne conservi i principali indicatori simbolici. È sufficiente che il nuovo calco formale riproduca *tipice e figuraliter* il prototipo, rinnovando così la memoria fisica di un luogo sacro.

In questi esempi medievali i riferimenti religiosi e simbolici rientrano in quella che è stata definita memoria sociale, mentre «la memoria architettonica non si distingueva molto da quella sociale e aveva ben poca influenza su di essa. Tuttavia, la memoria architettonica stava affermandosi nell'ambito del concetto medievale di precedente formale»²⁸.

Stanford Anderson fa riferimento al principio tipologico per esemplificare alcune modalità della memoria disciplinare distinta da quella sociale. Nel far questo prende in considerazione la pianta dell'antica abbazia di San Gallo, in Svizzera, e richiama al proposito gli studi di Kenneth Conant. La pianta di San Gallo «illustra la versione autorizzata di monastero, ampio e ben organizzato, che poteva essere eretto in qualsiasi punto del regno carolingio adatto a una simile costruzione»²⁹. Il disegno, che probabilmente esisteva in varie copie, rappresenta un'idea di monastero

²⁷ R. Krautheimer, *op. cit.*, p. 109.

²⁸ S. Anderson, *op. cit.*, p. 58.

²⁹ K. J. Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture 800 to 1200*, Harmondsworth 1959, p. 20.

piuttosto che uno specifico edificio. Accettato come schema poteva essere utilizzato come tracciato regolatore nei casi concreti. Su questo punto, e cioè che la pianta rappresentasse uno specifico edificio piuttosto che un semplice schema, Anderson è in disaccordo con Conant, il quale sostiene che «il metodo applicato nel disegno e il fatto che la pianta non sia stata fedelmente seguita [per quanto riguarda l'attuale monastero di San Gallo] fanno pensare che [la pianta] fosse soltanto un semplice schema, circostanza che non corrisponde a verità. Potrebbe essere facilmente tradotto in forme moderne e costruito con poche modifiche»³⁰. Secondo Anderson la pianta costituirebbe invece un precedente tipologico, costitutivo di una memoria disciplinare. Infatti «l'aver pensato e poi disegnato la tipologia generale di un monastero così complesso sembra un risultato che meriterebbe maggiore considerazione. Il fatto che possa essere “tradotto in forme moderne e costruito con poche modifiche” conferma, invece di smentire, che quella pianta rappresentava un modello, ed esalta la qualità del risultato. Se si paragonano tra loro due monasteri qualsiasi di epoca successiva, è innegabile che la pianta di quello di San Gallo sia servita da modello. Ma va ben oltre le pretese simbolico/tipologiche di Krautheimer: la pianta di San Gallo fornisce una tipologia sistematica e funzionale. Qualunque sia stato il ruolo specifico di questa pianta, è evidente che molti monasteri europei dei secoli successivi seguirono gran parte dei principi strutturali in essa esposti. Quando l'ubicazione di un monastero era estremamente complessa, l'architetto medievale trasformava il modello di base pur mantenendo intatto il rapporto tra i corpi separa-

³⁰ *Ibidem.*

ti del monastero. A St. Martin-du-Canigou, le variazioni del terreno sono state assorbite nella fase iniziale della costruzione, in modo da rispettare il rapporto prestabilito tra le diverse parti del monastero. Definirei tutto questo un tipo di memoria disciplinare tipologica e topologica»³¹.

L'organizzazione planimetrica dovuta a precise necessità funzionali, simboliche e rappresentative prevale sulla *vilis figuratio* [segno figurativo] che si limita invece ad un numero ristretto di elementi selezionati in base alla sola rilevanza simbolica e religiosa.

Quando il contenuto è considerato per l'architettura uno dei fattori più importanti, se non il principale, la memoria sociale prevale su quella disciplinare. Nell'architettura sacra medievale la copia architettonica è legata principalmente a questo tipo di memoria sommaria.

A partire dal XIII secolo si compie un graduale passaggio da una memoria generica e imprecisa, che privilegia il valore evocativo del segno e trascura la riproduzione esatta degli elementi materiali, ad una memoria costruita sul piano astratto della teoria e che si attiene in modo più rigoroso al precedente materiale. Da allora «descrizioni, rappresentazioni e copie tendono sempre più a riprodurre gli aspetti visivi del modello, in conformità dei nuovi metodi analitici adoperati nelle scienze naturali. Dal Quattrocento in poi questa tendenza si manifesta apertamente: la copia può ancora discostarsi dal modello nelle dimensioni, nei materiali e nell'elaborazione dei particolari, ma la disposizione d'insieme e le proporzioni degli elementi costitutivi rimangono sostanzialmente invariate. Al tempo stesso pare che gli

³¹ S. Anderson, *op. cit.*, p. 60.

edifici comincino a perdere la capacità di comunicare il loro contenuto; questo processo, sebbene più volte interrotto da fasi di controtendenza, s'intensifica fino a raggiungere il suo culmine tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. I vari tipi architettonici vengono ora usati indipendentemente dal loro significato originario [...] Le moderne copie architettoniche, così fedeli e precise nella riproduzione visiva, trascurano proprio l'elemento che nel medioevo era il più importante: l'espressione del contenuto e del significato dell'edificio»³². Sono numerosi gli esempi di questo impiego dissonante del tipo architettonico che trasporta l'operazione della memoria, legata al significato originario, sul terreno dell'attualità e di una rinnovata significanza. A New York la 'copia' di un tempio greco è stata «adibita a ufficio doganale e poi a filiale del Tesoro, la copia di una cattedrale gotica a palazzo per uffici (il Woolworth Building), quella di un'aula termale ad atrio di stazione ferroviaria (il Main Concourse della Pennsylvania Station)»³³.

La tesi di Krautheimer è ripresa da Anderson, il quale sottolinea come questo procedimento basato su 'riproduzioni più fedeli e svuotamento dei contenuti' sia particolarmente chiaro ed evidente nel Palladio quando adatta alle ville di campagna l'impaginato architettonico del tempio e l'impianto planimetrico a schema centrale o a croce. Anche se, avverte, nella Villa Rotonda l'invenzione architettonica procede insieme all'invenzione di un contenuto sociale. «Facendo confluire lo stile laico e quello religioso nel suo patrimonio architettonico e adattandoli a un utilizzo non confessionale, Palladio fece aumentare anche il valore di

³² R. Krautheimer, *op. cit.*, p. 124.

³³ *Ivi*, p. 124.

tutto ciò che era sempre stato considerato mondano. Tutto questo è piú una trasformazione del contenuto piuttosto che il suo svuotamento»³⁴.

Una singolare inversione di prospettiva sulle modalità di costruzione della memoria architettonica è messa in atto dai cosiddetti “architetti rivoluzionari”. Le radicali semplificazioni formali operate dall’architettura dell’illuminismo portano ad un rovesciamento del rapporto prevedibile tra memoria e tradizione, dove persiste, vigoroso, il legame tra ciò che è esperienza del passato e la consuetudine, che tende a ricapitolare il già stato, ripetendo.

Se infatti la nozione corrente di tradizione è generalmente collegata alla responsabilità di trasmettere una rappresentazione del passato conforme a criteri di continuità, dove il nuovo e la creatività si propongono nei termini di lente e sfumate modificazioni, la memoria che perpetua la tradizione diviene la garante di una continuità e si risolve nel mantenimento dello *status quo*. Poiché «la tradizione è la grande via sulle cui sponde si depositano le tracce del passato, le testimonianze di saggezza e di cultura offerte dall’esperienza delle trascorse generazioni», sarà allora compito ineludibile dell’uomo e della memoria che va cercando «conservare tali testimonianze e tracce», se non vuole «spezzare le proprie radici e smarrire la bussola del suo operare, errabondando in balia di effimere sollecitazioni»³⁵.

Questa impostazione sembra significativamente rovesciarsi nella ricerca avviata dagli architetti del Settecento. Ad una memoria custode delle consuetudini essi contrap-

³⁴ S. Anderson, *op. cit.*, p. 62.

³⁵ E. Benvenuto, R. Masiero, *Sull’utilità e il danno della conservazione per il progetto*, in B. Pedretti, *op. cit.*, p. 102.

pongono una memoria inventata, che viene costruita ripercorrendo i grandi modelli dell'architettura alla ricerca di un presupposto fondativo, originario e primordiale. Il passato si riverbera in una memoria costruita non tanto sul dato storico e sulle permanenze simboliche della tradizione, ma sulla esplorazione dell'antecedente primitivo e di un tempo metastorico, dove è possibile far emergere «forme paradigmatiche e tipiche per modelli utopici, che erano poi quelli ispirati ai nuovi ideali del secolo»³⁶.

La sfera, il cubo, la piramide, la capanna distillano geometrie limpide e assolute, utilizzabili come rappresentazioni mentali di una razionalità universale o come simboli da identificare con la forma architettonica stessa. Un tempo arcaico e una contemporaneità idealizzata convivono in questo *experimentum memoriae*.

«Con i cosiddetti “architetti rivoluzionari”, Ledoux, Lequeu e Boullée, si ha uno sguardo sul passato che attraversa tutti i grandi modelli dell'architettura. Questi architetti valutavano il precedente classico in senso primordiale: il tempio, la rotonda, la piramide e altre forme prestabilite non sono prototipi da essere emulati e trasformati, ma i mezzi per evocare quegli archetipi, anche pure geometrie, che si ergono imponenti dietro ai modelli culturali. Questa è una memoria inventata che appartiene, dipende da, ed è al servizio dell'autonomia dell'architettura. Lungo il percorso dell'architettura moderna, emergono molte tracce di questa ricerca di forme archetipiche, come si nota nei lavori di Peter Behrens e Le Corbusier, di Aldo Rossi o nella piramide del Louvre di I.M. Pei. Per quanto queste forme

³⁶ A. Griseri, R. Gabetti, *Architettura dell'Ecclettismo. Saggio su Giovanni Schellino*, Einaudi, Torino 1973, p. 7.

archetipiche possiedano grande forza espressiva, sia nelle opere del XVIII secolo sia in quelle del XX, con la loro ricerca di semplicità primordiale inibiscono la delicata ricerca e l'uso innovativo di quel principio architettonico che troviamo nelle ville neopalladiane. Usare elementi archetipici come giustificazione della propria opera denota il desiderio di un'architettura autonoma con forme riconoscibili che soddisfino le aspettative culturalmente ben definite dei fruitori»³⁷.

Emil Kaufmann³⁸ riconosce nella ricerca architettonica dell'illuminismo un preciso carattere di autonomia nei confronti dei modi tradizionali, in particolare del sistema barocco, e indica quegli architetti, in modo eloquente, come "i primi avversari della tradizione". Opposizione che sfocia in un radicale rinnovamento architettonico destinato tuttavia ad essere dimenticato e rimosso nell'Ottocento. Poiché le sperimentazioni compositive e gli straordinari progetti settecenteschi (si vedano le sorprendenti proposizioni combinatorie di Robert Morris basate sulla scansione di volumi elementari cubici) potevano «venire intesi soltanto in un'epoca in cui l'arte tornasse ad essere astratta»³⁹.

A ben vedere tutto questo sembrerebbe procedere in una direzione contraria alle figure condivise della continuità che prevedono l'ingresso del passato nel presente proprio in virtù della conservazione dei precedenti formali e simbolici, garantita dalla memoria. Nell'esperienza architettonica dell'illuminismo può essere colto con sufficiente chiarezza il passaggio che porta la memoria architettonica a

³⁷ S. Anderson, *op. cit.*, p. 64.

³⁸ Emil Kauffmann, *L'architettura dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966. Si veda in particolare Parte prima - Capitolo secondo, pp. 22-41.

³⁹ *Ivi*, p. 5.

separarsi dalla memoria sociale. Si tratta di una memoria costruita dagli architetti per gli architetti, che postula una forte autonomia della disciplina mentre richiede nuove forme di legittimazione. Non sorprende allora la ricerca di principi intelligibili, di valori civili, di convenienza funzionale e costruttiva, di simboli rispondenti ai nuovi ideali. «Il pensiero filosofico e quello politico avevano suggerito architetture tipo, per ideologie precise ed attuali; si era progettato il Tempio consacrato all'Uguaglianza (da parte di Jean-Jacques Lequeu), la casa di un Cosmopolita (disegnata a Roma nel 1785 da A.L.T. Vaudoyer); il "globo" non era usato soltanto come modello combinatorio o come tipologia assoluta, ma come simbolo era identificato con la forma architettonica stessa ... come unità esprimeva un concetto assunto ad ideologia universale»⁴⁰.

La memoria inventata restituisce autorevolezza e nuovo valore simbolico alle certezze della ragione, e lo fa ritornando ad un passato originario, dove ritrova un tempo che sta prima di quello storico e dove gli archetipi si possono presentare nella figure depurate della geometria. Il nuovo si manifesta in questa proiezione ideale verso i territori incerti del futuro, e procede estraniandosi dalla tradizione. La sostanza di tale *novitas* è nel contenuto di singolarità che si manifesta nell'emergere di figure architettoniche originali. Ma, mettendo a fuoco il significato primo della parola, si può riconoscere come la nozione di originale sia qui saldamente collegata all'istanza di un rigenerante ritorno all'origine.

Luigi Ramazzotti è Ordinario di Composizione Architettonica e Urbana nell'Università di Roma «La Sapienza».

⁴⁰ A. Griseri, R. Gabetti, *op. cit.*, p. 7.

GIANCARLO MAININI

LA MEMORIA DI UN PERCORSO

Volendo legare la conversazione di questa sera al seminario che in questi stessi giorni abbiamo in corso, qui ad Ischia, sulle problematiche connesse alle modalità d'intervento nella riqualificazione di sistemi infrastrutturali lineari in ambiti di particolare pregio storico-culturale ed ambientale, non posso fare a meno di tornare con la memoria al mio primo libro – scritto con gli amici Giancarlo Rosa e Adolfo Sajeve – che affrontava le tematiche, allora emergenti, dell'archeologia industriale e tentava una loro collocazione nel piú ampio panorama della tutela e valorizzazione del nostro patrimonio culturale e ambientale.

Quello che tenterò di fare è restituire un mio, tutto personale, percorso, da quelle prime riflessioni al mio lavoro attuale sul tema del seminario cui prima facevo riferimento, nel quale, in particolare, mi occupo di linee, di tracciati, di percorsi ferroviari dismessi.

Quale il legame tra l'insieme di questioni sottese da questi temi? Cosa può tenere accostati, in me, due momenti distanti tra loro circa trenta anni?

Archeologia industriale e recupero delle ferrovie dismesse hanno in comune sicuramente tematiche generali, metodologie di analisi e criteri di intervento, ma il loro reciproco appartenersi, il loro essere l'uno nell'altra, che mi ha

interessato e continua ad interessarmi, trova il suo fondamento non tanto negli aspetti, per così dire, *diretti*, come quelli connessi alla loro individuazione, classificazione, oppure alla loro rifunzionalizzazione, quanto piuttosto nelle *opposizioni dialettiche* – se non addirittura contraddizioni: archeologia/industria, dismettere/riusare, industriale/culturale, infrastruttura/paesaggio – sulle quali credo che la modernità abbia costruito la maggior parte delle sue elaborazioni. Opposizioni/contraddizioni che sono tra loro in rapporti variabili nel tempo e in relazione ai luoghi; rapporti sui quali costruire piuttosto modelli metodologici che modelli da ripetere uguali a se stessi; rapporti sicuramente iscrivibili nel più ampio e problematico sistema di relazioni che lega tecnica ed etica e cioè il senso progressista dei rapporti tra prospettive e mezzi necessari a perseguirle, al quale sono stato educato, o viceversa, il loro rovesciamento, come ormai sembra imporre l'attuale e sempre più diffuso atteggiamento di rispecchiamento passivo in una realtà rotolante su se stessa.

Tornando a quelli che definirei i *materiali* del mio ragionamento, mi sento di sottolineare che, per quanto riguarda la ferrovia, quello che da sempre mi ha affascinato è che il treno – fatto unico per un mezzo di trasporto – nelle evoluzioni che compie lungo il suo tracciato possa consentire al suo viaggiatore di percepire non solo i paesaggi che sta attraversando ma anche il mezzo sul quale si sta muovendo. Questo è particolarmente apprezzabile nelle linee secondarie e marginali delle aree interne – come, appunto, quella del nostro caso-studio – dove i tracciati, i manufatti e i differenti materiali, seguendo la morfologia del territorio, nella loro reciprocità, permettono allo sguardo, ai pensieri e alle sensazioni di scorrere e di tenere insieme i paesaggi da cui si proviene e quelli in cui si andrà e viceversa, dando vita ad un esemplare *sistema di sistemi*.

Assumendo questa notazione sul treno come metafora, potrei dire che i paesaggi, il contesto nel quale si muovevano quelle mie prime riflessioni sui temi della tutela e della valorizzazione del nostro patrimonio storico-culturale ed ambientale appaiono, oggi, ancora integralmente presenti, il che, purtroppo, vuol dire che non è stato molto il cammino compiuto. Nonostante siano passati piú di venti anni, le questioni relative alla tutela del territorio e alla garanzia di qualità nei necessari interventi di conservazione o di trasformazione, continuano ad essere ancora le stesse, anzi, mettendo meglio a fuoco i dettagli di questo panorama, appaiono i segni di un accresciuto degrado e si colgono esiti di una sempre maggiore sordità e perdita di capacità reattive nei confronti di progetti e strategie culturalmente avanzate e socialmente utili.

Nella seconda metà degli anni Ottanta associazioni come Italia Nostra, ANCSA, FAI, WWF, Lega Ambiente, erano passate da un momento eminentemente di denuncia ad una nuova fase sostanzialmente di elaborazione e di proposta ed erano interlocutori autorevoli delle istituzioni, sia a livello centrale che periferico, almeno nei contesti piú attenti e progressisti. Erano gli anni in cui si riaccendeva il dibattito sulle leggi di tutela, avviato già con la ricostruzione post-bellica, ed appariva già quanto mai necessaria una riforma del neonato Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali al quale, in un rinnovato quadro di rapporti tra Stato e Regioni e tra istituzioni pubbliche e privati, era opportuno dare, finalmente, un ruolo e una strutturazione eminentemente tecnico-scientifica, liberandolo da tutti gli appesantimenti burocratici che ancora oggi, nonostante il nuovo Codice, non si è riusciti a conseguire.

In questa prospettiva, tracciata dal gruppo di lavoro guidato da Giovanni Urbani – indimenticabile figura umana e

scientifica, allora direttore dell'Istituto Centrale del Restauro – di cui facevo parte insieme a Pio Baldi, e Pietro Petrarola, il ministero si sarebbe dovuto trasformare in un'agenzia, che decidemmo di chiamare programmaticamente, ma anche un po' tendenziosamente, ARCA (Agenzia per le Risorse Culturali ed Ambientali).

L'ARCA doveva essere strategicamente impegnata in un'attiva azione di *manutenzione programmata* del territorio in cui tutela e valorizzazione non avrebbero dovuto piú essere portatrici di interessi confliggenti. Il territorio, nella sua trama storico-culturale e nella sua realtà d'immagine, doveva acquistare il carattere di *luogo delle risorse* dell'intero tessuto ambientale; per le peculiari ed irripetibili manifestazioni nelle quali si esprime, doveva assumere rilevanza di *materia prima pregiata, non rinnovabile*. Ne facevamo derivare che, nella prospettiva di un futuro da affrontare non piú in termini di uno sviluppo illimitato che la rarefazione delle risorse e il crescente degrado ambientale rendevano chiaramente sempre piú problematico, era necessario riaffermare – e lo è ancor piú oggi – che, costituendo la cultura un attributo di tutto intero il territorio, non esistono possibili discriminazioni tra l'eccezionalità di beni da conservare rigorosamente e la normalità di un territorio da non sottoporre a tutela.

In quegli stessi anni, seppur in ritardo rispetto ad altri paesi, si andava sviluppando anche in Italia un diffuso interesse per le testimonianze del periodo della prima industrializzazione, dando luogo alla nascita della Società Italiana per l'Archeologia Industriale.

Nella prospettiva che andavamo delineando, pensavo che questa nuova disciplina, proprio per quelle stimolanti contraddizioni cui facevo prima riferimento e che mi sembrava fossero già tutte contenute nella sua stessa denomina-

zione – nel senso comune l'archeologia si interessa di cose antiche mentre l'industria rappresenta un fenomeno moderno –, potesse costituirsi come utile veicolo per superare tutta una serie di tradizionali schematizzazioni e favorire il diffondersi di una rinnovata capacità di scambio tra registrazione del passato e progettazione del futuro.

Come ci ha insegnato Ranuccio Bianchi Bandinelli, l'archeologia «rappresenta un modo diverso, particolare d'indagine storica, ma il fine è il medesimo; dopo che anche la storia non è piú e non solo la storia dei grandi uomini e delle loro guerre, ma la storia dei popoli. Anziché sulle fonti scritte essa si basa sui dati materiali che una civiltà produce, accumula e lascia dietro di sé». Quei luoghi, quei macchinari, quelle costruzioni – fossero fabbriche, abitazioni, ferrovie o altri impianti che strutturano interi territori – erano un'altra documentazione tangibile delle condizioni di vita, di lavoro e di relazioni, indispensabili per cogliere quel complesso sistema di attività e di rapporti sociali che la nuova realtà economica e i nuovi modi di produzione avevano istituito. Così l'archeologia industriale contribuiva a consolidare una particolare chiave interpretativa che, a partire dagli oggetti, dalle macchine, dagli edifici e dal territorio, consentiva in modo nuovo di arrivare agli uomini, ai loro rapporti sociali, ai mezzi materiali del loro produrre e, piú in generale, della loro esistenza. Lo studio dei resti materiali del nostro passato non poteva essere inteso ancora, semplicemente, in termini retrospettivi, ma come attività di identificazione e tutela della fisionomia di un determinato territorio considerato come risultato di un processo storico in cui – come ricordavo prima – il presente rappresenta a volte il punto di equilibrio, a volte la frattura tra memoria e registrazione del passato e progettazione del futuro. Come diceva Argan, il nostro è un paese in cui il

passato si è fatto presente ed è diventato ambiente concreto della nostra vita.

A questa considerazione se ne collega immediatamente una seconda relativa alle finalità dello studio, della conoscenza e della conservazione di questi manufatti e al loro rapporto con la sfera dell'estetico. Va a questo proposito ricordato che l'impostazione culturale classico-idealista è largamente responsabile dello iato, ancora oggi esistente, tra il patrimonio cosiddetto *maggiore* e quello considerato *minore*, tra la conservazione e l'uso sociale dei beni culturali. Il patrimonio archeologico industriale, proprio per il fatto che rispetto al problema estetico è stato quasi sempre considerato in maniera del tutto marginale, può aiutarci a comprendere come il metro di giudizio, liberato dal gusto per l'avvenimento unico ed eccezionale, vada ricercato all'interno dei valori propri e del portato complessivo che i diversi beni racchiudono e di cui sono testimonianze.

I resti del patrimonio archeologico industriale, ma più in generale tutte le rovine, ci affasciano da sempre non solo perché ci dicono del nostro passato ma perché ci ammoniscono anche sul nostro futuro. Come ha notato Siegmund Ginzberg, possono costituire una sorta di ritratto di Dorian Gray, capaci di procurarci al tempo stesso sicurezza e paura. In questo rispecchiamento tra passato e futuro, certamente possiamo cogliere senso e misura delle capacità umane ma anche la consapevolezza che forse è illusoria l'idea di una storia fondata su uno sviluppo continuo e sempre in espansione. Forse, proprio per questo, le rovine sono state sempre occasione di emozionante riflessioni, amate da chi non ne possedeva, tanto da crearle come artificio. Segno contemporaneamente di fragilità e potenza, credo che misurino il tempo e definiscano lo spazio dell'agire in un presente che, nel disegnare le sue possibili prospettive, voglia

saper ricordare e dimenticare, avere fiducia e timori, correre gli inevitabili rischi di un progetto che non si rassegni ad essere riflesso passivo di una realtà globalizzata, senza spazio e senza tempo, senza rovine e senza memoria. Purtroppo, l'assottigliarsi dell'orizzonte del passato nella società contemporanea sembra in grado di produrre più rifiuti che rovine: una situazione di instabilità in cui alla perdita del passato corrisponde in modo sempre più evidente una simmetrica chiusura verso un avvenire che non sia solo quello di una *élite* più o meno ristretta.

Quando qualche anno dopo, sul finire degli anni Ottanta, sono stato chiamato nella facoltà di Ingegneria di Napoli, la mia attività di ricerca e quella dei colleghi della sezione di Teorie e Modelli dell'Architettura, del Dipartimento di Progettazione Urbana, si sono progressivamente indirizzate verso i progetti complessi dell'ingegneria, le infrastrutture, gli impianti per il risanamento e la manutenzione dell'ambiente e le architetture ad essi connesse, temi che, nonostante la particolare rilevanza problematica nella trasformazione della città e del territorio contemporaneo, sovente sono affrontati nell'assoluta indifferenza per i caratteri dei luoghi e dei contesti.

È stato detto che il concetto di luogo ricollega l'architettura moderna al passato e che solo quando impareremo a comprendere i nostri luoghi saremo in grado di contribuire alla loro storia. Con questa indicazione sono tornato a riflettere sul lascito del patrimonio archeologico industriale che proprio nel campo delle infrastrutture, forse meglio che in altri temi, ci mostra come l'ingegneria abbia saputo produrre per tutto l'Ottocento e gli inizi del Novecento opere di grande valore e coerenza, che hanno fatto entrare negli interessi culturali della critica e della storia dell'architettura interi campi del costruire, fino ad allora rimasti esclusi.

Una rinnovata volontà di legare intervento architettonico ed ingegneria mi ha spinto, dunque, a ricercare un nesso con la tradizione di studi avviati dalla scuola del Corpo degli Ingegneri di Ponti e Strade di Napoli che dal primo decennio dell'Ottocento aveva promosso una nuova concezione del territorio, inteso come entità spaziale aperta e disponibile a diversi interventi, nel quale contesto naturale e opera dell'uomo erano chiamati a integrarsi vicendevolmente. In questa visione la stessa rappresentazione grafica del paesaggio acquistava una forte rilevanza simbolica. Le planimetrie del territorio, acquerellate e modellate, costituivano il luogo della sperimentazione di interventi possibili. Non si trattava più solo di un territorio tecnico da percorrere, conquistare o misurare, ma dell'invenzione di una dimensione totalmente nuova dello spazio del progetto: uno spazio dilatato in cui le carte fornivano i siti e il progetto ne trasformava la dimensione geografica in dimensione storica.

In questo spazio, in cui forse per la prima volta la città non era più l'oggetto esclusivo, vediamo convivere i modi della cartografia tecnica e le rappresentazioni naturalistiche, il disegno delle infrastrutture e l'idea della loro costruibilità, espressa attraverso l'approfondimento di dettagli esecutivi. Come nelle pagine di un trattato, questi elaborati esplicano, ancora oggi, la loro carica teorica e metodologica, ponendosi come rappresentazione di quella necessaria correlazione tra le diverse scale del progetto che costituisce uno dei momenti fondativi del fare progettuale, una riflessione imprescindibile per l'elaborazione di un'idea di organizzazione dello spazio capace di riconoscerne e valorizzarne i caratteri e di interpretarne le necessità di trasformazione.

L'unitarietà racchiusa in queste elaborazioni, nel corso del tempo, si è andata progressivamente disperdendo, frammentandosi in saperi diversi, ciascuno geloso del proprio

portato teorico. Il vuoto lasciato dagli eccessi di questa fedeltà disciplinare è stato spesso riempito da una semplicistica concezione del progetto.

Come ha osservato Marc Augé, dobbiamo constatare che oggi si vanno progressivamente perdendo molti saperi tradizionali, e la constatazione che ciò avvenga per la loro diminuita capacità di incidere non è risposta sufficiente, in quanto a questo fenomeno non corrisponde un pari e diffuso accesso a nuovi saperi, anzi, al progredire dei saperi specialistici fa riscontro un sempre minore livello della qualità culturale generale.

Per questo, in una prospettiva che vuole essere al tempo stesso pratica e radicalmente riformista – per usare ancora termini che possono sembrare in contraddizione tra loro – mi piace continuare a pensare il progetto come il luogo in cui, attraverso la logica finalizzazione dei mezzi ad esso necessari – che ogni disciplina intende giustamente coltivare – sia possibile tenere insieme questioni diverse, con i loro diversi gradi di maturazione e le loro diverse resistenze nel rapportarsi sia alle specificità delle situazioni, sia a obiettivi più generali di maturazione.

In questo senso, i progetti complessi dell'ingegneria, per l'intersezione di competenze che li caratterizza e per il loro ruolo nella qualificazione morfologica del territorio, oggi costituiscono una grande opportunità da cogliere. Così, il nostro gruppo di lavoro ha individuato come campo privilegiato della ricerca e della sperimentazione progettuale un filone di studi incentrato sul progetto e sul recupero delle infrastrutture di trasporto collettivo, intese come luoghi specifici dell'architettura e capisaldi di un sistema spaziale complesso in grado di stabilire connessioni significative tra parti, anche distanti nello spazio e nel tempo, di città e di territorio.

Nell'edizione del 2003, la Biennale di Architettura e Cultura del Paesaggio di Rotterdam è stata interamente dedicata alle infrastrutture e alla mobilità, assunti come temi fondamentali della moderna civiltà occidentale. L'obiettivo era quello di aprire una nuova prospettiva progettuale che fosse in grado di delineare i parametri di una nuova sensibilità ambientale in cui le questioni del trasferimento, della comunicazione, del sistema delle relazioni fossero visti non solo come problema ma anche come risorsa, come occasione. L'enorme varietà della rete dei percorsi non solo occupa spazio ma trasforma continuamente i paesaggi delle città, produce cambiamenti nelle abitudini e negli stili di vita delle persone e, per questo, strategie di contenimento e ottiche rivolte a risolvere esclusivamente i problemi tecnici non sono in grado di raggiungere al cuore la natura progettuale del problema che sollecita risposte non convenzionali.

Come ho avuto già modo di sottolineare in altre occasioni, si tratta di indagare in che misura nuovi e crescenti aspetti dell'ingegneria possono costituire materiale privilegiato dell'architettura, di un'architettura di relazioni che si sovrapponga a un'architettura di oggetti, fondata più sulla logica dell'attivazione di connessioni che sull'omogeneità di strategie formali. Il territorio e le sue trame divengono, così, luogo e supporto per coesistenze con diverse e specifiche spazialità e temporalità.

Se questa ipotesi sembra disegnare una città e un territorio all'insegna dell'informale, questo non deve essere inteso nel senso di strutture prive di forma ma piuttosto di ordinamenti capaci di assumere le diverse forme dell'esperienza.

Un esempio emblematico in questo senso può essere considerato il progetto di riqualificazione e recupero della rete ferroviaria della regione di Porto, in Portogallo, dove la

linea territoriale e quella urbana si fondono in un unico sistema in cui il tracciato, i diversi manufatti che lo corredano, i suoi mezzi e materiali hanno quasi caratteri metamorfici in grado di essere sempre in sintonia con la specificità dei diversi contesti attraversati, sia che si tratti di ambiti da tutelare sia che si tratti di interventi trasformativi portatori di nuove e differenti qualità. L'infrastruttura è così servizio e luogo di servizi in una sorta di cortocircuito tra fini e mezzi, per cui il viaggio e i suoi materiali non sono più solo mezzo, ma paradossalmente si costituiscono anche come fine. Allora, arrivo e partenza possono anche coincidere in un continuo scambio tra dimensione dinamica o statica di funzioni e visioni.

Lo studio per il recupero della ferrovia dismessa che attraversa il Parco del Cilento e Vallo di Diano tiene insieme e quasi riassume le diverse questioni affrontate in questo mio percorso: una più operativa idea di tutela e la sua estensione alla scala territoriale, includendo non solo le eccellenze ma anche il complesso e interrelato sistema di lasciti della cultura materiale; quindi, in questa direzione, il senso che in un paese come il nostro, già tanto ricco di testimonianze del passato, può assumere l'attenzione per il più recente e meno noto patrimonio archeologico industriale; infine, le infrastrutture, non più solo mezzi ma protagonisti nei processi di trasformazione urbana e territoriale.

La ricerca, dall'obiettivo iniziale di verificare le potenzialità di un recupero del tracciato, delle aree e dei manufatti connessi alla linea ferroviaria Sicignano-Lagonegro, ormai non più attiva dal 1987, progressivamente si è andata indirizzando verso una ipotesi più ampia, stategicamente fondata sull'individuazione di un sistema lineare complesso che ha finito per coinvolgere anche le altre infrastrutture che la affiancano, il fiume Tanagro e una serie di nodi di

scambio capaci di generare rimandi trasversali rispetto alle direttrici di fondovalle.

Così, si è delineato un possibile percorso che potrebbe innescare un processo di valorizzazione di più vasti ambiti territoriali del Cilento e delle loro risorse storico-culturali ed ambientali. Questo fascio di infrastrutture, definito da diversi sistemi morfologici, potrebbe costituire l'ossatura di un parco lineare, inteso come luogo in cui singolarità e normalità, esistente e nuovo, artificio e natura possano integrarsi e qualificarsi vicendevolmente. Si tratterebbe di dar vita a quell'ampio progetto di manutenzione programmata – cui già prima ho fatto riferimento – in grado di tenere insieme scala architettonica e dimensione territoriale, interventi fisici e iniziative immateriali. Si tratterebbe di definire connessioni e dimensionalità del campo di intervento, articolazioni e gerarchie, componenti e tempi delle trasformazioni di un progetto che, per la natura stessa dell'operazione, dovrebbe tendere a porsi come concretizzazione del legame, in quel territorio, tra passato e disegno di un possibile futuro. Per questo, il nostro lavoro ha teso a costruire più un modello di sviluppo che un modello morfologico la cui geometricità risiede, quindi, non tanto nelle forme quanto nel fornire una cornice metodologica e di temi in grado di favorire uno sviluppo logico alle intenzionalità progettuali; nel fornire un orizzonte di senso – come significato e come direzione – in cui la struttura primaria delle permanenze, con la loro specifica e consolidata rappresentatività, sappia comunque indirizzare e governare le trasformazioni nella loro ineliminabile aspirazione a continui ricominciamenti, nella loro imprevedibilità.

Nel passaggio da uno studio sulla sola ferrovia ad una proposta riferita a un sistema lineare complesso – l'acqua, la strada statale, la ferrovia e l'autostrada – e al movimento

e alle diverse temporalità che potranno caratterizzarlo come nuovo attrattore in questo ampio territorio tra Sicignano e Lagonegro, ho ritenuto opportuno, per la parte del lavoro di sperimentazione progettuale da me direttamente condotta, far riferimento ad alcuni temi sintetizzati in parole-chiave, quali:

allestire il parco, cioè renderlo possibile; atto simbolico inteso a dotarlo di senso e garantirne la vivibilità; ragione profonda e immagine delle intenzionalità progettuali;

confine, non come sbarramento ma come passaggio; come forma dell'avvenire e della progressività del progetto; come apertura alla comprensione e alla comunicazione e quindi variabile, dotato di una dimensione temporale oltre che spaziale;

spazio, quello rivelato dagli elementi del fascio, il loro intervallo, lo spazio intermedio – con le sue estensioni e compressioni, necessarie entrambe come quelle del respiro – teso a rintracciare continuità dietro apparenti discontinuità;

ponte, manufatto, come quello di Martin Heidegger, da cui nasce il luogo, che non gli preesiste perché è proprio il ponte che raduna la terra intorno a sé in qualità di *paesaggio*.

Che vuol dire questa terra trasformata in paesaggio? Questo sito trasformato in luogo?

Credo che voglia semplicemente dire che è necessario chiedere a quel ponte, a quella ferrovia, a quella strada, ai loro manufatti di essere di più di quello a cui servono; di entrare così, a far parte della memoria individuale e collettiva; di esserci, così, vicini e necessari anche quando non li usiamo o non li useremo più.

Giancarlo Mainini è Ordinario di Composizione Architettonica e Urbana nell'Università di Napoli «Federico II».

INDICE

<i>Nota introduttiva</i>	6
LUIGI STENDARDO, <i>Progetto e memoria. A mo' di prefazione</i>	7
FRANCESCO RISPOLI, <i>La traccia e la memoria. Una nota introduttiva</i>	17
PIER ALDO ROVATTI, <i>La memoria e l'oblio</i>	27
PAOLO JEDLOWSKI, <i>Esperienza e memoria</i>	41
ENRICO ALFONSO CORTI, <i>La città e le sue tracce. Memoria, identità, progetto</i>	57
LUIGI RAMAZZOTTI, <i>Architettura e memoria</i>	69
GIANCARLO MAININI, <i>La memoria di un percorso</i>	95

Finito di stampare
nel mese di luglio 2009
Arti Grafiche Cecom s.r.l.
Bracigliano (SA)

Nella collana:

1. Paolo Alatri, *La crisi dello stato liberale da Giolitti a Mussolini.*
2. AA.VV, *Giuseppe Baretti letterato e viaggiatore*
3. Aridreas Kamp, *La teoria politica di Aristotele. Presupposti e temi principali.*
4. Gaetano Amalfi, *Cento canti del popolo di Serrara d'Ischia.*
5. AA.VV, *Romanticismo europeo e traduzione.*
6. Conrad Haller (Un Ultramontain) *L'isola d'Ischia.*
7. Edoardo Malagoli, *La tradizione culturale ed artistica dell'isola d'Ischia.*
8. Pietro Greco, *Kosmos, arte e scienza allo specchio.*
9. Luigi Stendardo, *La traccia e la memoria.*

