

*Proyecto y relato
La arquitectura como narración

*Progetto e racconto
L'architettura come narrazione

Evelina Calvi

1. Le considerazioni che seguono intendono sottolineare il carattere sperimentale e di ricerca che hanno informato le pubblicazioni di chi qui scrive, fino all'inizio degli anni '90': essi rappresentano un tentativo di discutere l'architettura ritrovando e accogliendo elementi di riflessione e di orientamento del progetto che spesso la critica specialistica ha offuscato o rimosso. E pertanto, indulgiando ad accogliere elementi di prossimità, essi vogliono testimoniare di un percorso il cui iter si sviluppa non oltre la disciplina, bensì intorno alla disciplina stessa, arricchendone il decoro: quasi una «via dei canti» che sovrapponendosi alla regione disciplinare vi intesse una trama a fianco degli usuali orientamenti. Una trama tuttavia attraversata da un filo comune, che il titolo, in voluta e immodesta parafrasi del noto lavoro di Ricoeur, intende suggerire².

Ci si può chiedere perché si voglia così (rievocando i lontani ma ancor noti toni del giedioniano Tempo, spazio e architettura) richiamare l'attenzione di un'arte eminentemente spaziale, qual è l'architettura, alla dimensione temporale. A maggior ragione ci si può chiedere perché, proprio quando il dialogo tra la riflessione intorno al progetto di architettura e la speculazione filosofica (dialogo a cui le pagine scritte dall'Atrice si sono sempre mostrate particolarmente interessate) si è reso possibile grazie a una sorta di cambiamento di statuto della

1 . Las consideraciones que siguen pretenden subrayar el carácter experimental y de investigación que habían adoptado las publicaciones de la autora de estas líneas durante el período anterior al principio de los años noventa.¹ Representan un intento de discutir la arquitectura reencontrando y adoptando elementos de reflexión y de orientación del proyecto que a menudo han sido ofuscados o subvalorados por la crítica especializada. Por lo tanto, siendo reacios a adoptar los elementos de proximidad, ellos desean trazar un trayecto que comprende un desarrollo no *fuera* de la disciplina, sino más bien alrededor de la misma disciplina, enriqueciéndola: es casi una «vía lateral» que, superponiéndose al campo disciplinal, compone una trama *al lado* de las directrices usuales. Una trama, sin embargo, atravesada por un hilo común, que el título, en una peráfrasis intencionada e inmodesta de la conocida obra de Ricoeur, pretende sugerir.²

filosofía la quale, ponendosi sempre più come ricerca del senso dell'essere ed evidenziandone la natura temporale, viene a inscrivere il soggetto nella storia e nella finitezza che gli è propria disponendosi così alla «comprensione dell'essere como spazialità, libera apertura, dispersione effettiva entro la contrada»³.

La filosofia classica —che trova espressioni paradigmatiche nel pensiero di Hegel—, pur nell'ampio ricorso a metafore architettoniche, non sembra essere in grado di attribuire all'architettura un ruolo centrale nella sua riflessione, poiché si fonda su un concetto di verità como verità di coscienza. In Hegel la transición dalla forma d'arte simbólica a quella clásica e infine a quella romántica, si definisce como progressivo liberarsi della coscienza dalla materialità e dalla simbo licità, forme queste in cui l'architettura trova invece la sua plena realización: l'architettura infatti non è portatrice di alcun autonomo significato, al contrario essa lo aspetta dall'esterno, aspetta che lo espíritu invada i suoi muri e le sue piedras que, di per se stessi, non sono altro che residuo. Processo questo que culmina nella hegeliana morte dell'arte, là dove in epoca romántica il significado travalica a tal punto il significante da rendere vana ogni rappresentazione sensible dell'arte —e della coscienza.

Se dunque nella tradición clásica della filosofía l'architettura è una forma senza vita, forma morta, alienata, strumentale (incapace quindi di prendere bellezza dall'interno, ma continuamente rinvante ad altro, a qualcosa que non è presente e que rimane solo como traccia, monumento), la filosofía del Novecento modifica radicalmente la situazione: essa, infatti, venendo gradualmente a riconoscere l'inade-

Podemos exigirlo para así (volviendo a evocar los ecos lejanos, pero aún perceptibles, del giedioniano *Espacio, tiempo y arquitectura*) llamar la atención de un arte eminentemente espacial, como es la arquitectura, dirigiéndola hacia su dimensión temporal. Otra razón importante para exigirlo es que, justo cuando el diálogo entre la reflexión en torno al proyecto de arquitectura y la especulación filosófica (diálogo en el que la autora de estas páginas siempre ha mostrado un particular interés en sus obras) se ha hecho posible gracias a una especie de cambio de status de la filosofía, siempre perfilándose ésta última más bien como una búsqueda del sentido de la existencia y poniendo en evidencia su naturaleza temporal, viene a inscribir al sujeto en la historia y en la finitud que le es propia, disponiéndose así a la «comprensión de la existencia como espacialidad, una libre apertura, una dispersión efectiva en el lugar».³

La filosofía clásica —que encuentra expresiones paradigmáticas en el pensamiento de Hegel—, por lo menos, en sus frecuentes recursos a metáforas arquitectónicas, no parece estar dispuesta a atribuir a la arquitectura un papel central en su reflexión, dado que se basa en un concepto de verdad como «verdad de conciencia». En Hegel la transición de la forma de arte simbólica a la clásica y, finalmente, a la romántica se define como un progresivo proceso de liberación de la conciencia de la materialidad y del simbolismo, formas en las que la arquitectura, en cambio, encuentra su plena realización: la arquitectura, de hecho, no es portadora de ningún significado autónomo; al contrario, ella espera recibirlo del exterior, espera que el espíritu invada sus muros y piedras que, por sí mismos, no son más que un residuo. Dicho proceso culmina en la hegeliana *muerte del arte*, donde en la época romántica el significado prevalece hasta tal punto sobre el significante que desvirtúa cualquier representación sensible del arte —y de la conciencia—.

guatezza di questo rimando alla coscienza, è finalmente in grado di volgere uno sguardo rinnovato all'architettura. La rivalutazione della dimensione spaziale rispetto a quella temporale, e pertanto dell'architettura non più come traccia, residuo, monumento, ma come tempio e tomba che racchiude qualcosa di deperibile, in un certo senso inaugura non solo la *Kehre* heideggeriana, ma una vera e propria *Kehre* del pensiero filosófico.

Ora, a chi qui scrive pare che, se l'interesse heideggeriano e postheideggeriano per la dimensione spaziale ha prodotto un cambiamento di statuto della filosofia che l'ha resa disponibile a un effettivo dialogo con l'architettura, quest'ultima dal canto suo non possa, per aprirsi a questo stesso dialogo, non rivedere alcuni suoi fondamenti disciplinari e in particolare quelli che vanno a concernere il rapporto tra temporalità e spazialità, il senso monumentale dell'opera, l'idea di permanenza, e così via.

Questi accenni riportano all'allusione, contenuta nel titolo di questo scritto, al ricœuriano Temps et récit, con una ulteriore estensione dell'allusione stessa. Infatti, là dove inizialmente si tendeva a sottolineare principalmente l'incidenza del termine temps, ora si rende necessario chiarire il senso completo della parafrasi: ove il termine sostituito (progetto) si rivela altrettanto importante di quello ripreso letteralmente, anzi, a ben vedere, risulta chiarirsi solo se coniugato, seppure per allusioni, insieme con quello.

Infatti, come si cercherà di sviluppare meglio nel seguito, tale coniugazione sottintesa vuole rimandare all'idea che non solo la temporalità vada precisata come temporalità umana (la quale, per Ricœur, è tale solo nella

Entonces, si en la tradición clásica de la filosofía la arquitectura es una forma sin vida, forma muerta, enajenada, instrumental (incapaz, por tanto, de extraer belleza del interior, pero que remite constantemente hacia el más allá, hacia algo que no es presente y que permanece sólo como una huella, un monumento), la filosofía del siglo XX modifica radicalmente la situación: tras llegar gradualmente a reconocer la impropiedad de esas remisiones a la conciencia, llegando a estar finalmente capacitada para tener una visión renovada de la arquitectura. La revalorización de la dimensión espacial respecto a la temporal y, por tanto, de la arquitectura no ya como huella, residuo, monumento, sino como templo o tumba que contiene algo percedero, en un cierto sentido inaugura no solamente la *Kehre* heideggeriana, sino una verdadera *Kehre* del pensamiento filosófico.

Ahora bien, a la autora de estas líneas le parece que, si el interés heideggeriano y postheideggeriano por la dimensión espacial ha producido un cambio de status de la filosofía predisponiéndola para un efectivo diálogo con la arquitectura; esta última, por su parte, se ha visto obligada, al abrirse a este diálogo, a revisar algunas de sus bases disciplinares y, en particular, las que conciernen la relación entre la temporalidad y la espacialidad, el sentido monumental de la obra, la idea de permanencia, etc.

Estos indicios nos remiten a la alusión a *Temps et récit* de Paul Ricœur que está presente en el título del presente artículo y puede ser extendida aun más. En realidad, allá donde inicialmente se tendía a subrayar principalmente la incidencia del término tiempo, ahora se hace necesario aclarar el sentido completo de la parafrasis: donde el término sustituido (*proyecto*) se revela tan importante como el reproducido literalmente. Incluso, mirándolo bien, no se llega a esclarecer si no es conjugado con él, aunque sea por alusión.

misura in cui venga articolata in termini narrativi), ma che questa stessa dimensione del narrare la temporalità umana trovi espressione anche nel progetto architettonico, un progetto che pure implica un fare, un manipolare spazi, materiali, tecnologie. E che quindi, detto in altri termini, il procedere espressivo del fare architettura vada inteso come una sorta di tematizzazione narrativa del nostro aprirci verso il mondo e del nostro incedere verso le cose.

Procedendo à rebours nelle motivazioni che possono indurre tale argomentazione, è forse bene ricordare che, sebbene appaia ovvio che l'architettura e il suo progetto, in quanto organizzazione fisica e metaforico-simbolica dello spazio, presuma e raccolga in sé le due dimensioni spaziale e temporale, la categoria fondamentale per l'interpretazione del fare architettura è stata a lungo (ad esempio nel periodo di massima espansione del movimento moderno) quella di spazio: essendo quella di tempo tutta risolta in un'immagine finalistica legata al modello di sviluppo della scienza moderna. E' stato infatti più volte sottolineato il fatto che la coscienza moderna della temporalità sottintende un processo ove le nozioni di origine, progresso e superamento si rivelano come fondative di un'idea finalistica di emancipazione (il novum in quanto valore); e che la postmodernità o tardomodernità (a seconda se si voglia della coppia heideggeriana Überwindung/Verwindung porre l'accento sul primo o sul secondo termine) sembra precisare tutto ciò come crisi del progetto tecnico-scientifico moderno, il quale è definibile (ed è stato definito) in termini di strappo dalla condizione presente e tensione verso uno stato da raggiungere totalmente previsto o prevedibile⁴.

De hecho, tal como se tratará de demostrar a continuación, esta conjugación subyacente nos remite a la idea de que no sólo la temporalidad esté formulada como *temporalidad humana* (la cual, para Ricoeur, tan solo lo es en la medida en que esté articulada en términos narrativos), sino que la dimensión misma del narrar la temporalidad humana se exprese también en el proyecto arquitectónico, un proyecto que implica hacer (o manipular) espacios, materiales, tecnologías. Y que entonces, dicho de otro modo, el proceder expresivo de hacer arquitectura se entienda como una especie de tematización narrativa de nuestra apertura hacia el mundo y de nuestro acercamiento a las cosas.

Procesando à rebours [a la inversa] las motivaciones que pueden inducir tal argumentación, no estaría de más recordar que, si bien parece obvio que la arquitectura y su proyecto, en cuanto organización física y metafórico-simbólica del espacio, presuponga y reúna en sí ambas dimensiones —espacial y temporal—, la categoría fundamental para la interpretación del acto de hacer arquitectura ha sido durante mucho tiempo (por ejemplo, durante el período de máxima expansión del Movimiento Moderno) la del espacio: siendo toda la dimensión del tiempo resuelta en una imagen *finalística* vinculada al modelo de desarrollo de la ciencia moderna. En efecto, se ha subrayado en muchas ocasiones el hecho de que la conciencia moderna de la temporalidad sobrentienda un proceso en el que las nociones de origen, progreso y superación se revelan como bases de una idea finalística de emancipación (el *novum* en cuanto valor), y que la postmodernidad o modernidad tardía (según se desea, basta con poner el acento en el primer o el segundo término de la pareja heideggeriana Überwindung/Verwindung) parece plantear todo eso como una crisis del proyecto técnico y científico moderno que puede definirse (y ha sido definida) en términos de *strappo* [ruptura, separación] de la condición presente, tendente a un estado totalmente previsto o previsible.⁴

L'attenzione contemporanea per una visione événementielle della realtà si precisa in talune sue espressioni correlandosi a nozioni quali accadimento, cura-appartenenza e ramemorazione, e qualificando il progetto (anche quello architettonico) nei termini di crescita intorno a nuclei esistenti, cura di tutto ciò che è stato, dei residui, delle tracce del vissuto³. In quest'ottica, pare legittimarsi una collocazione del carattere eminentemente spaziale dell'architettura nell'ambito della definizione temporale dello spazio stesso. Infatti solo nell'attenzione per la temporalità (umana) lo spazio sembra perdere le sue attribuzioni universalistiche e astratte per relativizzarsi precisandosi come luogo e in quanto tale denso di memorie: luogo quindi progettato ed esperito in modo narrativo.

2. *Le riflessioni che precedono vanno forse chiarite esplicitando l'intento che le induce e in qualche modo dà loro coerenza, l'intenzione cioè di condurre una rivisitazione dell'architettura attraverso un procedere di tipo ermeneutico. In quest'ottica non pare azzardato supporre che progettare sia compiere un lavoro di interpretazione rivolta ai materiali che nella città si sono sedimentati, ai linguaggi che si sono intrecciati, alle logiche molteplici che nel tempo si sono sovrapposte: infatti la città, in quanto luogo preferenziale in cui si esercita il progetto di architettura, risulta in qualche modo segnata dagli accadimenti che si sono succeduti nel tempo, i quali hanno lasciato impronte che restano fissate nella sua architettura e nella sua organizzazione fisica come tracce del passato. L'opacità di queste tracce, la relativa non trasparenza e non immediata traducibilità dei significati che esse testimoniano, sembrano da un lato trovare soluzione in un senti-*

La atención que se presta hoy en día a una visión *événementielle* [circunstancial, orientada a los acontecimientos] de la realidad se concreta en algunas de sus expresiones en correlación con nociones como acaecimiento, cuidado-pertenencia y rememoración, y cualificando el proyecto (incluido el arquitectónico) en términos de *crecimiento en torno a núcleos existentes, tratamiento de todo lo que ha sido, de los residuos, de las huellas de lo vivido*.⁵ Este enfoque parece legitimar un planteamiento del carácter eminentemente espacial de la arquitectura dentro del ámbito de la definición temporal del espacio en sí. En realidad, es sólo al considerar la temporalidad (humana), que el espacio parece perder sus atribuciones universalísticas y abstractas para relativizarse, concretándose como lugar y, como tal, repleto de memorias: lugar, por tanto, proyectado y experimentado en modo narrativo.

2. Las anteriores reflexiones podrían esclarecerse al hacer explícito el objetivo que les induce y, de alguna forma, les da coherencia, o sea, la intención de realizar una revisitación de la arquitectura a través de un proceder de tipo hermenéutico. Con este enfoque no parece aventurado suponer que proyectar signifique cumplir un trabajo de interpretación dirigida a los materiales que se han sedimentado en la ciudad, a los lenguajes que se han entrelazado, a las múltiples lógicas que se han superpuesto en el tiempo: de hecho, la ciudad, en cuanto lugar preferencial en el que se ejercita el proyecto de arquitectura, resulta de algún modo marcada por los acontecimientos que se suceden en el tiempo, dejando huellas que quedan fijadas en su arquitectura y en su organización física como vestigios del pasado. La opacidad de estos vestigios, la relativa falta de transparencia y la imposibilidad de traducción inmediata de los significados que ellos testimonian parecen, por un lado, encontrar solución en un sentimiento de pertenencia a la tradición que permitiría, a fin de cuentas, reconducir (según algunas interpretaciones) incluso las *oscuridades*

mento di appartenenza alla tradizione che consentirebbe infine di ricondurre (secondo alcune interpretazioni) persino le più perturbanti oscurità a un pervasivo quadro di orizzonti comuni, a quel quadro di fusione di orizzonti in cui Gadamer esplicita il sostanziale coappartenersi di presente e passato⁶. Mentre, dall'altro lato, l'accento posto sull'estraneità e sulla distanza della tradizione può indurre a cogliere l'oggetto dell'interpretazione «come una sorta di residuo non definibile, di potenziale incognito e non esauribile sul quale si struttura l'esperienza socio-culturale»⁷: e questo è in particolare il caso di Derrida. Oppure può riassumersi in un orizzonte estetico-narrativo come è in Ricoeur, il quale riconosce alla finzione narrativa un preciso valore istituyente: questo si fonda sul fatto che «elevandosi sul fondo opaco del vivere [...] la configurazione testuale opera la mediazione tra la prefigurazione del campo pratico e la sua rfigurazione attraverso la ricezione dell'opera»⁸; il che, detto in altri termini, significa che, ponendosi nelle condizioni di raffigurare un mondo, il récit dischiude anche la possibilità di una sua rfigurazione.

Queste osservazioni possono aiutare a meglio comprendere gli intenti e il modo di procedere di questo scritto e di altri dell'Autrice. I prelievi operati a fonti diverse si giustificano infatti per la stessa differenza che esiste fra una «rotta» e un «sentiero»: non si tratta di raggiungere un punto prefissato partendo da un cert'altro punto preciso seguendo il tracciato più lineare; ma piuttosto si tratta di lasciarsi raggiungere dal cammino. E' così che le rassicuranti seduzioni di un'idea di continuità e di dialogo con la tradizione sono state smorzate da riflessioni ironicamente attente agli aspetti necrotici del passato, dei lasciti e delle

más turbadoras a un exhaustivo cuadro de horizontes comunes, a aquel cuadro de *fusión de horizontes* en el que Gadamer hace explícita la sustancial interdependencia del presente y pasado.⁶ Por otro lado, el acento puesto en la extrañeza y la distancia de la tradición puede inducir a tomar el objeto de la interpretación «*como una especie de residuo indefinible, de potencial incógnito e inagotable, sobre el cual se estructura la experiencia sociocultural*»⁷ éste es el caso particular de Derrida. O bien puede ser asumido en un horizonte *estético-narrativo*, como sucede en las obras de Ricoeur, quien concede a la ficción narrativa un preciso valor constituyente: se basa en el hecho de que «*elevándose sobre el fondo opaco de la vida [...] la configuración textual efectúa la mediación entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración a través de la recepción de la obra*»,⁸ lo que, dicho de otro modo, significa que, poniéndose en condiciones de figurarse, imaginarse un mundo, el *récit* abre también la posibilidad de su refiguración.

Estas observaciones pueden ayudar a comprender mejor los propósitos y el modo de proceder de este y otros escritos de la autora. El hecho de recurrir a las fuentes más diversas se justifica, en realidad, por la misma diferencia que existe entre una «ruta» y un «sendero»: no se trata de alcanzar un punto prefijado a partir de un cierto otro punto, definido siguiendo el trazado más lineal; sino más bien se trata de dejarse alcanzar por el camino, dejar que el camino llegue a ti. De este modo, las tranquilizadoras seducciones de una idea de continuidad y diálogo con la tradición han sido anonadadas por las reflexiones irónicamente atentas a los aspectos necróticos del pasado, los legados y las ruinas. Para, de nuevo, discernir sus huellas y volver a seguirlas, guiándose por el recitado del tiempo relatado. Y es, a fin de cuentas, en la narración entendida según el planteamiento de Ricoeur —y también según el de Bajtin—⁹ donde la opacidad de la historia, la complejidad referencial, la contradicción operativa de la arquitectura se reconocen, se dejan

rovine. Per, nuovamente, scorgerne e riprenderne le tracce sul recitativo del tempo raccontato. Ed è infine nella narrazione, ricoeurianamente ma anche bachtinianamente⁹ intesa, che l'opacità della storia, la complessità referenziale, la contraddizione operativa dell'architettura si riconoscono, si lasciano distrarre nel tempo in cui solo è dato di ascoltare le voci e di pronunciare il suono intonato al contesto.

E' innegabile quindi da parte di chi qui scrive una sorta di alternanza di predilezioni ora per questo ora per quell'aspetto delle teorie e degli approcci sopra menzionati, le cui aporie si sono esplicitate grazie alla mediazione di alcuni scritti che hanno operato una specie di messa in allerta nei confronti di una completa remissione. Di qui, dunque, il tentativo di coniugare i diversi elementi in un'idea di progetto attenta alla pregnanza simbolica e metaforica del contesto, ma non per questo indifferente a quegli aspetti oscuri e perturbatori, di rovina e di collassamento, che il contesto necessariamente (nella sua continua tensione a farsi a sua volta testo) reca con sé e che oppongono attrito a qualsiasi tentativo di irenica comprensione nel tutto organico di una continuità vivente. Il che, detto in altri termini, allude sì da un lato al legame di appartenenza dell'architettura a un mondo, a un tessuto vivente e significativo che le fornisce molti dei suoi stimoli e delle sue ragioni d'essere; ma dall'altro lato si rapporta, in quel movimento oscillatorio evocato da Vattimo nella sua società trasparente, a una certa mortalità terrestre che —sempre secondo Vattimo— contiene allusioni e rinvii a un'idea di monumentalità come residuo¹⁰.

E pare interessante, ai fini del chiarimento di questa intrinseca contraddi-

desviar en el tiempo en el que sólo es posible escuchar las voces y pronunciar el sonido sintonizado con el contexto.

Es innegable entonces que la autora de estas líneas muestre una especie de alternancia de predilecciones: optando por uno u otro aspecto de las susodichas teorías y aproximaciones, cuyas aporías se han hecho explícitas gracias a la mediación de algunos escritos que han efectuado una especie de «puesta en alerta» ante una remisión completa. De ahí, pues, el intento de conjugar los diversos elementos en una idea de proyecto atenta a la preñez simbólica y metafórica del contexto, no por ello indiferente a aquellos aspectos oscuros y turbadores, de ruinas y destrucción, que el contexto (en su continua tendencia a convertirse, a su vez, en un texto) necesariamente conlleva, y que oponen resistencia a cualquier tentativa de irénica comprensión de un todo orgánico de una continuidad viviente. Esto, dicho de otro modo, hace alusión, por un lado, al vínculo de pertenencia de la arquitectura a un mundo, a un tejido viviente y significativo que le proporciona muchos de sus estímulos y razones de existencia; pero, por otro lado, se relaciona —en aquel movimiento oscilatorio evocado por Vattimo en su *sociedad transparente*— con una cierta mortalidad terrestre que —siempre según Vattimo— contiene alusiones y remisiones a una idea de monumentalidad como residuo.¹⁰

Para esclarecer esta intrínseca contradicción del proyecto arquitectónico, parece interesante el intento de leer el conflicto entre mundo y tierra como una explicitación del acto hermenéutico que preside el proyecto, donde la interpretación se activa por una serie de remisiones que oscilan entre el armarse de un complejo de significados más accesibles y traducibles y el rechazar la enormidad misteriosa de un fondo terrestre que escapa a una inmediata y completa traducción a la evidencia.¹¹

zione del progetto architettonico, il tentativo di leggere il conflitto tra mondo e terra come esplicitarsi dell'atto ermeneutico che presiede al progetto, ove l'interpretazione è mossa da una serie di rinvii tra il darsi di un complesso di significati più facilmente coglibili e traducibili, e il negarsi della vastità misteriosa di uno sfondo terreste che sfugge a una immediata e completa traduzione a evidenza¹¹.

E' forse opportuno ricordare come la filosofia ermeneutica heideggeriana e gadameriana abbia mostrato che il lavoro dell'interpretazione è un lavoro progettuale: «Chi vuole comprendere un testo —dice Gadamer— compie sempre un progetto»¹². E ciò vuol dire che il lavoro dell'interpretazione si costruisce osando anticipazioni di senso, azardando preliminari progetti di comprensione, che verranno poi verificati nelle cose, le quali forniscono all'interprete gli ingredienti per la correzione dei preliminari progetti e per la formulazione di ulteriori anticipazioni. In definitiva, il lavoro dell'interpretazione si presenta come un susseguirsi di progetti in un movimento di tipo circolare continuo che procede dalla parte al tutto e dal tutto alla parte, attraverso successive verifiche, correzioni e approfondimenti.

Gadamer dice inoltre che la precomprensione della totalità —cioè l'anticipazione di senso con cui ci si riferisce alla totalità—, ha la possibilità di diventare comprensione esplicita solo grazie al fatto che le parti definite dalla totalità entrano a loro volta nella definizione della totalità stessa. Tutto ciò significa in primo luogo che quando ci accostiamo a un oggetto che si propone all'interpretazione, lo facciamo partendo da una condizione di non obietività, nel senso che guardiamo a quell'oggetto carichi di un bagaglio

Sería oportuno recordar que la filosofía hermenéutica heideggeriana y gadameriana ha demostrado que el trabajo de interpretación era un trabajo proyectual: «*Quien quiere comprender un texto —dice Gadamer— realiza siempre un proyecto*».¹² Eso significa que el trabajo de interpretación se construye lanzando osadas anticipaciones de sentido, aventurando preliminares proyectos de comprensión, que luego serán verificadas en las cosas, las que proporcionan al intérprete los ingredientes para la corrección de los proyectos preliminares y para la formulación de ulteriores anticipaciones. En definitiva, el trabajo de interpretación se presenta como una sucesión de proyectos en un movimiento de tipo circular continuo que está dirigido de la parte al todo y del todo a la parte, a través de las sucesivas verificaciones, correcciones y profundizaciones.

Gadamer dice, además, que la precomprensión de la totalidad —es decir, la anticipación del sentido con el que se hace referencia a la totalidad—, tiene posibilidad de llegar a ser una comprensión explícita únicamente debido al hecho de que las partes definidas por la totalidad entren, a su vez, en la definición de la misma totalidad. Todo ello significa, en primer lugar, que cuando nos acercamos a un objeto que se propone a la interpretación, lo hacemos partiendo de una condición de no-objetividad, en el sentido de que contemplamos el objeto cargados de un bagaje de prejuicios, de expectativas de sentido, de patrones de pensamiento a los que estamos acostumbrados. Estos preconceptos, que generalmente nos son legados por la tradición a la que pertenecemos, no se consideran, según Gadamer, en términos negativos, ni andan perdidos en la ilusión de una posible pureza de juicio: en realidad, el diálogo (que se instaura entre ellos y las cosas) es la base sobre la que puede construirse una comprensión hermenéuticamente plausible.

Esta disponibilidad para *dirigir la mirada a las cosas* con el fin de intentar hacerlas hablar, decimos algo que quizás

di pregiudizi, di aspettative di senso, di abitudini di pensiero. Que-sti preconcetti, che generalmente sono dei lasciti della tradizione alla quale apparteniamo, non vanno, secondo Gadamer, considerati in termini negativi, né vanno rimossi nell'illusione di una possibile purezza di giudizio: infatti è proprio in base al dialogo che si instaura tra questi e le cose, che si può costruire una comprensione ermeneuticamente plausibile.

Questa disponibilità a volgere lo sguardo alle cose per tentare di farsi dire da esse qualcosa che forse non conosciamo, qualcosa che possa eventualmente correggere le nostre anticipazioni di senso, sembra il segno non tanto di una riduzione al sé dell'alterità —come pure è stato supposto¹³—, quanto, al contrario, di una matura sensibilità nei confronti dell'alterità che le cose rappresentano: la quale appunto può essere colta proprio solo nella misura in cui il pregiudizio soggettivo dell'interprete venga tematizzato e ne venga vagliata la legittimità alla luce di quell'altro che le cose possono suggerire.

L'ipotesi che qui si formula è la seguente: che quel particolare tipo di interpretación que es el proyecto arquitectónico non può sottrarsi alla cadenza circolare che definisce la regola ermeneutica; e che il dialogo que nel progetto si instaura tra la parte e il tutto si svolge in termini essenzialmente narrativi, ove quindi la temporalità di viene dimensione essenziale.

3. Una scrittura, un testo, non è di per se stesso un testo narrativo. Perché sia tale sono necessari alcuni requisiti, il primo dei quali è che sia costruito intorno a una mise en intrigue. L'intrigue, come ci ricordano le pagine iniziali di Temps et récit, è essenzial-

no conozcamos, algo que eventualmente pueda corregir nuestras anticipaciones de sentido, parece ser signo no tanto de una *reducción de la alteridad en sí* —como se suponía—,¹³ cuanto, al contrario, de una madura sensibilidad frente a la alteridad que las cosas representan: Esta sensibilidad sólo puede ser lograda en la medida en que el prejuicio subjetivo del intérprete venga tematizado, y su legitimidad validada a la luz de aquel *otro* que las cosas pueden sugerir.

La hipótesis que se formula aquí es la siguiente: *aquel particular tipo de interpretación que es el proyecto arquitectónico no puede sustraerse a la cadencia circular que define la regla hermenéutica; y el diálogo que en el proyecto se instaura entre la parte y el todo se desarrolla en términos esencialmente narrativos, con lo que la temporalidad se convierte en una dimensión esencial.*

3. Un escrito, un texto no significa automáticamente que sea narrativo. Para serlo, necesita cumplir algunos requisitos, el primero de los cuales es que esté construido en torno a una *mise en intrigue* [puesta en intriga]. La *intrigue*, como nos recuerdan las páginas iniciales de *Temps et récit*, es esencialmente un trabajo de síntesis de elementos heterogéneos, de eventos múltiples y dispersos que vienen integrados en una historia entera y completa: es el «mediador entre el evento y la historia».¹⁴

Otro requisito del relato es su configuración como operación mimética que se ejercita en el ámbito de la acción y de sus valores humanos. Se trata, por tanto, de una construcción que representa, imita la experiencia temporal viva.

Ricoeur recuerda, además, que el encuentro de la intriga (*mythos*) y la mimesis produce un resultado que no es un calco de una realidad existente, es decir, no es su imitación literal. Más bien, es una especie de *imitación creadora* que, antes que describir, presentar un mundo

mente un lavoro di sintesi di elementi eterogenei, di eventi molteplici e dispersi che vengono integrati in una storia intera e completa: è il «mediatore tra l'evento e la historia»¹⁴.

Altro requisito del racconto è il suo configurarsi como operación mimética que se ejercita nell'ambito dell'azione e dei suoi valori umani. Si tratta cioè di una costruzione que rappresenta, imita, l'esperienza temporal viva.

Ricœur rammenta inoltre che l'incontro di intrigo (mythos) e mimesis produce un risultato che non è ricalco di un reale esistente, cioè non ne è l'imitazione letterale, bensì è una sorta di imitazione creatrice che, anziché descrivere, presentare un mondo esistente, lo presentifica, offrendo la propria configurazione testuale del reale a successive rfigurazioni da parte del lettore. Infatti, grazie all'intrigo, il racconto produce un'innovazione semantica, cioè dà nuova congruenza alla connessione degli accadimenti, facendo sorgere nel linguaggio qualcosa di nuovo, di inedito, di non ancora detto.

Sulla scorta delle osservazioni che precedono, è possibile pensare il progetto di architettura nei termini di un'operazione non dissimile da una mise en intrigue: e ciò è possibile se si esclude che progettare sia compiere un gesto «artístico» (con tutte le connotazioni negative di cui si intende qui caricare l'aggettivo) formulato in una logica autoreferenziale e sostenuto da linguaggi autonomi e chiusi; ma si ritiene al contrario che la sintesi finale cui necessariamente esso deve condurre si costruisca sulla costante relazione con l'esistente e la sua complessità (i suoi linguaggi plurali e le sue logiche contraddittorie) e sia in realtà mai veramente chiusa, abbia cioè un ca-

existente, lo presentifica, ofreciendo su propia configuración textual de la realidad a sucesivas rfiguraciones por parte del lector. De hecho, gracias a la intriga, el relato produce una innovación semántica, o sea, da una nueva congruencia a la conexión de los acontecimientos, haciendo surgir en el lenguaje algo nuevo, inédito, aún no dicho.

Siguiendo el enfoque de las observaciones precedentes, es posible pensar en el proyecto de arquitectura en términos de una operación no muy distinta de una mise en intrigue: y eso es posible si se descarta que el acto de proyectar sea un gesto «artístico» (con todas las connotaciones negativas con las que aquí se intenta cargar este adjetivo) formulado en una lógica autorreferencial y sostenido por lenguajes autónomos y cerrados; pero se piensa, por el contrario, que la síntesis final, a la que ello necesariamente debe conducirnos, se construye sobre una constante relación con la existencia y su complejidad (al igual que sus lenguajes plurales y sus lógicas contradictorias) y nunca, en realidad, llega a cerrarse, por lo que tiene un carácter provisional y abierto a posteriores y múltiples rfiguraciones.

En otros términos, que el proyecto se formalice en relación con el material de la existencia, con el legado de la tradición y otras huellas de lo vivido, no implica que sea su réplica exacta: como la mise en intrigue del relato. Es un trabajo de síntesis de elementos heterogéneos que se realiza en un momento dado y en condiciones dadas (podríamos decir, una síntesis ocasional). Y que en ese momento dado y en esas condiciones dadas produce una nueva figuración del material de la existencia, deconstruyéndolo y conectándolo en modo particular e inédito, sin pretensiones de universalidad.

A propósito del problema de la construcción de la intriga en el relato de ficción, se ha recordado que Ricœur lo plantea en términos de configuración de la acción

rattere di provvisorietà e di apertura nei confronti di ulteriori molteplici rfigurazioni.

In altri termini, il fatto che il progetto si formalizzi in relazione ai materiali dell'esistente, ai lasciti della tradizione e alle tracce del vissuto, non implica che esso ne sia l'esatta replica: come la mise en intrigue del racconto, esso è un lavoro di sintesi di elementi eterogenei, che si opera in un dato momento e in date condizioni (potremmo dire: una sintesi occasionale). E che in quel dato momento e in quelle date condizioni produce una nuova figurazione dei materiali dell'esistente, decostruendoli e connettendoli in modo particolare e inedito, senza pretesa di universalità.

Accennando al problema della costruzione dell'intrigo nel racconto di finzione, si è ricordato come Ricoeur lo ponga nei termini di configurazione dell'azione umana, cioè a dire di configurazione testuale del tempo e dello spazio storico-reali e dell'uomo storico-reale che in essi si manifesta. La configurazione letteraria quindi, in quanto mimesis o imitazione cratrice dell'azione umana, di questa riproduce le coordinate spaziali e temporali assumendole nella loro sostanziale in-scindibilità.

L'inscindibilità sostanziale dei rapporti spaziali e temporali è presa in considerazione anche da Bachtin, il quale la riassume nel termine di cronotopo che usa per indicare la sussunzione in letteratura del tempo/spazio storico-reale: il cronotopo risulta così un modo di organizzare in forma letteraria e artistica lo spazio e il tempo storici vissuti da una determinata società¹⁵. Si possono ricordare alcuni dei cronotopi più frequenti in letteratura: il cronotopo del viaggio, quello

humana, es decir, de configuración textual del tiempo y espacio histórico-reales y del hombre histórico-real que en ellos se manifiesta. Entonces, la configuración literaria en cuanto *mimesis* o imitación creadora de la acción humana, reproduce las coordenadas espaciales y temporales de esta última, asumiéndolas en su sustancial e indivisible unidad.

Esta sustancial e indivisible unidad de las relaciones espaciales y temporales es tomada en consideración también por Bajtín, que la resume en el término de *cronotopo*, que él utiliza para indicar la subsunción en la literatura del tiempo/espacio histórico-real: así el cronotopo resulta ser un modo de organizar, en forma literaria y artística, el espacio y el tiempo históricos vividos por una determinada sociedad.¹⁵ Se pueden recordar algunos de los crono-topos más frecuentes en la literatura: el cronotopo del viaje, el del idilio, el del castillo gótico, y, al recordarlos no se puede pasar por alto que la arquitectura también acostumbra insinuar, en sus tramas contextuales y vinculadas al espacio-tiempo de la continencia, el eco de unos lejanos cronotopos.

El ejemplo más inmediato, seguramente sin ser por ello el más cercano en el tiempo, es el de Horace Walpole, cuya polifacética personalidad (en la que conviven el viajero, el paisajista, el *décorateur*, el literato, el infatigable y divertido coleccionista...) lo ha llevado a colorear su vida y sus obras con el eco de reminiscencias remotas y de tonalidades de una constante ficción. Por ejemplo, su casa —el «castillito» de Strawberry Hill—, concebida y decorada personalmente por él en el «*esprit du gothique*» y en el placer de la reinención: aquí, bajo el signo del artificio y de lo efímero como una paradójica resistencia al trascurso del tiempo («*su filosofía de la precariedad [...] se convierte en el único elogio de la eternidad como un instante fijo, sustraído al desgaste del tiempo y de la moda*»), se articulan la autenticidad y la imitación, un gusto museístico y una curiosidad interpretativa con el fin

dell'idillio, quello del castello gotico; e ricordandoli non si può non vedere come anche l'architettura sia avvezza a insinuare nelle sue trame contestuali e legate allo spazio-tempo della contingenza, l'eco di cronotopi lontani.

L'esempio più immediato, ma non certo il più vicino nel tempo, ci proviene da Horace Walpole, la cui sfaccettata persona (egli riunisce in sé il viaggiatore, il paesaggista, il décorateur, il letterato, l'infaticabile e divertito collezionista...) lo ha condotto a colorare la sua vita e le sue opere dell'eco di reminiscenze remote e dei toni di una costante finzione. Ad esempio, la sua casa —il «castelletto» di Strawberry Hill—, da lui stesso concepita e allestita nell'«esprit du gothique» e nel piacere della reinvenzione: qui, nel segno dell'artificio e dell'effimero come paradossale resistenza al trascorrere del tempo («la sua filosofia della precarietà [...] diventa l'unico elogio dell'eternità come attimo fissato, sottratto al logorio del tempo e della moda»), si articolano autenticità e imitazione, gusto museale e curiosità interpretativa fino a produrre l'espressione tangibile di quel cronotopo che egli stesso verrà inaugurando con la composizione del primo romanzo «gotico», Il Castello di Otranto¹⁶. Ma come non scorgere la presenza di cronotopi, bachtinianamente intesi, anche nell'opera di architetti quali Schinkel, le cui evocazioni, goticheggianti talvolta, classicistiche più spesso, vengono mediate e complessificate dalla sua sensibilità già per molti versi preromantica che in qualche modo «indebolisce» il riferimento col risultato di produrre, anziché un incremento, una rarefazione di monumentalità. Oppure come non pensare all'opera di Soane, la cui casa, costruita nel rispetto delle relazioni con il contesto londinese, produce tuttavia

de producir una expresión tangible de ese cronotopo que él mismo inauguraría con la creación de la primera novela «gótica», *El Castillo de Otranto*.¹⁶ ¿Y cómo no percatarse de la presencia de cronotopos, entendidos en el sentido bachtiniano, también en la obra de arquitectos, por ejemplo, la de Schinkel, cuyas evocaciones, a veces gotizantes, más a menudo classicistas, se ven mediadas e integradas por su sensibilidad, ya en muchos aspectos prerromántica, que de algún modo «debilita» la referencia, lo que produce, en vez de un incremento, una rarefacción de monumentalidad? ¿Y cómo no pensar en la obra de Soane, cuya casa, construida en el respeto por las relaciones con el contexto londinense, produce todavía sutiles perturbaciones de la dimensión doméstica y cotidiana insinuándonos el tiempo/espacio de un viaje sepulcral conducido por el filo de la evocación, de la que la arquitectura tan hábilmente se disfraza para dar lugar a hallazgos arqueológicos y ruinas, nostalgias de tiempos y espacios perdidos: un viaje de naturaleza excepcional en un tiempo de la muerte que, aun produciendo un efecto de suspensión, viene entretejido en una trama narrativa que siempre nos reenvía a una dimensión doméstica y cotidiana? Se pueden mencionar otros nombres y otras obras, por ejemplo, los de Plecnik o Stirling —autores que a menudo se evocan en los escritos de la autora de estas líneas—.

Las reflexiones ricœurianas acerca de *mythos* y *mimesis*, al igual que la imagen bachtiniana de *cronotopo*, pueden darnos el pretexto para ulteriores divagaciones y consideraciones sobre la arquitectura. Por ejemplo, muy a menudo la historia y la crítica de la arquitectura hablan de objetos: la arquitectura está en la mayoría de los casos aislada de su contexto, de sus implicaciones en la densidad del mundo real, por haber sido propuesta como un objeto estático, paradigmático, que brilla con luz propia, autorreferencial. Casi se puede decir que no pertenece a un tiempo y a un espacio definidos, sino que es participe de un proceso de totalización del tiempo y del espacio: el

sottili perturbazioni della dimensione domestica e quotidiana insinuandovi il tempo/spazio di un viaggio sepolcrale condotto sul filo dell'evocazione, di cui l'architettura abilmente si decora per far posto a reperti archeologici e rovine, nostalgie di tempi e spazi perduti: un viaggio di natura eccezionale in un tempo di morte che pur producendo un effetto di sospensione, viene intessuto in una trama narrativa che rimanda pur sempre a una dimensione ancora domestica e quotidiana. Altri nomi e altre opere potrebbero essere menzionati, ad esempio quello di Plecnik o di Stirling, autori che ritornano sovente nelle corde di chi qui scrive.

Le riflessioni ricoeuriane su mythos e mimesis, e anche l'immagine bachtiniana di cronotopo, possono fornire il pretesto per ulteriori divagazioni e considerazioni sull'architettura. Ad esempio, molto spesso la storia e la critica dell'architettura parlano di oggetti: l'architettura viene il più delle volte isolata dal suo contesto, dalle sue implicazioni nella densità del reale, per essere proposta come oggetto estetico, paradigmatico, luminoso di luce propria, autoreferenziale.

Quasi che non appartenesse a un tempo e a uno spazio definiti, ma che partecipasse di un processo di totalizzazione del tempo e dello spazio: quel processo per cui tempo e spazio «si dicono sempre al singolare».

Come si è visto, Ricœur dice che «il tempo è tempo umano solo nella misura in cui è espresso secondo un modulo narrativo»¹⁷. E il cronotopo letterario parla di inscindibilità di tempo e spazio venendo in definitiva a ribadire, pur nell'effetto di sospensione che può produrre (si pensi ad esempio alla staticità della dimensione di idillio che

proceso de cuyo tiempo y espacio «*se habla siempre en singular*».

Como se ha visto, Ricœur dice que «*el tiempo es tiempo humano sólo en la medida en que se exprese según un modelo narrativo*».¹⁷ Y el cronotopo literario habla del carácter indisociable de tiempo y espacio, llegando, en definitiva, a insistir, aunque sea en el efecto de suspensión que puede producirse (se piensa, por ejemplo, en el estatismo de la dimensión de idillio que adquiere en Carintia el Andreas de la novela hofmannsthaliana), en el propio carácter de *mimesis* de una situación histórico-real.¹⁸ De hecho, ¿qué significa «narrar el tiempo», sino colocarlo en un espacio que no es el espacio absoluto, lineal y continuo de las abstracciones geométricas, pero es un espacio múltiple, complejo y contingente de la finitud y de lo vivido, al que están siendo reconducidas incluso las momentáneas suspensiones, declinadas bajo el signo de la inmovilidad y de la permanencia? El espacio de lo vivido es el lugar, y el lugar no es otra cosa que el producto de la articulación, de la interconexión y, por tanto, de la relativización recíproca de espacio y tiempo.

Por consiguiente, quizás sea posible, aunque no sin esfuerzo, acercarse al sentido del lugar —y al de la arquitectura que lo genera—, interpretándolo como ese elemento de interconexión espacial y temporal que Bajtín llama «cronotopo». Y también leerlo, más allá de la pura espacialidad, en su dimensión vital, una dimensión de continuas remisiones entre el acontecimiento y la fijación de los eventos, de movilidad y al mismo tiempo de suspensión espacial y temporal. De este modo, el lugar arquitectónico se presenta como declinación de espacialidad y temporalidad, de lo físico y lo vivido. Su dimensión vital proviene, en realidad, de las interacciones de las que él es protagonista y de las que presenta testimonios a través de las variaciones que experimenta en el tiempo. Estas variaciones, al ser destinadas a convertirse en un residuo, dejan unas huellas/impresiones

accoglie in Carinzia l'Andreas del romanzo hofmannsthaliano), il proprio carattere di mimesis di una situazione storico-reale¹⁸. Infatti che cosa vuol dire raccontare il tempo se non collocarlo in uno spazio che non è lo spazio assoluto, lineare e continuo delle astrazioni geometriche, ma è lo spazio molteplice, complesso e contingente della finitezza e del vissuto a cui anche momentanee sospensioni, declinate nel segno dell'immobilità e della permanenza, vanno ricondotte? Lo spazio del vissuto è il luogo; e il luogo non è altro che il prodotto dell'articolazione, dell'interconnessione e quindi della relativizzazione reciproca di spazio e tempo.

E' dunque forse possibile, certamente operando qualche forzatura, accostarsi al senso del luogo — e dell'architettura che lo genera —, interpretandolo come quell'elemento di interconnessione spaziale e temporale che Bachtin chiama cronotopo. E leggerlo, al di là della pura spazialità, nella sua dimensione anche vitale, una dimensione di continuo rinvio tra l'accadere e il fissarsi degli eventi, di mobilità e al tempo stesso di sospensione spazio-temporale: il luogo architettonico si presenta così come declinazione di spazialità e temporalità, di fisicità e vissuto. La sua dimensione vitale è data infatti dalle interazioni di cui esso è protagonista e di cui reca testimonianza attraverso le variazioni che nel tempo subisce: queste variazioni, nel loro destino a farsi residuo, lasciano delle impronte più o meno leggibili che, nel loro insieme, costituiscono l'ordito di un testo che si tratta di decifrare, interpretare intessendovi nuove trame. Certamente è un testo difficile e spesso oscuro: non è il prodotto di un disegno unitario e non è costruito secondo una logica lineare e continua; difficilmente possiamo

más o menos legibles que, en su conjunto, constituyen la urdimbre de un texto que se pretende descifrar, interpretar, forjándole nuevas tramas. Ciertamente es un texto difícil y a menudo oscuro: no es un producto de un diseño unitario y no está construido según una lógica lineal y continua; difícilmente podríamos encontrarle un principio y un final, nada más podríamos tomarlo como un resultado de la acción de superponer y entrelazar múltiples fragmentos narrativos.

Dicho de otro modo, el lugar, la ciudad, los mismos edificios que la constituyen son *cuanto queda* de la sedimentación de intenciones y tramas diversas: un residuo que, aunque sea en su tendencial opacidad, puede hacerse elocuente, porque las huellas que deja impresas se prestan, en un juego de *apertura y escondites*, a interpretaciones siempre nuevas. «Proyectar» significa entonces estar atento a estas señales, interrogarse acerca de la naturaleza de los acontecimientos que las han producido, abrirse al diálogo, dejándose de algún modo contaminar por los lenguajes que ellos expresan y probar diferentes conexiones e hipótesis, atreviéndose a anticipar y verificarlas en esta relación comprometida con las cosas.

Pensado en estos términos, el proyecto arquitectónico se enriquece y se complementa respecto a la perspectiva de un hacer estrictamente especializado, atrincherado en el respeto de sus propias coherencias internas y sus propios lenguajes, empeñado en salvaguardar la obra de las contaminaciones del mundo. Se enriquece entrelazándose con las lógicas de la narración y del juego: se trata, como se ha visto, de un juego de hallazgos y reenvíos en el que el hacer especializado, aun siendo necesario, se convierte en un simple instrumento de la construcción de nuevas *mises en intrigue* y cuyas reglas no vienen dadas una vez por todas, sino que se modifican y se construyen en el mismo movimiento de su creación, con toda la «pasión» que este surgir del juego comporta.

leggerne un inizio e una fine, possiamo solo coglierlo come il risultato della sovrapposizione e dell'intreccio di molteplici frammenti narrativi.

Detto in altri termini, il luogo, la città, gli stessi edifici che la costituiscono, sono quanto resta della sedimentazione di intenzioni e trame diverse: un residuo che, pur nella sua tendenziale opacità, può essere reso eloquente perché le tracce che reca impresse si prestano, in un gioco di apertura e nascondimenti, a sempre nuove interpretazioni. Progettare è allora disporsi all'ascolto di questi segnali, interrogarsi sulla natura degli eventi che li hanno prodotti, aprirsi al dialogo, lasciandosi in qualche modo contaminare dai linguaggi che essi esprimono; è tentare connessioni e ipotesi, osando anticipazioni e verificandole in questo rapporto coinvolgente con le cose.

Pensato in questi termini, il progetto architettonico si arricchisce e si complessifica rispetto alla prospettiva di un fare specialistico chiuso, arroccato nel rispetto delle proprie coerenze interne e dei propri linguaggi, teso alla salvaguardia dell'opera dalle contaminazioni del mondo. Si arricchisce intrecciandosi con le logiche della narrazione e del gioco: si tratta, come si è visto, di un gioco di reperimenti e di rimandi in cui il fare specialistico, pur necessario, diviene strumentale alla costruzione di nuove mises en intrigue; e in cui le regole non sono date una volta per tutte, ma si modificano e costruiscono nel movimento stesso del suo farsi, con tutta la «passione» che questo farsi del gioco comporta.

L'intenzione di chi qui scrive è di restituire del progettare un'immagine «comune»: l'immagine di un lavoro nutrito della memoria di accadimenti e tradizioni, impegnato a interpretar-

La intención de la autora de estas líneas ha sido restituir el acto de proyectar una imagen «común»: la imagen de un trabajo nutrido de la memoria de acontecimientos y tradiciones, empeñado en interpretarlos y, al hacerlo, deconstruir su rostro familiar u oscuro, para intentar reelaborarlos buscando sus inéditas conexiones disponibles para posteriores y múltiples refiguraciones. Puede recordarse una vez más que para Ricœur «*lo que viene interpretado en un texto es la propuesta de un mundo que yo podría habitar y en el que podría proyectar mis poderes más inherentes*».¹⁹ Y también la idea de la tendencia a *hacerse un mundo* de la narración, aquella misma narración que se alimenta del mundo. A propósito de ello se ha observado que «*al encontrarse con el texto, la continuidad histórica se propone en una forma que permanece imprevisible para la inmanencia fenomenológica; el mundo de la narración ya no es el mundo de la narración*»²⁰.

Así que quizá cabe pensar que este forjado de tramas en las que el proyecto arquitectónico puede reconocerse, esta conversión del proyecto en narración a partir del mundo pueda, a fin de cuentas, regresar al mundo, produciendo el signo, tangible y concreto —y tal vez habitable— de su trayecto narrativo nutrido de esperanzas, de incertidumbre, pero también de remotas nostalgias por cuanto no ha sabido reconocer.*

* *Texto original en italiano.*

le e, interpretandole, a decostruirne il volto familiare o oscuro, per tentarne rielaborazioni e inedite connessioni disponibili a ulteriori molteplici rifigurazioni. Si può ancora ricordare che per Ricœur «ciò che viene interpretato in un testo è la proposizione di un mondo che io potrei abitare e nel quale potrei progettare i miei poteri più propri»¹⁹. E' l'idea di una tensione a farsi mondo della narrazione, quella stessa narrazione che del mondo si è alimentata. A proposito di ciò è stato notato come «nel farci incontro del testo la continuità storica si propone in una forma che resta imprevedibile per l'immanenza fenomenologica; il mondo della narrazione non è più il mondo della narrazione»²⁰.

*Così forse potremmo pensare che questo intessere trame in cui il progetto architettonico può riconoscersi, questo farsi narrazione del progetto a partire dal mondo, possa infine riandare al mondo producendo il segno, tangibile e concreto –e forse abitabile–, del suo percorso narrativo nutrito di speranze, di incertezze, ma anche di remote nostalgie per quanto non ha saputo riconoscere.**

* Testo originale in italiano.

NOTAS:

¹ Véase la recopilación de escritos en CALVI, Evelina (1991): *Tempo e Progetto. L'architettura come narrazione* [Tiempo y proyecto. La arquitectura como narración], Guerini Edizioni, Milán. El texto aquí publicado no reproduce la «Introducción» (págs. 11-24 de la edición citada). Véase también, de la misma autora: «Progetto e racconto» [“Proyecto y relato”], en *Rivista di Estetica*, n.º 28, 1988, año XXVIII, Rosenberg & Sellier, Turín, págs. 72-88 (ese número se dedica a “Le parole e le case. Architettura e narrazione” [“Las palabras y las casas. Arquitectura y narración”], editado por CALVI, Evelina y DAPRÀ CONTI, Maria Grazia); «Architettura e filosofia: le possibilità di un dialogo» [“Arquitectura y filosofía: las posibilidades de un diálogo”], en *Tecnologie della costruzione* [Tecnologías de la construcción], editor CIRIBINI, Giuseppe (1992), La Nuova Italia Scientifica, Roma, págs. 249-287; «Raccontando la linea dell'avanguardia» [“Relatando la línea de la vanguardia”], en *Oltre la linea... dell'avanguardia* [Más allá de la línea... de la vanguardia], editado por CALVI, Evelina (1992), Edizioni Guerini, Milán, págs. 99-110; «Identità metropolitane» [“Identidades metropolitanas”], in *Kassel Madrid Torino, Ricostruire nella città storica* [Reconstruir en una ciudad histórica], editado por CALVI, Evelina (1996), Agata Spaziante, Lidya Re, Edizioni Lindau, Turín, págs. 23-27; «Tradizione e traduzione» [“Tradición y traducción”], en *La città del margine. Percorsi e progetti* [La ciudad del margen. Trayectorias y proyectos], editado por CALVI, Evelina (1997), Edizioni Lindau, Turín, págs. 28-35; «Oublier Tafuri?» [“¿Ovidar a Tafuri?”], en *ANY* n.º 25-26, Nueva York, 2000, págs. 21-28.

² La referencia a RICOEUR, Paul (1983): *Temps et récit* [Tiempo y relato], vol. 3, Editions du Seuil, París, (traducción al italiano de GRAMPA, G.:) *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milán, 1986).

³ FERRARIS, Maurizio (1989): «Cronistoria di una svolta» [“Historia cronológica de un giro”], en el volumen editado por el mismo: HEIDEGGER, Martin, *La svolta*, Il Melangolo, Génova 1989, pág. 54. Es la tesis de Ferraris que, en una conferencia en la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán, en la mesa redonda «De-costruzione in architettura e in filosofia» [“Deconstrucción en la arquitectura y en la filosofía”], 5 de abril de 1990, ha resumido brillantemente *ad usum architecti* las principales etapas de ese cambio (también en: *Decostruzione in architettura e in filosofia*, editado por BOTTERO, Bianca (1991), Edizioni Città Studi, Milán). Son estas etapas las que se mencionan brevemente aquí.

⁴ A propósito de Massimo CACCIARI, véanse los escritos: «Nihilismo e progetto» [“Nihilismo y proyecto”], en *Casabella* n.º 483, Gruppo Editoriale Electa, Milán, 1983; «Progetto» [“Proyecto”], en *Laboratorio politico* n.º 2, Einaudi, Turín, 1981; *Adolf Loos e il suo Angelo, Das Andere* [Adolf Loos y su Ángel, Das Andere] Gruppo Editoriale Electa, Milán, 1982.

⁵ Véase VATTIMO Gianni: «Abitare viene prima di costruire» [“El habitar viene antes del construir”], in *Casabella* n.º 485, Gruppo Editoriale Electa, Milán, 1985.

⁶ Véase a propósito VERCELLONE, Federico (1989): *Apparenza e interpretazione* [Apariencia e interpretación], Edizioni Guerini, Milán, pág. 39 y ss., donde se discuten, entre otras cosas, algunas

interpretaciones del pensamiento de H.G. Gadamer, con particular referencia a Manfred Frank, *Individuelle Allgemeine, Textstrukturierung und Interpretation nach Schleiermacher*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1977.

⁷ VERCELLONE, Federico: *op. cit.*, pág. 41.

⁸ RICOEUR, Paul: *Temps et récit*, vol. I, *cit.* (trad. ital. *cit.*, págs. 92-93).

⁹ Se hace referencia a BAJTÍN Mijaíl: *Voprosy literatury i estetiki* [Cuestiones de literatura y estética], 1975 (trad. ital. de Strada, JANOVIC, C. (1979³): *Estética y novela*, Turín, págs. 231-405).

¹⁰ VATTIMO, Gianni (1989): *La società trasparente* [La sociedad transparente], Garzanti, Milán. Para un debate sobre la idea de monumento, véase también: VATTIMO Gianni (1982): «Ornamento e Monumento» [“Adorno y monumento”], en *Rivista di Estetica* n. 12, Rosenberg & Sellier, Turín, págs. 36-43.

¹¹ DEROSI Pietro (1990): «Decostruzione: una parola preziosa» [“Deconstrucción: una palabra preciosa”], conferencia dictada en la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Turín, 14 de marzo de 1990 (luego en: *Oltre la linea... dell'avanguardia. Architettura, testo, contesto* [Más allá de la línea... de la vanguardia. Arquitectura, texto; contexto], editado por CALVI, Evelina (1992), Edizioni Guerini, Milán).

¹² GADAMER, Hans Georg: *Wahrheit und Methode* [Verdad y método], Mohr, Tübingen, 1960 (trad. ital. de VATTIMO, Gianni: *Verità e metodo*, Fabbri, Milán (1972); Bompiani, 1983; págs. 312 y ss).

¹³ Véase la nota 6.

¹⁴ RICOEUR, Paul (1986): *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique II* [Del texto a la acción. Ensayo de hermenéutica II], Editions du Seuil, París (trad. ital. de GRAMPA, G., *Dal testo all'azione*, Jaca Book, Milán, 1989, pág. 14).

¹⁵ Véase la nota 9.

¹⁶ WALPOLE, Horace (1764): *The Castle of Otranto, a Gothic Story* [El castillo de Otranto, una historia gótica] (trad. ital. de ROMANO, L.G., Bompiani, 1990). Por lo que se refiere a la residencia de Strawberry Hill, véase: WALPOLE, Horace: *A Description of the Villa of Mr. Horace Walpole, Youngest Son of Sir Robert Walpole, Earl of Oxford, at Strawberry Hill near Twickenham, with an Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities, [...]*, en la traducción italiana de RICCIONI, A. y ZIGNANI, F.: *Strawberry Hill*, Sellerio editore, Palermo, 1990. La cita reproducida en el texto se ha extraído de FRANCI, Giovanna: *Il piacere effimero del collezionare* [El efímero placer de coleccionar], introducción a la edición italiana, pág. 23.

¹⁷ RICOEUR, Paul: *Temps et récit*, *cit.*, vol. I (trad. ital. *cit.*, pág. 91).

¹⁸ La referencia es a VON HOFMANNSTAHL, Hugo: *Andreas oder die Vereinigten*, Bermann-Fischer Verlag A.B., Stockholm 1945 (trad. ital. de BEMPORAD, G., *Andrea o i ricongiunti*, in VON HOFMANNSTAHL, G.: *Narrazioni e poesie*, editado por ZAMPA, G., Mondadori, Milán, 1984 [1972], págs. 621-748).

¹⁹ RICOEUR, Paul: *Temps et récit*, *cit.*, vol. I (trad. ital. *cit.*, pág. 131).

²⁰ VERCELLONE, Federico: *op. cit.*, pág. 88.