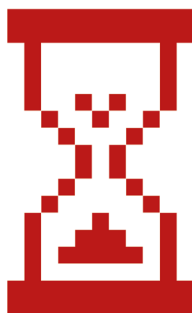


ARCHITETTURA & TEMPO

a cura di Antonio Lavarello e Davide Servente



ICAR65 Percorsi multidisciplinari di ricerca Vol. III

Genova University Press
Collana Percorsi di Architettura

3

Responsabile

Prof. Arch. Niccolò Casiddu

Direttore dAD - Dipartimento Architettura e Design
Scuola Politecnica, Università degli Studi di Genova

Comitato scientifico

Maria Canepa

Antonio Lavarello

Katia Perini

Chiara Piccardo

Gian Luca Porcile

Paola Sabbion

Davide Servente

ICAR65

L'oggetto di studio di ICAR65 è l'architettura in tutti i suoi aspetti e nelle sue relazioni con altre discipline.

Si intende inoltre approfondire gli aspetti teorici rintracciabili nelle diverse culture architettoniche, a partire da un'attenzione alla realtà che prenda in esame il disegnato e il costruito nella loro accezione più ampia.

L'ambiguità dei confini dell'architettura intesa come disciplina specialistica rende necessaria una disponibilità allo scambio e alla collaborazione. L'architettura è una disciplina dal carattere collettivo e la ricerca in architettura non può isolarsi in ambiti specialistici ma deve favorire il dialogo fra diverse competenze.

Gli obiettivi che ICAR65 si propone sono:

- lo sviluppo della ricerca scientifica e la creazione di un terreno di scambio tra i diversi saperi legati all'architettura;
- la diffusione della cultura architettonica al di fuori del suo ambito specifico, anche coinvolgendo specialisti in altre discipline;
- la didattica a livello universitario, anche ricorrendo a forme di sperimentazione;
- la comunicazione rivolta a un pubblico generico.

I risultati che ICAR65 si propone di produrre possono assumere la forma di pubblicazioni, conferenze, mostre e workshop.

I membri di ICAR65 sono alcuni dottori di ricerca in architettura dell'Università degli Studi di Genova, Dipartimento Architettura e Design: Maria Canepa, Valeria Iberto, Antonio Lavarello, Katia Perini, Chiara Piccardo, Gian Luca Porcile, Paola Sabbion e Davide Servente.

ARCHITETTURA & TEMPO

A cura di
Antonio Lavarello e Davide Servente

Testi di

Francesco Bacci, Ivan Brambilla, Alessandro Canevari, Elisabetta Canepa, Maria Canepa, Mariabruna Fabrizi, Davide Tommaso Ferrando, Fabrizio Gallanti, Elisabetta Ginelli, Carlo Deregibus, Edoardo Fanteria, Bianca Felicori, Giovanni Galli, Manuel Gelsomini, Santiago Gomes, Valeria Iberto, Francisca Insulza, Antonio Lavarello, Fosco Lucarelli, Luigi Mandraccio, Luigi Manzione, Beatrice Moretti, Giacomo Pala, Katia Perini, Chiara Piccardo, Claudio Poddie, Gian Luca Porcile, Gianluca Pozzi, Rossana Raiteri, Guido Emilio Rossi, Paola Sabbion, Eliana Saracino, Davide Servente, Emanuele Sommariva, Davide Trabucco, Giorgia Tucci, Francesca Zanotto



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



*Il presente volume è stato sottoposto a double blind peer-review
secondo i criteri stabiliti dal protocollo UPI*

© 2020 GUP

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza
Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.



Alcuni diritti sono riservati.

Realizzazione Editoriale

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Via Balbi, 6 - 16126 Genova

Tel. 010 20951558 - Fax 010 20951552

e-mail: gup@unige.it

<http://gup.unige.it>

ISBN: 978-88-3618-020-2 (versione eBook)

Finito di stampare giugno 2020

- Prefazione
 11 **Architettura&Tempo?**
Rossana Raiteri
- Introduzione
 18 **I diversi tempi dell'architettura**
Antonio Lavarello, Davide Servente
- 23 **Architettura come arte del tempo.**
Appunti per una teoria
Antonio Lavarello

A partire dalla seconda metà del XIX secolo pare essersi consolidata nel dibattito disciplinare la concezione dell'architettura come 'arte dello spazio', fino a farne una vulgata data ormai per scontata in ogni ambito discorsivo. Il saggio propone alcune riflessioni preliminari ad una lettura alternativa dello status della disciplina, che viene indagata come 'arte del tempo': arte del ricevere dal passato e del proiettare nel futuro attraverso l'edificazione.

- 31 **Il crono-paradosso dell'Architettura,
 o dell'invarianza delle sue condizioni ontologiche**
Alessandro Canevari

Non è affatto ovvio che ciò che oggi è ritenuto Architettura debba necessariamente esserlo stato in passato né restare tale in futuro. Chiedersi come e se possa cambiare l'idea di Architettura nel tempo, ovvero in virtù di che cosa un oggetto conta come Architettura, equivale a mettere in discussione i criteri per definirlo e farlo esistere come tale. Insinuarsi nell'orizzonte frutto di questa intuizione permette di riflettere sull'Architettura e sull'invarianza delle sue condizioni d'esistenza.

- 48 **Paracronie d'Architettura**
Giacomo Pala

Il testo discute il problema della paracronia (contemporaneità del passato) in architettura. Dopo una introduzione teorica preliminare, e l'analisi dei sincronismi, asincronismi e ucronismi dell'architettura, è osservato come l'architettura sia sempre nella paradossale intersezione tra tre tempi. Per discutere il problema sono introdotti due architetti che hanno trasformato questa condizione nella loro poetica: Piranesi e Soane. Infine, è ipotizzato che l'unico modo per lavorare sulla relazione tra architettura e tempo sia quello di accettare la relatività del tempo storico: architettura creatrice del tempo.

- 60 **Paesaggi entropici**
Paola Sabbion

L'idea di tempo oggi sembra essersi definitivamente contratta, disarticolata e frammentata. Di conseguenza, anche il concetto di spazio ha subito dei mutamenti: la nuova prospettiva, facendo del passato un oggetto sfuggente, ha reso 'estemporanea' la percezione

del paesaggio. Tuttavia, seppur in modo inconsapevole, è ancora necessario inquadrare il vissuto del momento in un significato 'storico' per poter fornire allo spazio un valore in grado di sedimentarsi nella memoria e nell'immaginario.

71 **Tempo e spazio, dalla metropoli al cyberspazio**

Giorgia Tucci

Le considerazioni di questa riflessione si inquadrano in un attuale e rivoluzionario frangente storico in cui la percezione dello spazio, della città e della società, è radicalmente cambiata, così come quella del tempo, cercando di comprendere e relazionare le dinamiche che si sono successe nella storia con le possibili distopiche previsioni future.

80 **Edge Communities.**

Città perdute tra Distopie e Utopie post-metropolitane

Emanuele Sommariva

Nella stagione della città globale, la sovrapposizione temporale tra la crisi dell'utopia e l'affermazione della distopia ha restituito innumerevoli immagini, sia nella letteratura che nel cinema, circa il definitivo esaurirsi delle spinte ideologiche per il progetto urbano. Un passaggio che il saggio affronta attraverso l'esamina di distopie di ordine ed inclusione (tempo fermo) e di uguaglianza e benessere (tempo variabile), tra luoghi mai completamente cancellati e non-luoghi che non si compiono totalmente, tra solitudini e similitudini.

92 **Resilienza e durata.**

La narrazione del pensiero resiliente

Maria Canepa

La variabile della durata ha assunto nel progetto architettonico un valore molto differente, influenzato dalla narrazione a cui fa esplicitamente o implicitamente riferimento, rendendo meno scontato l'assunto per cui un oggetto architettonico sia destinato a durare nel tempo per un periodo illimitato. In quest'ottica le modalità dell'abitare sono influenzate da nuove esigenze e i concetti di adattabilità, trasformazione, temporaneità ed emergenza vengono letti attraverso il pensiero resiliente.

102 **Progetto per l'emergenza vs progetto in emergenza.**

Il tempo delle sinergie tra flessibilità e multifunzionalità

Elisabetta Ginelli, Gianluca Pozzi

Non si può rispondere all'emergenza con soluzioni d'emergenza progettate in emergenza. È questo il paradigma di partenza di questo contributo che, considerando il progetto come organizzazione della conoscenza, sostiene che esso debba essere in grado di gestire anche la variabile tempo. In quest'ottica il progetto diventa 'per' l'emergenza in quanto è in grado di imprimere, attraverso flessibilità e qualità continuativa, i caratteri di resilienza, adattività e velocità per rispondere efficacemente anche alle situazioni imprevedute, ma non inaspettate.

- 115 **Minime risorse, massima durata.**
L'efficienza materiale come categoria di sostenibilità
Francesca Zanotto
- Il recente interesse per la dimensione materiale dell'architettura trova prevalentemente espressione nell'indagine sulla relazione tra la scarsità globale di risorse materiali e il loro impiego progettuale a lungo termine. La pratica risponde con approcci diversi i cui prodotti costruiti sono soggetti, indistintamente, all'usura del tempo. La manutenzione costituisce una necessaria forma di compromesso con tale usura, in grado di dare vita, se inclusa tra i temi progettuali e compositivi, ad un'architettura definita dalla propria necessità di durare.
- 127 **Il Miljonprogrammet svedese oggi.**
Obsolescenza di un programma edilizio decennale
Chiara Piccardo
- Nell'arco di un decennio, tra gli anni Sessanta e Settanta, il Miljonprogrammet ha guidato la realizzazione di un milione di unità abitative, corrispondenti a circa un quarto dell'attuale patrimonio edilizio svedese. Sebbene questo programma continui ad esercitare una forte risonanza sulla società odierna, il patrimonio edilizio si trova ad affrontare una grave obsolescenza. Il saggio esplora il dibattito nazionale attuale e si interroga sul futuro di questo ambiente urbano.
- 139 **ZONE TRIP #4**
Black Rock City
Francesco Bacci, Beatrice Moretti
- Il *Burning Man* è un evento rituale che trasforma per una settimana all'anno una piana desertica in una città di settantamila abitanti nella forma di un'immenso teatro. L'insediamento urbano temporaneo di Black Rock City si lega indissolubilmente alla celebrazione di un rito inscritto in un tempo e in uno spazio e rifugge così il pericolo di fallimento tipico dei modelli ideali. È forse proprio il tempo limitato, o liminale, in cui si consuma la festa a conferire al *Burning Man* un'identità altra ed effimera e, in ultimo, a determinare l'architettura dell'accampamento.
- 152 **Un attimo per sempre.**
Riflessioni sull'effimero a quarant'anni dall'Estate romana
Eliana Saracino

I quarant'anni trascorsi dalla prima edizione dell'*Estate romana* offrono l'occasione per interrogarsi sul valore e sulla durata dell'effimero. Esaminando il metodo e i risultati prodotti dalla serie specifica e significativa di eventi culturali della manifestazione romana, il testo si propone di indagare gli effetti duraturi che l'effimero genera nella relazione tra abitanti e spazi urbani, evidenziandone la rilevanza e l'attualità per i processi contemporanei di rigenerazione urbana.

167 **«Una reinvenzione infinita».**
Città, architettura, evoluzione e temporalità in Marcel Poëte

Luigi Manzione

Per Poëte la città va situata, bergsonianamente, nel suo divenire. Impregnata del passato, essa reca nel suo corpo le tracce dell'intera evoluzione: la forma urbana è una cristallizzazione del divenire – «reinvenzione infinita» – colta nella sua immediata riconoscibilità. Il rapporto tra tempo, evoluzione e forma è centrale in Poëte: lo esploreremo in uno snodo essenziale della sua riflessione, evidenziando come, nello studio della città, la categoria chiave della continuità venga da lui ripensata in un dialogo serrato con la discontinuità, secondo una visione del tempo come forza viva di cambiamento, operante sulla più resistente materia dello spazio.

178 **Ritorno al presente:**
la Germania e l'architettura scomparsa
nell'epoca della sua riproducibilità tecnica

Ivan Brambilla

Nel contesto della Germania riunificata la ricostruzione di edifici simbolo o di parti di città storica cancellati dai bombardamenti della seconda guerra mondiale e dalle successive politiche di riedificazione urbana vive un momento particolarmente fortunato. In questo saggio vengono affrontati tre importanti casi studio: il programma di riconfigurazione del centro storico di Potsdam, la realizzazione della nuova città-vecchia di Francoforte e la ricostruzione del castello di Berlino.

194 **Torri Gemelle, 102 minuti.**
L'eternità dell'architettura

Davide Servente

Fisicamente le Torri Gemelle non esistono più e altre architetture sorgono sul loro sedime ma la loro presenza è salda nelle nostre memorie. In 102 minuti hanno superato l'idea della decadenza della materia e dell'obsolescenza data dal trascorrere del tempo, annullandole attraverso la loro assenza. L'11 settembre ha reso labile quel rapporto di eternità a cui ogni architettura vorrebbe tendere, che ogni progettista desidera.

204 **La città senza orologi**

Edoardo Fanteria

Ci sono dei fatti, delle occasioni, che hanno nell'ultimo mezzo secolo stravolto le nostre "Cronologie". Non è forse vero che ci basta il tasto Annulla per tornare indietro, liberandoci dal peso delle nostre azioni? Ma se lo è nel piano della virtualità, dove nulla di fatto esiste in maniera tangibile, lo è anche sul piano dei sensi? Eppure abbiamo visto che dove il tempo si ferma e le coordinate spaziali si annebbiano, questo non è più il migliore dei mondi possibili.

214 **La sabbia e la roccia.**
Il progetto al tempo dell'anticonvenzionale

Carlo Deregibus

Per millenni, l'architettura si è sedimentata insieme alle convenzioni sociali che ne motivavano forme e usi. Ma nell'ultimo secolo costruzione e obsolescenza diventano troppo rapide, e dalla roccia sicura delle convenzioni si passa alla sabbia incerta del contemporaneo. Per edificare "sulla sabbia" come se fosse roccia, servirà allora una teoria del progettare che guardi al progetto come ritenzione del passato e protensione del futuro, in una continua ricerca delle persistenze di senso.

228 **Strategie contro il tempo**

Giovanni Galli

L'arte è uno degli stratagemmi con i quali l'uomo cerca di rispondere al suo impossibile desiderio di eternità. Le opere d'arte sopravvivono all'uomo, e la realtà che rappresentano, dentro la cornice di un quadro o nelle pagine di un romanzo, vive in una temporalità altra, sottratta al tempo cronologico della quotidianità. Di tutte le arti, l'architettura è la sola a costruire materialmente lo spazio di questa sottrazione. Diversi sono i modi in cui, nel tempo, l'architettura ha operato a tal fine.

Testimonianze

240 **Il tempo di latenza dell'architettura**

A cura di Antonio Lavarello e Davide Servente

Appendice

264 **Intervalli di tempo**

A cura di ICAR65

ARCHITETTURA&TEMPO?

Rossana Raiteri

Eppure i luoghi della durata non rifulgono di splendore,
spesso non sono nemmeno riportati sulle carte
oppure sono senza nome.

Peter Handke

Quando mi è stato chiesto dare un contributo a questa pubblicazione mi sono ricordata che nel 2004 avevo chiesto a Michele Sernini¹ (che ho avuto modo di conoscere e di apprezzare durante i miei tre anni di straordinario presso la Facoltà di Architettura di Reggio Calabria) di partecipare con un suo scritto al volume *Architettura e tempo. La variabile della durata nel progetto di architettura* al quale collaboravo con Andrea Giachetta. Michele accettò e scrisse un delizioso saggio dal titolo *Le passioni dell'architettura*.

Me lo sono andata a rileggere con rinnovata ammirazione e interesse.

Michele era uno studioso schivo e solitario, dotato di gradevole generosità intellettuale, di un potente senso dell'umorismo e dell'ironia e, soprattutto, capace di stabilire collegamenti trasversali tra saperi diversi, tra passato e presente, tra la cosiddetta cultura alta e l'attualità, al di fuori degli schemi accademici. Guardava agli architetti con una certa diffidenza ma senza malizia. Qualcosa di lui mi ricordava la figura di Gadda.

Leggendo i diversi scritti contenuti in questa raccolta sullo stesso tema (addirittura con lo stesso titolo) mi è sembrato che si potesse cogliere l'occasione per rendere omaggio a Sernini facendone rivivere la voce, come una sorta di contrappunto alle voci – per lo più di giovani ricercatori – che si esprimono qui. Le diverse declinazioni sul tema Architettura/Tempo raccolte qui sono quasi sempre (e per fortuna?) sotto forma di interrogativo. Sulle certezze delle risposte prevalgono ampiamente le domande. I passaggi dialettici verso 'proposte' o possibili prospettive più concilianti nei confronti degli scarti e discrasie tra tempo e architettura risultano più incerti e generici delle domande.

Le riflessioni di Sernini, sperando che a qualcuno venga la curiosità di andare a rivisitare la sua figura di studioso, non sembrano invecchiate se non, talvolta, quando si citano esempi di architetture (segno che sono predisposte ad una obsolescenza precoce, rapidamente scavalcate e travolte nella memoria da casi più recenti).

Mettere a fuoco un sistema di relazioni tra due entità il cui significato, estremamente vago e aleatorio, non può essere dato per scontato, obbliga ogni volta a partire dal tentativo di attribuire un senso a ciascuna di queste due entità, per ridurne l'ambiguità almeno all'interno dei diversi contesti. L'ambiguità semantica è enfatizzata dal variare dei punti di vista dell'osservatore, a seconda dei riferimenti che ciascuno assume.

La lettura di questi scritti, nella varietà degli approcci, offre un quadro che sembra il rendiconto di un anarchico brainstorming. Anarchia inevitabile dal momento che, come si è detto, i due termini che devono dialogare tra loro sono molto lontani dal poter permettere di marcare una chiara delimitazione del territorio in cui vengono utilizzati: si spazia tra visioni utopiche, distopie, catastrofismi fantascientifici,

rendiconti concreti di storie di vicende urbane, problemi di manutenzione e di recupero materiale degli edifici, teorie della progettazione con tentativi di definizioni ontologiche, ecc.

Tuttavia, mi è sembrato di percepire che qualcosa di comune serpeggiasse tra i diversi punti di vista: una sorta di inquietudine che pare derivare dall'inafferrabilità della questione, dall'impossibilità di fare un qualche tipo di ordine tra le diverse manifestazioni dell'architettura che convivono oggi sullo stesso palcoscenico, dalla difficoltà a discostarsi dalla concezione di un tempo lineare.

Stiamo tutti navigando a vista senza la visione di un approdo sicuro, senza la prospettiva del raggiungimento di una parola definitiva, sapendo che non si tratta di un passaggio destinato a una breve durata.

Giovanni Galli, nel suo scritto *Classico, Moderno, Postmoderno: tre strategie contro il tempo* parla della composibilità del presente, riferendosi alle diverse rappresentazioni simboliche dell'architettura, tutte contemporaneamente in scena. Questa 'composibilità' si estende anche ad altri ambiti che hanno a che fare con l'architettura: i modelli di fruizione, la durata, la consistenza materiale, i processi realizzativi, la sensibilità di chi guarda, ecc.

Tra le questioni che ricorrono maggiormente tra gli autori dei testi di questa raccolta c'è il tentativo di definire lo status di architettura proprio attraverso la sua durata, non tanto con riferimento alla *firmitas*, quanto come resistenza delle capacità di trasmissione simbolica. Questo è un terreno estremamente scivoloso. Prova ne sia che si potrebbe fare un lungo elenco di opere che nel corso del tempo sono entrate e uscite (e viceversa) dal riconosciuto e misconosciuto status di "architettura", a seconda della temperie culturale.

La Tour Eiffel, su cui, come si sa, si sono versati fiumi di inchiostro, doveva essere demolita vent'anni dopo l'esposizione universale del 1889. Aveva il compito effimero di celebrare la sua potenza tecnologica e costruttiva ma, soprattutto, di commemorare la rivoluzione francese (uno dei progetti in alternativa era una gigantesca ghigliottina). Una costruzione simbolica contestatissima ai tempi della sua realizzazione adesso è uno dei segni intoccabili di Parigi, non meno significativo di Notre Dame (ma la Tour Eiffel rientra in pieno nella categoria dell'architettura, avendo fin dall'origine esclusivamente una funzione simbolico-espressiva?).

La Stazione Centrale di Milano è considerata generalmente 'brutta' e in un passato abbastanza recente si è parlato di una sua sostituzione, ma nessuno oggi la mette più in discussione. Oppure molti edifici del 900, anche architetture 'minori', inizialmente misconosciute e trascurate che improvvisamente acquisiscono l'onore di entrare nella categoria gallonata.

Comunque da questi esempi, e dagli altri mille che si potrebbero fare, emerge che non sempre la caduta in disgrazia o la rivalutazione di un edificio si possano

ricondurre al decadere della sua utilità o al suo degrado materiale quanto, invece, alla sua obsolescenza simbolica (o anche, più prosaicamente e in certi casi, ai mutamenti nel gusto o alle mode).

Che si tratti di un terreno scivoloso viene argomentato anche da Sernini che mette in guardia da facili trasposizioni rappresentative:

L'intenzione dell'architettura sarà cosa diversa dalla forma dell'architettura (la metonimia è sempre in agguato). Se il mondo è incerto non sempre si fanno case traballanti. Se la città si diverte, vuol dire che la gente sa muoversi e divertirsi anche nella città esistente, non che ogni edificio deve essere una discoteca o che ci debba essere scritto "io mi diverto". (Sernini p. 260)²

E lo stesso dicasi per certe metonimie filosofiche, come certe trasposizioni de-costruttive, peraltro supportate quasi sempre da acrobazie tecnologiche raffinate (e ormai onnipotenti), o per «tentativi di trasformare la funzione attraverso l'indipendenza della forma»». E lo stesso accade sempre di più, di questi tempi, per quanto riguarda una certa metaforizzazione stucchevole del paradigma ecologico e green, spesso totalmente indipendente dall'essenza della questione ambientale.

Un altro tema che compare in più di uno scritto di questa raccolta è la questione della durata dell'architettura intesa come resistenza nel tempo della sua costituzione materiale, ma anche come capacità di svolgere la funzioni a cui era destinata.

Un tempo gli interventi sul patrimonio architettonico esistente erano soprattutto di restauro di monumenti e di edifici di valore storico consolidato. Ora si verifica sempre più spesso la necessità di intervenire su un patrimonio edilizio recente o recentissimo e in quest'ambito si possono presentare problemi inediti, anche a causa della molteplicità di tecnologie impiegate e di cui non si è ancora ben verificata la capacità di durare nel tempo (si pensi al Beaubourg inaugurato nel 1977 e radicalmente ripristinato nel 2000, anche a causa dell'usura provocata dall'afflusso imprevedibile di visitatori).

L'alternativa tra riqualificazione o demolizione si ripropone spesso. D'altra parte è sempre più difficile riuscire, all'origine del progetto, tenere sotto controllo i diversi tipi di obsolescenza attraverso flessibilità, ripristino delle prestazioni perse, resilienza, manutenzione, ecc. Per di più la separazione crescente tra il progetto e le complesse vicende costruttive rende difficile l'attribuzione delle responsabilità delle eventuali defaillances dell'oggetto architettonico nel tempo.

La curiosità che suscita il tema del rapporto tra architettura e tempo, e dunque della durata dell'architettura, ha a che fare principalmente con la durata fisica del costruito; ma sollecita riferimenti al tema della persistenza del costruito rispetto alle necessità, agli usi, alle possibilità, alla scelta del sito, e rispetto alle modificazioni del gusto attraverso il tempo.

Problema quest'ultimo irrisolvibile, dato che nessuno potrà dire, esaminando solo il tema stilistico e l'aspetto visivo di un'opera, dopo quanti anni essa non piacerà più. Quindi non sempre è il caso di ricercare autoestinzioni delle proprie prodezze formali da parte del progettista. (Sernini p. 237)

E ancora:

Più complicato sarà il tema della mortificazione del desiderio del singolo architetto circa la durata perenne dell'edificio da lui costruito. Ci si potrebbe chiedere se la potenza dell'architetto si misuri meglio dal dominio completo sulla propria opera di cui sia già stabilita la demolizione dopo 20 o 30 anni. O se si misuri meglio dall'impressione di durata perenne dell'opera (la stazione di Calatrava a Lisbona sotto il piano del ferro sembra poter durare millenni, lussuoso set da film di fantascienza dove accanto ai sorveglianti vestiti di nero sullo sfondo vastissimo di strutture potenti di nudo cemento manca solo l'ansimare dell'ammiraglio della flotta di Guerre stellari con la sua nera scorta; o vi si possono immaginare intorno, dopo altri millenni, i roteanti detriti di un pianeta distrutto). (Sernini p. 242)

E ancora, tra gli argomenti trattati qui c'è la questione dei problemi di riconversione e riutilizzo di ciò che esiste (o, al contrario, della demolizione) nell'assetto urbano e nei singoli edifici: la questione dell'obsolescenza funzionale e fisica a scala territoriale coinvolge parti anche consistenti dei tessuti cittadini sottoposti a crescite incontrollate. Sernini su questo tema afferma che

in questo campo permangono forti ambiguità e contraddizioni. E' noto infatti quanta attenzione viene posta per non demolire edifici anche quando se ne è persa la funzione, tanto da creare non solo l'ipotesi della convenienza di riutilizzazioni, e in certi periodi una risorsa nel ridisegno dell'urbanistica della città (risorsa che non dovrà diventare così pregnante da promuovere l'invenzione di scomode e anomale sistemazioni), ma una dottrina o ideologia in materia di edifici dismessi, archeologia industriale e aree abbandonate; alimentandosi, questa dottrina, dei malintesi che possono accomunare come 'città esistente' il centro storico e le aree dismesse, dimenticando la città dell'8-900 che vi sta in mezzo. Alcuni vuoti urbani, specie a Berlino, sono affascinanti, un equilibrato dispositivo di distanziamento tra edifici e occasione di riflessioni sull'uso della città. (Sernini p. 243)

Sernini ricorda, tra gli altri, il clamoroso caso di demolizione annunciato dal governo francese nel giugno 2003 di 200.000 alloggi HLM. Si progettaron quartieri popolari 'più belli', studiati architettonicamente e forniti di spazi aperti. Ma il disagio sociale non viene eliminato dalla 'città bella'.

In che modo l'assetto spaziale può davvero contribuire alla qualità della vita delle persone e all'aderenza alle loro esigenze individuali e di vita associativa?

Il punto è che in questo tempo convivono in modo inestricabile modalità d'uso del territorio e dello spazio costruito molto fluide e dinamiche, con situazioni ancora legate a modelli economici e culturali del passato. E se anche questa seconda modalità non fosse che un residuo persistente di una realtà mutata, qualcosa di cui non ci si decidesse a riconoscere la fine, non è per una scelta progettuale o con la demolizione che si potrebbe cancellarla. D'altra parte, all'opposto, la persistenza sorda di strutture spaziali radicate al territorio e rigidamente congelate nel tempo in cui sono sorte costringono i comportamenti a deformarsi per essere compatibili con gli spazi in cui si svolgono. Ciò che si costruisce resiste al caos, anche se si degrada, e non riesce a stare al passo con la velocità dei cambiamenti, sia nei ritmi dei flussi della vita quotidiana, sia nei mutamenti simbolici, nelle leggi dell'economia e negli stravolgimenti sociali.

Per finire, mi sembra interessante notare come esista anche una dimensione autobiografica del rapporto con l'architettura. Ciascuno di noi, con il passare dei giorni della vita, muta, talvolta anche profondamente, la propria percezione dell'architettura, le proprie predilezioni, i propri giudizi. C'è dunque anche una relazione psicologica, idiosincratca, esperienziale, che cambia in continuazione in un lavoro sotterraneo del quale prendiamo coscienza di tanto in tanto (perfino con stupore). Talvolta il mutamento di sguardo è addirittura radicale. Noi cambiamo e lo stesso oggetto cambia per noi, assumendo significati di relazione completamente diversi. Esperienze passate, con le loro stratificazioni e i loro umori, ampliano e complessificano la percezione presente, secondo fili conduttori oscuri come sono oscure le leggi che governano l'inconscio. Un campo degno di attenzione psicanalitica.

So che molti non saranno d'accordo (forse nemmeno io), ma concludo queste note disordinate con la frase finale del saggio di Sernini che è di una ingannevole semplicità, carica com'è di ironia spiazzante, che si contrappone alla sua disquisizione nel suo insieme, che è colta, sottile e articolata:

La postmodernità, la dinamica sociale mondiale e locale, le esigenze ecologiche, stanno modificando tanti campi disciplinari, attività, comportamenti. Ciò avviene con tempi non sempre brevissimi e in modi non sempre unifor-

mi. In questo cambiamento ancora così variegato, non è impossibile pensare che l'architettura, che da millenni provvede a costruire ripari per la gente e per le attività oltreché secondo i gusti o le strategie simboliche o le urgenze ideali, continui ad essere almeno in parte sé stessa. Col suo modo di costruire, magari ancora moderno e ordinario e ben condotto, sia pure cogli accorgimenti che alcune nuove esigenze propongono. Molti buoni professionisti, magari non conosciuti operano secondo la tradizione del costruire: attenzione al sito, alla funzione, alle disponibilità, e alla riflessione curata sulla forma da dare all'edificio, con la ragionevole durata che gli compete. (Sernini, p. 263)

Note

1 Michele Sernini (nato a Firenze nel 1936 e morto a Milano nel 2010), è stato professore ordinario di Tecnica e pianificazione urbanistica. Si è laureato in giurisprudenza a Padova nel 1960 con una tesi dal titolo *Delitti commessi a bordo degli aeromobili* ma si è interessato presto a temi sociologici, partecipando al dibattito teorico internazionale sui movimenti sociali urbani sviluppatosi nell'immediato post sessantotto. Professore associato allo IUAV di Venezia e poi ordinario a Reggio Calabria. Il suo libro più noto e ristampato più volte è *La città disfatta* del 1988. La sua cultura è eclettica e spazia dalla sociologia alla storia, dalla filosofia (in particolare quella francese), all'epistemologia, ai saperi giuridico-amministrativi.

2 Ogni citazione indicata è da intendersi tratta dal saggio di Sernini, Michele (2004), *Le passioni dell'architettura*, in *Architettura e tempo: la variabile della durata nel progetto di architettura*, Giachetta, Andrea (a cura di), Clup, Milano, 2004.

I DIVERSI TEMPI DELL'ARCHITETTURA

Antonio Lavarello, Davide Servente

L'istante attuale è tutto quanto possiamo conoscere direttamente.

Il resto del tempo emerge soltanto sotto forma di segnali che ci vengono trasmessi in questo istante attraverso innumerevoli stadi e impensati vettori

George Kubler

La scelta del 'tempo' come tema attorno al quale raccogliere contributi a carattere interdisciplinare prosegue la linea tracciata dai volumi precedentemente pubblicati nella collana *Percorsi di architettura, Architettura&Energia e Architettura&Ordinarietà*, ovvero quella di confrontare gli sguardi provenienti dalle diverse province del sapere architettonico con una questione fondamentale non solo per la disciplina, ma per l'esistenza umana nella sua interezza, provando così a raccogliere contributi che escano dalla propria *comfort zone* settoriale per camminare su un vasto *common ground* – che poi è quello della teoria di architettura, intesa nel senso più generale possibile – che possa accoglierli tutti e stimolare intersezioni inaspettate e interessanti.

Questo breve testo introduttivo cercherà quindi di restituire sinteticamente il panorama delle questioni e degli approcci teorici più rilevanti che si intrecciano all'interno del volume.

Il tempo costituisce un fattore ineludibile per l'architettura, alla base della sua stessa esistenza nell'ambito delle civiltà umane. La costruzione di spazi abitabili rappresenta infatti uno sforzo rilevante per l'essere umano, che trova giustificazione in una dimensione temporale più ampia di quella legata al soddisfacimento immediato dei bisogni e delle necessità: l'entità delle risorse intellettuali e fisiche in gioco porta a pensare a qualcosa che duri a lungo, addirittura fino a trascendere la vita di un singolo essere umano. I costruttori – intesi come i singoli individui ma anche come le società nel loro complesso – attraverso gli edifici possono trasmettere a chi verrà dopo (anche molto dopo) il proprio nome, un'immagine duratura della propria grandezza, ricchezza, potenza, ma anche in senso più generale (e talvolta involontariamente) i propri valori estetici, etici, politici, religiosi. In definitiva, l'architettura porta con sé un'aspirazione all'eternità, come scrive Carlo Deregibus provando a interrogarsi su ciò che resta di questa aspirazione in una contemporaneità descritta con la metafora della sabbia.

La permanenza temporale dell'architettura, che ne caratterizza il ruolo sin dalle sue più primordiali manifestazioni obbliga a confrontarsi non solo con la naturale decadenza della materia impiegata, ma anche con il variare dei possibili usi o necessità connessi ai cambiamenti della società, con le oscillazioni del gusto e con le conseguenti trasformazioni del significato simbolico che gli edifici possono assumere; le costruzioni possono, con il passare del tempo, perdere o acquistare il proprio status di 'architetture', come scrive Alessandro Canevari, cioè la capacità di incarnare significati che vadano oltre la mera consistenza materiale. Proprio il variare e lo stratificarsi dei significati conduce alla sovrapposizione, nell'idea di architettura, di diverse dimensioni temporali, ovvero a quella che Giacomo Pala definisce «policronia» dell'architettura.

Quando l'architettura affronta la dimensione paesaggistica deve poi confrontarsi con i tempi lunghi della natura, ovvero con la crescita delle specie vegetali, con le trasformazioni idrogeologiche, con la ciclicità dei fenomeni meteorologici, fino alla questione cogente nel tempo presente delle modifiche antropiche al clima. La questione è affrontata da Paola Sabbion attraverso l'utilizzo del concetto di entropia, prelevato dall'ambito della termodinamica per essere applicato a quello delle trasformazioni dei paesaggi antropizzati.

Dalle molteplici relazioni tra architettura e tempo nascono anche modi diversi di vedere l'atto del costruire e di pensare al costruito. I valori di novità, di originalità, di autorialità, di creatività, di copia, di evoluzione e di rivoluzione variano il proprio significato con evidenti influenze sulla pratica del progetto, della conservazione e del restauro; tra le espressioni più ambigue e interessanti vi è quella del «com'era dov'era», che Ivan Brambilla analizza nel contesto delle ricostruzioni post-belliche tedesche.

Attualmente la coscienza della scarsità delle risorse non rinnovabili obbliga a individuare con sempre maggiore attenzione soluzioni improntate alla smontabilità, riciclabilità, reversibilità degli interventi considerando gli impatti sull'ambiente anche a lungo termine. La limitatezza di risorse economiche costringe l'architettura a convivere con i segni che il tempo lascia su di essa. Come scrive Maria Canepa, se in passato l'immutabilità nel tempo garantiva all'architettura un'investitura simbolica, oggi è la capacità di un manufatto di assorbire trasformazioni ad assicurarne l'identificazione con le istanze culturali della nostra società. In quest'ottica l'assunto per cui un oggetto architettonico sia destinato a durare nel tempo per un periodo illimitato perde valore dinnanzi ai concetti di adattabilità, trasformazione, temporaneità. La variabile temporale appare pertanto imprescindibile sia per chi progetta un nuovo intervento come per nei casi delle architetture emergenziali – illustrato da Elisabetta Ginelli e Gianluca Pozzi – sia per chi si trova ad intervenire sul patrimonio architettonico ereditato dal passato come nel caso del programma residenziale pubblico svedese *Miljonprogrammet*, presentato da Chiara Piccardo.

Intesa come azione per contrastare l'usura e garantire l'efficienza funzionale ed energetica, la manutenzione è ormai tema fondamentale per la conservazione di un patrimonio edilizio sempre più vecchio. Emerge l'esigenza di una nuova poetica formale – come riporta Francesca Zanotto nel suo testo – che accetti l'usura e ne controlli gli effetti gestendola con una programmata e visibile manutenzione.

Le esperienze del *Burning Man* (Francesco Bacci e Beatrice Moretti) e dell'*Estate romana* (Eliana Saracino) pongono l'attenzione su quanto eventi effimeri producano effetti duraturi mettendo in relazione le persone con il luogo in cui vivono, sia

che si tratti di un'area desertica del Nevada che il centro monumentale di Roma. A Black Rock City e nei Fori Imperiali la temporalità appare come uno strumento di progetto del territorio, un dispositivo attraverso cui la pianificazione può intervenire in modo concreto e rispondente alle realtà contingenti.

Molti aspetti della società contemporanea sembrano mettere in discussione la concezione del tempo e il rapporto tra tempo e spazio che la cultura occidentale aveva progressivamente consolidato. La combinazione tra la globalizzazione delle culture, la possibilità di trasferire dati ed informazioni in tempo reale a prescindere dalla distanza, l'accessibilità ad un patrimonio sempre più vasto di contenuti che ormai sono fruibili in maniera autonoma rispetto al tempo e lo spazio in cui sono stati concepiti e realizzati, tutto ciò porta a una progressiva perdita di un'identità del presente, del passato e del futuro.

Nella società moderna il presente era vissuto collettivamente, il passato era definito in modo preciso attraverso la narrazione storica e venivano formulate previsioni riguardanti il futuro, nella post-modernità il passato può continuare ad essere vissuto, il presente acquisisce una dimensione individuale (ognuno può costruirsi il proprio presente), il futuro smette di essere l'obiettivo verso cui dirigere il progresso. Il passato non è più passato e il futuro non esiste.

Il tempo di latenza in informatica indica l'intervallo che trascorre da quando un segnale viene immesso a quando viene inviata una risposta ad esso. La facilità di diffusione delle immagini di architettura attraverso i social network e l'immediato riscontro di gradimento evidenziano quanto il valore culturale di un manufatto possa essere slegato dal periodo storico in cui è stato realizzato; il tempo di latenza dell'architettura online tende così a zero. Le interviste presenti nel volume a curatori di blog o profili social di architettura vogliono indagare le relazioni tra la disciplina architettonica e la peculiare dimensione a-temporale che caratterizza la comunicazione sul web dove le interazioni sono rapidissime, contenuti eterogenei coesistono nello stesso tempo e il presente assume un carattere pervasivo.

Come nel caso dei volumi precedenti, anche *Architettura & Tempo* si conclude con un elaborato collettivo; in questo caso si tratta di una serie di intervalli temporali – ordinati dal più lungo al più breve – in qualche modo riconducibili all'ambito architettonico e alle trasformazioni dell'ambiente costruito.

Ogni intervallo costituisce l'occasione per riflettere su quanto la concezione dell'architettura sia inscindibile dallo scorrere del tempo. Per esempio il metro, ovvero l'unità con cui viene misurato – e dunque anche progettato – lo spazio in buona parte del mondo, nella sua definizione più aggiornata fa riferimento al tempo, in particolare a quello impiegato dalla luce a percorrerlo (0,000003335641 secondi).

I ritmi dei cantieri sono dettati dai tempi di produzione e approvvigionamento dei materiali; il caso più emblematico in epoca contemporanea è certamente rappresentato dai 28 giorni impiegati dal calcestruzzo per maturare.

L'ultimo intervallo, di fatto nullo, corrisponde invece alla descrizione dell'incessante lavoro dell'architetto che, analogamente a quanto raccontava Plinio il Vecchio del pittore Apelle, non lascia passare giorno senza tracciare una linea sul foglio di carta o sullo schermo di un computer.

ARCHITETTURA COME ARTE DEL TEMPO. APPUNTI PER UNA TEORIA

Antonio Lavarello

Ciò che è accaduto, è sempre accaduto solo a metà,
e la forza che lo fece accadere, che si esprime in
esso in maniera insufficiente, continua a operare
in noi e getta il suo bagliore anche sui tentativi
parziali, ancora futuri che giacciono dietro di noi.

Ernst Bloch

A partire dalla seconda metà del XIX secolo pare essersi consolidata nel dibattito disciplinare la convinzione che l'architettura abbia primariamente a che fare con lo spazio. Molte e differenti sono le manifestazioni del pensiero architettonico di età contemporanea nelle quali si esplica questa convinzione: dalle assonometrie (dal basso, spaccate) di Auguste Choisy, disegnate proprio al fine di svelare la geometria dello spazio interno degli edifici come risultato generato dalla combinazione di pianta e sezione, alle considerazioni sull'empatia nei confronti dello spazio prodotte dall'estetica psicologica tedesca a cavallo tra XIX e XX secolo, dal *Raumplan* di Adolf Loos alla *promenade architecturale* di Le Corbusier per giungere all'esplicita individuazione dello spazio come oggetto specifico dell'architettura da parte di Bruno Zevi, espressa con chiarezza quasi apodittica nell'introduzione di *Saper vedere l'architettura* (1948) e visualizzata in alcune illustrazioni del medesimo volume, che mettevano in evidenza la «forma del vuoto» (Spirito 2011) di alcuni edifici significativi attraverso l'inversione del *poché* tradizionalmente assegnato al 'pieno' delle strutture murarie¹.

L'eterogeneo convergere di queste e altre istanze teoriche ha contribuito a rendere pressoché canonica la concezione dell'architettura come 'arte dello spazio', fino a farne una vulgata data ormai per scontata in ogni ambito discorsivo. Eppure, risalendo la storia della cultura architettonica oltre il XIX, non è lo spazio a dominarne l'orizzonte, ma altre categorie che generalmente riguardano, in luogo del 'vuoto' racchiuso o delimitato dagli edifici, gli elementi con cui essi sono 'composti' e 'costruiti'.

Va dunque letta in questa prospettiva la provocazione che si proverà a proporre con le brevi note che seguono, ovvero quella di un'architettura indagata come 'arte del tempo'; una provocazione certamente un po' naïf, ma forse non del tutto peregrina, come sembrano confermare – seppur in maniera parziale e indiziaria – proprio i testi che compongono questo stesso volume, dai quali emergono in tutta la loro complessità le molteplici relazioni tra l'architettura e il tempo, incrociando alcuni tra i temi più rilevanti del dibattito disciplinare.

La traccia teorica che qui si prova a percorrere è che l'architettura, intesa come unione di costruzione e significato, nasca primariamente come sfida contro il tempo, sfida della costruzione contro il tempo e sfida del significato contro il tempo. L'intuizione stessa di utilizzare un edificio per veicolare dei significati, non è improbabile che provenga dalla promessa di immortalità – o perlomeno di una longevità che superi quella ahimé troppo limitata dell'essere umano – che ciascun edificio sembra fare a chi lo costruisce. D'altronde più che una promessa si tratta di un investimento: tanta è la fatica che costa tirare su un muro che resti in piedi, tanto è l'impegno che richiede coprire uno spazio per quanto piccolo senza che vi

piova dentro, che è facile essere portati a immaginare di dirigere tali sforzi verso obiettivi più alti e più duraturi del soddisfacimento di una necessità immediata.

Il processo potrebbe essere descritto come una sorta di *escalation* dall'andamento circolare:

- se la costruzione di un edificio comporta l'impiego di risorse rilevanti, il consumo di tali risorse è giustificato se la durata della costruzione è commisurata ad esso;
- la *longue durée* dell'edificio suggerisce di utilizzarne la materialità per proiettare nel futuro significati estetici, culturali nel senso più ampio possibile, etici, politici, religiosi;
- il valore simbolico ed estetico acquisito dagli edifici spinge a prolungarne quanto più possibile la durata nel tempo, affinché il legato culturale di cui sono portatori possa giungere a generazioni lontane.

In questa prospettiva è possibile avanzare un tentativo di rilettura delle ben note categorie vitruviane: se l'*utilitas* è ciò che inizialmente spinge l'uomo a costruire, la *firmitas* si impone come necessaria garanzia delle risorse investite nell'edificazione, la *venustas* è quel «supplemento» alla solidità e all'utilità – per dirla con le parole di Giovanni Galli (2008)² – suggerito dalla possibilità stessa di tramandarlo nel tempo al di là della propria esistenza terrena. Questo 'qualcosa' che assume la costruzione come supporto materiale per iniziare un viaggio nel tempo, una volta giunto a destinazione, fa dire ad Adolf Loos «Questa è architettura» e quel che separa una tettoia per biciclette dalla Cattedrale di Lincoln, secondo le parole di Nikolaus Pevsner; in definitiva si tratta di ciò che permette di isolare alcune parti del costruito 'nominandole' «architettura», per riferirsi ancora a *Le maschere della forma* di Galli (2008). Dunque non appare implausibile descrivere l'architettura – e non la mera edificazione – come 'arte del tempo', che sostanzialmente trova nella finalità/necessità di 'lottare contro il tempo' il proprio fondamento disciplinare e una delle possibili definizioni del proprio status. Sotto questa luce possono essere rilette anche le celebri parole di Edoardo Persico, che nella sua *Profezia dell'architettura* (2012) definì l'architettura «sostanza di cose sperate»: speranze reificate nel presente affinché continuino a realizzarsi nel futuro.

Ivica Brnic, con un articolo pubblicato sul numero 8 della rivista *San Rocco* (2013), ha sviluppato i suggerimenti provenienti da alcuni ritrovamenti di strutture votive preistoriche per delineare un'interpretazione piuttosto radicale circa il manifestarsi dell'architettura nelle comunità primitive. Riferendosi in particolare agli scavi del sito anatolico di Göbelki Tepe, che hanno rivelato la presenza di grandi monumenti megalitici databili tra il 10000 e il 9000 a.C. senza riscontra-

re nelle vicinanze coeve tracce di vita stanziale da parte degli abitanti dell'area, Brnic sottolinea come l'edificazione di strutture permanenti a scopi simbolici ha preceduto, e non seguito come vorrebbero buon parte delle ipotesi formulate sulla nascita dell'architettura³, la costruzione di abitazioni vere e proprie; in altre parole i monumenti hanno catalizzato e reso possibile il formarsi di insediamenti stabili, e non il contrario.

Ai fini delle riflessioni qui sviluppate, è importante notare che ciò che ha spinto popolazioni di nomadi come quelle che abitavano l'area di Göbelki Tepe a impegnare le proprie energie nella costruzione di grandi templi in pietra è stato, con tutta probabilità, precisamente il loro carattere di segni permanenti nello spazio ma soprattutto nel tempo, capaci di trasferire credenze e conoscenze alle generazioni che sarebbero venute successivamente, le quali avrebbero potuto continuare a radunarsi nei luoghi eletti come sacri dai propri antenati. Non solo le osservazioni di Brnic conducono a confermare quanto ipotizzato, ovvero che l'architettura possa essere intesa come l'arte di trasmettere significati – in particolare significati collettivi – nel tempo attraverso la costruzione di edifici, ma suggeriscono che tale carattere le appartenga e ne costituisca lo status sin dagli albori della civiltà.

Allo slancio verso il futuro corrisponde specularmente – e in conseguenza di essa – una tensione verso il passato, allo scopo di raccogliere i segnali di pietra già affidati allo scorrere del tempo affinché li portasse lontano. I costruttori immaginano gli edifici come solidi vascelli capaci di portare in salvo il messaggio che portano, ma spesso si rivelano piccole bottiglie in balia dei marosi della storia, corrose dall'avvicinarsi delle stagioni, sballottate qua e là non solo dalle distruzioni belliche e dalle catastrofi naturali ma anche dalle vertiginose oscillazioni del gusto, giunte nelle mani di chi non era in grado di decifrarne i contenuti o di chi li ha platealmente travisati, tante volte semplicemente ignorate e lasciate al proprio destino. È stato lo storico dell'arte George Kubler (2002) ad assimilare i manufatti prodotti dall'uomo – compresi gli edifici – a «segnali» che viaggiano nel tempo, paragonati all'emissione luminosa delle stelle, prodotta nel passato ma visibile nel presente, scosse telluriche di cui pur distanti dal centro percepiamo le vibrazioni, impulsi rilasciati da lontani relé e circolanti in un complesso circuito elettrico fatto di trasmettitori e ricevitori. Giova richiamare per esteso il passo in cui Kubler propone quest'ultima analogia per descrivere il sistema di trasmissione dei segnali artistici:

La conoscenza storica consiste di trasmissioni nelle quali il trasmettitore, il segnale e il ricevitore sono tutti elementi variabili suscettibili di influenzare la stabilità del messaggio. Poiché, nel corso normale di una trasmissione storica, il ricevitore di un segnale ne diverrà a sua volta trasmettitore (ad

esempio, lo scopritore di un documento ne sarà anche normalmente il pubblicatore), possiamo raggruppare insieme trasmettitori e ricevitori sotto la rubrica dei relé. Ogni relé è la fonte di qualche deformazione del segnale originale. Certi dettagli sembrano insignificanti e il relé li elimina; altri hanno un'importanza relativa data dal loro rapporto con gli eventi contemporanei al relé e quindi esagerata. Uno dei relé, per ragioni di temperamento, potrà forse scegliere di sottolineare gli aspetti tradizionali del segnale; un altro invece ne metterà in luce i caratteri nuovi. Persino lo storico non riesce a sottrarre la sua testimonianza a tali pressioni, pur cercando sempre di ristabilire il segnale originale (2002, pp. 30-31).

Se gli edifici da un lato garantiscono una maggiore stabilità del segnale rispetto ad altri manufatti artistici, dall'altro essi, in virtù dell'*utilitas* alla quale devono costantemente confrontarsi, rischiano di essere in definitiva più soggetti alle «deformazioni», non solo sul piano fisico ma anche su quello del significato, a cui fa cenno Kubler.

L'architettura è quindi anche arte del ricevere dal passato, oltre che di proiettare nel futuro; la combinazione delle due componenti potrebbe essere accostata, con qualche grado di libertà interpretativa, alla pratica dell'«immemorare» (*Eingedenken*), riconosciuta da Ernst Bloch e Walter Benjamin come relazione fondamentale tra l'uomo, la storia, il tempo⁴. Immemorare è 'ricordare il futuro', ovvero provare a svolgere il ruolo di traghettatore del passato dal buio in cui è immerso alla luce del presente e oltre, verso i bagliori ancora incerti dell'avvenire:

Certo il passato pare essere solidificato, addormentato, poiché esso tende a ricoprirsi di oscurità crescente nella misura in cui ci allontaniamo da esso. Ma tutto ciò può risvegliarsi: è rimasto fluido e cangiante, e continua a scorrere sotterraneamente, non ha alcunché di immutabile, come le tombe o ciò che è perduto per sempre, o una qualche nozione logica bella e pronta. Nonostante la sua apparente cristallizzazione nel passato, nella sua transitorietà esso serba in se stesso ancora un qualcosa di segreto, un elemento di futuro, come pure il cristallizzarsi del futuro nel presente pacificato del senno di poi o della valutazione ha sopra di sé ancora sempre dei momenti di indecisione, delle alternative, degli dèi sconosciuti che ci attendono (Bloch 2017, p. 34).

Il presente si configura come la possibilità di gettare un ponte tra due sponde, aiutando l'uomo ad affrontare quello che Marc Augé (2009) definisce come «il primo paradosso del tempo», ovvero la sensazione di vivere una porzione di tempo finita di un tempo infinito. Le molteplici relazioni che si possono instaurare con gli

edifici che giungono da chi ha abitato la terra prima di noi (distruzione, ricostruzione, manutenzione, trasformazione, risemantizzazione,...) e la possibilità di affidare al tempo che verrà un ulteriore strato di significato sovrapposto alle incrostazioni antropiche che già ricoprono la superficie del pianeta, conferiscono concretezza alla consapevolezza dei passaggi generazionali della nostra posizione cronologica (e cosmologica). In questa prospettiva lo spazio costruito incarna lo ‘spirito del tempo’, non nel senso otto-novecentesco di rappresentare lo *Zeitgeist* di una precisa epoca, ma nel senso di contribuire a rendere percepibile la nozione stessa di tempo, il suo scorrere, il ruolo che esso ha nell’esperienza umana; non lo spirito di ‘un tempo’, ma davvero lo spirito ‘del Tempo’.

Note

1 Solo due anni dopo la pubblicazione di *Saper vedere l’architettura*, Luigi Moretti fondava una rivista dedicata sin dal nome allo ‘spazio’ (*Spazio, Rassegna delle Arti e dell’Architettura*), dove nel 1952 vennero pubblicati una serie di calchi in gesso (tra gli altri il progetto michelangiolesco per San Pietro, la chiesa di San Filippo Neri a Mondovì di Guarini, la casa McCord di Wright, Villa Adriana) realizzati dallo stesso Moretti, che sviluppavano tridimensionalmente l’intuizione zeviana del vuoto architettonico reso percepibile nella sua forma.

2 Giovanni Galli compare tra gli autori di uno dei saggi contenuti nel presente volume, significativamente intitolato *Strategie contro il tempo*.

3 Val la pena di ricordare che l’intero numero 8 di San Rocco, intitolato *What’s wrong with the primitive hut?*, è dedicato ad una serrata critica all’allegoria della capanna primitiva e alle sue conseguenze culturali e teoriche.

4 Di recente gli scritti di Bloch e Benjamin che toccano la questione dell’immemorare sono stati ri-tradotti e pubblicati in una sorta di antologia tematica: *Ricordare il futuro. Scritti sull’Eingedenken*, a cura di Stefano Marchesoni. Il saggio introduttivo di Marchesoni fornisce un’approfondita disamina critica dell’uso di questo termine, e del concetto ad esso legato, da parte dei due autori.

Bibliografia

- Augé, Marc (2009), *Che fine ha fatto il futuro?*, Elèuthera, Milano.
- Bloch, Ernst (2017), *Per la teoria della conoscenza motorio-fantastica di questa proclamazione*, in «Ricordare il futuro. Scritti sull'Eingedenken», a cura di Stefano Marchesoni, Mimesis, Milano – Udine.
- Brnic, Ivica (2013), *Was the primitive hut actually a temple? The impact of recent archaeological excavations on the architectural theory of the primitive hut*, in «San Rocco», 8.
- Galli, Giovanni (2008), *Le maschere della forma. Manuale di composizione*, Carocci, Roma.
- Kubler, George (2002), *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino.
- Persico, Edoardo (2012), *Profezia dell'architettura*, Skira, Milano.
- Scott, Geoffrey, (1978) *L'architettura dell'umanesimo*, Dedalo, Bari.
- Spirito, Gianpaola (2011), *Forme del vuoto. Cavità, concavità e fori nell'architettura contemporanea*, Gangemi, Roma.
- Zevi, Bruno (1948), *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino.

ARCHITETTURA COME ARTE DEL TEMPO

Antonio Lavarello



Architettura come arte del tempo

Elaborazione grafica di Antonio Lavarello

IL CRONO-PARADOSSO
DELL'ARCHITETTURA,
O DELL'INVARIANZA DELLE SUE
CONDIZIONI ONTOLOGICHE

Alessandro Canevari

Le cose che sempre sono,
non sono, in quanto tali, nel tempo.

Aristotele

La Fisica del Novecento grazie alla relatività ed alla meccanica quantistica ha mostrato come la natura del tempo sia profondamente differente dall'idea che se ne può avere intuitivamente. La differenza tra ciò che si percepisce fenomenicamente e ciò che spiegano le sue teorie è talvolta così grande da far a tratti apparire le asserzioni di quest'ultime paradossali, almeno al vasto pubblico. D'altro canto, rivelare quale del tutto illusoria la successione degli eventi nell'universo così come la si conosce – declassandone l'apparente suddivisione in un immutabile passato, un presente 'reale' ed un futuro aperto e disponibile ad un *qui pro quo* prospettico al quale l'uomo sarebbe soggetto – può suonare destabilizzante oltre a lasciare più d'una perplessità¹. Basti pensare come attorno a passato, presente e futuro si articolano il declinare dei verbi di molte lingue moderne per comprendere l'entità del radicamento di un tale schema mentale, attraverso il quale si delinea abitualmente una sorta di spartiacque del reale².

Percepito come linea di demarcazione, al presente è sovente riconosciuto un carattere di realtà al quale l'uomo si aggrappa come in cerca di una rassicurazione, di una garanzia di concretezza – facendone misura per ciò che ai suoi occhi appare un po' meno reale, ovvero ciò che è stato e ciò che potrà essere. L'adesso, il presente è reale, o almeno così ci suggerisce l'esperienza. In quest'ottica, ciò che è stato e ciò che potrà essere non appaiono altro che come un'ordinata successione di presenti già vissuti da qualcuno ed archiviati nella memoria o affievoliti nell'oblio oppure incorrotti istanti ancora da plasmare oggetto di fantasticherie ed aspirazioni che, attraversando un attimo di realtà, diventeranno passato a loro volta. Modellata sull'esperienza comune, quest'idea di vivere attraversando una incessante successione di presenti dotati di carattere di realtà – che via via scivolano nel passato cessando di esistere – prende il nome di presentismo³.

Agire all'interno di una tale prospettiva intuitiva rischia talvolta di legittimare un'eccessiva sicurezza e leggerezza nell'attribuzione di alcuni caratteri, primi fra tutti quelli di oggettività e realtà. Immersi unicamente nella garanzia del presente appare piuttosto ovvio e banale che ciò che si ritiene essere reale ed oggettivo lo sia parimenti anche per gli altri. Non è difficile immaginare come questa incauta sicurezza si possa riflettere in modo omologo su ogni campo, specie nell'orizzonte culturale. Il lettore troverà certamente da sé svariati esempi coerenti per i più disparati campi della cultura nell'abbondare di situazioni nelle quali una realtà percepita come unica ne ha legittimato l'irreggimentazione. In particolare, la garanzia del presente disincentiva l'interrogarsi in merito alle possibili variazioni di condizioni di esistenza dei fenomeni stessi, apprese intuitivamente come immutabili in virtù del solo fatto di essere parte del medesimo presente, seppur evidentemente provenienti dal passato o destinate al futuro. In altre parole, senza addentrarsi in tecnicismi relativi alla persistenza temporale in un rigoroso presentismo – per il quale

tutto ciò che appartiene al passato o al futuro non esisterebbe affatto, è possibile notare come intuitivamente si sia portati a considerare come esistenti e pertinenti soltanto le proprietà che un oggetto esemplifica al tempo attuale, ovvero nel presente⁴. Questa inconscia restrizione limita insomma lo sguardo ad un'unica prospettiva, ad un unico presente all'interno del quale giustificare ciascun fenomeno, le sue proprietà e la sua eventuale appartenenza a determinate categorie.

Una tale accettazione fenomenica dell'attimo presente quale garante di oggettività assoggetta naturalmente anche i fenomeni architettonici. Si consideri ad esempio la torre metallica dalla struttura iperboloidale del faro di Adziogol progettata da Vladimir Šuchov per la foce del Dnepr in Ucraina, oggi comunemente considerata un'architettura⁵. Limitati con lo sguardo al presente, intuitivamente non si sarebbe affatto portati a metterne in discussione lo *status*, come peraltro sarebbe improbabile che si dubitasse apertamente del medesimo *status* per un'altra torre iperboloidale che lo stesso Šuchov costruì a Mosca nel quartiere Šabolovka per le trasmissioni radiofoniche. Ne sia prova il fatto che la sola minaccia di demolizione della torre moscovita sollevò un'indignata campagna internazionale per la sua tutela⁶. Tuttavia, come si è visto, questa sicurezza è il frutto di una ristretta focalizzazione al solo *status* ed alle sole proprietà riconosciute all'oggetto nel presente. Infatti, nonostante la loro raffinata essenzialità, questi ingegnosi tralicci iperboloidi sono stati sviluppati come torri per l'acqua, assolvendo solamente più tardi alla funzione di pile per grandi elettrodotti e a quella di torri di trasmissione e segnalazione – come i due casi menzionati: finalità infrastrutturali ritenute meramente utilitarie.

Non solo quindi lo *status* presente di questi oggetti ritenuto architettonico sarebbe difficilmente messo in dubbio da questo sguardo limitato, ma questo stesso sguardo ne renderebbe ancor meno plausibile un'indagine rivolta a tempi differenti dal corrente. In altri termini, non sarebbe intuitivamente pertinente – e neppure pensabile per un intransigente presentista – chiedersi quali 'valori' un oggetto attualmente ritenuto architettonico possa aver avuto prima dell'oggi o che cosa questo rappresentasse per coloro che ne hanno promosso o visto la progettazione o la costruzione. Nondimeno, in quell'orizzonte non sarebbe legittimo né di alcun interesse domandarsi quale sarà nel futuro lo *status* di ciò che è ritenuto un'opera d'architettura per la contemporaneità. Ovvero, da una tale prospettiva non si avrebbe modo di considerare che all'epoca della loro costruzione i particolari tralicci di Šuchov per trasmissioni e segnalazioni probabilmente non erano così diffusamente considerabili Architettura, o forse non lo erano affatto⁷. Si noti peraltro come siano altre le opere di Šuchov nate per essere Architettura, come ad esempio alcuni padiglioni dell'Esposizione Panrusa del 1896 a Nizhny Novgorod o la copertura per il Petrovsky Passage di Mosca – oggi forse meno note delle sue torri iperboloidi.

Seppur largamente confacente alla superficiale immediatezza del senso comune,⁸ una descrizione del reale come quella offerta dal presentismo è del tutto forviante non solo rispetto a quella delineata dalla Fisica, ma anche a quella a cui può giungere uno sguardo curioso un poco più ampio ed attento. L'esempio delle torri mostra chiaramente come quel modello sia parziale e riduttivo, rivelandosi inadeguato anche a soddisfare quesiti elementari e facilmente osservabili, come il fatto che un oggetto permanendo nel tempo pressoché identico a sé stesso muti le sue proprietà⁹.

Non è necessario disporre né di potenti strumenti né di articolate conoscenze per dedicare qualche attimo del proprio tempo a riflettere sul tempo stesso, accorgendosi di come l'idea che se ne ha – per quanto grossolana possa essere – condizioni largamente ogni gesto umano. In fondo, riflettere sul tempo percepito non dista molto dal riflettere su sé stessi.

La memoria consente a ciascun uomo di vivere tra passato e futuro, di ordinare esperienze vissute e esperienze soltanto immaginate, strutturando il pensiero attorno alla percezione del fluire del tempo¹⁰. Calato nella continua percezione di questo inesorabile scivolamento nel quale ogni uomo permane mutando, il ricordo di ieri e le aspettative per il domani lo inducono a domandarsi di più circa sé stesso ed il mondo in rapporto a questo fluire. Sebbene non sia l'obiettivo di questo scritto domandarsi come Agostino «*quid est ergo tempus?*», la sincerità della sua celebre risposta «*si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio*» sembra chiarire meglio di qualunque altra il rapporto che ciascun uomo ha con il tempo: ovvio, percepito, pensato, parte della realtà ed a tratti incombente, ma apparentemente inspiegabile e sfuggente ad una prima disamina razionale¹¹. Un vero rompicapo insomma.

Tuttavia, l'interrogarsi curioso circa sé stesso ed il mondo in rapporto all'inevitabile fluire esperito dall'uomo si rivela una potente scintilla d'avvio per una serie di fondamentali questioni. Dall'interrogarsi sull'identità attraverso il tempo si giunge infatti ad indagare la natura del mutamento, attraversando causalità e libero arbitrio. Ad alcune di queste domande prova a rispondere la Filosofia e più tardi anche la Fisica – convergendo su alcuni temi ed allontanandosi su altri.

Pur parte della Filosofia, il presentismo e ad altri atteggiamenti analoghi non permettono – come si è visto – di dar pienamente conto di semplicissime osservazioni circa l'identità attraverso il tempo, specialmente quando si tratta di fronteggiare il mutamento. Per proseguire in questo ragionamento è necessario quindi un modello descrittivo della realtà in grado di fronteggiare a pieno il mutamento, elemento cardine sul quale si basa questa piccola indagine sul crono-paradosso dell'Architettura. A ben pensarci, nessuno obietterebbe alcunché alla demolizione di una costruzione industriale o infrastrutturale in disuso, specie all'interno di un

centro urbano, salvo il fatto che nel frattempo sia intercorso un mutamento del suo *status*, come testimoniano le battaglie per la salvaguardia della torre moscovita. Da mero oggetto di utilità la torre si trasforma infatti in qualcosa il cui operare ne trascende la materialità.

L'idea del mutamento è probabilmente insita nell'impressione sensibile che ha sostanziato la consolidata visione della realtà come un insieme di 'cose' delle quali poter capire di più ricercandone la sostanza primaria – direzione lungamente seguita dalla scienza. Il grande obiettivo della scienza newtoniana sarà infatti quello di impegnare ogni scienziato ed ogni mezzo per cercare le parti elementari costituenti l'universo. Tuttavia, in una realtà formata da un insieme di cose costituite da parti elementari il mutamento fenomenico è pressoché solo il segno che permette di leggere lo scorrere del tempo, come era evidente già ad Aristotele¹². Vi sono molti esempi di 'cose' che permangono cambiando alcune delle loro caratteristiche ed il corpo umano fenomenicamente è una di queste: giunge dal passato modificandosi e portandone i segni. Similmente, le torri di Šuchov saranno assoggettate ad un fenomeno di corrosione favorito dall'ossidazione del metallo di cui sono costituite, ma certamente non è la ruggine a determinarne il cambiamento di *status*: cambiamento decisamente immateriale ed inverosimile in un mondo in cui una significazione esplicita e prefissata avrebbe fermamente mantenuto i tralicci tra le infrastrutture.

Così come la scienza cerca di spiegare il mondo inseguendone la sostanza primaria, in questo orizzonte infatti l'estetica si cimenta nella ricerca di caratteri intrinseci alle opere tali da determinarne l'artisticità discutendo di grazia, armonia, aderenza a canoni e codici o del delicato equilibrio materia-forma – asse portante della riflessione sull'arte in voga sin dai tempi di Platone – solo per citarne alcuni. Sotto l'egida di questi criteri il cambio di *status* dei tralicci iperboloidi apparirebbe nuovamente quanto mai improbabile, al contrario si correrebbe il rischio paventato da Valéry di trasformare la Venere in un documento¹³ guardando «l'opera *come una cosa*», per usare le parole di Danto¹⁴.

Nonostante questa apparente battuta d'arresto, inseguire un modello che contempli a pieno le possibilità del mutamento si rivela un'idea centrale per poter proseguire. A dispetto di quanto si possa pensare, la continua trasformazione pare essere infatti alla base della miglior via possibile per descrivere la realtà che ci circonda. Proprio la Fisica – una delle discipline a lungo simbolo dell'assioma di riducibilità del reale – innesca il germe rivoluzionario. La Fisica subatomica non solo mostra come la descrizione del reale sia distante tanto dal senso comune e dal modello presentista quanto dalle sue stesse convinzioni precedenti – demolendo

l'idea di un presente assoluto definito in modo oggettivo e rifuggendo da una concezione del tempo come un'unica successione ordinata sul quale è incardinato ogni possibile mutamento, ma pone il cambiamento al centro del suo modello¹⁵.

Compatibilmente con la relatività e la meccanica quantistica risulta infatti che piuttosto che da una sostanza primaria ed elementare alla base delle cose la realtà sia spiegabile in termini di eventi e relazioni, tra i quali il cambiamento gioca un ruolo determinante¹⁶. In effetti l'intero sapere della Fisica descrive come accadono eventi e non come è la realtà. Questa profonda rivoluzione svela insomma il fatto che l'intera realtà non sia altro che un immenso e ricchissimo pullulare di accadimenti e relazioni, alcuni dei quali permangono più tempo di altri simili a sé stessi e che abitualmente l'uomo chiama 'cose'¹⁷. In un mondo privo di cose – così come intese tanto dalla scienza fino al volgere del Novecento quanto a tutt'oggi dal senso comune – e strutturato come un grande insieme di interazioni transeunte molti altri campi disciplinari non tardano a lasciarsi contaminare per seguire la via indicata dalla Fisica. Una nuova attenzione ai concetti di emergenza, relazione e contestualità è portato a pieno compimento dalla frattura epistemologica della postmodernità e dal conseguente crollo di ogni certezza. Lo scenario postmoderno è essenziale per concepire questa indagine, poiché ne offre le condizioni di esistenza, consentendo di porsi dinanzi alla questione con la necessaria libertà e consapevolezza.

Si è visto come un'indagine sull'identità degli oggetti attraverso il tempo e la variazione del loro eventuale *status* di architettura non sarebbe stata possibile in tutti gli orizzonti. Se si escludono i casi in cui con una tale questione si sarebbe rischiato di sfiorare l'assurdo, l'interrogarsi circa lo *status* di architettura attraverso il tempo avrebbe portato quantomeno ad essere derubricati tra le domande superflue. Probabilmente la discussione si sarebbe arrestata dinanzi a definizioni di Architettura più o meno prescrittive e del tutto prive di qualsiasi possibilità di contemplare il mutamento. L'ossessiva ricerca di una sostanza ultima del mondo o di un carattere intrinseco quale condizione di artisticità non sono certo il miglior orizzonte possibile per farsi saltar in mente certe domande sulla natura instabile dell'Architettura – specie se si nutre la speranza di essere ascoltati. A valle di un quel profondo stravolgimento descrittivo della realtà determinato dall'avvento delle postmodernità – seppur dispersosi in innumerevoli rivoli teorici, si ritrovano invece su più fronti gli estremi per poter scientemente azzardare alcune domande ed alcuni paragoni.

Se la Fisica suggerisce che le cose che popolano il mondo – tra le quali si deve includere l'uomo – sono semplicemente accadimenti più stabili e duraturi di altri e che tutto è destinato a cambiare, è legittimo interrogarsi in merito alla mutevolezza dell'Architettura attraverso il tempo – seppure questa direzione possa presentare

alcuni apparenti paradossi. Analogamente allo *status* di 'cose' attribuito agli eventi più duraturi che popolano la realtà, anche il recinto che definisce quali oggetti possono godere delle *status* di Architettura è mutevole: gli oggetti possono entrarvi e – più raramente – uscirvi senza notevoli difficoltà benché solitamente con grande lentezza. Per questa ragione lo *status* degli oggetti architettonici dato sovente per scontato può presentare diverse sorprese, alcune delle quali suoneranno al lettore come situazioni piuttosto familiari. Tuttavia, è necessario procedere per gradi iniziando con un esempio analogo per certi aspetti al precedente.

Similmente alle torri di Suchov il museo progettato da Moreau Kusunoki Architectes per la fondazione Guggenheim ad Helsinki è comunemente considerato un'opera di architettura, ma a loro differenza questo è stato progettato per essere Architettura nel tempo corrente. Difficilmente lo *status* di questo oggetto protagonista di uno dei più grandi concorsi di architettura della storia potrebbe essere oggi messo in dubbio, come sarebbe improbabile che qualcuno dubitasse apertamente del medesimo *status* a proposito di altri progetti finalisti per lo stesso concorso, come quelli di Asif Khan o di agps architecture¹⁸. Tuttavia, vi è una buona probabilità che questi progetti di musei – come la larga maggioranza di quelli oggi prodotti – non avrebbero avuto la stessa qualifica se fossero stati presentati all'epoca di Schinkel e di Durand, apparendo loro quali oggetti bizzarri anche per assolvere la funzione pratica di luogo espositivo. Sebbene non lo si possa affermare con assoluta certezza, è verosimile pensare che molte delle forme oggi in voga per questo genere di edifici fossero del tutto inconcepibili per un architetto ottocentesco. Basti banalmente pensare non solo all'aspetto ma alle differenti conoscenze e concezioni sottostanti alla progettazione di un altro Guggenheim, quello di Bilbao, per quantificare lo scarto tra ciò che era Architettura all'epoca di Schinkel e ciò che oggi l'ha affiancata o sostituita.

Si noti come una tale affermazione è evidentemente sottesa dal considerare le condizioni necessarie allo *status* di oggetto architettonico tutt'altro che fisse ed immobili. Come mostrano i fatti è possibile guadagnarsi quello *status*: i tralici iperboloidi ne sono un esempio. Tuttavia, nella variabilità di tali condizioni si possono riscontrare dinamiche affini – quasi invarianti – nel processo di accesso allo *status* di oggetto architettonico. Nonostante la permeabilità del suo confine, sembra infatti che il recinto di che cosa sia Architettura in un dato contesto (non solo necessariamente temporale) sia assoggettato ad alcuni principi essenziali, ad una *ratio* di fondo: una sorta di condizione d'esistenza per l'Architettura.

Meno fantascientificamente dell'ipotizzare come si sarebbero considerate all'epoca di Schinkel le forme in voga al giorno d'oggi, la storia dell'Architettura ricorda molti casi in cui il riconoscimento dello *status* di Architettura alle nuove forme non

fu affatto esente da polemiche e scontri. Questo testimonia la necessità di vincere qualche inevitabile attrito nell'adeguamento alla condizione di esistenza di ciò che possa accedere allo *status*.

Come osserva Venturi, l'affermazione di nuove forme avviene gradualmente poiché è connaturato nel loro processo d'innovazione il superamento mediante l'infrazione di un ordine necessariamente preconstituito¹⁹. Ne sia esempio l'attrito prodotto dalla giustificazione *tranchant* addotta da Perret per opporsi al conferimento di un'onorificenza al Padiglione dell'Esprit Nouveau di Le Corbusier alla Esposizione Internazionale di Parigi del 1925 da parte di una giuria di cui era membro, definendo il Padiglione sia privo di raziocinio che di Architettura²⁰. Evidentemente non per tutti quell'oggetto avrebbe *contato come* Architettura nella Francia del 1925.

Come ogni anomalia all'interno di un sistema, questa apparente *débâcle* di Le Corbusier è estremamente rivelatrice. La coesistenza contrapposta di due distinte idee di Architettura mostrata nell'esempio apre infatti uno spiraglio sulla natura arbitraria di quella condizione d'esistenza che sottende ad ogni possibile conferimento di *status* e che trova – come si vedrà – nella Filosofia una congrua e sistematica generalizzazione.

Venturi attribuisce a Le Corbusier un aforisma nel quale si afferma l'impossibilità di avere un'opera d'arte – tra le quali l'Architettura rientra a pieno titolo – in assenza di un sistema²¹. Alla luce di quanto appena osservato, più che in un ingessato assieme di dettami stilistici come si sarebbe portati a pensare in prima battuta, questo sistema può essere individuato in un contesto nel quale le attribuzioni di *status* e *valore* sono soggette ad inevitabili oscillazioni. Il fatto stesso di riflettere sulla possibilità che un determinato oggetto possa o meno *contare come* Architettura per un determinato gruppo palesa tanto l'arbitrarietà dell'attribuzione di *status* quanto la sua necessità d'essere fondata su un accordo di natura collettiva.

Una tale constatazione suona oggi perfettamente accettabile, ma non era affatto così in passato. Infatti, nonostante l'arbitrarietà contaminasse già la *concinntas* albertiana²², sarà la contrapposizione proposta da Perrault tra bellezza positiva – frutto della corretta esecuzione, dell'utilità e della simmetria – e *beauté arbitrarie* a riconoscere nella disciplina il ruolo della società²³. La convenzionalità evidenziata da Perrault rimette la bellezza alla cultura di ogni singola società, affermandola quale elemento assoggettato al gusto o, ancor meglio, si direbbe oggi all'occhio, che come è noto è tutt'altro che innocente²⁴. In altre parole, Perrault introduce nella teoria dell'Architettura il dubbio di non poter contare su un codice assoluto, ma di doverlo fondare su un accordo di natura collettiva, assestando così un durissimo colpo all'ingessato sistema fondato su un assieme di dettami stilistici²⁵.

Basti pensare al fascino prettamente occidentale più emotivo che intellettuale esercitato dalle antichità e dalle rovine che induce oggi a *far contare come* Architettura anche modeste costruzioni talvolta dirute e quasi certamente prive in origine di qualsivoglia velleità estetica ed intento architettonico. Ad essere oggetto di questo 'culto' sovente non sono infatti frammenti di edifici e sculture di pregevole fattura ed alto *valore storico* ed estetico riguardanti le vestigia di antichi fasti, ma ciò che rimane di cadenti costruzioni realizzate con gli intenti più utilitari e pragmatici. A differenza dei primi, rappresentazione – come sostiene Riegl – di «un grado preciso, per così dire singolare, dello sviluppo di qualche campo creativo dell'umanità», per questi ultimi – forti del solo fatto di provenire da un tempo ormai concluso – il fascino scaturisce dalle sole tracce dell'attività distruttrice della natura su un manufatto in origine ordinato come una sorta di macroscopica entropia²⁶. Se per i primi in effetti si auspicherebbe la conservazione – ancorché con tecniche minimali, poiché oltre al fascino dell'antico hanno un *valore storico* come un documento, per i secondi invece il *valore dell'antico* prevale intuitivamente ed emotivamente come il toccante simbolo dell'incessante ed imprevedibile sfuggire del tempo umano. Per questa ragione, precisa Riegl, «un semplice mucchio di sassi non è sufficiente per offrire un *valore dell'antico*: ci deve essere almeno ancora una chiara traccia della forma originale dell'opera umana antica, di un divenire ormai passato»²⁷.

Parte di questo 'culto' coinvolge da poco più di un secolo anche vecchi complessi industriali, con i loro elementi talvolta giganteschi a celebrare tanto la tecnica quanto un fragoroso e frenetico lavoro ormai assente dai muti antri delle loro fornaci e delle loro banchine deserte che, secondo Harbison, entusiasmerebbero Piranesi²⁸. Seppur nella loro particolarità formale e tecnologica, il caso dei tralicci iperboloidi potrebbe essere ascritto a questa categoria di casi legati all'obsolescenza industriale. Alla base di questo culto vi è un curioso ibrido tra il *valor storico* e *valor dell'antico*, ovvero tra documento e memento dell'instancabile fluire del tempo umano, reso più vivido dall'inferiore scarto cronologico e tecnologico che sembra presentare assieme passato e futuro – permettendo di immaginare l'odierna città produttiva nelle medesime condizioni. L'effetto prodotto dalla magnificente e mesta enormità di questi santuari del progresso permette all'«architettura degli ingegneri» di stratificare sui valori codificati trauma, nostalgia e legami culturali con il territorio, divenendo simbolo. Oggi musealizzata, la centrale Montemartini a Roma ibrida e celebra questi culti, esibendo tra enormi alternatori e muti motori diesel ormai a riposo centinaia di reperti d'archeologia classica prevalentemente provenienti dagli *horti* romani.

L'alto valore architettonico riconosciuto alle rovine, oggetti di cui spesso resta solo qualche pietra e la consapevolezza di un fiorente passato – come sostiene lo stesso Harbison – è insomma un lampante esempio del fatto che l'Architettura esi-

ste nella mente e negli occhi di chi la guarda²⁹. Ne sarebbe controprova il fatto che un gruppo di visitatori extraterrestri riuscirebbe solo con una profonda conoscenza sfaccettata e non lineare delle nostre lingue e dei costumi terrestri odierni (in particolar modo quelli occidentali) a capire perché si dedichi tanta devota attenzione a vecchie pietre e a ciminiere logore e cadenti ormai preda dei rampicanti³⁰.

Tutto ciò desta riflessioni su come non sia affatto da escludersi un'opposta dinamica, palesando deliberatamente il paradosso temporale che si cela dietro a questi esempi apparentemente piuttosto ovvi. Non è detto infatti che un'opera d'Architettura debba necessariamente restare tale.

In altre parole, ciò che per noi è Architettura non è affatto incontrovertibile che lo sarebbe o lo fosse necessariamente stata in passato, rendendo pienamente accettabile anche il contrario. Inoltre, in un tale orizzonte non sarebbero da escludere neppure oggetti costruiti o progettati che in epoche diverse siano alternativamente considerati *come* Architettura, avvicinandosi nel detenerne lo *status* in modo non continuativo ed ogni volta per ragioni differenti.

Con dinamiche analoghe a quelle già menzionate, un gruppo sufficientemente vasto potrebbe davvero far *contare* dammusi e trulli *come* Architettura, ritrovando nella loro immagine culturalizzata le condizioni per elevarli allo *status* seppure per un tempo limitato. In effetti con finalità ideologiche o propagandistiche in differenti occasioni sono state celebrate *come* Architettura le costruzioni vernacolari e spontanee per ricadere per lo più nell'ombra poco più tardi, come nei casi della *non-pedigreed architecture* di Rudofsky o della mostra Architettura Rurale Italiana di Pagano e Daniel per la VI Triennale di Milano³¹.

L'apparente banalità che rischia di far passare per scontati alcuni di questi esempi e di queste considerazioni e il carattere di irrealtà che relegherebbe le altre alla mera speculazione filosofica di un fantomatico valore condizionale del tutto immaginario – un grande 'se' fantascientifico di chi potesse scorrere il tempo a proprio capriccio – nasconde invece delicate questioni sulla natura dell'Architettura. Chiedersi come e se possa cambiare l'idea di Architettura nel tempo, ovvero come ed in virtù di che cosa un oggetto *conta* o meno *come* Architettura, equivale – come si è visto – a metterne in discussione i criteri per definirlo tale, ossia per farlo esistere *come* Architettura. Con parole più rigorose, il paradosso e le questioni sollevati dagli esempi divisi tra irreali ed apparentemente banali celano i fondamentali interrogativi ontologici ed epistemologici della disciplina, principale grattacapo dei teorici di Architettura, impegnati già dal primo Umanesimo nella contesa di stabilire che cosa fosse definibile Architettura ed in virtù di quali principi.

La relazione diretta tra l'esistenza di un oggetto sociale qual si è visto essere l'Architettura e le sue condizioni temporali d'esistenza è esplicitata in modo puntuale e sintetico da John Searle attraverso la formula X (un certo oggetto) *conta come* Y (Architettura, in questo caso) in C, dove il contesto C si risolve molto spesso in una limitazione solamente temporale – sottintendendo culture, luoghi e popoli³². In effetti, a queste condizioni molti oggetti differenti realizzati o disegnati possono essere Architettura, cessando di esserlo al decadere dell'esercizio da parte loro di una determinata *funzione simbolica* – dissolvendo quelle caratteristiche intrinseche *sine qua non* a lungo cercate e dibattute che ne avrebbero dovuto sancire lo *status* di Architettura.

Risalire la genealogia dell'ontologia sociale serliana conduce a Nelson Goodman e al suo spostamento dell'attenzione sull'Arte da una prospettiva essenzialista ad una prospettiva funzionalista che si potrebbe opportunisticamente declinare in questo discorso con la variazione tra il domandarsi 'Che cosa è Architettura?' e 'Quando è Architettura?'³³. Interrogativo che evidentemente contempla il fatto che un'opera d'Architettura non debba necessariamente nascere o restare tale.

Provare a rispondere alla domanda equivale ad insinuarsi nell'orizzonte frutto di questa intuizione e permette di riflettere ontologicamente sull'Architettura nonché sull'invarianza delle sue condizioni d'esistenza. Innanzitutto, si noti come a differenza delle posizioni esternaliste Goodman distolga l'attenzione dal dedicarsi alla ricerca di un'essenza, di un *che cosa*, per affrontare una definizione fondata su una condizione che verificandosi in situazioni differenti permetta ad un oggetto di compiere un salto di *status*. In altri termini, la teoria goodmaniana continua a dare rilievo alle sembianze dell'opera, ma intende spostare l'attenzione da «ciò che l'arte è a quel che l'arte fa»³⁴. Ovvero, una tale risposta prova a definire ciò che al di là di ogni stile l'Architettura ha fatto, deve o dovrà fare ogni volta per esistere, domando il 'crono-paradosso' della sua variabile esistenza.

Tale spostamento di punto di vista significa rinunciare all'idea che le opere d'Architettura, o più in generale le opere d'arte, costituiscano una classe di oggetti, permettendo all'oggetto di essere opera «in certi periodi e a certe condizioni»³⁵ e non in altri, rivelando cassirerianamente una certa 'modestia ontologica'³⁶.

Più precisamente, nel tentativo di superare la dicotomia tra oggettivo e soggettivo, passando dal ragionare sul *che cosa* al ragionare sul *quando* un oggetto è opera d'arte, Goodman individua dapprima quattro sintomi dell'estetico (densità sintattica, densità semantica, saturazione sintattica, esemplificazione)³⁷, ai quali più tardi ne aggiungerà un quinto decisamente più significativo per l'Architettura in quanto arte non figurativa: il riferimento multiplo e complesso³⁸. Questi cinque sintomi sono indizi che sovente – ma non necessariamente – indicano una simbolizzazione che costituisce in un determinato contesto il funzionare *come opera d'arte*.

Tali sintomi non hanno l'obiettivo di stabilire che un determinato oggetto sia arte o architettura, quanto quello di porre in evidenza che alcuni segni «trattengono la nostra attenzione e ci danno da pensare»³⁹. Non necessariamente presenti, questi sintomi specificano infatti il funzionamento dell'opera all'interno di un sistema simbolico, chiarendo al contempo le caratteristiche del sistema stesso, la cui presenza si è visto essere necessaria. Proprio all'interno di un determinato sistema simbolico l'oggetto acquista un determinato *status*. In particolare, per Goodman un «edificio è un'opera d'arte» – quindi un'Architettura – «solo in quanto esprime, significa, si riferisce, simbolizza in qualche modo»⁴⁰. Basti pensare in quest'ottica al funzionamento del *valor storico* e del *valor dell'antico* in Riegl per cogliere come questi altro non siano che riconoscimenti di determinate funzioni simboliche all'interno di un sistema fondato nella cultura di una precisa epoca e come tale non saranno stabili nel tempo, ma legati all'evoluzione culturale. In altre parole, per Goodman un oggetto (o un gesto) è opera d'arte o un edificio è un'architettura solo quando realizza una funzione simbolica, rendendo così possibile che l'oggetto possa simboleggiare cose differenti in periodi differenti ed in altri non simboleggiare affatto, perdendo il proprio *status*. Questo cade a pennello per spiegare come la pala da neve di Duchamp a certe condizioni (il lettore ricorderà il contesto C della formula di Searle) assurga allo *status* di opera d'arte o come il progetto per il nuovo museo Guggenheim ad Helsinki *conti come* Architettura nella cultura contemporanea, ma non avrebbe fatto altrettanto se fosse stato presentato all'epoca di Schinkel. Al contempo, questo riporta alla mente anche il timore di Valéry di incappare in una Venere trasformata in un documento a causa della rigidità di classificazione museale troppo incline a guardarla *come una cosa* da esporre, non dissimile da un campione di minerale.

Come precisa Geertz «è attraverso i modelli culturali, agglomerati ordinati di simboli significanti, che l'uomo dà un senso agli avvenimenti che vive»⁴¹ e quanto si è poc'anzi discusso corre in questa direzione⁴². Così, solo un evento più lungo di altri frutto di un sistema simbolico transeunte, l'Architettura di ciascuna epoca è l'idea «grazie alla quale l'uomo dà senso al suo abitare il mondo»⁴³.

Note

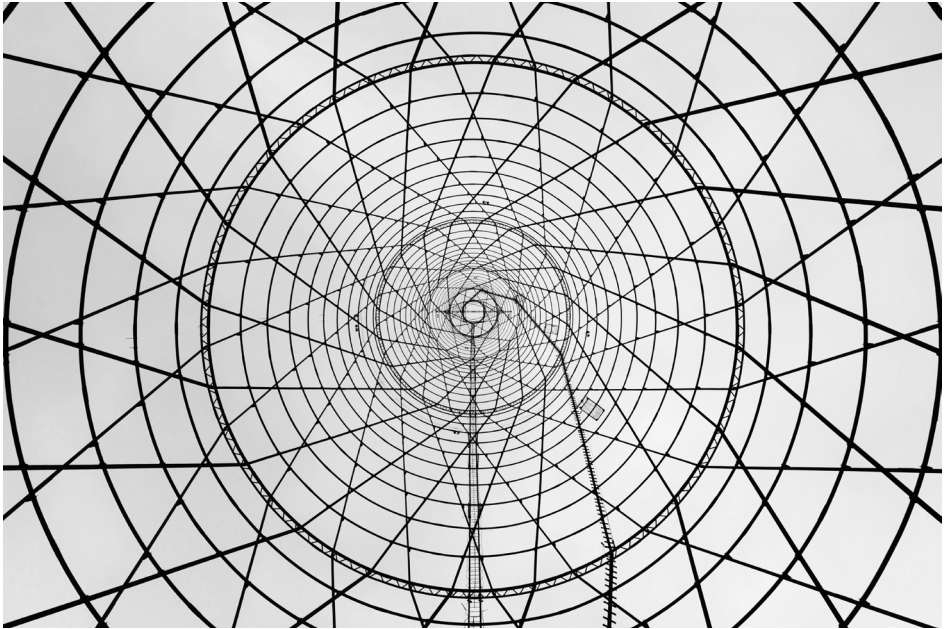
- 1 Cfr. Rovelli, Carlo (2017), *L'ordine del tempo*. Adelphi, Milano. Si vedano in particolare le pp. 8 e 25.
- 2 Un caso paradigmatico è rappresentato dalla popolazione dei pirahã, una tribù che vive nell'isolamento lungo il corso del fiume Maici nel bacino amazzonico. Privi delle nozioni di passato e di futuro, la loro lingua (e la loro cultura) unicamente al presente condiziona la loro vita e blocca l'evoluzione della loro comunità, ancora pressoché priva di utensili all'alba del XXI secolo. Si vedano i molti lavori di Everett in proposito tra cui Everett, Daniel L. (2005), *Cultural Constraints on Grammar and Cognition in Pirahã: Another Look at the Design Features of Human Language*. *Current Anthropology*, 46. p. 621 – 646. ed il più divulgativo e famoso Everett, Daniel L. (2008), *Don't sleep, there are snakes: life and language in the Amazonian jungle*. Pantheon Books, New York.
- 3 Vi sono anche una teoria passatista nella quale ciò che diventa passato continua ad esistere ed alcune teorie eternaliste – lontane dal senso comune, ma più vicine a quanto suggerisce la fisica – in cui passato, presente e futuro esistono o, in alcune formulazioni, risultano mera illusione. Si vedano per una panoramica Dorato, Mauro (2013), *Che cos'è il tempo? Einstein, Gödel e l'esperienza comune*, Carocci, Roma. e Orilia, Francesco (2012), *Filosofia del tempo. Il dibattito contemporaneo*, Carocci, Roma.
- 4 Coppola, Emanuele (2009), *Persistere. Introduzione al Problema degli Intrinseci Temporanei*. Humana.Mente 8, pp. 67-94.
- 5 Il Faro di Adziogol costruito nel 1911 è noto anche come Stanislav Range Rear Light. Cfr. Graefe, Rainer & Bach, Klaus (1990), *Vladimir G. Suchov: 1853-1939: die Kunst der sparsamen Konstruktion*, Dt. Verl.-Anst, Stoccarda.
- 6 Vi sono moltissime fonti giornalistiche a testimoniare questa campagna a tutela della torre. Si veda per esempio Kimmelman, Michael (2014), *Architects Try to Save a Tower in Moscow*, The New York Times, 16 marzo 2014. oppure in italiano Arosio, Enrico (2014), *Rischia la demolizione la torre capolavoro dell'Eiffel russo*, l'Espresso, 19 marzo 2014.
- 7 Per la precisione, un modello di torre iperboloidi di dimensioni ridotte è realizzato anche tra i pagdiglioni dell'Esposizione Panrusa del 1896 a Nizhny Novgorod con l'intento di esibire un ritrovato tecnologico. Tuttavia, è innegabile come da quella scelta traspaia un certo desiderio di conferire al traliccio un valore puramente simbolico: Parigi aveva già da quasi un decennio la Tour Eiffel.
- 8 In aggiunta a quanto illustrato, il presentismo annovera quali affinità al senso comune anche una spiccata compatibilità con la realtà del libero arbitrio e con i tridimensionalismi.
- 9 Nel caso architettonico che ci si appresta a presentare lo *status* di architettura è, come si vedrà, una proprietà attribuita dall'esterno e mai intrinseca all'oggetto. Tuttavia, la metafisica analitica contemporanea indaga anche la variazione nel tempo di proprietà intrinseche agli oggetti attraverso il 'paradosso degli intrinseci temporanei'. A tal proposito si veda la formulazione classica del paradosso in Lewis, David K. (1986), *On the Plurality of Worlds*, Blackwell, Oxford, pp. 203 – 204.
- 10 Cfr. Buonomano, Dean (2017), *Your Brain Is a Time Machine: The Neuroscience and Physics of Time*, W.W. Norton & Co, New York.
- 11 Agostino di Ippona. *Confessionum libri XIII*. XI, 14.
- 12 Cfr. Aristotele. *Fisica*, IV, 219b2.
- 13 Valéry, Paul [1923] (1984), *Il problema dei musei*, in *Scritti sull'arte*, Guanda, Milano, p. 112.
- 14 Danto, Arthur C. [1981](2008), *La trasfigurazione del banale: una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari, p. 151. Corsivo dell'originale.

- 15 Rovelli, Carlo (2017), cit., p. 68 – 69.
- 16 Rovelli, Carlo (2017), cit., p. 62 – 64
- 17 Goodman, Nelson (1977), *The structure of appearance*, Reidel, Dordrecht, p. 128.
- 18 Con oltre millesettecento progetti candidati il concorso per il Guggenheim di Helsinki si profila come il più grande e partecipato concorso di architettura della storia, almeno sino ad oggi. Cfr. Reyneri, Federico (2014), *Guggenheim Helsinki Design Competition: A Parametric Analysis*, Archdaily, <https://www.archdaily.com/573834/guggenheim-helsinki-design-competition-a-parametric-analysis> [ultimo accesso: 1 agosto 2019].
- 19 Venturi, Robert (1966), *Complexity and Contradiction in Architecture*, MoMA, New York, p.46.
- 20 Cfr. Fanelli, Giovanni & Gargiani, Roberto (1990), *Perret e Le Corbusier: confronti*. Laterza, Roma, p. 211.
- 21 Venturi, Robert (1966), cit., p. 46.
- 22 Cfr. Alberti, Leon Battista (1452), *De re aedificatoria*, IX, 5.
- 23 Ciò avviene per la prima volta nel 1673 tra le pagine de *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en François, avec des notes et des figures*.
- 24 Cfr. Varnelis, Kazys (1998), *The Education of the Innocent Eye*, in *Journal of Architectural Education*, 51, no. 4, pp. 212 – 223. ed anche Goodman, Nelson [1968] (1998), *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, p. 15.
- 25 L'inserimento di questo dubbio da parte di Perrault spianerà la strada all'intenzionalità collettiva, elemento chiave per la costituzione dei fatti sociali sui quali si sostiene la teoria degli oggetti sociali di Searle che si vedrà in seguito.
- 26 Riegl, Alois [1903] (1990), *Il culto moderno dei monumenti: Il suo carattere e i suoi inizi*, (S. Scarrocchia, ed.), Nuova Alfa, Bologna, pp. 48 – 49.
- 27 Riegl, Alois [1903] (1990), cit., p. 46. Corsivo mio.
- 28 Harbison, Robert (1993), *Built, the unbuilt and the unbuidable in pursuit of architectural meaning*, MIT Press, Cambridge, Mass., pp. 10 – 11, 121.
- 29 Harbison, Robert (1993), cit., p. 10.
- 30 Esempio liberamente adattato da Donougho, Martin (1987), *The Language of Architecture*, in *Journal of Aesthetic Education* 21, 3, pp. 53–67. a sua volta ispirato a Watson, Ian (1979), *God's World*, Gollancz, Londra.
- 31 Si vedano rispettivamente Rudofsky, Bernard (1964), *Architecture without architects a short introduction to non-pedigreed architecture*, Doubleday, New York. e Pagano, Giuseppe & Daniel, Guarniero (1936), *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, U. Hoepli, Milano.
- 32 Per una dettagliata disamina della costruzione dei fatti sociali si veda Searle, John R. [1995] (2006), *La costruzione della realtà sociale*, Einaudi, Torino.
- 33 La domanda originale posta da Goodman è «Quando è arte?». Corsivo mio. Cfr. in Goodman, Nelson [1978] (2008), *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma, p. 67.
- 34 Goodman, Nelson [1978] (2008), cit., p. 82. Corsivo mio.
- 35 *ivi*, p. 79.
- 36 Sulla modestia ontologica si veda invece Sandkühler, Hans Jörg, (2010), *Linguaggio, segno, simbolo. L'anti-ontologia di Ernst Cassirer*, in *Rivista Internazionale di Filosofia e Psicologia* 1, pp. 1 – 13. Si veda in particolare la p. 4.
- 37 Goodman, Nelson [1968] (1998), *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, pp. 217 – 220.
- 38 Goodman, Nelson [1978] (2008), cit., pp. 80 – 81.

- 39 Marchetti, Luca (2006), *Arte ed estetica in Nelson Goodman*. Aesthetica Preprint 18, Palermo, p. 11.
- 40 Goodman, Nelson (1985), *How Buildings Mean*, in *Critical Inquiry* 11, p. 643.
- 41 Geertz, Clifford [1973] (2003), *Interpretazione di culture*, il Mulino, Bologna, p. 322.
- 42 Nell'ampio e variegato panorama degli studi – non solamente filosofici – riguardanti la costruzione sociale e linguistica mediante diversi approcci si è optato per seguire la sola via filosofica speculativa e in particolare quella tracciata da John Searle nella sua teoria dell'ontologia sociale. I motivi di questa scelta sono molteplici. Come altre teorie in ambito di ontologia sociale anche quella searliana è genealogicamente riconducibile all'assunto goodmaniano – di derivazione cassireriana – che conferisce a oggetti o eventi funzioni simboliche, rendendoli 'vincolanti' in certi contesti. Tuttavia, nel caso della teoria di Searle questa derivazione è applicabile al problema trattato con rara chiarezza e sistematicità in virtù di molti elementi, non ultima la locuzione 'conta come' che si pone alla base della costituzione dell'oggetto sociale ed è spiegata da Searle proprio come un'attribuzione di funzione. Pur senza adentrarsi in 'tecnicismi', altre caratteristiche rendono qui preferibile la teoria di Searle ad altre vie, filosofiche o antropologiche. Tra questi, il suo interessarsi del valore di «ciò che facciamo parlando», il suo considerare la priorità dell'intenzionalità mentale su quella linguistica e il suo porsi linguisticamente in continuità con la tradizione wittgensteiniano-oxoniense, intersecando in modo eclettico sociologia, antropologia e psicologia.
- 43 Galli, Giovanni, (2015), *Breve storia delle forme architettoniche*, Parte IV. Lezione tenuta all'Università di Genova il 31 marzo 2015. Oggi in Id., (2019), *Breve storia delle forme architettoniche*, Sagep, Genova. p. 271.

Bibliografia

- Aristotele, (Palpacelli, L., & Radice, R., eds.) [IV sec. a.C.] (2011), *Fisica*, Bompiani, Milano.
- Augustinus, Aurelius, (Hammond, C., ed.) (2014), *Confessions*, Harvard University, Cambridge, Mass.
- Buonomano, Dean (2017), *Your Brain Is a Time Machine: The Neuroscience and Physics of Time*, W.W. Norton & Co, New York.
- Coppola, Emanuele (2009), *Persistere. Introduzione al Problema degli Intrinseci Temporanei*, Humana.Mente 8, pp. 67-94.
- Danto, Arthur C. [1981] (2008), *La trasfigurazione del banale: una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari.
- Dorato, Mauro (2013), *Che cos'è il tempo? Einstein, Gödel e l'esperienza comune*, Carocci, Roma.
- Galli, Giovanni, (2019), *Breve storia delle forme architettoniche*, Sagep, Genova.
- Geertz, Clifford [1973] (2003), *Interpretazione di culture*, il Mulino, Bologna.
- Goodman, Nelson (1977), *The structure of appearance*, Reidel, Dordrecht.
- Goodman, Nelson (1985), *How Buildings Mean*, in *Critical Inquiry* 11, pp. 642 – 653.
- Goodman, Nelson [1968] (1998), *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano.
- Goodman, Nelson [1978] (2008), *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma.
- Graefe, Rainer & Bach, Klaus (1990), *Vladimir G. Šuchov: 1853-1939: die Kunst der sparsamen Konstruktion*, Dt. Verl.-Anst, Stoccarda.
- Harbison, Robert (1993), *Built, the unbuilt and the unbuidable in pursuit of architectural meaning*, MIT Press, Cambridge, Mass.
- Lewis, David K. (1986), *On the Plurality of Worlds*, Blackwell, Oxford.
- Marchetti, Luca (2006), *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, Aesthetica Preprint 18, Palermo.
- Orilia, Francesco (2012), *Filosofia del tempo. Il dibattito contemporaneo*, Carocci, Roma.
- Pagano, Giusseppe & Daniel, Guarniero (1936), *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, U. Hoepli, Milano.
- Riegl, Alois [1903] (1990), *Il culto moderno dei monumenti: Il suo carattere e i suoi inizi*, (S. Scarrocchia, ed.), Nuova Alfa, Bologna.
- Rovelli, Carlo (2017), *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano.
- Rudofsky, Bernard (1964), *Architecture without architects a short introduction to non-pedigreed architecture*, Doubleday, New York.
- Searle, John R. [1995] (2006), *La costruzione della realtà sociale*, Einaudi, Torino.
- Valéry, Paul [1923] (1984), *Il problema dei musei*, in *Scritti sull'arte*, Guanda, Milano.
- Varnelis, Kazys (1998), *The Education of the Innocent Eye*, in *Journal of Architectural Education*, 51, no. 4, pp. 212 – 223.
- Venturi, Robert (1966), *Complexity and Contradiction in Architecture*, MoMA, New York.



Shukhov, V. (1927 - 1929).

L'ultima delle sei torri iperboloide sul fiume Oka, presso Dzerzhinsk, Nizhny Novgorod Oblast, Russia, mantenuta come monumento dopo la dismissione della linea elettrica di cui era parte. Vista dal basso dell'interno del traliccio di acciaio a doppia curvatura alto 128 metri.

Foto R. Conte

PARACRONIÈ D'ARCHITETTURA

Giacomo Pala

Time... thou ceaseless lackey to eternity.

William Shakespeare

Il tentativo di definire la nozione di tempo ha da sempre affascinato l'umanità. Tuttavia, nonostante l'immenso numero di sforzi che ha coinvolto tutte le forme del sapere, il 'tempo' rimane nozione oscura, tanto che, secondo alcuni, questa dimensione fisica nemmeno esisterebbe¹.

Più o meno reale che sia, l'esperienza di ciò che l'umanità chiama tempo è però inevitabile. Secondo la psicologia, ciò che definisce l'uomo in quanto tale è la sua consapevolezza della morte: il tempo, non solo scorre, ma è anche limitato. In questo senso, l'uomo non vive solo nel presente, ma progetta – deve progettare – il futuro. Il tempo, allora, è una vera e propria dimensione del nostro essere. Forma pura di intuizione sensibile (Kant), o costruzione fenomenologica che permette la percezione dei fenomeni del mondo come temporali (*Hic et Nunc*), che sia, il tempo è progettualità: il tempo, proprio a causa della consapevolezza della morte, è vissuto come apertura all'avvenire. Se il tempo è quindi ciò che permette di vivere attivamente la vita (dà la possibilità di progettare il futuro, studiare il passato e vivere il presente), allora questa concezione è strettamente legata al concetto di 'eternità' [ἄιδιότης, αἰών], ossia – nelle parole di Baruch Spinoza (1963, p. 7): «l'esistenza stessa, in quanto concepita come conseguenza necessaria della sola definizione di una cosa eterna». Infatti, non limitando l'idea di tempo al continuo e omogeneo scorrere attraverso cui il presente diventa passato, questa nozione diventa un'esistenza reale e trascendente: possibilità di esistenza e, se questo è vero, ha ragione Martin Heidegger (1998, p. 23) quando afferma con grande efficacia e sintesi: «se il tempo trova il suo senso nell'eternità, allora esso va compreso muovendo da quest'ultima».

Tempo, Eternità: Cosmologia

Il concetto di eternità è strettamente legato al tema della 'contemporaneità'. Infatti, guardando alla storia dell'idea di 'eternità' si ritrovano due significati principali che, come spesso accade nella 'storia delle idee', sono spiegati in modo molto chiaro da Platone e Aristotele. Il primo significato di 'eternità' è legato alla nozione di contemporaneità poiché, come dice Platone: «della sostanza eterna [...] non compete altro che l'è ed invece l'era ed il sarà si devono predicare solo dalla generazione che procede nel tempo». Per questa concezione esiste solo il presente. La seconda definizione di eternità [αἰών] è invece un mondo di possibilità, ed è descritta da Aristotele come durata: «Gli enti eterni [...] non subiscono affatto l'azione del tempo, non essendo nel tempo»². Eternità, quindi, come cosmologia: idea di mondo ed esistenza.

Se il tempo, come dimensione in cui prende vita il reale, è descrivibile come nozione di eternità, è interessante cercare di comprendere come l'architettura si

relazioni con questa 'dimensione temporale'. Il fatto di porre il problema della relazione tra tempo e architettura in questo modo obbliga, però, a fare un minimo di chiarezza terminologica. In questo contesto, parlare di relazione tra architettura ed eternità non vuole dire parlare di architettura in relazione a un'idea di tempo come entità divina. Se così fosse, un discorso teorico su tale relazione non potrebbe far altro che registrare l'esistenza dell'architettura nel tempo, trovandosi davanti a un'ideale di architettura come disciplina che esiste in quanto prodotto di una legge eterna. Se, invece, eternità vuol dire cosmologia, allora questa non è riducibile né a un universale, né al presente, né al passato, né al futuro. Anzi, parlare di eterno come cosmologia significa discutere delle caratteristiche generali dell'universo nella sua totalità e quindi basare l'indagine teorica su ciò che la filosofia e la scienza ci dicono del nostro mondo. Infine, poiché il campo d'indagine di questo testo dovrà limitare l'universo al mondo dell'architettura, è opportuno chiarire sin da subito che – in queste pagine – il termine 'architettura' indicherà l'idea di architettura, non il manufatto edilizio: architettura come ciò che la differenzia dalla costruzione.

Date queste premesse, si può quindi ripartire dal 'tempo' come cosmologia e, se così è, tentare di comprenderlo a partire da ciò che dicono le scienze su questa entità. «Il tempo è relativo»: con queste parole Albert Einstein spiega che due eventi tra loro contemporanei possono non esserlo per un altro sistema di riferimento³. Non solo. Se il tempo è il luogo dove avvengono gli eventi, è sicuramente interessante capire come accadono «le cose del mondo» nel tempo. La biologia e la chimica spiegano che tutto è costantemente mutevole. In particolare, la teoria evuzionista avverte che l'essere 'naturale' è all'interno di processi non lineari di mutazione che sono influenzati dall'ambiente, da forme di adattamento e, nel caso dell'uomo, anche da fattori culturali (come la nostra capacità di produrre tecnologia). Per esempio, ormai si sa che per un ristretto periodo del paleolitico hanno convissuto due sotto-specie diverse di ominidi: l'Olduvaiano e l'Acheuleano. Ciò che è curioso, è che il fatto che l'Acheuleano abbia 'battuto' evolutivamente l'Olduvaiano, rimane ad oggi un fatto parzialmente misterioso per molti paleoantropologi. Infatti, le differenze tra i due 'modi' sono talmente piccole da portare alcuni ricercatori a sostenere che l'unica causa plausibile della vittoria dell'uno sull'altro non sia di natura 'performativa', ma estetica: la capacità di fare oggetti simmetrici e quindi più 'belli'⁴. Evoluzione, quindi, come processo influenzato – per rimandare al linguaggio tipico dell'architetto – anche dalla forma, oltre che dalla funzione⁵. Un secondo esempio possibile di come tutto cambia nel tempo è più vicino a noi e di maggiore attualità: il riscaldamento globale. Da una prospettiva evuzionista, si può sostenere che l'uomo, grazie alla tecnologia, abbia influenzato il corso della sua evoluzione arrivando a sovrappopolare l'ambiente. Questo 'output' ha alterato l'ambiente (come provocatoriamente

sostenuto da Mark Wigley, «cos'è il buco dell'ozono se non la più grande opera collettiva di Land Art?»⁶), il quale ha a sua volta influito sulla nostra natura. Tuttavia, l'uomo sembra muoversi nella direzione di utilizzare altre forme tecnologiche per rispondere a questa 'crisi'. Infatti, se è vero – come sostenuto da Craig Venter (2014, p. 16) – che le nostre cellule altro non sono che 'proteine robot' guidate da DNA, perché non usare le nano-biotecnologie per rispondere alla crisi ambientali? Per quanto questa domanda possa sembrare fantascientifica, esistono decine e decine di *paper* scientifici che riportano esperimenti nel generare batteri programmati per la ripulitura dell'ambiente in caso di disastri ecologici o geneticamente programmati per la trasformazione di elementi inquinanti in elementi non inquinanti⁷.

Tornando al tema di questa trattazione, questi due esempi mostrano alla perfezione come la nostra natura – e la natura del nostro ambiente – sia costantemente ridefinita dai rapporti tra i diversi fattori di esistenza in continuo cambiamento all'interno della dimensione tempo. Ecco allora che, se l'idea di considerare il tempo come eternità assoluta porta inevitabilmente a forme di pensiero teologiche, l'idea del tempo/eternità come durata – con le scienze – permette l'avanzamento di un'ipotesi diversa: il tempo è relativo al punto di vista dell'osservatore ed è il luogo dove la realtà cambia, muta e si trasforma⁸.

Nel caso dell'architettura, il tempo può essere allora considerato come il luogo in cui la sua cosmologia cambia costantemente in relazione al proprio tempo (dimensione sincronica), in relazione alle idee del passato (dimensione asincronica) e in relazione all'idea di futuro (dimensione ucronica).

Policronia dell'Architettura

1. Sincronia

La più ovvia è la dimensione 'sincronica' dell'idea di architettura. È infatti piuttosto facile affermare che l'idea di architettura cambi *sincronicamente* ai diversi tempi di cui è espressione: ogni epoca produce architettura diversa. L'idea di architettura che abbiamo oggi è molto diversa rispetto a quella di cento anni fa (quando Le Corbusier era un architetto purista), o dei secoli precedenti. Da questo punto di vista, per capire la relazione tra architettura e tempo declinata al presente, diventa centrale la parola *Zeitgeist*: architettura come espressione dello spirito del tempo. Per esempio, possiamo considerare l'architettura del 600/700 come espressione dei nuovi principi di verità – cosmogonici – ipotizzati durante la rivoluzione copernicana, o possiamo considerare l'architettura moderna come espressione dello *Zeitgeist* della macchina. Questo argomento ha sicuramente una valenza teorica, ma costringe a definire verità relative a periodi diversi. In questo caso, la verità dell'architettura cambia nel tempo, ma soltanto perché cambia il contesto storico all'interno del

quale questa si trova. Una visione problematica perché, ormai si sa, ogni tempo non è un blocco monolitico governato da un'idea: come nel Seicento c'era Cartesio, ma anche Giambattista Vico, così nel modernismo c'era Clement Greenberg, ma anche Georges Bataille. È allora sicuramente più interessante – anche se più complesso – ritrovare la dimensione del passato in ogni idea di architettura: una asincronia rispetto al tempo di cui un'architettura è diretta espressione. Per chiarezza, questa problematica può essere affrontata sotto forma di domanda: se ogni tempo produce architetture diverse, cosa pensiamo, noi, dell'architettura del passato? O meglio: cosa pensano gli appartenenti a una data epoca delle architetture prodotte in periodi non aderenti al proprio tempo?

2. Asincronia

Guardando alla storia dell'architettura da questo punto di vista, si capisce subito come non esista nessuna dimensione di eternità nella definizione di valori veritativi tramite cui giudicare l'architettura. Infatti, non solo la concezione dell'architettura cambia in base al suo tempo di appartenenza, ma ogni tempo interpreta anche diversamente le architetture di altri tempi. Per esempio, l'idea di barocco non appartiene agli architetti del '600, ma è una definizione inventata a posteriori, come lo è quella di manierismo. Il caso più esplicito di questi cambiamenti nella formulazione di giudizi sulle architetture del passato è però il gotico. Questo 'stile', è infatti definito come tale dai protagonisti della cultura rinascimentale. Per esempio, Vasari – si sa – descrive il rinascimento come l'uscita da un periodo culturalmente oscuro; il tempo dei goti (il gotico)⁹. Per un'architettura – e un'estetica – come quella rinascimentale, il gotico è sinonimo di rozzezza: la bellezza è proporzione e aderenza a norme desunte dall'antico, non esibizionismo e grandiosità. La percezione della storia dipende quindi sempre dalla distorsione prospettica del presente. Infatti, qualche secolo più tardi rispetto a quando scrive Vasari, nel periodo dell'eclettismo ottocentesco, il gotico è vintage, revival e moda, a prova che l'idea del passato oscilla col gusto presente.

3. Ucronia

Infine, ogni architettura è portatrice di idee di futuro: una dimensione ucronica. Un esempio può essere rintracciato nello stesso paradigma rinascimentale. Infatti, concordando con Manfredo Tafuri (1969, p. 19), nell'architettura di Filippo Brunelleschi possiamo rintracciare istanze di futuro: «La rivoluzione compiuta all'interno dei rapporti di produzione è la risposta più conseguente che l'architettura potesse dare all'ideologia umanistica. [...] Rivendicando l'autonomia del proprio ruolo, esso [l'architetto] si pone all'avanguardia delle nuove classi al potere». Qui possiamo leggere l'inizio del progetto capitalista, ossia lo sfruttamento del lavoro manuale da

parte delle professioni intellettuali. Si può affermare che l'opera di Brunelleschi sia portatrice di un tempo ucronico: mostra un progetto culturale utopico e ci permette di costruire genealogie con la modernità e il presente tramite l'accostamento di ricostruzioni ucroniche, a punti di vista asincronici (evidentemente, l'affermazione di Tafuri non può essere disgiunta dal pensiero politico del suo autore, né dal contesto culturale nel quale è stata formulata). Inoltre, questa interpretazione della relazione tra future e presente può essere generalizzata a tutta l'architettura. Ogni architettura mostra infatti speranze (spesso disattese) per quello che in ogni periodo storico è immaginato come il futuro. Limitando il campo al secolo scorso, si può affermare con una certa tranquillità che il movimento moderno non sia solo un'espressione architettonica malata di *Zeitgeist*, ma anche portatrice di 'progetti utopisti' per il mondo nuovo, così come lo è, ancora più esplicitamente, l'architettura degli anni Sessanta (che mostra quelle che erano le speranze parzialmente disattese di un mondo colorato, pop e radicale in cui le fonti energetiche sono infinite), come anche alcuna architettura degli anni novanta che immagina un mondo fluido in cui la 'rete' è il nuovo sistema ecologico all'interno del quale vive l'umanità.

Paracronia: Architetture e Architetti

In estrema sintesi, esattamente come ogni singolarità temporale all'interno del processo evolutivo dell'uomo mostra tracce di ciò che era la specie, assieme a quello che potrebbe diventare – così l'architettura porta al suo interno tempi diversi: narra storie sincroniche al proprio tempo, contemporaneamente ad asincronismi e ucronismi narrativi. In altri termini, come il nostro corpo umano ha allo stesso tempo il ricordo scheletrico del tempo in cui avevamo la coda (il coccige) e nuove capacità cognitive definite dalle protesi tecnologiche che prendono parte alla costruzione dell'ambiente in cui cresciamo e ci formiamo, così l'architettura mostra nel suo essere nel mondo questa 'molteplicità temporale' – seppur nella dimensione storica del tempo – o, rubando un termine dal vocabolario di Jean-François Lyotard, una 'paracronia':

Non c'è solo un tempo; una società (o un'anima) non è sincronica con se stessa, dappertutto non ci sono che paracronismi [...] l'attualità si misura in riferimento all'orologio dell'osservatore, come nell'universo, al punto che quasi ci si domanda che cosa nella storia degli uomini e in particolare delle arti possa svolgere la funzione della velocità della luce. Bisogna proprio rendere conto che del fatto che certe descrizioni del Salon del 1767, nonostante l'obsolescenza del genere, sono più attuali di certi assiomi di *Punto, Linea, Superficie* di Kandinskij (datati 1926); o del motivo per cui la *Mariée* di Duchamp, che ha i suoi cinquant'anni suonati [Lyotard scrive a fine anni '70], è più fresca

dell'ultimo Balthus. Almeno per il mio orologio. Intendo dire, senza voler imporre la mia ora, che queste paracronie sono possibili, e lo sono per ciascuno, e che quindi bisogna ammettere una molteplicità di attualità, che producono necessariamente dei paradossi (Lyotard 2015, p. 93).

Questo estratto, seppur lungo, è di importanza fondamentale per tentare la teorizzazione della relazione tra il concetto di tempo (o, più propriamente, tempi) e architettura; per tre motivi. Il primo è di natura teorica. Non esistono solo sincronie, asincronie e ucronie nella relazione tra tempo e architettura, ma queste stesse sono anche in relazione con una qualsiasi interpretazione soggettiva, anch'essa istanza di diversi tempi. Il problema – quindi – aumenta di un fattore esponenziale. Il secondo è un correlato del primo: ciascuno ha un proprio orologio temporale. In questo senso, tornando all'esempio dell'architettura gotica, è evidente che questa narra anche di tempi alternativi a quelli disciplinari: il tempo immaginato da Walter Scott in *Ivanhoe*, la storia narrata da Victor Hugo (e dalla Disney) del *Gobbo di Notre Dame*, sino all'immaginario fantasy di Tolkien o di *Game of Thrones*. Evidentemente, questi 'tempi alternativi' alla realtà, e che si ritrovano nell'architettura, sono accademicamente inaccurati o immaginifici, ma fanno parte della nostra realtà culturale. Basta chiedersi: quante, tra le centinaia di persone che si ritrovano ogni giorno in coda di fronte a monumenti gotici, sono lì per vedere i *gargoyle* immaginando l'esistenza di un qualche mostro fantasy nascosto nei monumenti, invece che per osservare soltanto la meravigliosa complessità strutturale dell'architettura?¹⁰

Il terzo e più importante motivo per mettere questa lunga citazione è che, se è vero che ogni soggetto ha un orologio diverso, allora questo vale anche per ogni progettista. Questo aspetto è fondamentale perché, se la natura dell'architettura è sempre mutevole e portatrice di tempi diversi, il ragionamento di Lyotard permette lo spostamento dell'analisi speculativa dalla teorizzazione della relazione tra 'tempo' e 'architettura' all'interno dell'idea di architettura (e quindi la sua ontologia), al ruolo di questa molteplicità temporale all'interno dell'atto progettuale (e quindi epistemologia). Partendo dalla notazione di Lyotard, ogni progettista ha – evidentemente - tempi diversi: se per Alberti le rovine erano più attuali del lavoro dei suoi contemporanei nordici; per qualcuno – oggi – Vignola può essere più attuale di Bjarke Ingels. Per altri, magari, Aldo Rossi è più attuale di Alejandro Aravena o Jean-Jacques Lequeau più di Aires Mateus. In effetti, questi paracronismi sono del tutto evidenti nella storia recente dell'architettura, tanto da poter dire che caratterizzano la cultura post-moderna. Se, infatti, per Paolo Portoghesi l'architettura barocca era più attuale del modernismo, per Peter Eisenman lo era Le Corbusier, mentre per altri – come Rem Koolhaas o Zaha Hadid – lo erano le avanguardie russe (sicuramente per loro più attuali della reinvenzione del vernacolare in voga negli anni Settanta).

Forse, però, il caso più esplicito – e che quindi permette la generalizzazione del ragionamento – si ritrova nel periodo di fascinazione per le rovine antiche che ha preso piede tra il Sette/Ottocento, e che vede la nascita della disciplina archeologica. È interessante notare che il culto per le rovine non è, all'epoca, una banale apologia culturale del passato, ma un modo per dichiarare la modernità delle nuove tendenze dell'architettura. Come gli umanisti avevano già reinterpretato l'antico per dichiarare la loro modernità, così nel Sette/Ottocento molti architetti trovano il loro essere contemporanei al loro tempo in base al principio di inattualità derivato dallo studio delle rovine e dell'antico poiché – come abilmente sintetizzato da Marc Augé, che riprende le argomentazioni di Georg Simmel:

contemplare rovine non equivale a fare un viaggio nella storia, ma a fare esperienza del tempo, del tempo puro», dell'eternità quindi. Aggiungendo: «riguardo al passato, la storia è troppo ricca, troppo molteplice e troppo profonda per ridursi al segno di pietra che ne è emerso [...] Riguardo al presente, l'emozione è di ordine estetico, ma lo spettacolo della natura vi si combina con quello delle vestigia (Augé 2004, pp. 36-37).

Le rovine mettono l'osservatore di fronte a più tempi: la storia del passato incastonata nella pietra, la percezione sincronizzata con il tempo di appartenenza di chi le osserva e, come nel caso del periodo della nascita dell'archeologia, la reinvenzione del futuro dell'architettura tramite lo studio del passato. Casi emblematici di ricostruzione del senso dell'architettura tramite l'esplicito accostamento di tempi diversi, sono l'opera di Giovanni Battista Piranesi e, poco più tardi quella di John Soane; architetti che presi dal fascino delle rovine scoprono la loro novità nel crearne nuove. Piranesi, nella sua ricostruzione archeologica del Campo Marzio tiene assieme diversi tempi: la sincronia con il suo tempo, l'asincronia archeologica rappresentata dalla Roma antica e l'ucronia di future e diverse possibilità che questa pianta sembra annunciare. In altri termini, il Campo Marzio, pubblicato nel 1762, è espressione della tensione tra tre tempi: è allo stesso tempo rappresentazione di un luogo reale nel suo passato, la sperimentazione sincronica al proprio tempo – che si esprime nella virtualità di una Roma ideale; e un'astrazione formale che implica un allontanamento dalla rappresentazione del reale e perciò prefigurazione di possibili forme future. Casi emblematici sono quelle costruzioni lasciate da Piranesi nel loro stato reale, come la pianta del Pantheon o del Circo Massimo: architetture che esistono nel tempo di Piranesi come Rovine, utilizzate nell'ipotetica ricostruzione archeologica di Roma e circondati da frammenti nell'astrazione formale del progetto. In questo progetto vediamo la paracronia (oltre che la paranoia) di Piranesi in azione. Se, da un punto di vista teorico, per Piranesi l'architettura romana era sicura-

mente più attuale di quella dei suoi colleghi francesi, nel Campo Marzio vediamo il tempo dell'architettura relativo al punto di vista del suo autori: la storia convive con temi attuali, inattualità e ossessioni personali. Anche se in modo meno eclatante, John Soane fa un'operazione simile nel suo progetto per la Banca d'Inghilterra. In questo progetto, idee personali e conoscenze storiche si accavallano l'una sull'altra, producendo una unità compositiva, costituita però da una complessa aggregazione di figure diverse. A differenza, però, dei frammenti utilizzati da Piranesi nel Campo Marzio, nella Banca d'Inghilterra le figure ricompongono una trama di difficile decifrabilità. Elementi ispirati al Tempio di Vesta a Tivoli sono mischiati con figure che riducono le planimetrie greche, romane e medioevali in icone, insieme a regolari composizioni ispirate alla moda francese dell'epoca. In questo progetto, allora, si leggono paracronie multiple in uno slancio formale che sembra annunciare il migliore post-modernismo. I valori storici sono appiattiti l'uno sull'altro, tanto da trasformare questo progetto in gioco iconografico: ogni figura piega le altre in una specie di raffinato 'collage continuo' svolto in pianta¹¹. Infine, si sa, il progetto è rappresentato da Joseph Gandy con una grande prospettiva che trasforma l'edificio in una rovina: icona di icone, a sua volta rovina riutilizzabile.

Ecco allora che Soane e Piranesi - con il loro uso sconsiderato, ma immaginifico e volto a quel concetto di eternità accennato all'inizio di questo testo - mostrano oggi l'aspetto più attuale che può rivelare un'analisi sul paracronismo caratterizzante il rapporto tra architettura e tempo (storico): il progetto misura il 'tempo' e narra tempi. Ogni architettura è già rovina di se stessa sin dal momento della sua ideazione. Il progetto architettonico non è un anello nella catena del progresso che porta dal passato a un più o meno utopistico futuro, bensì unità conclusa in se stessa. L'architettura è creazione del tempo, non la sua documentazione.

Infine, la metafora della rovina ci dice che, nel tempo della costante mutazione e delle rovine della metafisica, per essere contemporanei è inutile tentare di definire il nostro tempo tramite l'imposizione di uno *Zeitgeist* dalle pretese millenariste. Al contrario - e nonostante tutto - è la continua reinterpretazione e ri-composizione di frammenti temporali, narrativi e ideologici che può garantire lo 'sviluppo' di un'architettura che sia progetto culturale, oltre che banalmente materiale.

Note

- 1 Si veda Rovelli, C. (2014). *Sette brevi lezioni di fisica*. Milano: Adelphi.
- 2 Entrambe le citazioni sono tratte dal lemma 'eternità' di Abbagnano, N. & Fornero, G. (2006). *Dizionario di Filosofia*. Torino: Utet. p. 436.
- 3 «Nella fisica classica avevamo uno stesso orologio, cioè uno stesso flusso del tempo per tutti gli osservatori. Il tempo e perciò espressioni come 'simultaneamente', 'prima', 'dopo' avevano un significato assoluto [...]. La teoria della relatività, ci obbliga a rinunciare a questo punto di vista. È nostro compito [...] comprendere cioè la proposizione: 'Due eventi che sono simultanei in un SC, possono non esserlo in un altro SC.» Einstein, A. & Infeld, L. [1938] (2007). *L'Evoluzione della Fisica*. Torino: Bollati Boringhieri. p. 171.
- 4 Sull'argomento si veda Scarre, C. (2005). *The Human Past*. London: Thames and Hudson.
- 5 Come discusso da Beatriz Colomina e Mark Wigley: «*the ability to go beyond what is needed, to make something different or differently is crucial. The making of useless things, or things whose use has yet to be discovered, makes all the difference.*» Colomina B. & Wigley, M. (2016). *Are We Human? Notes on an Archaeology of Design*. Zurich: Lars Müller Publishers. p. 69.
- 6 Questa affermazione è stata fatta da Wigley a una conferenza all'università di Innsbruck nel giugno 2017.
- 7 Si veda il progetto europeo *Bioclean* (<http://www.biocleanproject.eu>). Va notato però, che – come sostenuto da Luca De Biase e Telmo Pievani – questi esperimenti portano alla luce non trascurabili problemi etici legati all'imprevedibilità evolutiva degli stessi. Si veda: De Biase, L. & Pievani, T. (2016). *Come Saremo*. Torino: Codice Edizioni.
- 8 Va tuttavia ricordato il tentativo di alcuni filosofi come Quentin Meillassoux di definire una nuova metafisica 'realistica' utilizzando le scienze che studiano realtà che precedono la nascita del soggetto umano (come lo studio del decadimento di topi radioattivi per la datazione dei fossili). Con le parole di Meillassoux: «è possibile giustificare la capacità delle scienze naturali di conoscere, per mezzo del discorso matematico, la realtà in se stessa, il nostro mondo, ovvero il mondo fattuale attualmente prodotto dall'ipercaos ed esistente in maniera indipendente dalla nostra soggettività?». Meillassoux, Q. (2013). *Tempo Senza Divenire*. Milano: Mimesis Edizioni. pp. 35 – 36.
- 9 Come sintetizzato da Gombrich: «La concezione del progresso artistico nel Rinascimento è nota a noi tutti grazie alle Vite del Vasari. In esse leggiamo dell'ascesa delle arti dai rozzi inizi sino alla perfezione, prima nell'antichità classica e poi di nuovo, dopo la calamità gotica, attraverso le tre fasi del 'buono', 'migliore' e 'ottimo', per giungere al vertice sommo dell'arte michelangiolesca.» Gombrich, E. [1966] (2003). *Norma e Forma*. Milano: Mondadori. p. 3.
- 10 Come prova può valere la pena cercare l'*hashtag* "#quasimodo" su Instagram e contare il numero di foto di Notre-Dame che compaiono tra i risultati di ricerca.
- 11 Sul 'collage continuo' si veda Vassallo, J. (2016). *Seamless: Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture*. Zurich: Park Books.

Bibliografia

- Abbagnano, N. & Fornero, G. (2006). *Dizionario di Filosofia*. Torino: Utet.
- Augé, M. (2004). *Rovine e Macerie, il Senso del Tempo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Colomina B. & Wigley, M. (2016). *Are We Human? Notes on an Archaeology of Design*. Zurich: Lars Müller Publishers.
- De Biase, L. & Pievani, T. (2016). *Come Saremo*. Torino: Codice Edizioni.
- Einstein, A. & Infeld, L. [1938] (2007). *L'Evoluzione della Fisica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gombrich, E. [1966] (2003). *Norma e Forma*. Milano: Mondadori.
- Heidegger, M. [1924] (1998). *Il Concetto di Tempo*. Milano: Adelphi.
- Lyotard, J.F. (1981). *La filosofia e la pittura nell'era della loro sperimentazione*. in Lyotard, J.F. (2015). *Rapsodia Estetica*. Milano: Mimesis Edizioni.
- Meillassoux, Q. (2013). *Tempo Senza Divenire*. Milano: Mimesis Edizioni.
- Rovelli, C. (2014). *Sette brevi lezioni di fisica*. Milano: Adelphi.
- Scarre, C. (2005). *The Human Past*. London: Thames and Hudson.
- Spinoza, B. [1677] (1963). *Ethica*. Firenze: Sansoni.
- Tafuri, M. (1969). *L'Architettura dell'Umanesimo*. Bari: Editori Laterza.
- Vassallo, J. (2016). *Seamless: Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture*. Zurich: Park Books.
- Venter, C. (2014). *Il Disegno della Vita, dalla mappa del genoma alla biologia digitale: il mio viaggio nel futuro*. Milano: Rizzoli.



Joseph Gandy, Prospettiva della Banca d'Inghilterra
su progetto di Sir John Soane, 1830

©Wikicommons

PAESAGGI ENTROPICI

Paola Sabbion

È nello sguardo che si costruisce il paesaggio
ed è nella memoria che esso soggiorna.

Gilles Clément

Temporalità, spazio e paesaggio

In età premoderna, tendenzialmente, era prevalente tra gli uomini una concezione ciclica del tempo. Al contrario, con l'affermarsi della modernità e dell'idea di progresso si è via via affermata un'idea di tempo che fosse più conforme al modello lineare. Questa trasformazione non ha inciso soltanto sul modo di concepire il tempo, ma anche su quello di percepire lo spazio e, quindi, i luoghi.

Si potrebbe affermare che la modalità tipica della modernità di integrare i concetti di tempo e di spazio si sia espressa nel concettualizzare il paesaggio come un'esperienza sia fisica che estetica. Nel paesaggio il tempo della natura e quello dell'uomo trovano un punto d'incontro privilegiato: là è possibile compiere quell'esperienza estetica che permette alle espressioni del tempo di trasmettere le sue tracce dall'ambiente all'individuo e viceversa. Il paesaggio si delineava così come l'«agente conciliatore dal significato metafisico tra storia umana e naturale» (Weller 2001).

La modernità stessa, nel suo ritenere ineluttabili le idee di progresso e di futuro, ha teso a far coincidere la storicità di un territorio con l'idea di patrimonio e con la conservazione delle testimonianze dell'antico. Il valore di un paesaggio si riconosceva nel disvelare le manifestazioni della vita collettiva depositate e stratificate in un territorio attraverso sedimenti materiali ed immateriali, nelle tracce latenti come i resti delle ripartizioni agrarie, delle rovine, dei siti archeologici, degli insediamenti agricoli abbandonati, degli oggetti e delle usanze della storia vernacolare (Tosco 2007, p. 121)¹.

D'altra parte, il tempo del paesaggio ben si presta ad essere posto in analogia con i tempi lunghi della terra. Il concetto di stratificazione, inteso come metafora, istituisce una relazione con i tempi geologici, lo studio dei quali ha per la prima volta fornito le prove scientifiche dell'alterità del tempo naturale rispetto alla scala umana e minato la presunzione di centralità dell'uomo dell'universo, portando avanti quel processo di ridefinizione scientifica del rapporto uomo-natura che era cominciato con Galileo per esplicitarsi infine con Charles Darwin.

Più recentemente, tuttavia, con l'incrinarsi della fiducia nel progresso, è aumentata l'importanza attribuita agli aspetti 'minori' del passato. Accade quindi che il patrimonio finisca per costituire un elemento onnipresente: «se tutto è paesaggio, tutto è patrimonio» (Corajoud 2010, pp. 37 e sgg). Di conseguenza, anche la modalità di fruizione dei luoghi è cambiata: più rapida ed estemporanea, ha a sua volta modificato la percezione del tempo, accelerando la tendenza alla dissoluzione dello spazio.

L'antropologo Tim Ingold introduce proprio il termine «temporalità» per indicare ciò che non è né storia, né cronologia, ma una modalità specifica di percepire il tempo attraverso l'esperienza. La temporalità del paesaggio è specificatamente sociale (Ingold 1993, pp. 159-160): se il territorio, nei cicli di costruzione - deco-

struzione - ricostruzione, accumula depositi che costituiscono la base della memoria storica, le sue rappresentazioni (condivise oggi virtualmente con migliaia di utenti) ne costituiscono la memoria diacronica virtuale. Memoria e immaginazione possono creare un'infinità di immagini derivanti da una matrice territoriale unica, ma in evoluzione permanente (Raffestin 2005, p. 84). Questo è vero soprattutto poiché il paesaggio, oggi, può essere fatto oggetto di nuove forme di esperienza in ragione di una sua ancor più accessibile «riproducibilità tecnica», citando Walter Benjamin².

Negli ultimi decenni, all'idea di temporalità lineare ed omogenea si va quindi sostituendo quella di una complessità temporale molteplice e frazionata. Già alla base del concetto di postmodernità si poneva idealmente una nuova e diversa percezione del tempo e la contemporaneità sembra essere ulteriormente contraddistinta dalla crisi dell'idea di linearità del tempo e della sua prevedibilità come criteri di controllo del decorso storico (Bocchi & Ceruti 2007, p. 396). Anche la pratica artistica (in particolare la letteratura ed il cinema) ha progressivamente introdotto un uso del tempo e della memoria non ordinato e stratificato ma, piuttosto, distorto e disarticolato.

I nuovi media stanno contribuendo a disgregare l'idea di una temporalità ordinata rendendo possibile la fruizione – e la produzione – di contenuti in qualsiasi luogo e momento, al di là di qualunque palinsesto cronologico. L'idea stessa di durata del tempo oggi sembra quindi essersi irrimediabilmente scissa e frammentata. Si potrebbe dire che stiamo assistendo ad una 'radicalizzazione' dell'attuale «regime di storicità» (Hartog 2007) dove il 'presente onnipresente' tende a ridursi ad istante inafferrabile.

Eppure, pare che l'uomo, privatosi della continuità dei tempi lunghi di un passato o di un futuro lontani, abbia ancora bisogno di ricorrere all'esperienza diretta, o per lo meno ad un suo simulacro, per poter dare un significato storico e quindi un 'valore patrimoniale' a ciò che lo circonda e in definitiva alla sua stessa esistenza. Si tratta della necessità di esibire qualcosa che sia in grado di sedimentarsi nella memoria, personale o collettiva che sia. In questo processo il paesaggio può diventare oggetto di consumo a testimonianza dell'esistenza di un istante nel tempo.

L'esperienza oggi pare essere la più importante tra i beni in circolazione: se in passato erano le élite politiche e culturali a farsi carico di definire cosa fosse un bene patrimoniale, definendo il confine tra passato e futuro, oggi tanto la produzione quanto la fruizione delle immagini si è massificata ed è alla portata di ciascuno. A questo punto, per quanto riguarda la fruizione del paesaggio, si profila la stessa differenza che distingue i termini tedeschi *Erlebnis* e *Erfahrung*, ovvero, potremmo

dire, la differenza che intercorre tra ‘fare’ e ‘avere’ esperienza: se per Benjamin lo sviluppo della tecnica aveva ucciso l’esperienza, è vero però che tanto l’irripetibilità di un’esperienza, quanto la sua ripetibilità tecnologica ne costituiscono le principali polarità (Campus - Cherchi 2016, pp. 192-197).

È innegabile, infatti, che la nostra memoria – e dunque anche il nostro immaginario – oggi appaiano sempre più interdipendenti da un medium o dall’intermediazione digitale. Come già affermato da Agamben, «messa di fronte alle più grandi meraviglie della terra [...] la schiacciante maggioranza dell’umanità si rifiuta oggi di farne l’esperienza: preferisce che, a farne l’esperienza, sia la macchina fotografica» (1979, p. 7). Il tempo va così accumulandosi in istanti frammentati, accatastati e dimenticati abbastanza frettolosamente. Come in ogni istante il turista cerca di guadagnarsi l’autenticità attraverso lo scatto di una fotografia (D’Eramo 2017), così cerca di rendere autentica ogni esperienza, allo stesso tempo privandola di quell’autenticità che avrebbe se colta direttamente, ma assicurandosene in cambio la riproducibilità *on demand*, ‘in differita’, senza alcuno sforzo di interiorizzazione.

D’altra parte è vero anche che «voler fissare una percezione o un’immagine fuggente della realtà nella memoria significa far intervenire l’idea di rappresentazione» (Raffestin 2005, p. 9). La differenza rispetto al passato è che se la camera ottica e la fotografia avevano reso possibile la riproducibilità tecnica di un panorama, con *selfies* e *social media* si è resa accessibile la riproducibilità istantanea dell’esperienza del paesaggio, che diviene oggi una merce a tutti gli effetti.

Tale fruizione estemporanea non riguarda dunque soltanto lo spazio e la sua rappresentazione, ma soprattutto il tempo e la memoria. Quel che comunemente accade sembra essere la messa in scena del tentativo, inutile quanto velleitario, di volersi sottrarre a ciò che i fisici hanno definito ‘freccia del tempo’, ovvero il fenomeno secondo cui esso scorre sempre e soltanto in una direzione, dal passato verso il futuro. Si tenta di cristallizzare la memoria in istanti esibiti e condivisi con un *parterre* potenzialmente planetario per sottrarli alla degradazione del tempo, con il risultato che anziché farsi più durevoli, essi finiscono con l’incrementare un decadimento informativo globale, frutto della sovraesposizione mediatica. Ciò implica che ogni riflessione sullo spazio, per essere davvero significativa, non possa prescindere dal confrontarsi con il fenomeno dell’entropia³.

Un ponte tra istantaneità ed eternità

Rudolf Arnheim, nel suo saggio intitolato *Entropia e Arte*⁴, definisce l’entropia la «misura del disordine» e il disordine stesso non come assenza di ordine, bensì come

«lo scontrarsi di ordini privi di mutuo rapporto» (1989, p. 19). Quanto più lontana è la distribuzione degli elementi dalla casualità, tanto minore risulterà essere l'entropia e con essa il livello di disordine del sistema. Secondo Arnheim, il *pattern* disordinato può essere definito, quindi, come «combinazione fra unità indipendenti serrate in un'illeggibile conflittualità» (1989, p. 20).

Tali concetti possono fornire una base per individuare una definizione di 'paesaggi entropici' che sia in grado di tratteggiare il fenomeno dell'accrescimento dell'entropia sul territorio. In questo senso, l'entropia nel paesaggio potrebbe essere spiegata come la commistione di elementi diversi che, sviluppandosi, danno via via origine a configurazioni 'improbabili' di sistemi che sono in qualche misura ordinati funzionalmente (strade, edifici residenziali, capannoni, etc.), ma che in una visione più generale risulteranno privi di un ordine esteticamente apprezzabile. È evidente che una distribuzione del tutto ordinata di elementi ha una scarsissima probabilità di verificarsi per caso: più facilmente si verificano condizioni con un basso livello di ordine e un alto livello di entropia, considerando che la distribuzione casuale omogenea, riscontrabile alle varie scale del paesaggio, è uno stato di ordine, ma pur sempre un ordine di basso livello (Arnheim 1989, p. 29).

Nel paesaggio ordine e complessità dunque non possono essere disgiunti: «la complessità senza un ordine produce confusione; l'ordine senza la complessità porta alla noia» (Arnheim 1996, pp. 124 e sgg.). Per questo le configurazioni paesaggistiche più interessanti non sono frutto di una mera semplificazione, ma sono invece quelle dove la diversità dei pattern appare coordinata in una trama armonica: pattern abbastanza dissimili, ma con un 'peso' simile, restituiscono un'omogeneità che appare solo ad una scala maggiore e che mostra come ogni tessera faccia parte di un mosaico più vasto, ordinato da gerarchie e/o funzionalità chiare. Nel giudizio di valore estetico intervengono quindi i fattori di scala, di relazione tra le diverse parti e rispetto alla funzione principale, ragion per cui il punto d'osservazione diventa discriminante.

Il fattore della temporalità, in questo quadro, gioca un ruolo fondamentale. Assumendo che il paesaggio sia in continuo divenire, l'ordine percettivo che viene comunemente percepito come 'bello' ed esteticamente appagante rappresenta la manifestazione esterna di un ordine funzionale o interno che è possibile cogliere in un istante di tempo determinato.

Diversamente, si può quindi affermare che ciò che definisce il 'sublime', è invece l'istante che mette in relazione quello stato di perfezione estetica – corrispondente

dal punto di vista delle forze in gioco in condizione di quiete, ovvero di equilibrio temporaneo – con un futuro indefinito nel tempo. A questo proposito, Immanuel Kant, in particolare nella *Critica della Ragion Pura*, stabilisce una dialettica estetica proprio tra il bello e il sublime, affermando che il ‘bello’ è caratterizzato da una temporalità istantanea, mentre il ‘sublime’ apre una porta sull’eternità⁵. Esiste, tuttavia, una sorta di ‘terra di mezzo’ tra questi due concetti, che, citando Edmund Burke⁶, sarebbe costituita dal ‘pittoresco’, categoria capace di una “coscienza di temporalità multipla”. È il *land artist* Robert Smithson a riprendere, nei suoi scritti, questi concetti fondamentali, mettendo in relazione tempo e paesaggio. Secondo Smithson, grazie alla definizione di Burke è possibile trovare una traccia per comprendere come la teorizzazione e la riproduzione artistica del pittoresco, costituiscono l’antecedente storico della Land Art, le cui origini andrebbero ricercate proprio nell’arte dei giardini inglesi del XVII e XVIII secolo (Martin 2001, p. 167).

L’arte di trasformare il paesaggio, per Smithson, significa porsi tra due estremi: provvedere a temporalità multiple in cui è possibile sia fare esperienza della bellezza ‘a breve termine’ (il bello), sia affacciarsi alla vastità dell’eternità, restituita dai segni del tempo incisi nella morfologia del territorio (il sublime). Le ‘tracce’ nel paesaggio sono disegnate, infatti, dall’uomo, ma anche dalla natura stessa e la natura comunica il passar del tempo attraverso l’esplicitarsi delle proprie leggi, di cui l’entropia costituisce l’elemento di maggior interesse per il *land artist* americano.

Smithson è affascinato dal concetto di entropia, come da ogni segno del passare del tempo. Se questo concetto può essere artisticamente inteso come una legge della direzionalità del tempo, esso trova certamente maggiori affinità nella sensibilità romantica che nella ragione illuminista. La presa di coscienza del passare del tempo, rappresentato idealmente dalla rovina pittoresca, appare nel giardino come memoria, ma anche come monito della possibilità del collasso di ogni civiltà (Martin 2001, p. 173). La rovina costituisce la rappresentazione simbolica della consapevolezza che, se l’uomo può governare e ‘ringiovanire’ la natura con il suo lavoro e con la sua tecnica, nel lungo periodo tutto ciò è destinato a rivelarsi illusorio.

Quando Smithson definisce l’entropia come legge primordiale della natura, ama trasferirne il concetto alle regole che ordinano anche le società umane e in particolare modo al processo di costruzione della democrazia, che nella visione dell’artista è una battaglia sempre aperta, alla ricerca di un equilibrio tuttavia sempre precario. L’entropia è per Smithson una legge che governa allo stesso tempo natura e società, quindi influenzando allo stesso modo i tempi della natura e i tempi dell’uomo.

Nell’opera di Smithson la consapevolezza del passare del tempo non porta ad una forma di rassegnazione o ad un rifugio nell’effimero. Conoscere le dinamiche

dei tempi della natura permette all'artista di portare avanti, con maggiore consapevolezza, quello che resta uno dei caratteri essenziali del fare artistico: realizzare opere destinate a durare nel tempo per mettere in contatto diverse generazioni di uomini; far comprendere, in altre parole, come gli uomini di un dato tempo percepivano il mondo che li circondava.

Si tratta di un paradigma fondamentale: il passato è infatti esplorato attraverso un'azione esperienziale ed interpretativa nel paesaggio (Hodder 1997, p. 193). In questo modo l'uomo non solo riesce ad interpretare i paesaggi familiari, ma anche quelli distanti rispetto al vissuto personale, tipici ad esempio di chi si confronta con un luogo che non gli appartiene, come il viaggiatore, il turista, il migrante, lo straniero o, per meglio dire, l'estraneo ad un certo contesto culturale di riferimento. In questo processo singoli individui o categorie di individui possono arricchire o modificare la percezione di un paesaggio che, per questa ragione, resta storicamente e spazialmente contingente, in continuo divenire, ma anche potenzialmente conflittuale, disordinato e difficile (Bender - Winer 2001, p. 3).

Marginalità, tra nostalgia e desiderio

Crederne che sia sufficiente esercitare una forma di controllo dell'entropia del sistema per garantire la percezione gradevole di un paesaggio sarebbe un'operazione dal carattere riduzionistico.

La consapevolezza del fenomeno dell'aumento spontaneo dell'entropia nel paesaggio ha ispirato lo stesso Smithson ad interpretare il suo *Tour of the monuments of Passaic*⁷ come un viaggio paradossale tra «monumenti all'entropia», rivelati da manufatti ordinari che diventano, nella visione dell'artista, rovine all'inverso. Contrariamente alla rovina romantica, essi non vanno in rovina dopo essere stati costruiti, utilizzati e infine abbandonati, ma piuttosto crescono come rovine mentre la loro costruzione è ancora in corso.

Se l'artista attraverso la sua opera⁸ vuole descrivere la graduale disintegrazione della materia in uno stato di caos primordiale, paradossalmente contribuisce anche a riaccendere quel sentimento di nostalgia di un passato indefinito, tipicamente romantico, come il nucleo centrale delle relazioni affettive ed emozionali con il paesaggio. Nell'esplorazione, che assume i tratti di un viaggio nel tempo, il realismo di un viaggio nello spazio è soppiantato dall'idealismo del *time-travel*. Smithson definisce infatti il viaggio dell'artista nel tempo come un dispositivo che rende la percezione «soggettiva e inconscia».

In definitiva, tempo e spazio sono nel paesaggio tra loro indissolubilmente legati: «anche se la teoria occidentale ha spesso definito lo spazio in modo antitetico [...] Nel mondo vissuto, le dimensioni temporale e spaziale non possono essere separate» (Munn 1992, p. 94). Secondo una lettura propria dell'antropologia culturale, potremmo dire che in tutte le molteplici definizioni di paesaggio il tempo è misurato nei termini dell'esperienza umana, «nei sensi di movimento, memoria e aspettative» (Bender 2002, p. s103). Per questo, il tempo che si esprime attraverso il paesaggio talvolta non è uniforme, ma passa implicitamente attraverso la «comprensione incarnata», la capacità di creare categorie e interpretazioni: ciò significa che la relazione tra paesaggio e tempo è «storicamente particolare, imbricata nelle relazioni sociali e profondamente politica» (Bender 2002, p. s104).

Se la sensazione del tempo che passa nel paesaggio viene decifrata proprio a partire da un sentimento di 'nobile malinconia', forse i luoghi abbandonati o dismessi, paesaggi entropici in quanto «paesaggi marginali della perdita» (Bowring 2008, p. 198), potrebbero costituire importanti attivatori di malinconia, costituendo anche una spinta per l'immaginario, in una dimensione proiettiva rivolta al futuro. Da ciò deriva che il tentativo di ogni superamento di riduzionismo e di mercificazione del territorio dovrebbe passare anche attraverso una maggiore consapevolezza della portata storica del paesaggio, della sua dimensione temporale oltre che spaziale⁹.

Consentire a qualcuno di questi luoghi di persistere nel loro carattere di rovine, sarebbe talvolta salvifico. Tuttavia, come a livello individuale comprensibilmente si cerca di eliminare ogni sentire 'negativo' dalla condizione umana, così si guarda ai siti dismessi come a qualcosa di scomodo da cancellare, dimenticando che un paesaggio è fatto anche di elementi in grado di nutrire l'immaginario, al semplice scopo di abitare il mondo poeticamente, in quella dimensione che gli artisti, da sempre, hanno voluto testimoniare.

Note

1 Sul tema di paesaggio e memoria si vedano anche: Brinckerhoff Jackson, John (1980), *The Necessity for Ruins and Other Topics*, The University of Massachusetts Press, Amherst; Brinckerhoff Jackson, John (1984), *Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, New Haven – London; Jakob, Michael (2009), *Paesaggio e tempo*, Meltemi editore, Roma; D'Angelo, Paolo (2009), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna.

2 Si fa riferimento al celebre saggio: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, pubblicato nel 1936 negli Stati Uniti. La prima edizione italiana venne invece pubblicata, da Einaudi, nel 1966.

3 Per una lettura analitico-critica delle implicazioni del termine in relazione alle discipline artistiche e del progetto si veda l'esautiva voce 'entropia' a cura di Giovanni Corbellini, in Marini, Sara - Corbellini, Giovanni (a cura di) (2016), *Recycled Theory: Dizionario Illustrato/ Illustrated Dictionary*, Quodlibet, Macerata.

4 Pubblicato nel 1971 negli Stati Uniti, con il titolo originale *Entropy and Art. An Essay on disorder and order*. Nel testo si fa riferimento alla traduzione italiana di Renato Pedio per l'edizione Einaudi.

5 Il riferimento è riportato da Robert Smithson in un saggio pubblicato su «Artforum» nel 1973, intitolato *Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape* (Feb. 1973, 62), New York.

6 Si fa riferimento in particolare al trattato *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, pubblicato nel 1756, opera paradigmatica che segna la svolta dall'estetica neoclassica al romanticismo.

7 Il saggio fu pubblicato su «Artforum» nel dicembre 1967.

8 Per un approfondimento del concetto di tempo in Smithson si vedano in particolare, tra le altre, le opere *Mirror/Vortex* (1965), *Enantiomorphic Chambers* (1965); *Yucatan Mirror Displacements* (1969); *Strata: A Geophotographic Fiction* (1970); *Spiral Jetty* (1970); *Bingham Copper Mining Pit – Utah Reclamation Project* (1973) e i saggi *A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967); *A sedimentation of the mind: earth projects* (1968); *The Crystal Land* (1966); *Entropy and the New Monuments*, in «Robert Smithson: The Collected Writings» (1996), a cura di Flam, Jack, University of California Press, Berkeley - Los Angeles.

9 Si veda anche Quaini, Massimo (2008), *Il paesaggio: un percorso tra mercificazione e convivialità*, in «Paesaggio: l'anima dei luoghi», a cura di Bonesio, Luisa – Micotti, Luca, Reggio Emilia, Diabasis, pp. 27-48; Farinelli, Franco (2010), *Estetizzazione e anestetizzazione*, in «Il patrimonio e l'abitare», a cura di Andriani, Carmen, Donzelli Editore, Roma.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (1979), *Infanzia e Storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino.
- Arnheim, Rudolf (1989), *Entropia e Arte. Saggio sul disordine e l'ordine*, Einaudi, Torino.
- Arnheim, Rudolf (1996), *Toward a Psychology of Art: Collected Essays*, University of California Press, Los Angeles.
- Bender, Barbara (2002), *Time and Landscape*, in «Current Anthropology», vol. 43, n. s4, Special Issue Repertoires of Timekeeping in Anthropology (August/October 2002), pp. s103-s112, The University of Chicago Press.
- Bender, Barbara – Winer, Margot (a cura di) (2001), *Contested Landscapes: Movement, Exile and Place*, Berg, Oxford, New York.
- Bocchi, Gianluca – Ceruti, Mauro (a cura di) (2007), *La sfida della complessità*, Bruno Mondadori, Milano.
- Bowring, Jacky (2008), *A Field Guide to Melancholy*, Oldcastle Books, Harpenden.
- Campus, Giovanni – Cherchi, Gianpaolo (2016), *L'esperienza nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in «Giornale Critico di Storia delle Idee. Rivista internazionale di filosofia», n. 15-16.
- Corajoud, Michel (2010), *Tutto è patrimonio*, in «Il patrimonio e l'abitare», a cura di Andriani, Carmen, Donzelli Editore, Roma.
- D'Eramo, Marco (2017), *Il selfie del mondo. Indagine sull'età del turismo*, Feltrinelli, Milano.
- Hartog, François (2007), *Regimi di storicità*, Sellerio editore, Palermo.
- Hodder, Ian (1997), *Relativising relativism*, in «Archaeological Dialogues», n. 20, pp. 192-197.
- Ingold, Tim (1993), *The temporality of landscape*, in «World Archaeology», n. 25, pp. 152-174.
- Martin, Timothy D. (2011), *Robert Smithson and the Anglo-American Picturesque*, Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975, Getty.
- Munn, Nancy D. (1992), *The Cultural Anthropology of Time: A Critical Essay*, in «Annual Review of Anthropology», vol. 21, pp. 93-123.
- Raffestin, Claude (2005), *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio: elementi per una teoria del paesaggio*, Alinea, Firenze.
- Tosco, Carlo (2007), *Il paesaggio come storia*, Il Mulino, Bologna.
- Weller, Richard (2001), *Between hermeneutics and datascares: a critical appreciation of emergent landscape design theory and praxis through the writings of James Corner 1990-2000 (Part One)*, in «Landscape Review», 2001, n.7 (1), pp. 3-24.

PAESAGGI ENTROPICI
Paola Sabbion



Elaborazione grafica di Paola Sabbion
dalla serie fotografica *Monuments of Passaic*,
Robert Smithson, 1967

TEMPO E SPAZIO, DALLA METROPOLI AL CYBERSPAZIO

Giorgia Tucci

Our physical and virtual realities are becoming increasingly intertwined. Technologies such as VR, augmented reality, wearables and the internet of things are pointing to a world where technology will envelop every aspect of our lives. It will be the glue between every interaction and experience, offering amazing possibilities, while also controlling the way we understand the world.

Keiichi Matsuda

Il tempo del Manager e quello del Contadino

Gregory Bateson, all'inizio degli anni '70, in un saggio per spiegare la cura dell'alcolismo, scrisse «dal punto di vista positivo, si può affermare che qualunque insieme dinamico di eventi e oggetti che possenga circuiti causali opportunamente complessi e in cui vengano relazioni energetiche opportune, mostrerà sicuramente caratteristiche proprie della mente. Tale insieme eseguirà confronti, sarà cioè sensibile alla differenza (oltre a essere influenzato dalle ordinarie 'cause' fisiche, come collisioni o forze); 'elaborerà l'informazione', e sarà inevitabilmente autocorrettivo...» (1976, pp. 346-350).

La mente, intesa in questo senso come sommatoria di ambiente, corpo e cervello, sviluppa dei processi cognitivi inevitabilmente legati all'interazione tra uomo e ambiente in cui è inserito.

Risulta interessante riflettere come la concezione del tempo muti a causa della percezione dello spazio, o per meglio dire, del 'contesto'. Per sviluppare questo ragionamento poniamo a confronto due figure simboliche antitetiche: l'uomo della città, il 'manager', inteso come un professionista dinamico, che lavora e vive quotidianamente la metropoli, e il 'contadino', che identifica un ipotetico cittadino della periferia semi-urbana agricola, ove abita e gestisce le sue attività lavorative legate allo spazio rurale.

Il 'sistema' di Bateson, altro non è che l'architettura stessa della città del manager o lo spazio aperto rurale della periferia del contadino, arricchito con tutte quelle azioni e relazioni che dominano e identificano questi luoghi. Il tempo del manager è pertanto scandito e autocorretto dal complesso sistema che abita e nel quale è immerso, frenetico, dinamico, stimolante e inarrestabile, quello spazio distratto e diffidente comunemente chiamato 'metropoli'.

La metropoli per definizione – *metropōlis*, città madre – descrive un'area di grandi dimensioni, fortemente popolata, centro economico e culturale di una regione o di un Paese, una conurbazione densa e diffusa, ma anche accessibile, fortemente urbanizzata e dai caratteri identitari.

Secondo Simmel, la metropoli accresce, accelera e intensifica i fenomeni dai quali sono attratti gli individui che la abitano. Il loro 'io' viene spinto ad adattarsi ai nuovi stimoli metropolitani sviluppando l'intelletto – chiamato da Freud anche preconcio – allo scopo di neutralizzare quanti più stimoli possibili, a discapito di quella che resta una caratteristica più evidente nella figura del contadino: la 'sentimentalità'¹.

La metropoli, infatti, offre la comodità di una moltitudine di servizi e – storicamente con la rivoluzione industriale e la terziarizzazione – di opportunità lavorative, ma obbliga il manager ad un'intensificazione della vita nervosa, dovendo convivere con una vasta comunità, con il traffico logistico dei mezzi, con spazi molto urbanizzati e con fenomeni di stress urbano, ma al contempo con un contesto fitto di

relazioni sociali, di idee e stimoli. Il tempo della metropoli con tutte le sue sfaccettature plasma lo ‘spirito metropolitano’ del manager, la sensazione di sentirsi parte di un sistema sociale più grande di lui, mantenendo l’anonimato e la propria libertà individuale di azione.

Lo stesso principio si verifica per il contadino.

Egli può godere di un paesaggio naturale, di uno spazio meno brillante a livello socioculturale, ma di gran lunga virtuoso sul piano ambientale, di limitati episodi di traffico e conseguentemente di stress cittadino, ma talvolta subisce i disagi di servizi distanti o assenti e minori offerte lavorative, tanto più che l’associazione allegorica diffusa nell’immaginario collettivo identifica la campagna pervasa dalla noia. La ‘noia’ altro non è che il tempo dilatato e rallentato della periferia che trasforma i rapidi incontri fra i cittadini della metropoli, in momenti di scambio nella campagna dei contadini.

Il contadino – immerso nel tempo della periferia – trasforma le sue percezioni sentimentali in esperienze durature, il manager, a sua volta, le assimila come semplici eccezioni al suo vissuto quotidiano. Da questa breve, e sicuramente incompleta trattazione, potremmo dedurre che la relazione che intercorre fra l’urbanizzazione di uno spazio è direttamente proporzionale alla velocità attraverso cui questo è percepito. Tutto questo discorso però non è vero, o meglio, non è più del tutto vero.

Le nuove dinamiche extraterritoriali

Con l’esplosione della rivoluzione industriale e l’espansione incondizionata e incontrollata delle città industriali si diffuse e concretizzò la visione generale della periferia intesa come uno spazio privo di identità, fisicamente distante dal centro città, incubatore di degrado ed emarginazione, mal costruito e mal collegato, destinato perlopiù ad un’edilizia economica-popolare. Questa consapevolezza rimase in buona parte veritiera fino all’avvento del Novecento, quando i fenomeni di abbandono delle periferie – e migrazione verso i centri produttivi – diminuirono a causa della bassa qualità della vita evolutasi nelle città industriali, spesso a causa delle scarse condizioni igieniche², o forse poiché, come nota Sorokin, le città industriali moderne si dimostrarono non adatte all’uomo³.

La rioccupazione della campagna – o *rurbanizzazione*, per citare nuovamente Sorokin, Zimmerman e Galpin⁴ – fu un processo che mutò significativamente il rapporto nella dicotomia città-campagna avvicinandosi al concetto di continuum rurale-urbano, che meglio descrive i fenomeni contemporanei.

L’avvento della globalizzazione, i cambiamenti sociali e gli enormi sviluppi tecnologici hanno rivoluzionato negli ultimi decenni – e continuano a mutare tuttora – la metropoli e gli spazi urbani, ma soprattutto quelli peri-urbani. «La città» difatti, appare «sempre meno topica e territoriale e sempre più teletopica e profondamente

extraterritoriale, ove le nozioni geometriche di centro e di periferia stanno perdendo il loro significato» (Virilio 1996, p. 7).

L'impiego dei sistemi tecnologici di massa, i nuovi processi di *governance* nella pianificazione delle città, la presa di coscienza di strategie volte al recupero degli spazi urbani degradati e all'integrazione di questi nella collettività, hanno delineato un marcato confine sul ruolo dell'architetto e dell'architettura stessa nel mondo contemporaneo. A partire dagli anni Settanta⁶, infatti, apparve necessario focalizzare gli studi dei processi di crescita e di declino delle città non limitandoli ad una prospettiva unicamente urbana, ma indagando tutti i fenomeni di globalizzazione economica che agiscono sugli spazi urbani e periurbani – ripensati da Sassen – non solo come oggetto di studio, ma anche come riferimento strategico per la teorizzazione di una vasta serie di processi sociali, economici e politici dell'era attuale.

La città odierna o per meglio dire il nuovo paesaggio «sostituisce l'architettura come struttura base dell'urbanistica, diventando sia una lente attraverso la quale la città contemporanea è rappresentata, sia il mezzo grazie al quale è costruita» (Waldheim 2006, p. 11).

Siamo giunti ad un cambio epocale di paradigma, l'antitesi città-campagna o metropoli-periferia risulta pertanto ampiamente superata se si comprende che, oggi, il manager può vivere in campagna, lavorare in città ed essere al tempo stesso connesso globalmente, così come il contadino può decidere di vivere in centro città e gestire da remoto la sua attività grazie agli odierni dispositivi tecnologici.

Già McLuhan, mezzo secolo fa, definendo l'avvento della stampa a caratteri mobili il momento di passaggio dalla cultura orale a quella alfabetica – aprendo la strada alla tecnologia della stampa e della comunicazione di massa – comprese che lo strumento, il medium, non rappresenta solo il mezzo con cui viene diffuso e trasmesso un messaggio, ma è esso stesso il messaggio. Ogni medium, studiato in base ai criteri strutturali attraverso cui organizza la comunicazione, non è neutrale, poiché essa stessa suscita negli utenti-spettatori determinati comportamenti e modi di pensare, portando alla formazione di una certa forma mentis.

L'architettura può essere quindi intesa come il medium di McLuhan, veicolo di mutamento e percezione del tempo e dello spazio, 'sistema' complesso che domina la vita del manager e del contadino, che si trova a sottostare oggi alle nuove dinamiche di trasformazione in atto in tutti i campi, primo fra tutti quello digitale.

Dalla metropoli al cyberspazio

In un aspetto estremamente attuale Simmel anticipa la «tragedia della modernità», affermando che la società moderna dispone di un sapere che supera le capacità

del singolo individuo ed è per questo che i soggetti non sono in grado di comprendere e gestire responsabilmente ciò che hanno prodotto e che li sovrasta. In questo senso, se paragoniamo l'avvento delle tecnologie alle creazioni umane, il pensiero di inizio '900 di Simmel si rivela del tutto coerente con le dinamiche che interessano la società e i media del nuovo millennio, in cui:

le metropoli sono i veri palcoscenici di questa cultura che eccede e sovrasta ogni elemento personale. Qui nelle costruzioni e nei luoghi di insegnamento, nei miracoli e nel comfort di una tecnica che annulla le distanze [...] si manifesta una pienezza dello spirito cristallizzato e fattosi impersonale che – per così dire – la personalità non può reggere il confronto. (1995, p. 53)⁷

Per quest'ultimo il concetto di società si lega a quello di interazione fra individui legati l'un l'altro da varie forme di reciprocità. Con la nozione di 'sociazione' descritte, infatti, il risultato di una società nella quale si consolidano nel tempo dei processi sociali, dal più banale saluto ad azioni concrete come frequentarsi e sposarsi.

Tuttavia, l'indissolubile legame che unisce la nuova società contemporanea – quella dei Millennials⁸ – con il mondo digitale, ha rivoluzionato il concetto spazio-temporale di 'sociazione', poiché il tempo non è più scandito unicamente dal contesto architettonico-spaziale, ma da quello del network, e conseguentemente i processi sociali non sono più necessariamente fisici, ma virtuali, e l'interazione fra individui può essere virtualmente consolidata nel tempo, all'interno dell'odierna comunità virtuale.

La casa non è più 'per sempre' e la metropoli attuale assomiglia sempre più al cyberspazio del 'www', uno luogo temporaneo da visitare e fruire, in base alle proprie esigenze. I nuovi utenti della città e della campagna rientrano nella generazione della collettività e della condivisione e come tale subiscono maggiormente l'influsso delle dinamiche virtuali che di quelle reali.

Per loro il 'sistema' di Bateson o il medium di McLuhan è il *World Wide Web*.

Sono questi i nuovi manager e i nuovi contadini con cui dovranno rapportarsi in futuro le società, le città e l'architettura stessa. Le metropoli dovranno reinventarsi per offrire esperienze stimolanti e la periferia non rappresenterà più una limitazione, ma una scelta consapevole, alla ricerca di una nuova qualità della vita. La relazione che da sempre ha unito spazio e tempo e quindi spazio architettonico – nonché l'architettura stessa – alla misura in cui si sussegue il tempo e i fenomeni ambientali e umani, oggi

si arricchisce di nuove dinamiche che in qualche modo si sviluppano al di fuori dello spazio fisico, ma che tuttavia influenzano la realtà della società odierna.

Non è un caso se ipotizzando *The City of Tomorrow*⁹ si descrive un luogo ibrido fra digitale e fisico, «*triumph of atoms and bits*» – trionfo di atomi e bit – che trasformano e plasmano una sorta di realtà urbana aumentata – «*augmented urban reality*» o «*augmented city*». Lo smartphone rappresenta il «*the always-on prosthetic device*» – il dispositivo protesico sempre in atto – che avvicina gli umani ai cyborg, dove il flusso di liquidi che sostengono la vita all'interno del corpo è implementato dal flusso di elettroni che forniscono informazioni. La proliferazione di hot-spot WI-FI all'interno delle città – come il progetto del *LinkNYC* che prevede la creazione di una rete di *mini-towers* sparse per le strade che forniranno un accesso ultraveloce 1gb/sec ad internet¹⁰ – porterà ad un ulteriore senso di intimità ambientale che solo la connettività e la condivisione provoca.

È forse questa quindi la nuova unità di misura – 1gb/sec – della scansione temporale con cui lo spazio architettonico dovrà relazionarsi e di cui dovremmo argomentare?

Secondo Matsuda Keiichi, designer giapponese del famoso progetto *Augmented(Hyper)Reality* – la Hyper-reality è la nuova condizione della città contemporanea, una situazione in cui reale e virtuale sono mondi interconnessi e complementari, in cui la tecnologia è il ponte che li unisce. Attraverso la tecnologia, infatti, viene meno il bisogno di schermi, tutto può diventare fonte d'informazione grazie all'Hyper-Reality, così un parco può diventare a piacere un ufficio, perché se ogni luogo è connesso non esiste più il contesto, il luogo funzionalizzato una volta per tutte¹¹.

Nel suo visionario quanto attuale progetto Matsuda ha realizzato dei cortometraggi all'interno dei quali viene esplorata una città del futuro 'saturata' di tecnologia e inserzioni mediatiche ove la gente non si relaziona più solo con i propri dispositivi, ma è totalmente immersa in una realtà in cui mondo fisico e mondo virtuale sono intrinsecamente correlati. L'iper-realtà di personaggi che si muovono in ambienti urbani saturati di piattaforme digitali, ologrammi, app e pubblicità, una sorta di *i-cloud* iper-realistico. Le sue creazioni rientrano nei dettami della cyber-sociologia delineati dal sociologo e – come egli stesso si definisce – *social media theorist* Nathan Jurgenson, secondo cui non esiste più alcuna divisione fra sé virtuale e sé reale, sono entrambi parte della stessa medaglia¹².

La crisi dell'urbanistica nel mondo contemporaneo ha accelerato le visioni di questi cyborg-artisti, che 'nativi digitali' osservano e vivono la dimensione digitale

non come una distopia del futuro, ma bensì come parte integrante del proprio essere e dello spazio con cui interagiscono, all'interno di una naturale *open-source community*.

Tuttavia non stupisce che vi sia un forte scetticismo e timore nei confronti di una prospettiva futura in cui l'assuefazione alle tecnologie destabilizza la società e i sentimenti umani. A tal proposito, si rifà una delle più recenti e premiate serie tv britanniche¹³ che muove grandi critiche nei confronti delle nuove tecnologie, al fine di porre l'attenzione sulla pericolosità che gli effetti collaterali del sopravvento digitale potrebbero scatenare.

In questo attuale e rivoluzionario frangente storico in cui la percezione dello spazio, del contesto e della città stessa, è radicalmente cambiata, così come quella del tempo, perciò possiamo realmente definire che rapporto intercorre fra lo spazio architettonico e la percezione del tempo e di conseguenza che cos'è dunque il tempo? «Se nessuno me ne chiede, lo so bene; se volessi darne spiegazione a chi me ne chiede, non lo so» (Agostino 1968, p. 759).

Note

1 Considerazioni tratte da Simmel, Georg (1903), *La metropoli e la vita dello spirito*, reinterpretate in un saggio di Piergiorgio Scilironi, *La Metropoli e la vita dello spirito* di Georg Simmel, 23 Aprile 2014.

2 Fu proprio a partire dal '900 che si cominciò a parlare di integrazione del verde in città a scopi sanitari.

3 Considerazioni tratte dai testi di Sorokin Pitirim – Zimmerman Carle C. (1929), *Principles of Rural-urban Sociology*, Henry Holt, New York.

5 Considerazioni tratte dai testi di Sorokin Pitirim – Zimmerman Carle C. e Galpin Charles (1930), *A Systematic Source Book in Rural Sociology*, Vol I, The University of Minnesota Press, Minneapolis.

5 Castelli a partire dagli anni Settanta mette in evidenza l'importanza di studiare la città oltre i suoi confini.

6 Il pensiero degli studi di Marshall McLuhan è notoriamente sintetizzato con la frase «il medium è il messaggio», indica che il vero messaggio che ogni medium trasmette è costituito dalla natura del medium stesso.

7 Citazione tratta dal testo di inizio '900 di Georg Simmel (1903), *Die Großstädte und das Geistesleben*, Petermann, Dresden, pp. 185-206; tradotto nella versione italiana a cura di P. Jedlowski, (1995), *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma, pp. 53.

8 *Millennials*, o anche Generazione Y, è il termine coniato recentemente per identificare i giovani nati fra il 1980 e il 2000 e quindi la generazione del nuovo millennio. Questa generazione è caratterizzata da un maggiore utilizzo e familiarità con la comunicazione, i media e le tecnologie digitali.

9 Riferimento al titolo della pubblicazione di Claudel, Matthew – Ratti, Carlo (2016), *The City of Tomorrow: Sensors, Networks, Hackers, and the Future of Urban Life*, Yale University Press, New Haven.

10 Descrizione del progetto *LinkNYC* pubblicata in un articolo del «The New Yorker» intitolato *Augmented Urban Reality*, <http://www.newyorker.com/...> [data di accesso: 09/11/2017].

11 Matsuda Keiichi è un famoso designer e *filmmaker* anglo-nipponico autore del progetto *Augmented(Hyper)*

Reality proiettato e premiato in molti festival, nonché ospitato dai templi del design e della cultura occidentale, come il MoMa di New York e il Victoria Albert Museum di Londra, <http://hyper-reality.co/...>[data di accesso: 09/11/2017].

12 Considerazioni tratte dai contributi di Jurgenson è sociologo e teorico dei social media, contributing editor della rivista *The New Inquiry* e co-fondatore del blog *Cyborgology*, organizzatore del festival newyorkese “Theorizing the Web”.

<http://thenewinquiry.com> - <http://www.theorizingtheweb.org/2013/> <https://thesocietypages.org/cyborgology/author/nathanjurgenson/>

13 *Black Mirror* è una serie televisiva britannica, ideata e prodotta da Charlie Brooker per Endemol, una serie antologica che muove grandi critiche alle nuove tecnologie. Il titolo si riferisce allo schermo nero di ogni televisore, monitor o smartphone.

Bibliografia

Agostino (1968) in *Le confessioni*, XI, 14 e 18, Zanichelli, Bologna.

Bateson, Gregory (1976), *La cibernetica dell'10: Una teoria dell'alcolismo*, in «Verso un'ecologia della mente», Adelphi, Milano.

Carta, Maurizio (2017), *Augmented City: a paradigm shift*, ListLab, Barcellona.

Corner, James – Tiberghien, Gilles A. (2008), *Intermediate Natures: The Landscapes of Michel Desvigne*, Birkhäuser Verlag, Basel – Berlin – Boston.

Matthew, Claudel – Ratti, Carlo (2016), *The City of Tomorrow: Sensors, Networks, Hackers, and the Future of Urban Life*, Yale University Press, New Haven.

McLuhan, Marshall (1962), *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto.

McLuhan, Marshall (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, W. Terrence Gordon, Canada.

Sassen, Saskia (1997), *Le città nell'economia globale*, il Mulino, Bologna.

Simmel, Georg (1900), *Philosophie des Geldes (La filosofia del denaro)*, Duncker & Humblot, Leipzig.

Simmel, Georg (1903), *Die Großstädte und das Geistesleben*, in Petermann T. (ed.), Zahan & Jaensch Dresden, tr. it., a cura di P. Jedlowski, (1995), *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma.

Sorokin, Pitirim A. – Zimmerman, Carle C. (1929), *Principles of Rural-urban Sociology*, Henry Holt, New York.

Sorokin, Pitirim A. – Zimmerman, Carle C. – Galpin C. (1930), *A Systematic Source Book in Rural Sociology*, The University of Minnesota Press, Minneapolis.

Virilio, Paul (1996), *La freccia del tempo*, in «Domus Dossier», 4, pp. 7-9.

Waldheim, Charles (2006), *The Landscape Urbanism Reader*, Princeton Architectural Press, New York.



Immagine estratta dal nuovo cortometraggio
Hyper-Reality di designer e film-maker anglo-
nipponico Keiichi Matsuda

Fonte: hyper-reality.com

EDGE COMMUNITIES.
CITTÀ PERDUTE TRA DISTOPIE E UTOPIE
POST-METROPOLITANE

Emanuele Sommariva

*All paradises, all utopias are designed by who is not there,
by the people who are not allowed in.*

Elizabeth Farnsworth

1. La simmetria tra l'utopia critica e le teorie urbane

Il pensiero utopico descrive la capacità di immaginare un futuro che si differenzi in modo significativo da ciò che è assunto come paradigma del presente. [...] Nella particolare forma delle distopie, il pensiero utopico può mettere in risalto alcune tendenze che, se lasciate proliferare fino a mutare in una logica di sistema, restituirebbero una rappresentazione del mondo sempre più aberrante (Friedmann 2000, p. 462).

È con queste parole in difesa del pensiero utopico, scritte nella forma di una lettera aperta a Manuel Castells¹ che vorrei ricordare, a due anni dalla sua scomparsa, il monumentale lavoro di John Friedmann riguardo l'importanza della cultura progettuale, quale categoria dell'azione umana e strumento di prefigurazione delle politiche e dei bisogni collettivi in risposta al mutare dello spazio e della società.

Friedmann, che più volte nel suo percorso intellettuale era tornato ad interrogarsi sul valore della conoscenza del 'pubblico dominio' quale fattore indispensabile per il governo delle trasformazioni, sottolinea un necessario ritorno alla «pianificazione radicale» – termine coniato da Grabow e Heskin nel 1973 – secondo una visione del mondo che preveda forme alternative di abitabilità. Visione che non vuole riferirsi tanto alle neoavanguardie megastrutturaliste, annoverate da Manfredo Tafuri nell'«internazionale dell'utopia» (1976), quanto alle prime teorizzazioni dell'architettura e dell'urbanistica partecipata, declinate da figure come Giancarlo De Carlo, Yona Friedman, Lucien Kroll e Bernard Rudofsky.

Diversamente dai temi più prossimi alle avanguardie degli anni '60, la riflessione teorica di Yona Friedman assume particolare rilievo con il libro-manifesto *Utopie realizzabili* (1974), in cui ricontestualizza l'utopia come esercizio di riconnessione tra le pratiche progettuali e la realtà. Un costruire libero dai paradigmi normativi del progetto moderno, risultato della coscienza critica, contro le cosiddette democrazie apparenti dei *mass-media*, del 'villaggio urbano', della 'città continente' (Ferri 2013).

Un *J'accuse* ancora oggi attuale, che esorta a fuggire dalle degenerazioni delle utopie fallite e affronta al contempo un tema nuovo per il pensiero architettonico: la progettazione dell'abitare in una dimensione di assoluta scarsità materiale, che ricerchi la qualità formale, concettuale e realizzativa in risposta a scenari possibili di un futuro prossimo. Un'alternativa non demagogica a quell'accezione scontata di utopia come sopravvalutazione del nuovo a tutti i costi.

Ripartire dalle opere di Friedmann, attualizzandole alla complessità contemporanea, significa, in altri termini, interrogarsi sui caratteri strutturali della crisi che il progetto attraversa; una crisi delle finalità e delle pratiche tradizionalmente assunte, i cui esiti spesso nel tempo hanno lasciato aperte molte perplessità sul modo di

pensare il futuro e le sue forme. D'altro canto, come sostiene David Harvey in *Space of Hope* (2000), oggi la sfida per concepire una vera utopia urbana, che dipinga con convinzione un quadro di nuove politiche per una società ideale, equa, giusta, ecologicamente sensibile e perfettamente integrata, sembra quantomeno impraticabile; a meno che non diventi un mero esercizio di stile, che richiami agli archetipi dei grandi classici come Robert Owen, Charles Fourier, Ebenezer Howard, Lewis Mumford, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Percival e Paul Goodman. La lista potrebbe continuare con i nomi illustri di Kevin Lynch, Ivan Illich, Jane Jacobs, fino alle opere più recenti di Dolores Hayden (1984) e Leonie Sandercock (1997), che si interrogano su cosa significhi il 'Sogno Americano' nell'era della globalizzazione o l'orizzonte multi-culturale della 'Cosmopolis'. Per assurdo se Owen, Howard o Le Corbusier potessero rivedere gran parte della letteratura odierna, sarebbero pervasi da un profondo senso di spaesamento, circa le rispettive posizioni teoriche verso una pratica in gran parte a favore dello sviluppo selettivo, basato sulla distinzione o l'esclusione, «fautrice di quei mondi capovolti, luoghi dell'indifferenza e di stili di vita rinnegati, che hanno ispirato l'immaginario di molte distopie o anti-utopie urbane» (Allen 1999, p. 91).

Così nella stagione della città globale², la sovrapposizione temporale tra la repentina crisi dell'utopia e la progressiva affermazione della distopia sembra manifestarsi attraverso un *patchwork* irregolare di spazi che contrastano, per dimensione, la scala dei centri consolidati. Palinsesti su cui si riscrive incessantemente il gioco sfuggente dell'identità locale, e delle relazioni oltre la metropoli, tra luoghi mai completamente cancellati e non-luoghi che non si compiono totalmente, tra solitudini e similitudini. Ben lungi dall'esaurirsi nello svelamento di quello che può sembrare un paradosso, il 'pensiero utopico' e quello della 'distopia critica', anche se apparentemente diversi, muovono a partire dalle medesime inquietudini nei confronti delle società loro contemporanee (Moynan 2000).

L'utopia, da un lato, si arroga la prerogativa di delineare un paradigma ideale che trascende completamente la dimensione temporale di riferimento, lavorando sulla traslazione e la radicale sovrapposizione di nuovi statuti, funzioni, ordini sociali, idee di città, piuttosto che un progressivo superamento dello *status quo*. La distopia, invece, suggerisce l'esamina di una crisi congiunturale dovuta all'esacerbarsi di una patologia o una fobia sociale, o di uno scenario di cambiamento, i cui caratteri di riconoscimento diventano tanto più eloquenti tanto più connessi a tendenze in divenire, ma sempre in piena sintonia e senza alcuna soluzione di continuità con le concrete tensioni culturali della realtà cui fanno riferimento (Mencacci 2009).

Se dunque la cultura modernista recupera il pensiero radicale per introiettare la crisi del sistema capitalista e della società dei consumi, esasperando i postulati

dell'utopia – le 'utopie di ordine ed inclusione' proposte nelle forme dell'architettura razionale, delle *Siedlungen*, del *Bauhaus* e delle *Unité d'Habitation*; le 'utopie di uguaglianza e del benessere urbano' idealizzate attraverso le città-giardino, le visioni per *Broadacre City* (Wright 1932), il pensiero postmoderno fino all'estetica delle *ecopoli* – la cultura contemporanea, per contro, contribuisce al realizzarsi di distopie, nel definitivo esaurirsi di ogni spinta ideologica propulsiva.

Così, le 'distopie di ordine ed inclusione' trovano la loro materializzazione nella logica dello standard e dell'architettura ordinaria delle periferie e delle città-fortezza; mentre le 'distopie di uguaglianza e del benessere urbano' rispecchiano le loro aberrazioni nelle *gated-communities* che fronteggiano le *favelas* e gli *slums* degli invisibili, o ancora nella diffusione insediativa atopica dei non-luoghi metropolitani, dei centri commerciali, dei *resort* turistici, dei *terminal* e degli aeroporti; spazi sospesi che tendono a riprodurre serialmente altri contesti portando con sé i germi dell'omologazione e dello straniamento.

2. Tempo fermo: le distopie di ordine e di inclusione

Il XX secolo ci ha restituito innumerevoli immagini, sia nella letteratura che nel cinema, di un futuro distopico che riguarda le città, i luoghi della produzione e dell'abitare, come dei paesaggi intorno ad essa: dai nuovi ordini socio-spaziali descritti in *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley, *Fahrenheit 451* (1953) di Ray Bradbury, e *The Caves of Steel* (1954) di Isaac Asimov, ai viaggi nel subconscio tra l'incertezza del reale e le tracce di una 'architettura onirica' proposta da Philip K. Dick in *Time Out of Joint* (1959), *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) e *Ubik* (1969), o ancora i romanzi *cyberpunk* di William Gibson come *Burning Chrome* (1986), la *Trilogia dello Sprawl* (1984-1988) o *The Difference Engine* (1990), fino alle esplorazioni surreali della coscienza collettiva e del terrorismo urbano da parte di James G. Ballard in *High-Rise* (1975), *Vermillion Sands* (1971), e nella *Tetralogia di Cocaine Nights* (1996-2006). Sono opere che lavorano sull'identificazione delle contraddizioni e delle anomalie di modelli di città esistenti o futuribili, rielaborando il perenne contrasto, caro alla modernità, tra imperativi economici e pianificazione radicale, o lasciando intravedere estreme forme di liberazione in favore del fascino sublime causato dagli *shock* metropolitani; celebri per aver ispirato pellicole come *Soylent Green* (1973) di Richard Fleischer, *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott, *Brazil* (1985) e *12 Monkeys* (1995) di Terry Gilliam, *Nirvana* (1997) di Gabriele Salvatores, o ancora *The Truman Show* (1998) di Peter Weir, *The Village* (2004) di Night Shyamalan e *Inception* (2010) di Christopher Nolan. Con un simile sentimento, la riflessione sul dibattito architettonico circa la possibilità di riconoscere dei caratteri comuni a un metodo di progetto che si possa definire distopico, spesso ha portato ad un atteggiamento lucido in

analisi, ma nebuloso nella prassi, in cui è difficile definire il limite tra l'affievolirsi della volontà di ordine del moderno e il proteismo dell'architettura produttivista, così come la capacità di generare possibilità inedite per la pianificazione urbana o la riflessione sui linguaggi: dal neo-illuminismo classificatorio de *L'architettura della città* (1966) di Aldo Rossi all'empirismo pop di Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour in *Learning from Las Vegas* (1977), fino alle teorie relativiste dell'architettura come processo di Rem Koolhaas, da *Delirious New York* (1978) ad *S, M, L, XL* (1995) e *Junkspace* (2000).

Un passaggio significativo di questa stagione che segna le riflessioni sulla società e la città contemporanea, può essere ricercato nella metafora del crollo, come viene delineato da Leonardo Lippolis nel saggio *Viaggio al termine della città* (2009); un crollo delle certezze date dallo svelamento delle contraddizioni che appaiono fisicamente sul territorio, come zone di isolamento o mera sopravvivenza, luoghi di clandestinità o di caduta dei miti progressisti e democratici, nonché di liberazione per l'architettura dal ruolo pedagogico imposto dal funzionalismo del secondo dopoguerra. Si pensi, ad esempio, alle demolizioni degli enormi complessi residenziali di *Pruitt-Igoe*, progettati negli anni '50 da Minoru Yamasaki secondo i canoni dell'architettura corbusiana e abbattuti nel 1972 per volere degli stessi abitanti. Una data che segna per molti (Jencks 1977; Hall 2002) il tramonto dell'utopia modernista, la fine della città sociale e democratica che lascia spazio alla frammentazione e al caos del postmoderno. Un dibattito acceso, che si ripete anche nel caso dell'architettura brutalista di Alison e Peter Smithson per il complesso dei Robin Hood Gardens³, sorto nel quartiere londinese di Poplar verso la fine degli anni '60, come risposta alla domanda insediativa per le *affordable housing*, e recentemente demolito quale simbolo del fallimento delle politiche di *welfare* sociale ai tempi della più grande emergenza abitativa dal secondo dopoguerra.

Se il caseggiato e l'abitazione collettiva, in generale, hanno rappresentato la soluzione storica ai problemi igienici e spaziali delle masse contadine durante i forti processi di urbanizzazione di inizio '900, è altresì vero che la sintesi del pensiero funzionalista, sia in sede teorica che nella prassi progettuale, avrebbe potuto essere percorsa fino in fondo, convergendo verso modelli di città radicalmente differenti da quelli del passato, come venne sperimentato da Gropius, May, Taut, Le Corbusier e Wright (Secchi 2005). I risultati invece furono vari e dagli esiti incerti, in parte dipendenti dalla riduzione e banalizzazzione a cui la logica dello standard e della serialità costruttiva si prestava: dalla *Siemenstadt* di Berlino alle *Unité d'Habitation* corbusiane, dal Corviale a Pruitt Igoe, il cui crollo urla quel disagio già *in nuce* nelle forme, ma soprattutto nei significati negativi che il quartiere dormitorio aveva assunto in pochi anni dalla sua costruzione: un luogo del degrado, simbolo delle precarietà

delle condizioni delle classi più povere; una gabbia per i residenti, incoraggiati a mescolarsi nelle lunghe gallerie delle *street deck* e negli spazi condivisi, presto divenuti teatro di violenze e conflitti sociali.

Una distopia antropologica divenuta realtà, non tanto dissimile da quella perturbante unità di luogo descritta da James G. Ballard in *High-Rise* (1975); cattedrale nel deserto, simbolo apparente del riscatto di una società medio-borghese inclusiva e democratica, si configura in realtà come un girone dantesco della cultura capitalistica, in cui i livelli alti e nobili sono occupati da agiati professionisti (avvocati, medici, direttori di banca, *manager* d'impresa) mentre dai piani intermedi, scendendo fino a livello strada, trovano alloggio le classi operaie meno abbienti. Duemila, in tutto, gli abitanti del grattacielo, i quali «formavano una collezione sostanzialmente omogenea rispetto a qualsiasi altro agglomerato sociale immaginabile, che si rifletteva chiaramente negli stessi gusti e negli atteggiamenti condivisi» (Ballard 1975, p. 9), così ben studiati per la progettazione di quegli *inner spaces* che contribuiscono, nella visione ballardiana, allo straniamento o alla deprivazione sensoriale del ceto medio e allo sfruttamento delle classi meno abbienti.

Nell'attico, al quarantesimo piano, vive l'architetto Antony Royal, il *Deus ex-machina* che ha disegnato l'intero edificio fin nei dettagli; il ventesimo piano, l'esatta metà dell'immobile, ospita le attrezzature comuni, la via commerciale e una terrazza, la cui analogia con quelle dell'*Unité d'Habitation* o del Corviale è lampante. Non è un caso che il violento conflitto tra i residenti, innescato a seguito di un collasso degli impianti tecnologici, sfoci proprio negli spazi comuni e che culmini nell'assalto degli inquilini dei piani bassi verso l'alto, per spodestare i privilegi e le risorse ancora disponibili.

Il *Condominio* descritto da Ballard – la cui dimensione narrativa risulta indifferente al passare del tempo e restituisce una sorta di 'utopia ambigua' che si svela in un manifesto della distopia di ordine ed inclusione – ritrae un contesto molto attuale in cui si battono comitati di quartiere e gruppi di *squatting* che rivendicano il 'diritto alla città' in un'ottica riformista (Lefebvre 1968; Mayer 2012). L'ibrido che ne risulta, con le dovute differenze di scala, instaura un'analogia con il tema delle occupazioni degli spazi costruttivisti delle fabbriche o dell'edilizia sociale, per anni considerate ghetizzanti e punitive: il rispetto di due coordinate a terra e di anarchia nello spazio.

3. Tempo variabile: distopie di uguaglianza e del benessere urbano

Nell'utopia moderna dei CIAM e dalla *Carta d'Atene*, il rapporto tra l'inclusione sociale e il progetto, riguarda soprattutto lo sviluppo delle tecniche di pianificazione, mediante una lettura gerarchica dei centri e delle funzioni per parti omogenee: dal quartiere operaio al centro direzionale (Di Biagi 1998).

Ma contemporaneamente al riconoscimento dello *zoning* quale strumento cardine per l'urbanistica moderna, si diffonde anche una certa diffidenza nei confronti di un modello di organizzazione spaziale, che nel tempo ha favorito separazioni fisiche tra le classi sociali, le etnie o i gruppi di potere. In tal senso, può essere riletto il libro di Jane Jacobs *The Death and Life of The Great American City* (1961), in cui il tema della diversità (funzionale, sociale, economica) offre una riflessione critica sul concetto di declino, alimentato ancor più con la crisi del fordismo. Un tipo di assetto che ha tra i suoi esiti più contraddittori quello della creazione di gruppi in lotta tra essi: dalla rivolta di Watts a Los Angeles (1977) fino ai disordini nelle *banlieue* parigine (2005).

In un interessante saggio sulla percorribilità di un modello urbano inclusivo, democratico e sostenibile rispetto alle sfide del nuovo millennio, Susan Fainstein (1999) ritorna a discutere sull'opportunità politica legata alla pianificazione radicale oggi. A ben vedere, il rovesciamento dialettico del sogno utopico moderno, nel superbo tentativo di realizzarsi, perde la sua dimensione ideale di manifesto programmatico e mette in luce l'avvilente riduzione del concetto di cittadinanza a mera utenza di un *habitat* urbano autoreferenziale, indifferente rispetto alle modalità organizzative e di coesione spaziale dei contesti limitrofi. È l'orizzonte della 'città infinita', metafora dell'ipermodernità che disegna i modi dell'abitare nel nuovo millennio, «risultato di una miriade di decisioni prese autonomamente che condizionano gli assetti e le forme di un territorio sempre più finito in cui siamo un po' tutti nomadi e prigionieri» (Abruzzese 2004, p. 51).

L'idea stessa di città come luogo d'incontro e della diversità, nella coalescenza e nel radicamento di ghetti ad alto conflitto sociale – le borgate come le *banlieue*, gli *slums* o le *favelas* – è rimessa in discussione dall'affermarsi di una *governance* pubblico-privato dominata dagli attori forti dell'economia (Marcuse 1989). Paradigmatico, in tal senso, è il lavoro di Mike Davis su Los Angeles (1990), che offre una lettura lucida sul tema delle *gated communities*, in cui le disuguaglianze sociali caratterizzano l'immagine della post-metropoli: la violenza delle gang giovanili e le strategie di sorveglianza dello spazio pubblico, l'industria *hi-tech* di Silicon Valley e la sindrome da fortezza assediata, la sperimentazione di nuovi linguaggi interculturali di Hollywood e l'*apartheid* strisciante, ma implacabile, nei confronti delle *urban underclass* (Wilson 1996).

È l'immagine di quelle *enclave* ritratte spietatamente da Ballard in *Running Wild* (1988) e in *Kingdom Come* (2006); mondi in miniatura illusoriamente autosufficienti; laboratori silenziosi di inedite socialità, protetti da benevoli centri commerciali, costruiti sull'idea che la sicurezza e la tranquillità apparente possa configurare il migliore dei contesti in cui vivere. I luoghi descritti da Ballard, spesso riconoscibili e perfino identificabili sulla mappa autostradale – come per i *resort* sulla Costa del

Sol di *Cocaine nights* (1996) o il parco tecnologico di Eden-Olympia di *Super Cannes* (2000) chiaro riferimento al complesso di Sophia-Antipolis sulla Costa Azzurra – rappresentano lo *Zeitgeist* della prassi urbanistica della post-metropoli.

La sicurezza diviene così un bene commerciale, definito a seconda del reddito individuale e dal grado di accesso alla fornitura di servizi privilegiati; simbolo di prestigio – e qualche volta linea di demarcazione fra coloro che sono benestanti e i veramente ricchi – il tema del controllo dello spazio urbano privatizzato, sta prendendo campo non come un’utopia riformistica per il bene comune, verso paradigmi di sostenibilità e qualità dell’abitare, ma quale unità di misura dell’isolamento individuale da gruppi e persone indesiderabili nella sfera dell’habitat, del lavoro e dei viaggi.

L’emergere di una ‘città infinita’ a scala regionale ha reso evidente quanto le antinomie contemporanee – suburbanizzazione e consumo di suolo, dematerializzazione delle relazioni sociali e l’*escalation* dei sistemi di sorveglianza, gentrificazione e musealizzazione dei centri storici – siano in grado di alimentare una serie di distopie in cui il bene collettivo viene spartito, se non addirittura conteso, tra simili che vantano uno *jus excludendi alios* (Manzi, Smith-Bowers 2006).

Tra le rappresentazioni più convincenti in tal senso, è degna di nota la trasposizione cinematografica di Alfonso Cuaron (2006) dell’omonimo romanzo di Phyllis Dorothy James, *The Children of Men* (1992), che descrive il futuro prossimo di una Londra dilaniata dall’intolleranza e l’emarginazione sociale (Amago 2010), non un orizzonte distante proprio dei film di fantascienza. Un resoconto drammatico sulla paura, sull’odio verso i migranti in un quadro di crisi ambientale e destabilizzazione, dove la coscienza urbana è perduta. Ovviamente lo scenario trasposto da Cuaron è il più estremo possibile, ma appare nella ricostruzione dei contesti, delle vicende e dell’impianto narrativo assolutamente verosimile, quasi prossimo all’immaginario collettivo di ostilità e ‘revanscismo’ urbano dei *barrios cerrados* nelle metropoli dell’America latina, documentati in altrettante pellicole come *City of God* (2002) di Fernando Meirelles o *La Zona* (2007) di Rodrigo Plà. In altri termini, il tema della sicurezza piuttosto che l’equità sociale diviene un fattore su cui costruire rendita di posizione, a scapito della progressiva perdita di cultura per lo spazio pubblico (*Gatedness*). Vi si costruisce sopra una retorica e un’estetica precisa, fatta di ‘ghettizzazione volontaria’ ed auto-esclusione, in grado di offrire l’utopia di un mondo di assoluzione e buon governo, chiaramente distinguibile rispetto all’ostilità eterogena della dimensione metropolitana, oltre i confini del muro.

Proprio con la descrizione degli eventi della costruzione di un muro lungo il confine del Messico e l’annessione del Canada da parte degli Stati Uniti, in uno scenario di crisi energetica globale post 1960, Brian Fargo avviava nel 1997 con

l'Interplay Studios una fortunata ed evocativa serie di videogiochi di ruolo dal titolo *Fallout*. Immaginando una società post-atomica che risiede in evoluti rifugi (*Vaults*) dotati di intelligenza artificiale – con un chiaro riferimento all'archetipo della caverna/alveare meccanica descritta da Edward Foster nel romanzo *The Machine Stops* (1909) – Fargo utilizzava come espediente le vicende connesse al *vault dweller* per descrivere i rischi di una società tecnocratica evoluta, nel ripetersi senza tempo delle azioni quotidiane degli abitanti, sospesi tra i ricordi dei giorni andati, la mancanza di una visione al futuro e le lunghe sequenze di mantenimento della memoria collettiva, affidate ai nastri di registrazione della vita americana nei *suburbs*.

Marc Augé nel libro *Ou est passé l'avenir?* (2008) propone una visione critica a proposito dei paradossi temporali nella società globalizzata, sottolineando come «le culture dell'immanenza individuino ed articolino gli spazi di socialità con estrema minuzia, non solo per tracciare le linee di partizione che ordinano il gruppo sociale stesso (secondo norme di residenza, di divisione del potere, di ordinamento dello spazio pubblico o della proprietà privata), ma anche per delineare una ben precisa rappresentazione del tempo sociale» (p. 9).

Come le *Edge Cities* che Joel Garrau (1991) ha annunciato come nuovo Eden per l'era dell'informazione e a cui sovrappone diverse formulazioni di *enclave* residenziali costruite sull'utopia del villaggio (sub)urbano, o le *Sun-cities* ove l'immaginario commerciale del paesaggio bucolico è diventato l'unico medium per garantire le fantasie (o forse le illusioni) di stili di vita alternativi, o ancora i cosiddetti *golden ghettos* in cui l'idea della residenzialità assistita si scontra nelle realtà di una periferia omologata e luogo del conflitto sociale. Spazi privatizzati domiciliari (*Privatopias*) e *Non-luoghi* commerciali pubblici (Mac Kenzie 1994; Augé 2009) stanno diventando sempre più il centro delle relazioni delle società complesse della post-metropoli; ambienti protetti e sospesi in una dimensione di eterno presente, opportunamente esclusi dalle minacce reali e immaginarie dell'*altrove* (Soja 2000).

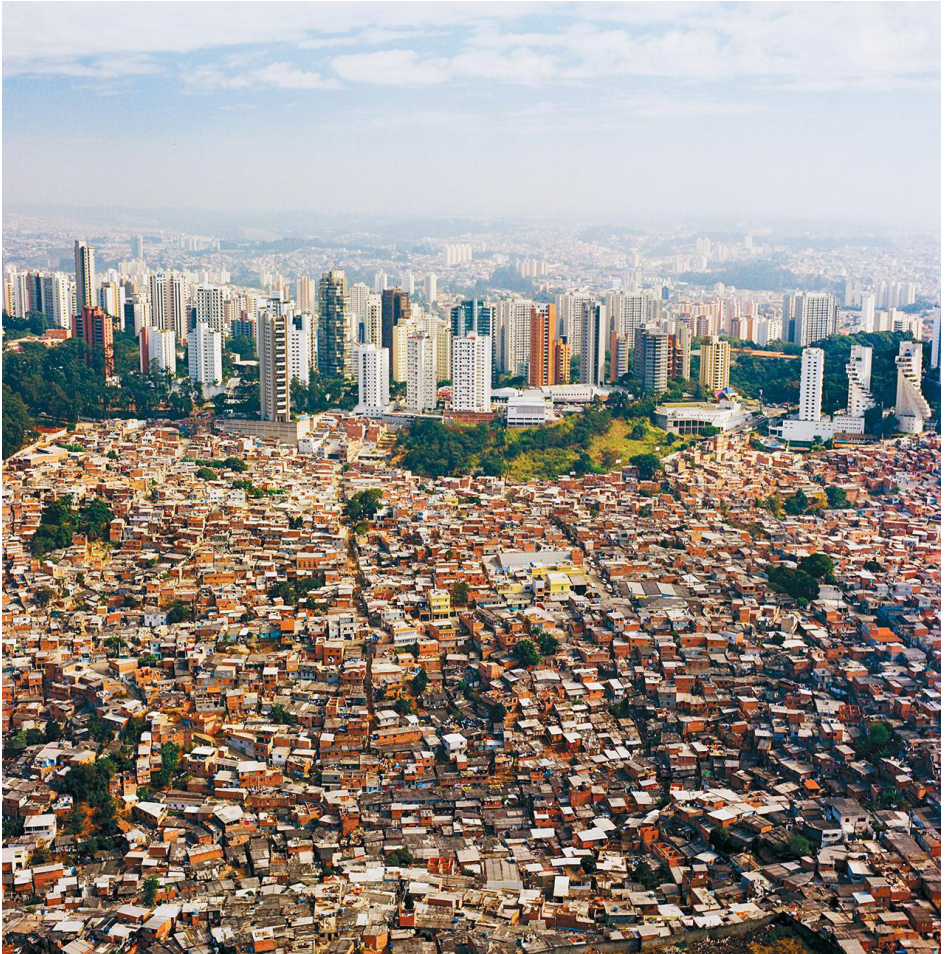
Note

- 1 John Friedmann, nella sua scrittura a Manuel Castells fa riferimento alla trilogia *L'Età dell'Informazione* (1996-1999) e in particolare al volume *Il potere delle identità* (2003) in cui vengono analizzate le rivendicazioni di spazi di agibilità politica, sociale e culturale da parte delle società del XXI secolo.
- 2 La globalizzazione ha rappresentato per la storia dell'umanità un cambiamento socioculturale epocale, poiché alcune categorie classiche della conoscenza, come il concetto di spazio e di tempo, hanno assunto significati differenti. Le possibilità offerte dalle tecnologie dell'informazione, dai social media, dall'*internet of things* ad operare nel senso di una più ampia coesione sociale, risultano inevitabilmente in una smaterializzazione della cultura dei luoghi (Bauman 2007) o della loro rappresentazione (Farinelli 2009), generando nuove differenze e polarizzando ulteriormente la condizione urbana.
- 3 Nonostante la mobilitazione di Richard Rogers e Toyo Ito, la demolizione dei Robin Hood Gardens, unico complesso residenziale realizzato da Alison e Peter Smithson, ha riaperto un dibattito sulla qualità delle opere del brutalismo inglese. Il Royal Institute of British Architect (RIBA) ha perfino steso un codice per definire i parametri del brutalismo – sostenendo tra l'altro progetti simbolo quali il Barbican Centre (1959) di Chamberlin, Powell e Bon, la Balfour Tower (1966) di Ernö Goldfinger o il National Theatre (1976) di Denys Lasdun – come la massima espressione architettonica inglese in opposizione al formalismo degli anni Trenta e Quaranta. Eppure, molti sono gli edifici brutalisti nel mirino dei *developer*, spesso sostenuti dalla cittadinanza, alla ricerca spasmodica di nuove aree da edificare nelle aree centrali di Londra.

Bibliografia

- Abruzzese, Alberto – Bonomi, Aldo (2004), *La Città Infinita*, Mondadori: Milano
- Allen, John (1999), *Worlds within cities*, in «City Worlds», a cura di Allen, John – Massey, Doreen – Pile, Steve, Routledge, London, pp. 55-97.
- Amago, Samuel (2010), *Ethics, Aesthetics, and the Future in Alfonso Cuarón's Children of Men*, in «Discourse», 32, p. 212-235.
- Augè, Marc (2009), *Che fine ha fatto il futuro? Dai non-luoghi al non-tempo*, ed. it, Elèuthera, Milano.
- Augè, Marc (2009) *Non-luoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, ed. it. Elèuthera, Milano.
- Ballard, G.James (1975), *High Rise*, Jonathan Cape, London, (1976) trad.it, *Condominium*, Mondadori, Milano.
- Ballard, G.James (2006), *Kingdom Come*, 4th Estate, London, (2009) trad.it, *Regno a venire*, Feltrinelli, Milano.
- Bauman, Zygmunt (2007), *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*, Polity Press, Cambridge.
- Claeys, Gregory (2016), *Dystopia: A Natural History*, Oxford University Press, Oxford.
- Dal Co, Francesco – Tafuri, Manfredo (1992), *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano.
- Davis, Mike (1990), *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, Verso Books, London.
- Di Biagi, Paola (1998), *La Carta di Atene. Manifesto e frammento dell'urbanistica moderna*, Officina, Roma.
- Donas Botto, Isabel (2007), *Cities as Spaces of Possibility: an interview with Saskia Sassen*, in «Spaces of Utopia», 4, pp. 01-10.
- Doron, Gil (2000), *The Dead Zone and the architecture of transgression*, in «City», 4, pp. 247-63.
- Fainstein Susan S. (1999), *Can we make the cities we want?*, in «The urban moment: cosmopolitan es-

- says on the late-20th-century city», a cura di Beauregard, Robert A. – Body-Gendrot, Sophie, Sage Publications, London – Thousand Oaks.
- Farinelli, Franco (2009), *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino.
- Ferri, Patrizia (2015), *Yona Friedman, Utopie realizzabili*, in «Scienze del Territorio», 3, Firenze University Press
- Friedman, Yona (2016), *Utopie realizzabili*, trad.it, Quodlibet, Macerata.
- Friedmann, John (2000), *The Good City: in defense of Utopian thinking*, in «International Journal of Urban and Regional Research», 24, pp. 460-472.
- Garreau, Joel (1991), *Edge City: Life on the New Frontier*, Anchor Books, New York.
- Gordin, Michael D. – Prakash, Gyan – Tilley, Hellen (2010) *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*, Princeton University Press, Princeton.
- Grabow, Stephen – Heskin, Allan (1973), *Foundations for a Radical Concept in Planning*, in «Journal of the American Institute of Planners», 39, pp. 106-114.
- Hall, Peter (2002), *Cities of Tomorrow: an Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century*, Blackwell, Oxford.
- Harvey, David (2000), *Spaces of Hope*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Hayden, Dolores (1984), *Redesigning the American dream: the future of housing, work, and family life*, Norton, New York.
- Jacobs, Jane (1961), *The Death and Life of The Great American City*, Random House, New York.
- Jencks, Charles (1977), *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, New York.
- Lefebvre, Henri (1968), *Le droit à la ville*, Anthropos: Paris, (1976) trad.it, *Il diritto alla città*, Marsilio, Padova.
- Lippolis, Leonardo (2009), *Viaggio al termine della città. Le metropoli e le arti nell'autunno postmoderno*, Elèuthera, Milano.
- Mac Kenzie, Evan (1994), *Privatopia: Homeowner Associations and the Rise of Residential Private Government*, Yale University Press, New Haven.
- Manzi, Tony – Smith-Bowers Bill (2006), *Gated Communities as Club Goods: Segregation or Social Cohesion?*, in «Housing Studies», 20.
- Marcuse, Peter (1989), *Dual city: a Muddy Metaphor for a Quartered City*, in «International Journal Urban and Regional Research», 13, pp. 697-708.
- Mayer, Margit (2012), *The Right to the city in urban social movements*, in «Cities for People, not for Profit. Critical Urban Theory and the Right to the City», Brenner, Neil – Marcus, Peter – Mayer, Margit, Routledge, London.
- Mencacci, Luca (2009), *L'eclissi dell'utopia urbana*, Città Nuova Edizioni, Roma.
- Moylan, Thomas (2000), *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Westview Press, Boulder and Oxford.
- Pichlmair, Martin (2009), *Assembling a Mosaic of the Future: The Post-Nuclear World of Fallout*, in «Eludamos, Journal for Computer Game Culture», 3, pp. 107-113.
- Sandercock, Leonie (1997), *Towards Cosmopolis: planning for multicultural cities*, John Wiley & Sons, London.
- Secchi, Bernardo (2005), *La città del ventesimo secolo*, Editori Laterza, Bari.
- Smith, Neil (1996), *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*, Routledge, London.
- Soja, Edward W. (2000), *Postmetropolis: Critical studies of Cities and Regions*, Blackwell, Oxford.
- Tafuri, Manfredo (1973) *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Editori Laterza, Bari.
- Wilson W.J. (1996), *When Work Disappears: The New World of the Urban Poor*, Knop, New York.



La Favela di Paraisópolis
nel ricco quartiere di Morumbi, Sao Paulo.

Foto R. Rocco

RESILIENZA E DURATA. LA NARRAZIONE DEL PENSIERO RESILIENTE

Maria Canepa

L'irreversibilità e l'indeterminazione
diventano la regola

Enzo Tiezzi

La variabile della durata e il concetto di indeterminazione

Fare architettura in una condizione di postmodernità ha determinato una caduta di riferimenti progettuali univoci a cui riferirsi, lasciando ampio spazio ad un approccio al progetto tecnico-scientifico che concepisce lo spazio principalmente come un qualcosa di quantitativamente misurabile e calcolabile.

Il significato di durata che assume oggi un manufatto architettonico è completamente diverso rispetto ad un passato nemmeno troppo lontano e continua ad essere differente in relazione al contesto culturale di riferimento. L'esperienza contemporanea dello spazio e del tempo è ulteriormente influenzata dal processo di diffusione dei mezzi informatici che portano all'esaltazione dell'esperienza digitale nei confronti delle possibilità prettamente 'analogiche'.

In passato la dimensione temporale dell'architettura è stata spesso trascurata, ricercando nell'archetipo criteri progettuali che assumessero un valore universale, la cui immanenza simbolica potesse fermare il tempo nel manufatto architettonico, destinato a durare per sempre e a rappresentare il suo valore simbolico nel tempo, come emblema di una narrazione dal valore universale. Occorre considerare, però, che il concetto di temporaneità si costruisce sulle trasformazioni del vissuto, costituendosi sulle vicissitudini legate all'esperienza, diventando narrazione specifica di una determinata condizione temporale e culturale (Ruskin 1982).

Attualmente la narrazione contemporanea legata ad un pensiero sostenibile e resiliente richiede di interpretare un luogo in relazione alle sue caratteristiche materiali e immateriali: spazio inteso come luogo fisico (nelle sue componenti geografiche-climatiche) e come luogo della comunità che lo abita; tempo come periodo necessario ad elaborare le risposte alle esigenze dettate dalle condizioni fisiche (durata in relazione all'efficienza e all'ottimizzazione) e dalle condizioni socio-culturali (rispondere ad una specifica necessità della comunità).

Ne *Il principio di responsabilità* (Jonas 2009) si sottolinea la necessità di applicare tale principio ad ogni gesto dell'uomo, il quale ha il dovere di prendere in considerazione le conseguenze future delle sue scelte.

I cambiamenti climatici, le migrazioni, la diversa distribuzione della popolazione, lo spopolamento, l'idea di colonizzazione e di nomadismo sono variabili che invece caratterizzano questa nuova narrazione e che influenzano la variabile della durata del progetto architettonico, ma anche l'economia, i costumi della società e le mode. Cambia il tempo della quotidianità, il tempo del lavoro, la flessibilità, il vivere urbano, che si contrappongono all'aspirazione di una vita agreste, agli spostamenti virtuali, al telelavoro. L'idea dell'adattabilità, della programmazione del riuso temporaneo, della dinamicità si scontrano con l'immanenza dei costumi sociali e del sistema economico. Adattabilità e obsolescenza e, allo stesso tempo, durata e innovazione tecnologica possono andare in contraddizione con il concetto di resilienza.

Ciò porta a mettere in discussione una serie di concetti sedimentati, soprattutto nel nostro paese, come il concetto di conservazione di un manufatto architettonico di valore storico a prescindere dalla sua convenienza (economica, culturale e sociale), che risulta non sempre sostenibile e resiliente, in termini soprattutto ambientali.

Nel pensiero di alcuni importanti autori, come Ilya Prigogine, ha un'importanza cruciale il concetto di entropia e il secondo principio della termodinamica: ogni processo naturale è irreversibile e tende ad aumentare la sua entropia e quella dell'ambiente in cui si colloca¹. Anche il tempo, in quanto successione di stati sempre diversi, deve essere concepito come irreversibile, ed è soggetto a sua volta a entropia. Secondo Enzo Tiezzi, quindi, «se vogliamo dotarci di strumenti per studiare il rapporto tra ecologia ed economia, se vogliamo governare la complessità con la complessità, è da questa nuova scienza prigoginiana della natura che dovremmo attingere idee e modelli di previsione. Si tratta di una scienza senza fondamenti, come del resto è l'evoluzione biologica. [...] la termodinamica diventa base fondamentale per leggere i problemi ambientali ed economici, non più studiati in termini meccanicistici, ma con modelli evolutivi e irreversibili» (Tiezzi 1999, p. 14).

Per Einstein il tempo è un'illusione, ed in effetti secondo Prigogine le leggi della fisica classica newtoniana fino alla teoria della relatività e della fisica quantistica non contemplano alcuna distinzione tra passato e futuro: «Dopo Boltzman la freccia del tempo è stata relegata alla fenomenologia. La differenza tra passato e futuro sarebbe quindi una conseguenza dei nostri limiti come osservatori» (Prigogine 1997, p. 12). Prigogine afferma che le leggi della fisica descrivono un mondo idealizzato, e che occorre non banalizzare il concetto di irreversibilità: citando Bergson, afferma come il tempo sia un'effettiva esplosione di novità imprevedibile, di cui è testimonianza l'indeterminazione delle cose, e di come il possibile sia più 'ricco' del reale.

Il tempo si è via via sganciato dai ritmi degli accadimenti naturali per associarsi al tempo storico-sociale, razionalizzandosi in funzione del sistema economico e della logica di produzione, innescando dei ritmi che non sempre sono proporzionati alle capacità di adattamento umano: «La nostra società è in preda ad un andare verso che non sappiamo più governare, mossa da un movimento senza tregua in cui l'individualità e l'identità personale divengono problematiche, immerse in un divenire continuo che consuma rapidamente il presente, contraendo lo spazio per vivere. E quest'istinto dell'andare verso ha provocato il diffondersi delle cose destinate a perire in fretta, che oggi non colpisce solo le cose ma anche il pensiero e la riflessione vengono assorbiti dalla realtà comunicativa secondo una logica del tutto simile a quella del consumismo materiale» (Fontana 1990, p. 13).

Il tempo-società ha prevaricato il tempo-natura, aumentando la compattezza temporale della vita sociale. L'accelerazione della comunicazione e la compressione del tempo comportano diverse esigenze di flessibilità e di pianificazione, di adatta-

mento, che deve avere caratteristiche di dinamicità. Le dinamiche temporali della natura attualmente sembrano anch'esse aver subito un'accelerazione, le conseguenze dei cambiamenti climatici si sono fatte più tangibili e la loro evoluzione non è sempre facilmente prevedibile². Tuttavia per poter affrontare tali dinamiche è possibile adottare strategie resilienti, che coniughino la capacità previsionale e la programmazione con strategie temporali diversificate (Aroldi 1999).

Resilienza come distruzione creativa

Il concetto di resilienza, sebbene goda attualmente di particolare successo, non ha origini recenti. Ha acquisito rilevanza nel dibattito scientifico già a partire dagli anni Sessanta, tuttavia è solo a partire dalla seconda decade degli anni Duemila, con il crescente interesse verso l'adattamento ai cambiamenti climatici, che l'uso del termine si è fatto più popolare.

Il concetto non nasce in ambito architettonico, le definizioni originali del termine appartengono alla fisica, dove con il termine resilienza s'intende la capacità di un materiale di assorbire energia se sottoposto a deformazione elastica (il contrario del termine 'fragilità'), e alla biologia, dove si fa riferimento alla capacità di un sistema ecologico di ritornare al suo stato iniziale, dopo essere stato sottoposto a una perturbazione che ve lo ha allontanato (Gunderson et al. 2010).

In particolare il concetto di resilienza nel contesto urbano è derivato dagli studi sulla modalità con cui i sistemi ecologici si occupano di sollecitazioni e di disturbi causati da fattori esterni al sistema (Davic et al. 2004). Dal punto di vista ecologico, Holling (1973), suggerisce come la resilienza sia la persistenza delle relazioni all'interno di un sistema grazie alla capacità di tale sistema di assorbire i cambiamenti delle variabili di stato, in modo che il sistema mantenga le sue funzioni nonostante subisca disturbi e perturbazioni (Gunderson & Holling 2001).

L'Ufficio delle Nazioni Unite per la Riduzione dei Disastri (UNISDR) è partito dalla definizione legata all'ecologia, descrivendo resilienza come la capacità di una comunità o di una società esposta a rischi di resistere, assorbire, e riprendersi efficacemente, ripristinando le sue funzioni essenziali (UNISDR, 2010, p. 13).

Nel contesto del cambiamento climatico, ad esempio, la resilienza è definita come la capacità di un sistema e delle sue componenti di anticipare, affrontare o riprendersi dagli effetti di un evento, attraverso l'adattamento, la resistenza o la trasformazione (IPCC 2012). È evidente come le discipline sopracitate interessino aspetti sociali, economici e ambientali, e offrano spunti di riflessione per l'ambito della progettazione architettonica in tutte le sue scale.

Il tempo assume un ruolo fondamentale per la resilienza di un sistema, poiché rappresenta l'elemento indispensabile per poter tornare nella propria condizione di equilibrio dopo un periodo di perturbazione. La variabile del tempo determina an-

che la differenza di significato del termine resilienza rispetto al termine ‘resistenza’ che, pur facendo riferimento ad una condizione di disturbo, misura principalmente l’entità dell’impatto (Holling 1973; Pimm 1984). Più l’intervallo temporale entro il quale viene ripristinata la condizione di equilibrio è limitato, più il sistema è resiliente, come sottolineato anche dalla definizione proposta da UNISDR, precedentemente citata, che afferma come l’entità resiliente – un sistema, una comunità o una società – sia in grado di reagire alla perturbazione in maniera tempestiva (UNISDR 2007). L’estensione di questo breve intervallo temporale è decisivo per stabilire il grado di resilienza o, al contrario, la vulnerabilità di un sistema, di una comunità, di una società, di una città o di un edificio. La variabile del tempo diventa ancora più rilevante se si pensa all’attuale accelerazione osservata nelle trasformazioni naturali, sempre più sollecitate dall’azione dell’uomo, che pongono la nostra società in condizioni di difficoltà³. Tale fenomeno può essere letto come un’inversione di scala tra i tempi storici, propri della sfera socio-economica (tempo-società), e i tempi biologici (tempo-natura), appartenenti agli ecosistemi, in crescente accelerazione sui primi (Tiezzi 2005).

Come già ribadito in precedenza, la nostra società deve confrontarsi con nuove sfide di adattamento, ma allo stesso tempo confrontarsi con l’incertezza previsionale degli eventi perturbativi che la colpiscono (eventi climatici improvvisi, conflitti, migrazioni, crisi economiche).

Per quanto riguarda la dimensione del progetto architettonico, il concetto di resilienza può essere applicato a diverse scale, da quella urbana a quella edilizia.

Il concetto di resilienza urbana ha radici profonde, esiste una vera e propria narrazione storica legata alla distruzione (parziale o totale) di città e alla loro ricostruzione e recupero, in seguito a guerre, devastazioni ed eventi traumatici⁴. Tale processo non è lineare, i segni della distruzione possono essere reintegrati nella nuova organizzazione e acquisire un diverso significato, basti pensare alle rovine storiche; possono essere monumentalizzati, parti di città possono essere abbandonate oppure subire una ri-funzionalizzazione, in un meccanismo incessante di resilienza che può essere assimilato ad una sorta di distruzione creativa. La ricostruzione può anche manipolare la memoria, cancellando o modificando le tracce del passato (Vale & Campanella 2005).

Durata e modelli culturali di riferimento

In relazione all’affermazione di nuovi paradigmi⁵ come quello della sostenibilità e della resilienza e tendendo in considerazione il principio di indeterminatezza e di entropia, la variabile della durata ha assunto nel progetto architettonico un valore variabile, influenzato dalla narrazione a cui fa esplicitamente o implicitamente riferimento. L’assunto per cui un oggetto architettonico sia destinato a durare nel tempo

per un periodo illimitato non è più scontato: «La durata, (intesa solo necessariamente come più lunga possibile e non solo come resistenza fisica) è ormai diventata uno degli elementi cruciali delle finalità dell'architettura e richiede prima di tutto un approccio culturale consapevole, che dovrebbe sfociare in una adeguata competenza tecnica e tecnologica» (Raiteri in Giachetta 2004, p. 19).

Il progettista deve comprendere le possibilità messe a disposizione o negate all'interno del processo edilizio, prediligendo un approccio sistemico. E sebbene la tendenza sia sempre stata quella di considerare la durezza come un valore, tuttavia il ruolo attribuito alla conservazione non è sempre coinciso con quello dato dalla contemporaneità (Giachetta 2004). I concetti di adattabilità e di trasformazione, di temporaneità e di emergenza possono essere letti attraverso il pensiero resiliente, contemplando la possibilità di modificazioni e rendendo i manufatti in grado di supportarle.

La natura multidisciplinare dell'ambiente urbano necessita di un approccio ad ampio raggio, poiché il tema della resilienza urbana è un tema complesso e non è possibile concentrarsi su un singolo fenomeno o solo su specifici casi studio, poiché ciò potrebbe condurre a conclusioni parziali o imprecise. Si suggerisce quindi un approccio dinamico non lineare, che tenga in considerazione gli aspetti materiali, immateriali e le diverse scale spaziali-temporali (Jabareen 2013).

Non deve essere trascurato il potere simbolico dell'ambiente costruito e la capacità di una società di ricostruire le proprie macerie può rivelare molto circa l'equilibrio del suo potere economico e politico. Che cosa significa ricostruire una città o rispondere ad un evento perturbativo? Si tratta solo di adattare e ricostruire gli edifici, le infrastrutture? Oppure significa anche riadattare e ricostruire un tessuto sociale ed economico? La narrazione della resilienza è costituita dalla volontà della collettività di esprimere il desiderio di rinascita che va oltre una versione estrema del solito processo di ricostruzione. Secondo Vale e Campanella, il compito di monumentalizzazione è sempre stato affidato agli architetti: «*Architects, artist, and urban designers tend to regard themselves as having some special jurisdiction over another key aspect of recovery from disaster: the question of how a disaster should be interpreted and commemorated*». (Vale - Campanella 2005, p. 13). Ma cosa succederebbe se non ci fosse il tempo a disposizione per questo tipo di operazione? Se il cambiamento fosse troppo veloce? È evidente come la trama della narrazione contemporanea non sia sempre coerente, tanto meno quella legata in maniera specifica al concetto di resilienza, ma la lettura delle stesse contraddizioni può dare spazio alla configurazione di nuove visioni e mondi possibili, che potremmo definire come 'nuove utopie'. Le 'vecchie utopie' – riferendosi ad esempio ad *Utopia* (Moro) e ad *Ecotopia* (Callenbach) – sono state fonte di ispirazione per la sostenibilità e sono testimonianze inconsapevoli di sistemi ad alta resilienza, descrivendo esperienze che contemplano lo scambio delle

dimore, dei ruoli sociali, dei lavori, per rendere i cittadini partecipi di tutte le diverse componenti della città⁶.

Tra tutte le arti, l'architettura è quella che può veicolare in maniera più consistente l'immagine di futuri possibili, grazie anche al concetto di progresso ed innovazione insiti nella disciplina, che sono per loro natura legati all'utopia. Infatti, l'architettura viene focalizzata sulla proiezione temporale, dal processo di costruzione fino alle configurazioni inevitabili di uno spazio caratterizzato da dinamiche politiche e sociali. Fontana scrive: «Così le utopie di desiderio hanno ceduto il posto alle utopie di angoscia, peggiori ancora delle prime. L'utopia infatti, che già di per sé è un progettare senza fare, nel caso delle utopie di angoscia diviene un aspettare la catastrofe senza cercare d'impedirle» (Fontana 1990, p. 49). Nel testo *Utopia Fover* (2011) vengono proposti dagli autori una serie di progetti dal gusto quasi fantascientifico, che si ispirano alle conseguenze dettate dai cambiamenti climatici, come l'innalzamento delle acque, prospettando futuri in bilico tra utopia e distopia e in generale il numero di progetti dedicati ad *ecocities* biomorfe, 'città verdi' o 'città d'acqua', sta aumentando, cavalcando anche il successo del concetto di sostenibilità.

Tuttavia l'utopia rappresenta un'incredibile opportunità per l'esistenza dell'uomo, a prescindere dalla sua realizzabilità. E se la strada verso le utopie conduce troppo spesso al fallimento, è l'impulso utopico e la ricerca stessa il loro più grande valore. Ernst Bloch (2009) affronta nei suoi scritti il concetto di utopia concreta, ripreso da Yona Friedman (2003) e Serge Latouche (2013). Ma come può quindi l'utopia essere concreta? Chi pensa ad un'utopia concreta non crede affatto che la sua utopia sia irrealizzabile, proprio per questo aggiunge l'aggettivo concreta. In quest'ottica, la sostenibilità e la resilienza come possono essere considerate? Utopie, utopie concrete o semplicemente delle strategie applicabili?

Oggi, con la tecnologia e la conoscenza umana in crescita esponenziale, ci troviamo di fronte ad una serie di domande a cui non siamo in grado di rispondere: la tecnologia provoca nuove paure, la velocità degli sviluppi tecnologici ha già superato la capacità collettiva di sviluppare adeguati approcci morali e politiche sociali e ambientali per la loro applicazione e gestione.

È in relazione a queste rivoluzioni tecnologiche e culturali che i pensieri utopici acquistano di significato, nel loro tentativo di prefigurare il futuro. L'utopia diventa un modello culturale di conoscenza, un metodo unico di comprensione, che impiega elementi immaginari per cercare di interpretare il presente.

Se in passato un manufatto doveva restare nella sua condizione di immanenza per essere investito di un valore simbolico, ora è la stessa trasformazione a diventare simbolo delle istanze culturali che nel tempo della quotidianità non sono più in grado di cristallizzarsi, ma seguono l'inesorabile accelerazione dello spazio e del tempo, delle relazioni e delle comunicazioni, implodendo nel tentativo di riconciliare lo 'slow' con il 'fast', lo 'smart' con l'effettiva complessità.

Note

1 «[...] per qualsiasi trasformazione reversibile l'entropia di un tale sistema resta invariata, subisce invece un aumento per ogni trasformazione reale (irreversibile), e all'aumento di entropia si accompagna una degradazione dell'energia (trasformazione di lavoro o di altre forme di energia in calore). Ciò significa che se si assimila l'Universo a un sistema isolato, si arriva all'affermazione che l'entropia dell'Universo tende ad aumentare e che inoltre in ogni sistema isolato le trasformazioni tendono a prodursi nel verso che si accompagna a un aumento dell'entropia» (Enciclopedia Treccani on line, <http://www.treccani.it/enciclopedia/resilienza/>, ultima consultazione 15/06/2019).

2 Secondo il rapporto del Intergovernmental Panel on Climate Change del 2007, la temperatura media della superficie terrestre è aumentata di $0,74 \pm 0,18$ °C durante il XX secolo a causa dell'incremento della concentrazione atmosferica dei gas serra, in particolare dell'anidride carbonica. L'aumento delle temperature sarebbe la causa delle importanti perdite di ghiaccio e dell'aumento del livello del mare. Gli effetti del cambiamento sarebbero visibili anche sulle strutture e intensità delle precipitazioni, con modifiche conseguenti nella posizione e nelle dimensioni dei deserti subtropicali.

3 Studi più recenti hanno evidenziato come nel 2012 le emissioni globali di anidride carbonica generate dall'uso di combustibili fossili, nonostante le politiche volte alla diminuzione delle medesime, abbiano raggiunto nuovi livelli di picco, raggiungendo 9,7 milioni di tonnellate e che l'aumento annuale medio delle emissioni tra il 2003 e il 2013, pari al 2,7%, sia stato il triplo dell'aumento registrato nel decennio precedente. Da questi dati emerge un parziale fallimento delle precedenti politiche avviate per ridurre le emissioni di anidride carbonica, al punto che alcuni studiosi come Achim Steiner, direttore esecutivo dello United Nations Environment Programme, sono portati ad affermare che esistano ormai poche effettive possibilità di limitare a soli 2°C l'aumento della temperatura globale.

4 Secondo Vale e Campanella, tra il 1100 e il 1800 soltanto 42 città sono state abbandonate in modo permanente in seguito alla loro distruzione.

5 Il termine paradigma, dal greco *paradeigma*, significa modello o progetto ed esempio, non è necessariamente un preciso schema riproducibile, e nemmeno una regola.

6 Nella descrizione che Thomas More fa dell'isola *Utopia* e dell'organizzazione sociale di essa si possono riscontrare evidenti tracce riconducibili alle basi dei principi dello sviluppo sostenibile e della sostenibilità. *Ecotopia* di Ernst Callenbach, pubblicato nel 1975, fortemente influenzato dalle correnti culturali del tempo e dalle nuove scoperte tecnologiche. L'idea che permea tutta l'opera e che costituisce la forza stessa di *Ecotopia* è quella di circolarità o meglio di rigenerazione completa: ogni cosa è concepita per essere prodotta, utilizzata, con il minimo impatto possibile sull'ambiente e alla fine della sua vita completamente smaltita. Non esistono rifiuti, obsolescenza, sprechi: ciò che non può essere smaltito definitivamente viene reimpiegato oppure diventa un oggetto di antiquariato che viene conservato per la memoria dei posteri.

Bibliografia

- Aroldi, Piermarco (1999), *La meridiana elettronica. Tempo sociale e tempo televisivo*, FrancoAngeli, Milano.
- Bauman, Zygmunt (2000), *Liquid Modernity*, Polity Press, Oxford – Cambridge– Boston.
- Bloch, Ernst (2009), *Lo spirito dell'utopia*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano.
- Fontana, Francesca (1990), *Gli interpreti del tempo. Il progetto di architettura nella cultura contemporanea*, Franco Angeli, Milano.
- Friedman, Yona (2003), *Utopie realizzabili*, Quodlibet, Macerata.
- Giachetta Andrea (2004), *Architettura e tempo. La variabile della durata nel progetto di architettura*, Libreria CLUP, Milano.
- Gunderson, Lance, Allen, Craig, Holling, Crowford. (2010), *Foundations of Ecological Resilience*, Island Press, Washington.
- Gunderson, Lance, Allen, Craig, Holling, Crowford. (2001), *Panarchy: Understanding transformations in human and natural systems*, Island Press, Washington.
- Holling, Crowford S. (1973), *Resilience and Stability of Ecological Systems. Annual review of ecology and systematics*, 4, pp. 1–23.
- IPCC (2012), *Managing the Risks of Extreme Events and Disasters to Advance Climate Change Adaptation*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Jabareen, Yosef (2013), *Planning the resilient city: Concepts and strategies for coping with climate change and environmental risk*, Cities, 31, pp. 220–229.
- Jonas, Hans (2009), *Il principio di responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, Einaudi, Torino.
- Latouche, Serge (2013), *La scommessa della decrescita*, Feltrinelli, Milano.
- Pimm, Stuart (1984), *The complexity and stability of ecosystems*, Nature, 307, pp. 321–326.
- Prigogine, Ilya (1997), *La fine delle certezze. Il tempo, il caos e le leggi della natura*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Ruskin, John, (1982), *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milano.
- Tiezzi, Enzo (2005), *Tempi storici, tempi biologici*, Donzelli Editore, Roma.
- Tiezzi, Enzo (1991), *Il capitolombolo di Ulisse. Nuova scienza, estetica della natura, sviluppo sostenibile*, Feltrinelli, Milano.
- Tiezzi, Enzo & Marchettini, Nadia (1999), *Che cos'è lo sviluppo sostenibile? Le basi scientifiche della sostenibilità e i guasti del pensiero unico*, Donzelli Editore, Roma.
- Vale Lawrence, Campanella Thomas (2005), *The Resilient City: How Modern Cities Recover from Disaster*, Oxford University Press, New York.
- UNISDR (2007), *Terminology on disaster risk reduction*, s.v. “Resilience” <https://www.unisdr.org/we/inform/terminology> (ultima consultazione 02/02/2017).
- WCED (1987), *Our Common Future: The Report of the World Commission on Environment and Development*. Oxford University Press, Oxford & New York.



Parco lineare lungo il fiume Saona a Lione.

Foto M. Canepa

PROGETTO PER L'EMERGENZA
VS
PROGETTO IN EMERGENZA.
IL TEMPO DELLE SINERGIE TRA
FLESSIBILITÀ E MULTIFUNZIONALITÀ

Elisabetta Ginelli, Gianluca Pozzi

[...] che cos'è il tempo? Il tempo è il 'come'.

Martin Heidegger

Il progetto nel tempo. Il tempo dell'emergenza

Il progetto di architettura è un sistema complesso, rappresentato da continue interazioni e retroazioni tra le decisioni, basate su una mirata organizzazione della conoscenza, facente parte di un tessuto cognitivo interdipendente, interattivo e inter-retroattivo, fra le parti e il tutto e fra il tutto e le parti.

All'interno della gestione dell'emergenza post-calamità, e quindi di tutti quegli interventi tesi a ridare in tempi rapidi un'abitazione alla popolazione sfollata, il progetto di architettura per l'emergenza è un sistema ancora più complesso, perché richiede accelerazioni e programmazione nelle fasi realizzative e gestionali che imprimono al processo progettuale una pre-dizione e una pre-visione totale e dinamicamente aperta. Queste dinamiche sono ancora più rilevanti quando si affronta il rapporto tra progetto e tempo nell'architettura per l'emergenza, azione in cui si intersecano istanze di velocità, sostenibilità, prestazioni, temporaneità.

La speculazione teorica e colta sul tema del 'progetto' nell'ambito nazionale della cultura tecnologica della progettazione (Sinopoli 1997, Cetica 2003) allude alla strategicità, alla cultura del possibile, al significato del progettare nella contemporaneità, alla coscienza della variabilità delle esigenze e delle qualità attese (Perriccioli 2005), all'opportunità tecnica ed al rapporto ineluttabile ed indispensabile con il trascorrere del tempo.

Difficile tuttavia è trovare una dichiarazione d'intenti, nella consolidata prassi progettuale, riguardante il concetto di tempo in architettura interpretato come condizione evolutiva del divenire, in senso materiale e immateriale, dell'ambiente ecosistemico (Morin 1988).

Infatti, tale dichiarazione è ancor più significativa quando il tempo viene riconosciuto quale fattore programmatico delle scelte di progetto in relazione al tema della sostenibilità ambientale (Fawcett 2012).

Si badi bene: non ci si riferisce esclusivamente al tema del 'controllo' necessario (Paterek 2017) e puntuale degli effetti del tempo sull'opera costruita radicato nei programmi di manutenzione, né tanto meno agli ancora poco frequenti progetti supportanti la manutenibilità (Kamara 2017), a dimostrazione di decisioni comunque strategiche in questo senso. Si vuole intendere altro. Si cerca, in questo caso, di affrontare una potenzialità a lungo studiata ma non esibita (e non ancora riconosciuta) del progetto in grado di legare sistemicamente il carattere di parzialità, e quindi di dinamicità, del termine qualità in relazione al tempo. Tale qualità, in riferimento al progetto dell'emergenza, si dovrebbe esprimere attraverso il concetto di 'riutilizzo', a maggior ragione nell'ottica dell'economia circolare. A fronte di soluzioni 'usa e getta' si dovrebbero privilegiare soluzioni che, grazie alla grande flessibilità funzionale, sappiano assumere più funzioni al variare delle condizioni, del luogo e del tempo.

Tale obiettivo deve partire da un progetto, portatore di una concezione strategica, soprattutto politica, previdente e 'visionaria' che richiede soluzioni coraggiose e ineludibili, capaci di innescare cambiamenti anche profondi nell'attuale modalità di costruire e pensare gli organismi edilizi. Una visione che sia in grado di gestire la variabile tempo nel progetto oltre che nell'oggetto: che sia in grado, cioè, di programmare l'emergenza al di fuori e prima dell'emergenza, anziché comprimere il tempo a seguito di un'emergenza. Questa visione è anche la sola capace di rispettare gli obiettivi di sostenibilità dettati dalle norme europee (UE 305/11 sui prodotti da costruzione) o italiane (CAM per le opere pubbliche) in quanto è la sola che può garantire progetti che perseguano tutte e quattro le dimensioni della sostenibilità: 'ambientale', grazie ai componenti durevoli, smontabili e riutilizzabili/riciclabili; 'economica', grazie ad una adeguata programmazione non emergenziale; 'istituzionale', cioè capace di sostenere il progetto strategico attraverso strumenti coerenti alla fattibilità e realizzazione dello stesso, nel momento dell'emergenza; 'sociale', in quanto i bisogni individuali dei singoli (una casa in breve tempo) devono essere soddisfatti solo all'interno dei bisogni collettivi di tutti (uso oculato di denaro pubblico, basso inquinamento, rispetto della socialità,...).

Multifunzionalità ed emergenza

In questa sede si sposa la tesi, attualmente testimoniata da ricerche internazionali, secondo cui lo scopo per cui viene concepito un prodotto/opera deve superare il carattere di monofunzionalità, adottato per un ormai consueto significato di strategia o per mancanza di programmazione. Questo vale ancor più per l'architettura dell'emergenza. Non un'unica funzione, dunque, ma più funzioni contemporanee nel tempo T_0 e nel T_{0+x} devono poter essere svolte dal prodotto per caratterizzarne la qualità (Ginelli 2002) in riferimento ad una proattiva azione che riconosce la sostenibilità come condizione imprescindibile. Questo concetto può esprimere una forma particolare di resilienza che trasforma, al fine vita dell'organismo edilizio, il prodotto/opera da rifiuto a risorsa. Certamente questa posizione presuppone la presenza di condizioni obbligatorie su cui fondare il progetto, quali l'uso di coerenti tecniche costruttive capaci di riconoscere tale passaggio di paradigma e l'uso di modalità realizzative tramite assemblaggi concretamente orientati alla facilità di smontaggio e rimontaggio. La multifunzionalità presuppone inoltre la flessibilità tecno-tipologica, esplicitamente assunta come principio direttore del progetto dell'opera e riscontrabile nella soluzione progettuale.

La multifunzionalità, in relazione al tempo e all'emergenza, è capace di ridurre il tempo di assemblaggio, aumentare le funzioni attribuibili a ciascun elemento, diminuire gli spazi in quanto sovrappone funzioni nello stesso oggetto.

Questo requisito è a maggior ragione utile per affrontare la sfida progettuale come risposta all'emergenza abitativa post calamità, per la quale è necessario lavorare sulla temporaneità e sulla provvisorietà della funzione e dell'oggetto edilizio che la ospita. Questa prospettiva è certamente decisiva quando è riconosciuta da un programma politico/strategico, sociale, urbanistico ed edilizio, piuttosto che da un'urgenza imprevista, ancorché poco prevedibile. Essa è raggiungibile quando collocata in un contesto culturale e disciplinare in cui la classe di requisiti di multifunzionalità, certamente prioritaria oggi ed a maggior ragione in questo contesto di intervento, coinvolge polifunzionalità, reversibilità, riutilizzabilità, smontabilità e trasportabilità. Questo scenario diventa paradigma per un'architettura emergente nella e dell'emergenza, nell'accezione di manufatto che prende parte alla qualità complessiva della scena urbana in quel momento per quel momento; un'architettura che sia un manufatto provvisorio nell'uso ma mai provvisorio nell'utilizzo delle risorse e nella percezione sociale e psicologica.

In estrema sintesi si potrebbe dire che il progetto debba essere 'per' l'emergenza e non 'in' emergenza: il tempo (tempo come risorsa) va investito nel progetto (prototipo, realizzazione, implementazione, valutazione e monitoraggio) e non contratto nel post calamità (tempo come tiranno o come giustificazione). In altre parole è il progetto che deve essere 'per' l'emergenza in quanto l'emergenza è il contesto in cui operare, non la soluzione proposta, che invece deve essere prevista prima e al di là dell'emergenza: non si può rispondere all'emergenza con soluzioni d'emergenza progettate in emergenza, ma con soluzioni specifiche progettate in un tempo 'neutro' in cui l'emergenza non è ancora presente, anche se è comunque prevedibile e/o anticipabile.

La flessibilità nel progetto per l'Emergenza

Se l'architettura nasce sempre (o quantomeno dovrebbe nascere) come risposta a bisogni dell'uomo è implicito che essa sia indissolubilmente legata anche al concetto di emergenza, intesa come necessità.

L'architettura per l'emergenza ha prodotto negli ultimi decenni numerosi esempi di progetti e realizzazioni diversissimi per tipologia, sistema costruttivo, tipo di assemblabilità, dimensione, forma, materiali... La maggior parte erano caratterizzati da una facile trasportabilità, molti da una trasformabilità e adattabilità (Salvalai 2017).

Il *fil rouge* che lega progetti notevoli per l'emergenza è la flessibilità: moduli apparentemente rigidi sono caratterizzati da una flessibilità intrinseca che non si esplicita nella trasformabilità ma nella capacità che il modulo stesso ha di soddisfare, grazie ad una progettazione (questa sì) flessibile e attenta, molteplici esigenze mutevoli nel tempo. Ci sembra significativo ricordare, come esempio, il progetto di Eugene Cheah e Celine Lim per il concorso Livingbox, in cui con un siste-

ma di 'scatole' tridimensionali ha proposto insediamenti di rapida edificabilità con densità elevate. Un altro esempio significativo di questo approccio è certamente la proposta progettuale elaborata dal gruppo di lavoro del Politecnico di Milano per Caporciano, nell'ambito di un workshop SITdA finalizzato alla gestione post-calamità nel territorio Aquilano (Forlani 2010).

La flessibilità è infatti intimamente connessa alla qualità i cui requisiti sono definiti dal periodo storico di riferimento. Tuttavia se la qualità è intesa come soddisfazione di bisogni, allora è chiaro che un prodotto (o processo) che tenda a garantire qualità nel tempo deve fare i conti con la flessibilità: deve cioè essere in grado di adattarsi al mutare delle esigenze, individuali e collettive (Ginelli 2010; Ginelli et al. 2013); deve riuscire a possedere intrinsecamente (o essere in grado di acquisire) quelle caratteristiche che gli consentano di mantenere una qualità continuativa.

La flessibilità è quindi legata alla complessità e al concetto di resilienza, poiché si estrinseca nella capacità di riorganizzare, nell'attitudine ad una riproduzione di equilibri e di 'ordine', sostenuta da una sensibilità e competenza progettuale. È il principio capace di mirare ad una riorganizzazione in forme nuove e quindi offre ampie possibilità alla trasformazione per costruire nuove stabilità.

La riflessione sul rapporto tra resilienza, flessibilità e adattabilità è esplicitata da diversi autori (Carmichael 2015) in questi termini: «resilienza e adattamento non sono altro che manifestazioni dei sistemi di controllo del pensiero a ciclo chiuso» (n.d.t.). Traducendo questa idea all'interno del pensiero tecnologico e utilizzando 'progetto' al posto di 'controllo' si può affermare che resilienza e adattamento appartengano al progetto più che all'oggetto o al sistema. Quindi la resilienza (caratteristica ormai imprescindibile in contesti fragili) e l'adattamento sono in ultima analisi impresse al sistema dal progetto, che quindi deve essere la sede privilegiata degli investimenti in termini di risorse e di tempo.

Nelle azioni progettuali la flessibilità può essere inoltre intesa come traduzione delle caratteristiche intrinseche dell'economia circolare: grazie ad essa infatti la fine vita di un sistema si allontana nel tempo e la dismissione dei componenti diventa occasione di generare nuove opportunità e nuovi prodotti.

Le osservazioni generali sopra espresse sono ancor più ammissibili nell'ambito dell'edilizia per l'emergenza, in cui i manufatti realizzati possiedono peculiarità proprie rispetto alla produzione edilizia corrente. Essi infatti sono per definizione collocati in un territorio fragile, che ha appena subito un evento avverso, in condizioni difficili dal punto di vista fisico, sociale, gestionale, psicologico. Tali manufatti hanno una vita 'movimentata', caratterizzata da spostamenti continui, cambi di utilizzatori, possibili lunghi tempi di inutilizzo, devono raggiungere rapidamente zone in genere difficoltose, devono essere recuperati e stoccati fino al successivo utilizzo. Questi cicli d'uso e le condizioni in cui devono operare li rendono soggetti

a rapido degrado perché esposti a molti fattori di rischio (sia endogeni che esogeni). Per tutti questi motivi, in genere hanno un costo di gestione e di manutenzione molto superiore a quello di realizzazione, anche se questo fattore spesso non viene considerato nella loro pianificazione. Inoltre gli utilizzatori hanno attività ed esigenze in continua mutazione, in quanto la necessità di avere un 'tetto' in tempi rapidi, lascia subito il campo alla necessità di poter tornare alle 'proprie' case o di tornare ad una normalità.

In questo ambito la flessibilità è un attributo di ciò che è stato costruito, definibile come un indicatore di adattabilità/trasformabilità/riuso sia dal punto di vista tecnologico sia funzionale e che, a sua volta, definisce la capacità di risposta di un organismo edilizio alle trasformazioni possibili, misurando la simultanea corrispondenza fra esigenze, prestazioni relative all'organizzazione e al funzionamento degli spazi insediativi, al ciclo di vita in riferimento a funzioni diversificate svolte ed al grado di valore raggiungibile nel riproporsi come risorsa, il tutto in riferimento al tempo di durata del manufatto e dei suoi componenti.

A conclusione di queste sintetiche note si ritiene utile indicare alcuni orientamenti che qualificano la progettazione dell'abitare per l'emergenza, approfonditi nelle ricerche del nostro gruppo di lavoro, relativamente all'utilizzo di container marittimi quale struttura portante nascoste per edifici.

Pesantezza vs leggerezza

Si dovrebbe evitare la pesantezza della staticità e della non trasformabilità: dinamicità e trasformabilità, tecnologica e spaziale, sono oggi indispensabili per la realizzazione di case per l'emergenza, perché rendono possibile reinventare percorsi e generare nuove dinamiche soprattutto in una logica di economia circolare. Il rapporto tra edifici/tempo/fine-vita-utile della casa temporanea nasce dalle drammatiche considerazioni di un post-calamità, in cui l'abitazione temporanea, nella garanzia di una ricostruzione programmata e certa, porta con sé due grandi temi: garantire standard minimi vivibili e confortevoli con brevissimi tempi di realizzazione e definire sin dalla sua ideazione l'uso a cui questi edifici e/o i suoi costituenti sono destinati, una volta cessato il bisogno abitativo (che deve essere transitorio).

Industrializzazione e prefabbricazione

Ogni progetto deve perseguire regole di progettazione che rendano l'industrializzazione e la prefabbricazione un valore della produzione e della funzionalità intrinseca del modulo abitativo, mettendo in pratica il concetto di anticipazione delle decisioni e di valutazione delle soluzioni alternative secondo obiettivi che considerano la risultante progettuale come sistema, senza sottovalutare la possibilità di partecipazione degli abitanti nella fase realizzativa in loco.

LCA e RRR

L'esigenza di prevedere quando e come sarà il 'fine vita' di un edificio, partendo dal concetto di LCA, presuppone di adottare il concetto RRR (Riduco, Riuso, Riciclo), per cui l'edificio dovrà essere pensato per uno smontaggio selettivo mirato al riutilizzo, tramite un processo costruttivo basato sull'assemblaggio a secco e con componenti industrializzati, soddisfacendo le richieste del settimo requisito sui prodotti da costruzione. Questa strategia progettuale ha evidenti importanti ricadute sui tempi di progettazione di realizzazione dell'edificio e sull'organizzazione del cantiere. Occorre anticipare alla fase programmatica istituzionale la volontà di superare la risposta in emergenza (pianificazione, programmazione, progettazione) all'evento che causa l'emergenza (realizzazione, operatività immediata e gestione) e sostenere una ricerca rigorosa e sistemica su proposte progettuali efficaci capaci di innestarsi nella politica dell'Industria 4.0. In particolare, è necessaria un'azione progettuale che sappia fare della situazione di stato emergenziale una condizione di miglioramento delle condizioni abitative rispetto a quelle attualmente prospettate e, nel contempo, trasformarla in un'opportunità di crescita professionale e produttiva capace di fornire input innovativi nel settore delle costruzioni. Noi siamo un Paese a forte rischio sismico: occorre quindi saper affrontare in termini programmatici ed economici una siffatta condizione a patto che si ponga in primo piano il vero significato di resilienza, declinato sulla base della dimensione ambientale, sociale ed economica. Tuttavia non si potranno mai raggiungere risultati soddisfacenti se non si include la valutazione della sostenibilità istituzionale, intesa come la qualità della regolamentazione istituzionale, e quindi come capacità di sostenere soluzioni per la valorizzazione sociale, ambientale ed economica che traguardino la mera conservazione, che ammetta esplicitamente la pre-visione dell'efficacia della soluzione prospettata sul breve, medio e lungo periodo in termini globali.

Programmaticità

I concetti sopra affermati si possono sintetizzare in una locuzione: "coscienza della programmaticità", *modus operandi* ineludibile soprattutto quando si è di fronte al fenomeno emergenziale. Un'abitazione necessaria in tempi brevi, con garanzia di comfort ancorché pensata per un uso temporaneo, che viene spostata e collocata in contesti spesso diversi richiede una concezione programmatica trasversale alle diverse fasi del processo edilizio.

Anticipare l'emergenza

Nella gestione delle fasi post calamità, la variabile tempo è discriminante della qualità intrinseca dell'intervento. Poiché imprevedibile non significa inaspettato, solo un'oculata programmazione dell'emergenza e la gestione ponderata delle sue

fasi può gestire al meglio l'incertezza e le mancanze di controllo, evitando ulteriori disagi per la popolazione in condizione di fragilità.

In quest'ottica abbiamo individuato 5 fasi in cui scomporre il processo di gestione del post calamità:

1. la predisposizione delle aree $T_{(0-1)}$;
2. la ricerca sul tema e la progettazione dei moduli abitativi $T_{(0-1)}$;
3. la realizzazione e lo stoccaggio dei moduli $T_{(0-1)}$ e T_0 ;
4. il posizionamento dei moduli $T_{(0+2)}$;
5. la dismissione del campo $T_{(0+3)}$.

Per quanto riguarda le prime due azioni, esse devono avvenire ad un tempo $T_{(0-1)}$; in un tempo, cioè, in cui l'evento ancora non è accaduto, ma in cui l'assenza di azione resta una azione colpevole. Durante questo periodo, gli enti preposti dovrebbero individuare ed attrezzare opportunamente aree apposite ad accogliere sfollati sia per la prima emergenza, sia infrastrutturare aree sicure e oculatamente scelte per la successiva installazione di moduli prefabbricati residenziali, come del resto prevede la normativa. Parallelamente, questo è il tempo in cui si deve fare ricerca progettuale per i moduli abitativi, fase in cui si devono prototipare, valutare e monitorare sistemi per l'abitare in emergenza. Questa è la medesima fase in cui si devono mettere a punto le procedure di appalto e affidamento lavori con conseguente realizzazione e stoccaggio di un certo numero di moduli per rispondere prontamente alla domanda urgente. Così facendo si costruisce un *know-how* efficace, professionalità e competenze capaci di reagire prontamente alla richiesta di nuove 'provvisorie stabilità'. Non è ragionevole appaltare la costruzione dei moduli in emergenza, con il conseguente aumento di tempi e costi così come testimoniato ancora una volta dall'ultimo evento calamitoso delle Marche; la fragilità del territorio italiano espone milioni di persone a eventi che potrebbero necessitare di abitazioni provvisorie e solo una programmazione della gestione degli eventi può, insieme ad una tutela adeguata del territorio, consentire di ridurre i disagi della popolazione, senza un aggravio ulteriore per lo Stato.

Il tempo $T_{(0+2)}$ è quello in cui si cerca di normalizzare una situazione di emergenza: la popolazione deve trovare entro pochi giorni dall'evento una sistemazione confortevole e dignitosa, ancorché provvisoria. Questo è in genere il periodo più critico, in cui lentezze amministrative e gestionali esasperano persone in stato di comprensibile debolezza. Ogni sforzo deve essere compiuto nella programmazione affinché questo tempo sia il più breve possibile.

Il tempo $T_{(0+3)}$ è il ritorno a casa degli sfollati e coincide con la dismissione del campo di accoglienza: è convincente di chi scrive: a) che gli abitanti non debbano essere ri-collocati in luoghi diversi dal proprio tessuto storico pena la frantumazione

zione di un tessuto sociale, storico e culturale; b) le 'cassette' devono essere necessariamente temporanee: l'obiettivo deve essere quello della ricostruzione degli edifici danneggiati e delle relazioni tra gli abitanti. Per questo motivo al $T_{(0+3)}$ i quartieri provvisori vanno smantellati, spostati, stoccati i loro componenti e preparati per la prossima emergenza, oppure riutilizzati per altri scopi, riconfigurando l'assetto originario del luogo (e del suolo).

Progettare l'emergenza

Da queste considerazioni, e dal percorso di ricerca sopra accennato, è nata la volontà di proporre un sistema di abitazioni post-calamità che parta da un sistema costruttivo di trasferimento e che sappia coniugare alte prestazioni e costi contenuti, mirati all'autosufficienza energetica.

Gli obiettivi progettuali che stanno alla base di questo progetto sono sintetizzabili in:

- velocità, di trasporto, di montaggio/smontaggio, di riconfigurazione;
- leggerezza, intesa come basso impatto sull'ambiente;
- economicità, per l'uso di materie prime economicamente e funzionalmente vantaggiose, facilmente reperibili dalla produzione in serie a basso contenuto di lavorazioni e per i rapidi tempi di realizzazione;
- per un processo progettuale di matrice industriale nella garanzia di una coerente contestualizzazione; per il costo di gestione -tenendo conto che oggi si calcola come rapporto di quasi 1:10 (CRESME 2016) tra costo di costruzione e costo di gestione per l'edilizia contemporanea-; per il costo di trasformazione e riutilizzo in una logica di bilancio complessivo delle economie;
- durabilità, per i materiali, le tecniche, la programmazione della gestione e della manutenzione, nell'idea che la durata (Jourda 2010) dei componenti e il loro riutilizzo assumano valore di discriminanti fondamentali per la valutazione della sostenibilità di un edificio;
- flessibilità, come requisito di qualità, per la garanzia di una capacità a trasformarsi, adattarsi e integrarsi istantaneamente o nel tempo;
- riduzione/riutilizzabilità/riciclabilità: l'intervento dovrà poter essere facilmente riutilizzato e/o riconvertito per altre funzioni; le sue parti e i suoi componenti devono essere ri-funZIONalizzabili a costi bassi e le materie prime devono poter essere facilmente separabili. Da qui la necessità di considerare in fase progettuale il tema del 'fine vita', come ultima tappa della gestione che introduce prepotentemente il tema delle 3R. Riteniamo che lo strumento dello smontaggio selettivo mirato al riutilizzo dei prodotti ponga nella gestione del tempo e soprattutto nel governo della dismissione la chiave per interpretare l'effettiva 'sostenibilità' di un prodotto, anche quello per l'edilizia di emergenza.

L'idea progettuale, peraltro non nuova ma utilizzata in modo differente da precedenti casi, consiste nel partire da un container navale HC da 40 piedi, con rilevanti qualità di stabilità, e realizzare con esso un modulo abitativo totalmente autonomo ed indipendente anche dal punto di vista energetico.

La nostra proposta progettuale, in fase di avvio di una sperimentazione di soluzioni tecnico/costruttive, consiste nell'utilizzare un container HC40, con isolamento termico e rivestimenti interni, dotato di bagno prefabbricato ed impiantistica integrata, predisposto per i soli allacci idrici ed elettrici. I primi studi sono incoraggianti: un edificio così realizzato può raggiungere prestazioni da edificio nZEB, a costi in linea con sistemi più tradizionali. Per l'uso in caso di emergenza, questo sistema può essere una valida alternativa sia ai moduli prefabbricati, sia alle 'casette' di legno.

Rispetto ai moduli prefabbricati, realizzati con intelaiatura metallica e pannelli sandwich in schiume fenoliche o poliuretaniche, il sistema proposto è realizzato interamente a secco, con involucro in acciaio corten, isolamento termico non incollato e rivestimenti interni in stratificato a secco, così da ottenere una soluzione totalmente smontabile, riutilizzabile e riciclabile. I moduli prefabbricati tradizionali sono facilmente danneggiabili, tanto che molti non sono riutilizzabili dopo un solo impiego, se non dopo costose riparazioni. Questo è il motivo per cui giacciono abbandonati in aree che compromettono un uso ambientalmente corretto del suolo, oltre ad essere una sconcertante fotografia di spreco di risorse, non ultime economiche.

Rispetto ai moduli in legno, l'assemblaggio avviene pressoché totalmente in officina, utilizzando materiali anigroscopici, durevoli ed inattaccabili da muffe, insetti o fuoco. Il vantaggio è riscontrabile nella velocità di posa (pochi minuti), di trasporto (normale camion stradale) e soprattutto nella durata del modulo stesso.

Rispetto ad entrambi, la vita utile del sistema proposto è sicuramente più lunga e con una più elevata intensità: nasce come un prodotto industriale per il trasporto di merci; diventa, con poche modifiche, un'abitazione che viene stoccata facilmente, che sopporta ogni tipo di sollecitazione climatica e strutturale; viene usata per l'emergenza, più volte, con riparazioni facilitate e con trasporti ed installazioni velocissime; quando le condizioni non ne consentono più l'uso come abitazione, può essere svuotato/privato dei rivestimenti e diventare un allestimento temporaneo per un caffè all'aperto o un patio; quando anche questa funzione non è più consentita per ragioni strutturali o per convenienza economica, può essere disassemblato ed i suoi componenti riutilizzati nell'industria siderurgica; come ultima fase può essere riciclato come acciaio e quindi ricominciare il ciclo dal principio.

Concludendo, la determinazione nel cercare di fornire un valido sostegno ad una parte del problema emergenziale è dimostrato con quanto asserito in prece-

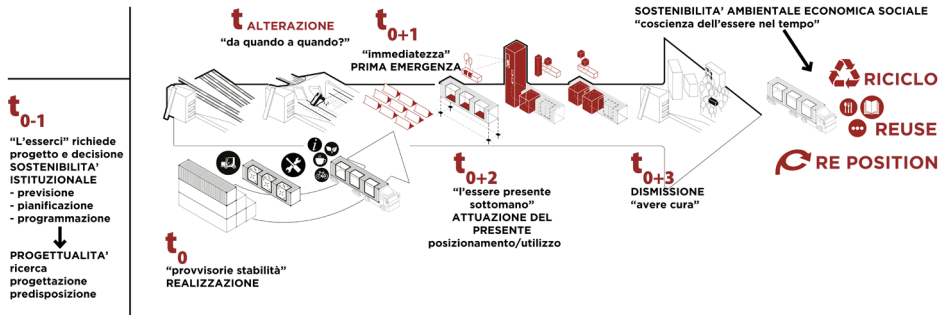
denza. Esiste, infatti, una volontà di cooperazione concreta, di studio, di lavoro sul campo che le istituzioni di ricerca sempre hanno voluto e vogliono fornire. Si tratta di raccogliere una sfida che non può basarsi sulle possibilità (siano esse economiche o regolamentari) ma sulle volontà istituzionali di affrontare per tempo una condizione ineliminabile di fragilità (per esempio sismica) del nostro Paese e per rendere concreta ed attuabile la definizione del concetto di resilienza. Solo in questo modo la previsione di una crescita intelligente, inclusiva, sostenibile potrà realizzarsi negli ambiziosi obiettivi che la UE si è data per il 2020.

Bibliografia

- Bologna, R. - Terpolilli, C., a cura di (2005), *Emergenza del progetto, progetto dell'emergenza: architetture con-temporaneità*, F. Motta, Milano.
- Carmichael, D. G. (2015), *Incorporating resilience through adaptability and flexibility*, in «Civil Engineering and Environmental Systems», 32, 31-43.
- Cetica, P. A. (2003), *La scelta di progettare. Paradigmi per una architettura della vita*, Angelo Pontecorboli, Firenze.
- CRESME (2016), *XXIV rapporto congiunturale e previsionale*, CRESME, Milano.
- Fawcett, W. - Hughes, M. - Krieg, H. - Albrecht, S. - Vennström, A. (2012), *Flexible strategies for long-term sustainability under uncertainty*, in «Building Research and Information», 40(5), 545-557.
- Forlani, M.C. (2010), *Cultura tecnologica e progetto sostenibile. Idee e proposte ecosostenibili per i territori del sisma aquilano*, Alinea editrice, Firenze.
- Ginelli, E. (2010), *La flessibilità techno-tipologica nelle soluzioni progettuali e costruttive*, in Bosio, E. - Sirtori, W., a cura di, «Abitare. Il progetto della residenza sociale fra tradizione e innovazione», Santarcangelo di Romagna, Maggioli.
- Ginelli, E., a cura di (2002), *L'intervento sul costruito. Problemi e orientamenti*, FrancoAngeli, Milano.
- Ginelli, E. - Bosio, E. - Sirtori, W. - Castiglioni, L. - Bosio A. (2013), *Territori Spazi Tecnologie dell'Abitare. Progettare un futuro possibile*, Aracne, Roma.
- Heidegger, M., (1998 ed. it.), *Il concetto di Tempo*, Adelphi Edizioni, Milano.
- Jourda, F. H. (2010), *Petit manuel de la conception durable*, Archibooks + Sautereau, Paris.
- Kamara, J. - Dejacq, M. C. (2017). *Taking stock on building adaptability research and practice*, in «International Journal of Building Pathology and Adaptation», 35(4), 282-283.
- Morin, E. (1988), *Il pensiero ecologico*, Hopefulmonster, Firenze.
- Morin. E. (1993), *Introduzione al pensiero complesso*, Sperling & Kupfer, Milano.
- Nihat A. (2016), *Life-cycle assessment of post-disaster temporary housing*, in «Building Research & Information», 45:5,524-538, DOI: 10.1080/09613218.2015.1127116.
- Paterek, P. (2017), *Agile transformation in project organization: Knowledge management aspects and challenges*, in «Proceedings of the European Conference on Knowledge Management», ECKM, , 2. pp. 1170-1179.
- Perriccioli, M., a cura di (2005), *Temporaneità oltre l'emergenza. Strategie insediative per l'abitare temporaneo*, Edizioni Kappa, Roma.
- Salvalai, G. - Imperadori, M. - Lumina, F. - Mutti, E. - Polese, I. (2017), *Architecture for refugees, resilience shelter project: A case study using recycled skis*, paper presented at the «Procedia Engineering», 180 1110-1120. doi:10.1016/j.proeng.2017.04.271.
- Sinopoli, N. (1997), *La tecnologia invisibile. Il processo di produzione dell'architettura e le sue regie*, FrancoAngeli, Milano.

PROGETTO PER L'EMERGENZA VS PROGETTO IN EMERGENZA

Eisabeta Ginelli, Gianluca Pozzi



Le tematizzazioni (testi tra """) si ispirano a F. Volpi, Glossario, in F. Volpi (a cura) Martin Heidegger, Il concetto di tempo, ed. it. 1998 Adelphi Milano, pp. 61-80

L' 'autentica' esperienza del tempo per l'emergenza

MINIME RISORSE, MASSIMA DURATA. L'EFFICIENZA MATERIALE COME CATEGORIA DI SOSTENIBILITÀ

Francesca Zanotto

I've often heard people say 'I wonder what it would be like to be on board a spaceship' and the answer is very simple.

What does it feel like? That's all we have ever experienced.

We are all astronauts.

Richard Buckminster Fuller

Astronave Terra

Il 24 dicembre 1968 l'astronauta William Anders, in orbita intorno alla Luna insieme alla missione Apollo 8, scatta *Earthrise*, una fotografia a colori della Terra così come appare vista dallo spazio: una sfera screziata di blu, che orbita nel vuoto oscuro dell'universo. In quegli anni, la questione ecologica sta muovendo i primi, solidi passi: i disastri ambientali della Seconda Guerra Mondiale, i devastanti bombardamenti atomici del '45, gli studi sulle conseguenze atmosferiche dei test nucleari condotti nell'ambito della Guerra Fredda stanno dirigendo l'opinione pubblica globale verso una presa di coscienza relativa ai risvolti dell'attività umana sulla Terra. Rachel Carson ha pubblicato da pochi anni *Silent Spring*, rivelando gli effetti altamente inquinanti dell'uso del DDT; la controcultura inizia a mettere in discussione lo stile di vita ad alto consumo che accompagna il boom economico post-bellico.

In questo contesto di progressiva presa di coscienza ambientale, *Earthrise* ha una risonanza fortissima: per la prima volta, l'umanità vede la Terra nella sua interezza e vi si riferisce come a una cosa sola. In piena corsa allo spazio, la Terra viene definita un'astronave: un sistema chiuso, che vaga nell'universo con il proprio equipaggio, compatto nella necessità di cooperare per impiegare le limitate risorse presenti a bordo ai fini della propria duratura sopravvivenza. Le istruzioni per l'utilizzo di tale astronave, in una prospettiva sistemica sul mondo, sono redatte da Richard Buckminster Fuller, che in *Operational Manual for Spaceship Earth*, del 1968, esprime la necessità di abitare la Terra accompagnandosi a un pensiero lungimirante e omnicomprensivo, al fine di utilizzare in maniera razionale e a beneficio di tutti le scarse risorse a disposizione. Soprattutto, la Terra viene paragonata a un'automobile, della quale è necessario prendersi cura in tutte le sue parti per evitare malfunzionamenti e mantenere l'attività il più a lungo possibile. Con il suo manuale, Fuller mette in chiara relazione scarsità di risorse, utilizzo ragionato e sopravvivenza a lungo termine, invitando a drastico cambiamento nel modo di utilizzare e abitare l'astronave Terra.

Architettura e scarsità: una questione materiale

Oggi, la consapevolezza di vivere in un sistema chiuso, dove le risorse materiali ed energetiche sono limitate, è patrimonio comune. Dopo la Conferenza di Rio de Janeiro del 1992, l'urgenza di un cambiamento di rotta nell'utilizzo di tali risorse ha preso posto tra i temi globali di maggior rilievo; la rivoluzione delle comunicazioni ha reso l'informazione alla portata di tutti, e le conseguenze dell'abuso ai danni dell'ecosistema sono note e condivise.

In questo contesto, negli ultimi vent'anni l'architettura ha virato il suo valore, il suo appeal e la sua missione verso la 'sostenibilità' in senso lato, facendone vocazione quasi imprescindibile: sono pochissimi, ad oggi, i progetti e i progettisti che

non si siano espressi nello spettro del dibattito. Dopo un primo movimento globale di sperimentazione e assestamento sui temi energetici, in anni recenti la ricerca si è focalizzata verso l'indagine minuziosa della dimensione materiale dell'architettura stessa, investigando la stretta relazione tra scarsità di risorse materiali e utilizzo ragionato a lungo termine già tracciata da Fuller.

Uno svuotamento di senso della fisicità del fatto architettonico è in atto: «la rivoluzione dell'informazione condivisa riduce incredibilmente la necessità di occupazione dello spazio fisico» (Ricci 2016) e gli unici spazi di cui sembra interessare l'evoluzione sono quelli «immateriali e dei dispositivi ad essi connessi» (Ricci 2016). Soprattutto, la recessione in corso ha cambiato in modo sostanziale molti aspetti della pratica architettonica, tagliando fuori la stragrande maggioranza dei professionisti dal mercato e portandoli, per ricerca, provocazione o necessità, a dedicarsi, più che agli 'oggetti', ai processi che precedono o seguono la realizzazione di tali oggetti (Till 2012), smentendo il fondamento che vuole la disciplina dell'architettura definirsi solo attraverso l'atto del costruire (Till 2012), superato e trasformato in «energia che produce qualità immateriali, che cambiano nel tempo [...] per un'architettura non figurativa» (Branzi 2006). Un esempio su tutti è l'olandese Thomas Rau, che, con il suo studio di architettura, gestisce e sviluppa progetti condivisi di virtualizzazione, che promuovono il leasing di servizi piuttosto che il progetto di beni fisici, trasformando 'proprietari' in 'utenti' (Rau 2015). Gli architetti che hanno ancora accesso al mercato tradizionalmente inteso si trovano spesso ad operare con mezzi strettamente limitati. La dimensione fisica e materiale del fatto architettonico è quindi profondamente sotto esame, nella sua presenza o nella sua assenza, poiché sottilmente connessa alle economie del progetto stesso e inserita nelle più ampie ecologie globali (Zaera-Polo 2016).

La pratica architettonica si interroga quindi sulla natura dei materiali che impiega, sul proprio peso, sul proprio ciclo di vita, sulle risorse che consuma e sulla loro ottimizzazione. Riciclo e riuso – sancita ufficialmente la loro centralità tra i linguaggi e le strategie architettoniche contemporanee dalla mostra *Re-cycle. Strategie per la casa, la città e il pianeta* tenutasi al Maxxi tra il 2011 e il 2012 – si impongono come scenari postumi concreti anche nelle fasi embrionali del progetto: l'inclusione del 'fine vita' nel ciclo operativo di un edificio spinge a intenderne diversamente l'esistenza, a «trovare una nuova emblematica della durata, riferita alla necessità di preservare le risorse, per cui risparmio e parsimonia divengono imperativi etici tramutabili in istanza estetica, verso la sobrietà della forma, verso una qualità formale e materiale che resista al consumo del tempo» (Magnago Lampugnani 1999, citato in Valente 2016). Il progetto si fa sempre più carico – quando non ci si dedica in esclusiva –

del *post-occupancy*, la fase successiva al completamento dell'architettura, quando essa viene abitata; questiona la propria materialità, la propria immagine, il destino delle proprie spoglie, contemplando, quindi, «un'evidente discontinuità con l'idea di durata che ha permeato nel tempo la pratica dell'architettura» (Valente 2016).

Tale condizione genera una specifica categoria di sostenibilità architettonica, definita da un calibrato rapporto tra risorse impiegate e durata dell'oggetto, quest'ultima studiata per ammortizzare il più possibile le prime attraverso un ciclo di vita ragionato e accuratamente protratto nel tempo. La necessità dell'intervento è attentamente studiata¹; le risorse materiali ed energetiche da investire sono quantificate in rapporto a tale necessità e alla durata stabilita del ciclo di vita, che sarà tanto più lungo e organizzato per un utilizzo massiccio ed efficiente quanto più ingente è l'investimento materiale. Diversi progettisti fanno della minuziosa ricerca materiale la cifra della propria linea professionale: gli olandesi Superuse Studios producono un'architettura a km 0, composta assemblando materiali dismessi intercettati nel contesto urbano immediatamente circostante (Van Hinte, Peeren e Jongert 2007).

'Sostenibile' diventa quindi un'architettura che, in forme diverse, assolve la sua funzione con efficienza il più a lungo possibile, posticipando la necessità di un ricambio, «conseguenza diretta del consumo e della parallela e incessante produzione di oggetti, immagini, forme sempre nuove» (Magnago Lampugnani 1999, citato in Valente 2016).

Nuovi paradigmi: riusabilità, permanenza, negoziazione dell'usura

Tale categoria viene quindi diversamente interpretata in due atteggiamenti essenziali: il primo produce architetture dove la leggerezza, la modularità, la smontabilità e la riutilizzabilità sono la cifra formale del progetto. Strutture impermanenti ma durevoli in quanto riutilizzabili, leggere, che richiedono risorse limitate per la propria realizzazione, che si appoggiano al suolo senza impegnarlo in maniera definitiva, lasciando dietro di sé solo un compito svolto, una necessità soddisfatta, prestandosi a svolgere ancora tale compito in una nuova situazione, riproponendo la loro fisicità. Questo tipo di approccio interpreta la categoria di sostenibilità architettonica illustrata con la massima flessibilità funzionale degli elementi costruttivi: l'architettura si fa set di componenti riutilizzabili, che protraggono nel tempo la vita e l'utilizzo delle risorse impiegate prestandosi a nuovi usi, rinnovando la propria funzione e utilità dove, come e quando necessario, sgravandosi dal carico di soluzioni definitive e inamovibili. Un esempio è il successo della *container architecture*, dove i moduli da trasporto sono assemblati tra di loro a secco per dare vita a spazi commerciali, come il Freitag Flagship Store di Zurigo degli Spillmann

Echslé Architekten; uffici e showroom, come il Container Stack Pavilion assemblato a Taiyuan dai People's Architecture Office; residenze, come nel progetto Urban Rigger a Copenhagen, a firma di Bjarke Ingels: strutture leggere, dove i moduli base sono pronti a essere nuovamente liberati dai giunti e spostati, o riutilizzati. Ancora, le sperimentazioni modulari condotte in occasione della realizzazione di alcuni padiglioni della Serpentine Gallery di Londra, come la nuvola immaginata da Sou Fujimoto nel 2013 o gli ziggurat blu con cui Francis Kéré realizza le pareti della propria installazione, nel 2017. Per l'International Horticultural Expo 2019 di Pechino, lo studio Penda ha immaginato un villaggio modulare di 30.000 metri quadri, fatto di elementi smontabili e diversamente assemblabili ed espandibili dove il classico padiglione d'esposizione, pezzo unico pronto ad assurgere a icona, viene riletto e stravolto in un paesaggio flessibile da fruire liberamente. Ancora, lo studio Open Architecture ha realizzato a Guangzhou il prototipo di un sistema di costruzione modulare, composto da elementi esagonali affiancabili potenzialmente all'infinito, in un pattern smontabile e rimontabile secondo necessità. Questi esempi hanno in comune un linguaggio espresso dalla ripetuta giustapposizione e composizione di un numero limitato di elementi base, che mantengono una propria autonomia compositiva e materiale e che possono, in qualunque momento, essere scorporati dall'insieme e riutilizzati altrove, nel ricomporre la stessa architettura o una diversa, costituita dagli stessi morfemi. Si tratta di un approccio che fa del progetto un atto puramente spaziale e compositivo, un assemblaggio di componenti dalla cui particolare composizione scaturisce il successo dell'architettura stessa; questo metodo raccoglie l'eredità dell'high tech degli anni '70; delle cupole geodetiche di Fuller, architetture stabili e leggere composte da una minima varietà di elementi modulari; del Fun Palace di Price, la cui durata era determinata dal desiderio e dalla necessità di chi lo fruiva. L'architettura diventa kit da assemblare, riecheggia la griglia universale concepita dai Superstudio, che permette totale flessibilità e libertà d'uso e «aumenta l'abilità del consumatore di progettare i propri comportamenti in una relazione anti-cerimoniale con l'ambiente» (Quesada 2011), proprio come il Fun Palace si poteva avvicinare liberamente: «non devi cercare l'entrata – entra dove vuoi e basta. Non ci sono porte, né ingressi, né code o portinai: decidi tu come utilizzarlo» (Price 1961, citato in Obrist 2003).

Opposta attitudine muove chi interpreta la categoria di sostenibilità predisponendo un'ottimizzazione e un'ammortizzazione delle risorse impiegate nella costruzione di un'architettura attraverso un utilizzo a pieno regime, protratto il più a lungo possibile. Questo approccio dà vita ad un'architettura permanente, ad alto impatto, che investe molte risorse in virtù della propria durabilità e prestazioni. È composta da materiali pesanti, resistenti e durevoli; l'organizzazione interna è fles-

sibile, per accompagnare l'evoluzione dell'uso; contempla forme semplici, neutrali, meno soggette all'obsolescenza delle mode e alle flessioni nel gusto, così da eludere l'eventualità di essere demolita per inefficienza e disamore. È il caso, ad esempio, dell'ospedale progettato da Carlo Baumschlager e Dietmar Eberle per la cittadina belga di Kortrijk, completato nel 2017, dove un massiccio susseguirsi di pilastri e architravi, disposti su tre ordini, assume la *firmitas* vitruviana come risposta alle istanze ecologiche, «verso la riaffermazione di una logica del costruire di lunga durata» (Valente 2016), svincolando il sistema strutturale dall'involucro per garantire massima flessibilità d'uso. Allo stesso modo la Fondazione Feltrinelli, inaugurata a Milano a fine 2016 a firma di Herzog & de Meuron, pone un solido, archetipico cuneo nel tessuto di Porta Volta, sul solco delle Mura Spagnole; un atto progettuale deciso, pesante, formalmente definito, la cui manifesta «persistenza e permanenza della forma allontanano la debolezza insita nell'idea di flessibilità, ovvero della programmatica indeterminatezza formale per contenere il massimo della varietà funzionale. Al contrario, più la forma è caratterizzata e concepita per durare, più sarà disponibile ad accogliere nuovi usi» (Martí Arís 1990, citato in Valente 2016).

Queste due diverse posizioni, in aperta dialettica con lo scorrere del tempo, si trovano accomunate da una forzata negoziazione con il consumo e il logorio ai quali esso si accompagna, veicolati in forme diverse dall'utilizzo stesso dell'architettura: essa esiste per essere abitata, e l'abitare la condanna all'usura. Nel 2010, il collettivo belga Rotor presenta alla Biennale di Venezia *usus/usures*, un'approfondita ricerca sui cambiamenti apportati ai materiali impiegati dall'architettura dalla sua fase di utilizzo e sul rapporto tra utenti e materiali, superfici e corpi mobili, partendo dal presupposto che il progetto cambia in base al tempo e all'uso che ne fanno gli utenti a cui è destinato. L'usura, l'inevitabile «alterazione di un materiale attraverso l'uso ripetuto» (Boniver e Devlieger 2010), è un fattore postumo, ha la capacità di modificare l'aspetto di uno spazio e gli esiti di un'architettura in maniera determinante, rimanendo però astratta, imprevedibile e sfuggente in fase di definizione progettuale. Impossibile da prevedere in maniera certa, prende forma giorno dopo giorno, impercettibile ma inesorabile, fino a manifestare in modo evidente il proprio contributo amorfo al progetto, generato per sottrazione o accumulo. L'usura «influenza simultaneamente molti fattori: dimensione, colore, caratteristiche fisiche...» (Boniver e Devlieger 2010) e i materiali si trasformano gradualmente durante l'uso per effetto di depositi, impronte, graffi, abrasioni, deformazioni; a un certo stadio di questa azione progressiva, l'uso ripetuto diviene visibile e assume una dimensione prepotentemente fisica. L'usura è inevitabile: per eluderla, sarebbe necessario «provare ad anticipare tutti i possibili usi, e solo allora scegliere il materiale giusto [...] evitando di impedire la libertà di movimento o incanalare il comportamento degli utenti. In

breve, l'usura potenzialmente richiede un super-designer, responsabile di tutto e con una risposta ad ogni domanda» (Boniver e Devlieger 2010). La sottile ricerca dei Rotor indaga a fondo la dimensione materiale dell'usura, le sue cause tecniche e meccaniche; allo stesso tempo, la ricerca è calata nel contesto di un'architettura intesa come disciplina culturale, la cui manifestazione tangibile è umanizzata e portata in vita dall'uso e dalle sue tracce. I segni d'uso rivelano la vita di un oggetto, le sue modalità di utilizzo, il suo contesto e il comportamento dei suoi utenti: svelano cosa è nascosto «dietro l'illusione del prisma perfetto o della forma coerente» (Boniver e Devlieger 2010), riportando il discorso intorno all'architettura alla sua materialità piuttosto che alla sua immagine.

Tempo, usura e manutenzione

Negoziare l'usura è possibile ricorrendo a «un incessante regime di lavoro chiamato manutenzione» (Sample 2016); essa posticipa gli effetti dell'abitare e degli agenti atmosferici, interponendosi sistematicamente tra lo stato originale di materiali ed edifici e le conseguenze fisiche dello scorrere del tempo; il suo scopo è riportare l'architettura ad una condizione il più vicina possibile a quella di partenza, rallentando la sua decadenza.

La manutenzione è una funzione parallela all'abitare, al quale è strettamente interlacciata: contempla una serie di operazioni di varia complessità, da compiere con cadenza e frequenza differenti per mantenere spazi e superfici in buono stato e garantirne il funzionamento il più a lungo possibile. Tale mantenimento diventa essenziale in un'ottica progettuale che prevede il riutilizzo sistematico dei componenti architettonici – come ampiamente illustrato dai Rotor stessi in *Déconstruction et réemploi. Comment faire circuler les éléments de construction* (2018) o nella mostra itinerante *Matière grise: Matériaux, réemploi, architecture* a cura di Encore Heureux Architectes (Choppin e Delon 2014) – che vanno quindi mantenuti in perfetta efficienza.

La manutenzione viene talvolta praticata dagli stessi utenti di un'architettura, come nel caso dei residenti che si prendono cura della propria casa in vari modi: ne puliscono regolarmente le superfici con prodotti specifici, rimuovendo sistematicamente accumuli di materiali quali polvere, calcare, sporco; modificano le condizioni che usurano i propri beni, girando materassi, cuscini e spostando oggetti, posizionando feltrini sotto i mobili («protezione sacrificale») la definiscono i Rotor (Boniver e Devlieger 2010): «deviare il danno verso un articolo di minor valore». Altre volte, la manutenzione è al centro di professioni specifiche, e viene condotta da utenti che interagiscono con l'architettura esclusivamente in base a questa condizione, intessendo con essa relazioni diverse: Guadalupe Acedo, la domestica protagonista di *Koolhaas Houselife*, documentario girato da Ila Bêka e Louise Lemoine nel

2013, accompagna l'audience nel suo quotidiano rapporto di manutenzione della Maison à Bordeaux, che abita in funzione della propria professione, illustrando silenziosamente il continuo, ripetuto lavoro necessario al mantenimento della casa e denunciando, talvolta con intrinseco sarcasmo, la difficoltà di prendersi cura di un'architettura iconica, la cui progettazione non ha tenuto conto del quotidiano sforzo richiesto per perpetuarne nel tempo l'immagine e il funzionamento. Un altro esempio è costituito dai lavavetri che, esercitando la propria azione individuale in un rapporto semplice e immediato con il mondo fisico, uguale da migliaia di anni, lavorano alla pulizia e al mantenimento di un grattacielo e della sua facciata continua in vetro, confrontandosi visivamente con i lavoratori dietro di essa (Sample 2016).

Nel saggio *Maintenance Architecture*, Hilary Sample indaga a fondo come la manutenzione sia strettamente legata all'immagine dell'architettura. Così come i lavavetri appesi a una facciata in vetro ne alterano l'immagine ieratica e infallibile, denunciando come l'architettura sia essenzialmente materiale, soggetta allo scorrere del tempo, all'usura e alla decadenza, allo stesso modo esibire la necessità di mantenimento di un edificio mette in discussione l'architettura come una disciplina in grado di produrre oggetti con un'immagine fissa nel tempo, solida e di successo: la manutenzione è di pertinenza degli utenti, non del progettista. Questo ne fa, nel contemporaneo, semplicemente «un processo separato, da giustapporre all'edificio finito» (Sample 2016) quando, invece, manutenzione e architettura sono insindacabilmente interdipendenti: l'una è indispensabile perché l'altra possa conservare il suo funzionamento e la sua immagine duratura. Sample dichiara come «l'incapacità di rendere visibili gli atti di manutenzione costituisca un fallimento dell'architettura» (2016).

L'architettura, quindi, porta un pesante debito (Sample 2016) nei confronti della manutenzione, un debito non saldato rinunciando ad esporla, a renderla visibile. Tuttavia, la manutenzione, mantenendo l'architettura in grado di svolgere la sua funzione, rallenta alcuni cambiamenti ma apporta altre modifiche: «anche se l'atto di manutenzione può non lasciare tracce, fondamentale modifica l'immagine di un edificio, l'immagine della sua architettura» (Sample 2016), ponendosi tra la materialità dell'edificio stesso e l'aspetto che avrebbe, lasciato in balia del tempo e dell'uso. D'altra parte, applicarsi per combattere un tipo di usura può causarne un'altra: «la pulizia [per esempio,] è una sottovalutata fonte di usura» (Boniver e Devlieger 2010), dal momento che sia i prodotti usati che l'energia impiegata e il ripetersi dei gesti possono portare a un altro tipo di deterioramento, semplicemente più tollerato. Non è quindi possibile eludere l'usura; essa è tuttavia contrastabile, deviabile, rallentabile con atti di manutenzione.

Manutenzione come strategia di sostenibilità

In un'epoca che getta le basi per una sovversione critica del modello di consumo dominante, il lavoro manuale finalizzato al mantenimento dei beni gode di riscatto e crescente valorizzazione: prendersi cura di beni tangibili esistenti per posticipare la necessità di consumarne di nuovi equivale a sostituire volontà e azione umana alle caratteristiche materiali di un prodotto, il più delle volte nuovo. L'obsolescenza programmata viene questionata e arginata dalla nascita dei *repair café*, spazi di aggregazione dove, per dare una risposta diversa al ricorrente 'le conviene comprarselo nuovo', si impara a riparare gli oggetti di uso quotidiano e si mettono a disposizione le proprie conoscenze; le catene di *fast fashion* iniziano a chiudere i propri negozi, che evidentemente non rispondono più alle esigenze di una clientela che inizia a realizzare come spendere in beni durevoli, di cui prendersi cura nel tempo, sia un investimento che ripaga a lungo termine; il *kintsugi* – la tecnica giapponese di riparare vasellame e oggetti in ceramica utilizzando oro liquido per saldare tra loro i cocci, ottenendo preziosissimi e visibilissimi giunti – è oggetto di crescente popolarità come metafora di una rottura, di un fallimento che diviene motivo e ragione di una nuova bellezza e un nuovo ordine grazie all'ingegno di chi interviene. Il *kintsugi* rappresenta anche come l'esercitare lavoro e attenzione individuale su un oggetto specifico, dedicarvi tempo ed energie, apportare valore aggiunto all'oggetto stesso, oltre che a ripristinare la sua funzionalità e scongiurare la necessità di doversene procurare uno nuovo.

Nell'ambito delle nuove strategie architettoniche che contemplano riciclo e riuso, la manutenzione svolge un ruolo centrale in questi processi, in costante dialogo con il loro svolgersi. L'analisi in corso dell'architettura nei confronti della propria materialità implica un confronto diretto con materiali e componenti, con la loro tangibilità; che si tratti di elementi da smantellare e riutilizzare o, al contrario, di strutture megalitiche da abitare perpetuamente attraverso il tempo, mantenere materiali e componenti funzionali ed efficienti assicura loro un lungo ciclo di vita e li conserva adatti al riuso. In *Maintenance Architecture*, Hilary Sample ipotizza un prolungarsi del rapporto tra edificio e architetto nella fase di *post-occupancy*, domandandosi come cambierebbe la pratica architettonica e gli edifici se la responsabilità del progettista fosse estesa a questa fase (2016), lanciando quindi un'ipotesi che vede l'architetto assumere la manutenzione tra i *layer* d'uso del programma funzionale, in una riddiscussione dell'immagine architettonica, del tempo che passa, del proprio ruolo autoriale. Accanto a questa ipotesi, includere usura e necessità di manutenzione nel programma e acquisirle tra i temi progettuali e compositivi costituisce una brillante e contemporanea strategia progettuale di sostenibilità: sottintende un progetto che contempla il materiale da costruzione come inscindibile dall'usura a cui è soggetto

nella forma assegnata, che accetta ed esibisce gli effetti del tempo e dell'uso e vi costruisce intorno una poetica e un linguaggio precisi, in grado di negoziare l'usura accompagnandola con una prevista e visibile manutenzione. Tale approccio presuppone un'architettura in relazione coerente con il tempo che la genera, che dà vita ad un ambiente costruito definito nei suoi caratteri formali, funzionali e compositivi dalla propria necessità di durare.

Note

1 Un esempio radicale di questa attenta valutazione è lo studio inglese Architecture 00, impegnato nello sviluppo di progetti di rigenerazione gestendo l'aspetto spaziale e programmatico dei propri interventi, che ha presentato nel 2010 una proposta al concorso indetto dalla Notre Dame RC Girls' Secondary School di Londra per riprogettare uno dei corridoi dell'istituto, fortemente congestionato durante le ore scolastiche. Il team di Architecture 00 ha studiato l'utilizzo dello spazio e, invece di una proposta spaziale, ha presentato una riorganizzazione degli orari delle classi e delle pause quotidiane, mantenendo l'assetto fisico del corridoio così com'era.

Bibliografia

- Boniver, Tristan – Devlieger, Lionel (2010), *Usus/Usures. État des lieux*, Communauté française Wallonie-Bruxelles.
- Branzi, Andrea (2006), *Modernità debole e diffusa: il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano.
- Buckminster Fuller, Richard (1968), *Operational Manual for Spaceship Earth*, Pocket Books.
- Carson, Rachel (1962), *Silent Spring*, Houghton Mifflin.
- Choppin, Julien – Delon, Nicola (2014), *Matière grise: Matériaux, réemploi, architecture*, Editions du Pavillon de l'Arsenal, Parigi.
- Ciorra, Pippo – Marini, Sara (2011), *Re-cycle. Strategie per la casa, la città e il pianeta*. Catalogo della mostra, Mondadori Electa, Milano.
- Magnago Lampugnani, Vittorio (1999), *Modernità e durata. Proposte per una teoria del progetto*, Skira, Milano.
- Marini, Sara, - Corbellini, Giovanni (2016), *Recycled Theory: Dizionario Illustrato/ Illustrated Dictionary*, Quodlibet, Macerata.
- Martí Arís, Carlos (1990), *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Città Studi, Milano.
- Obrist, Hans Ulrich (a cura di) (2003), *Re:CP*, Birkhauser, Basel.
- Quesada, Fernando (2011), *Superstudio 1966-73. From the World without Objects to the Universal Grid*, in «Footprint», 8.
- Rau, Thomas (2015), *The End of Ownership*, intervista di Vpro. <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=oOO-pYU19-w> [data di accesso: 12/06/2018].
- Ricci, Mosè (2012), *Nuovi paradigmi*, List, Trento.
- Ricci, Mosè (2016), *Paradigma*, in «Recycled Theory: Dizionario illustrato», a cura di Marini, Sara – Corbellini, Giovanni, Quodlibet, Macerata.
- Rotor (2018), *Déconstruction et réemploi. Comment faire circuler les éléments de construction*, Presse polytechniques et universitaires romandes, Bruxelles.
- Sample, Hilary (2016), *Maintenance Architecture*, The MIT Press, Cambridge.
- Till, Jeremy (2012), *Scarcity contra Austerity. Designers need to know the difference*, in «Places Journal», October.
- Valente, Iliana (2016), *Durata*, in «Recycled Theory: Dizionario illustrato», a cura di Marini, Sara – Corbellini, Giovanni, Quodlibet, Macerata.
- Van Hinte, Ed – Peeren, Césaire – Jongert, Jan (2007), *Superuse: constructing new architecture by shortcutting material flows*, 010 Publishers, Rotterdam.
- Zacra-Polo, Alejandro (2016), *Well Into the 21st Century. The Architectures of Post-Capitalism?*, in «El Croquis», 187.



Manutenzione del Washington Monument,
Washington D.C., 2017.

IL MILJONPROGRAMMET SVEDESE OGGI. OBSOLESCENZA DI UN PROGRAMMA EDILIZIO DECENNALE

Chiara Piccardo

*Y'a t'il un incendie prévu ce soir dans l'hémicycle
On dirait qu'il est temps pour nous d'envisager un autre cycle
On peut caresser des idéaux sans s'éloigner d'en bas
On peut toujours rêver de s'en aller mais sans bouger de là.*

Noir Désir

Introduzione

L'obsolescenza del patrimonio edilizio rappresenta una questione di grande rilevanza, specie per quei paesi che vivono da alcuni decenni un processo di post-industrializzazione. Si stima che gli edifici sinora costruiti in Europa costituiranno circa il 70% del patrimonio edilizio nel 2050 (Visscher et al. 2016). Ciò è dovuto al lento processo di sostituzione degli edifici esistenti: il tasso annuale di demolizioni è tra lo 0,025% e lo 0,23%, mentre il tasso annuale di costruzioni è circa l'1% (Itard - Meijer 2008). Diverse fonti statistiche sull'età del patrimonio edilizio europeo sono concordi nell'evidenziare che circa il 46% degli edifici esistenti è stato costruito nel dopoguerra, tra gli anni Quaranta e Settanta (Lavagna et al. 216). Inoltre, circa il 50% degli edifici residenziali esistenti risale a prima degli anni Settanta, ovvero prima che gli standard di efficienza energetica fossero introdotti nelle regolamentazioni edilizie nazionali (ec.europa.eu). Si tratta di una significativa porzione di patrimonio edilizio, sviluppatasi in un contesto sociale, economico e culturale ben lontano dai bisogni e dagli standard abitativi attuali, che ha già manifestato rilevanti segni di disfunzione in questi ultimi decenni. La Svezia, in tal senso, rappresenta un caso emblematico nel contesto europeo (Itard et al. 2008), in quanto un quarto dell'attuale patrimonio edilizio svedese è stato costruito nel decennio tra il 1965 e il 1974 (Stemberg 2013) e tale proporzione aumenta se si includono i primi anni Sessanta (Vidén 2012). Il caso studi svedese rappresenta dunque l'occasione per analizzare da vicino i tratti distintivi dell'obsolescenza edilizia e, allo stesso tempo, le strategie di ripensamento di un patrimonio che, benché talvolta di scarsa qualità architettonica, ha tracciato il profilo di numerose aree urbane.

Uno sguardo retrospettivo

Nel 1965 il Partito Socialdemocratico dei Lavoratori lancia il cosiddetto *Miljonprogrammet* (Programma Milione), in risposta alla forte emergenza abitativa del Paese. Il programma prevede la realizzazione di un milione di unità abitative nell'arco di un decennio, con approvazione del parlamento al finanziamento di circa 100.000 abitazioni l'anno. L'intervento è teso a soddisfare il crescente fabbisogno abitativo, oltre a prevenire la congestione urbana e migliorare gli standard abitativi correnti.

La portata di questa scelta politica è facilmente intuibile considerando che, all'epoca dell'adozione del programma, il patrimonio edilizio svedese contava appena tre milioni di abitazioni (Hall - Vidén 2006) e non richiedeva alcun progetto di ricostruzione, giacché la Svezia non aveva preso parte alle operazioni belliche della Seconda Guerra Mondiale. Gli interventi edilizi attuati durante i *rekordåren* ("gli anni dei record") hanno normalmente interessato le aree urbane, contribuendo alla realizzazione di interi nuovi quartieri e al mutare del paesaggio delle periferie cittadine,

con la demolizione – laddove necessario – degli edifici preesistenti considerati vetusti, come nel caso del quartiere Norrmalm in Stoccolma. Circa due terzi degli edifici realizzati sono rappresentati da complessi residenziali multipiano (Björk 2012), all'epoca favoriti dalle regole finanziarie e dalla pianificazione cittadina (Vidén - Botta 2004), la restante parte consiste in interventi di scala minore ma interessa comunque ampie aree urbane.

Il tempo di realizzazione del programma ha rappresentato una variabile fondamentale negli interventi di costruzione e una discriminante nelle scelte progettuali e tecnologico-produttive. Al fine di raggiungere gli obiettivi prefissati, era indispensabile fondare l'intervento su alcuni principi basilari: il finanziamento statale, la standardizzazione edilizia e l'industrializzazione dei processi costruttivi.

L'urgenza degli interventi ha rappresentato un volano per l'innovazione tecnologica del periodo, dove la ricerca ha svolto un ruolo fondamentale e mai così vicino per il settore, richiamando l'attenzione sulle tecniche di prefabbricazione 'pesante', prevalentemente incentrate sul calcestruzzo armato. Uno studio postumo sul patrimonio edilizio del *Miljonprogrammet* ha enumerato almeno sessanta tipi diversi di sistemi costruttivi prefabbricati in uso nel Paese negli anni Sessanta (Stenberg 2013).

Inoltre, sebbene nel contesto del tardo modernismo, il *Miljonprogrammet* ha saputo infondere una forte positività nei principi di sviluppo architettonico e urbano adottati (Forskningsrådet Formas 2012). A tal proposito, l'intervento politico fu tale che oggi è possibile affermare come *«in many ways, this time period was the culmination of Sweden as a welfare state with a outspoken ambition to serve its citizens from cradle to graves»* (Stenberg 2013, p. 8).

Oggi il programma edilizio svedese, rimasto a identificazione di un periodo storico ribattezzato *Miljonprogrammet Era*, continua ad esercitare una forte risonanza sulla società odierna e sull'opinione pubblica nazionale. Tuttavia, questo 'moderno' patrimonio edilizio si trova ad affrontare una nuova fase di vita dal destino ancora incerto. Gli edifici realizzati nell'ambito del *Miljonprogrammet*, difatti, non sono più in grado di soddisfare né gli standard abitativi della società contemporanea né i livelli di prestazione energetica richiesti in funzione degli obiettivi internazionali di riduzione delle emissioni climalteranti.

Le vaste aree periferiche risultanti dal *Miljonprogrammet*, specie quelle relative alle conurbazioni di Stoccolma, Goteborg e Malmo, si sono mostrate particolarmente suscettibili all'andamento socio-economico degli ultimi decenni (Hall - Vidén 2006), conoscendo ulteriori interventi di ampliamento negli anni Ottanta, in concomitanza con la crescita economica e l'aumento demografico del Paese, e condizioni di surplus abitativo negli anni Novanta e Duemila, dovuto a periodi di stagnazione economica e crescita speculativa del mercato immobiliare. In particolare, la crisi economica del secolo scorso ha dato origine a crescenti fenomeni di povertà in que-

ste aree, spesso coincidenti con un elevato tasso di residenti stranieri immigrati, con esposizione al rischio di ‘enclave’ delle classi più disagiate e, quindi, di fenomeni di segregazione residenziale, economica e razziale (Andersson - Hedman 2016).

A tal proposito, già dai primi anni Duemila, la nuova Politica Metropolitana Svedese, promossa dal progetto di legge *Development and justice – A policy for the 21st century* del 1998, ha tenuto in considerazione l'emergenza delle periferie con due obiettivi principali: supportare lo sviluppo delle aree urbane verso una crescita economica sostenibile di lungo termine; porre fine alla segregazione e discriminazione sociale ed etnica, lavorando sulle pari opportunità a livello sia individuale che di genere (Lukkarinen 2004). Gli Accordi di Sviluppo Locale firmati tra lo Stato e le municipalità, nella forma di azioni di pianificazione *in situ*, rappresentano i primi tentativi di lotta all'esclusione sociale nei quartieri vulnerabili, sebbene ad oggi siano stati sperimentati soltanto in 24 aree urbane delle tre principali città svedesi (Nilsson 2007).

Alle criticità di tipo sociale, si aggiungono quelle di tipo strutturale, per la crescente necessità di interventi di manutenzione rilevanti sugli edifici e sulle loro pertinenze. Sebbene a partire dalla crisi petrolifera degli anni Settanta siano stati effettuati alcuni interventi di riqualificazione energetica (ad esempio, installazione di impianti di ventilazione, aggiunta di isolamento termico in facciata e in copertura, sostituzione di infissi) (Vidén 2012) e nuovi finanziamenti statali siano stati stanziati per la sistemazione degli spazi pubblici (Vidén 2004), lo stato del patrimonio necessita attualmente di un ripensamento globale della strategia di rinnovamento.

Per i motivi appena citati, il dibattito politico contemporaneo si orienta su due scenari alternativi: da un lato, la demolizione e ricostruzione di nuovi alloggi; dall'altro lato, la ristrutturazione massiccia del patrimonio edilizio esistente (Hall - Vidén 2006; Stenberg 2013; Linde et al. 2014). Attualmente questa ultima opzione sembra aver acquisito maggiore interesse.

Il confronto con l'obsolescenza

La vita di un edificio – e perciò anche la sua obsolescenza – dipende da una molteplicità di fattori. Alcuni di questi fattori sono determinati o determinabili, ad esempio: la qualità dei materiali, del loro assemblaggio e della loro messa in opera (inclusa la cura degli aspetti costruttivi durante il processo progettuale); le caratteristiche dell'ambiente indoor e outdoor alle quali i componenti edilizi sono sottoposti. Altri fattori non determinabili possono avere comunque un'influenza notevole sulla durabilità di un edificio, ad esempio: il comportamento degli utenti, i fattori socio-economici e culturali relativi ad un quartiere, a una città e al Paese; le politiche e piani di sviluppo a scala urbana. Il caso degli edifici della *Miljonprogrammet Era* ne è un'esemplificazione.

La letteratura tecnica in materia di qualità edilizia e manutenzione definisce la ‘affidabilità’ di un elemento o di un sistema come un requisito fondamentale per assicurare il mantenimento della sua performance nel tempo, descrivendola come la capacità di mantenere sensibilmente invariata nel tempo la propria qualità in condizioni d’uso determinate (Molinari 2003). Si tratta, sostanzialmente, della resistenza opposta da quel dato elemento o sistema all’obsolescenza. Ma in che modo possiamo interpretare questo fenomeno su organismi edilizi complessi? Evidentemente, la definizione di affidabilità contiene in sé due elementi critici: la variabile del tempo e la condizione d’uso.

Se rileggiamo l’età del patrimonio edilizio del *Miljonprogrammet* attraverso la letteratura scientifica e tecnica, riconosciamo che si tratta di un arco temporale piuttosto significativo. Ad oggi, una buona parte degli edifici costruiti con il *Miljonprogrammet* ha raggiunto, se non oltrepassato, i 50 anni, mentre la restante parte raggiungerà questo traguardo anagrafico nell’arco del prossimo decennio. Lo standard concernente la durabilità degli edifici prevede una vita ‘normale’ compresa da un minimo di 60 a un massimo di 119 anni (BS 7543:1992), mentre l’Eurocodice 0 fissa a 50 anni la vita utile di progetto indicativa per i componenti strutturali. Se si pensa alle operazioni di manutenzione che si rendono necessarie su un edificio, si nota che i tempi di durata dei componenti edilizi (e quindi di loro rinnovamento o sostituzione) si attestano per la maggior parte al di sotto dei 60 anni (BS 7543:2015).

Sebbene la natura di queste fonti tecniche sia probabilistica e non deterministica, riconosciamo che la concezione di obsolescenza che ne deriva è parziale, fondata unicamente su aspetti materiali di degrado fisico, lontani dalla complessità che è propria di un organismo edilizio. La variabile temporale è, piuttosto, parte integrante della complessità dell’edificio – passibile, ad esempio, di modificarne le richieste di qualità e d’uso – e non una variabile estranea ad esso. Inoltre, il concetto di affidabilità precedentemente illustrato suggerisce la persistenza nel tempo di una determinata condizione d’uso, dipendente dalla destinazione funzionale dell’oggetto edilizio. Ciò trascurerebbe il fatto che un edificio è inevitabilmente condizionato dal sistema sociale, culturale, economico e, più in generale, dai valori che gli vengono attribuiti. Si cita, a tal proposito, un concetto espresso da Sernini (1988) e tuttora attuale, secondo cui via via che la società realizza i suoi cambiamenti, guidati talvolta da una ‘cieca’ logica sociale e talvolta da una almeno parziale intenzionalità di soggetti, esprimendo nuovi bisogni, usanze, possibilità, capacità, o vincoli esogeni, saranno realizzate le forme urbane o spaziali necessarie. Le risposte a questi cambiamenti potranno a volte anticipare l’assetto futuro, a volte rallentare il processo di cambiamento a causa delle inerzie sociali o della sopravvivenza della ‘pietra’, la quale può tuttavia subire mutazioni d’uso.

Inevitabilmente, la vita di un edificio e di un quartiere viene influenzata dal più ampio sistema economico di una città, dove l'obsolescenza o longevità delle sue parti possono essere misurate rispettivamente sulla base dell'efficienza produttiva delle attività esistenti e della propensione a sperimentarne e integrarne di nuove (Jacobs 1971). Il cambio di prospettiva ci pone di fronte a nuove dinamiche e relazioni, dove la sopravvivenza e la crescita di un sistema urbano sono date da una stratificazione di nuove attività sulle vecchie, con performance produttive talvolta non del tutto efficienti ma, per questo motivo, caratterizzate da un elevato tasso di sviluppo, a contrastare le possibilità di declino del sistema (Jacobs 1971). A questo fatto economico, si aggiungono un fatto strutturale, relativo alle mutazioni fisiche che attività e persone, pur essendo elementi 'mobili' nello spazio, inducono sulla città, e un fatto percettivo, relativo a come le persone, esse stesse artefici delle attività, percepiscono l'ambiente urbano; il risultato non è mai definitivo, ma solo una successione continua di fasi (Lynch 1964).

Una visione ecologica della città, intesa come ecosistema urbano all'interno di un ecosistema territoriale più vasto che lo accoglie, lo genera e lo alimenta (Vercelloni 1992; Scandurra 1995), può spingere oltre i confini delle prospettive appena illustrate. Questa interpretazione permette, infatti, di comprendere meglio le relazioni che si stabiliscono fra le parti della città e tra queste e l'ambiente esterno, sia in termini di consumo di risorse ed energia, sia in termini di approccio allo sviluppo urbano. Già Jacobs (1971, p. 110) ricorda: «nelle economie altamente sviluppate del futuro è probabile che le città diventino enormi miniere di materie prime, ricche e diversificate. Queste "miniere" differiranno dalle tradizionali poiché diventeranno tanto più ricche quanto più intensamente e più a lungo verranno sfruttate. La legge delle rendite decrescenti non potrà essere applicata a questa attività mineraria; le vene più ricche, una volta esaurite, sono perdute per sempre: nelle città invece, gli stessi materiali verranno recuperati sempre di nuovo, e nuove vene, precedentemente trascurate, verranno aperte».

Da qui emerge un concetto di obsolescenza del costruito e dello spazio urbano più ampio, che va oltre la definizione tecnica e si estende agli aspetti sociali, economici e culturali. Questo influisce anche sulla considerazione della variabile temporale, che non è più un fattore esterno al problema, bensì un mezzo attraverso il quale gestire questa condizione.

Ritornando al rapporto tra affidabilità e obsolescenza, non si tratta di due parametri tra loro in contrapposizione, bensì in un costante processo di adattamento. In tal senso, si può richiamare il concetto di resilienza di un sistema ecologico, come la capacità di tale sistema di conservare le sue funzioni nonostante eventi perturbativi, anche attraverso ampie fluttuazioni e quindi bassa stabilità (Holling 1973). Tale concetto è anche ampliabile ai sistemi sociali, o meglio socio-ecologici, dove

la resilienza acquista anche un'accezione economica, spaziale e sociale, richiedendo, per poter essere compresa, un approccio interdisciplinare di osservazione e analisi alle varie scale (Adger 2000).

Adirittura, l'obsolescenza diventa necessaria alla sopravvivenza del sistema urbano, nella misura in cui può creare nuovo potenziale di trasformazione e dare impulso a nuove attività cittadine, coesistenti con le precedenti.

As for really new ideas of any kind – no matter how ultimately profitable or otherwise successful some of them might prove to be – there is no leeway for such chancy trial, error and experimentation in the high-overhead economy of new construction. Old ideas can sometimes use new buildings. New ideas must use old buildings. Even the enterprises that can support new construction in cities need old construction in the immediate vicinity. Otherwise they are part of a total attraction and total environment that is economically too limited – and therefore functionally too limited to be lively, interesting and convenient (Jacobs 1961, p. 188).

L'obsolescenza viene anche interpretata come un processo entropico. Ad esempio, Lynch (1992) osserva che la dissipazione è un processo di degradazione che interessa la società umana, analogamente ai sistemi viventi. Questo processo ha a che fare con l'eterna provvisorietà delle cose e può avere ritmi e caratteristiche diversi, a seconda che si tratti di oggetti o luoghi. La dissipazione può compromettere la nostra salute, il nostro benessere e i nostri sentimenti, così come l'efficienza delle nostre imprese. Tuttavia, essa ha un potenziale valore. Questo valore non può essere acquisito assecondando tale processo, e non contrastandolo. Infatti, il valore risiede nella continuità piuttosto che nella permanenza.

Sembra perciò utile affermare che l'obsolescenza in edilizia non è qualcosa a cui 'far fronte', ma qualcosa con il quale convivere in una prospettiva resiliente. Ciò non comporta l'impossibilità di poter prevedere la vita futura di un edificio o di un'area urbana, bensì di adottare un certo grado di flessibilità.

Verso una strategia di rinnovamento

Sebbene il processo edilizio che ha portato all'attuazione del *Miljonprogrammet* sia vicino alle logiche della produzione di massa (standardizzazione, industrializzazione, prefabbricazione), la capacità previsionale rispetto alla vita di questi oggetti edilizi e delle loro pertinenze è stata completamente persa. Non si parla, dunque, di un'obsolescenza programmata, analogamente all'oggetto prodotto in serie, ma neppure di una concezione del prodotto edilizio come entità resiliente in evoluzione nel tempo.

Da qui sorge l'equivoco, sottolineato dalle parole di Stemberg:

There was also an underlying idea of completeness and low maintenance that affected everything from material handling to prospects of future growth; the areas were not built for and have not been altered to handle the rapid changes in society that have occurred (Stemberg 2013, p. 8).

Oggi sembra che il migliore approccio all'obsolescenza del patrimonio edilizio del *Miljonprogrammet* sia un intervento che possa includere e bilanciare le tre dimensioni della sostenibilità (ambientale, economica e sociale), coniugandole con principi di fattibilità tecnica (Linde et al. 2014). Tuttavia, non si esclude che nel futuro prossimo la complessità del problema e del sistema di attori in gioco possano generare soluzioni non sempre favorevoli per tutte e tre le sfere della sostenibilità, ma a volte addirittura conflittuali (Linde et al. 2014).

In questo contesto, è necessario tenere in considerazione la figura della *housing company*. Infatti, più della metà delle unità abitative del *Miljonprogrammet* è stata costruita ed è tuttora gestita da società municipali o associazioni per gli alloggi, mentre solo una piccola quota è detenuta da costruttori privati (Vidén 2012). Le *housing companies* gestiscono il patrimonio e possono attuare strategie coordinate di ripensamento delle aree urbane. Tuttavia, ciò comporta l'urgenza di assicurare la consapevolezza e la partecipazione delle comunità di abitanti ad un evento di trasformazione urbana così esteso ed epocale, evitando la rigida applicazione di interventi *top-down*. A tal proposito, Thuvander et al. (2012) ricordano che, secondo la legislazione svedese, i gestori degli alloggi devono ricevere il consenso di almeno il 50% dei conduttori per poter elevare lo standard abitativo e, conseguentemente, la quota di affitto. In tal modo, le compagnie municipali hanno condotto interventi di riqualificazione su ampie aree urbane includendo misure sociali. Tuttavia, più recentemente, un aggiornamento legislativo (legge SFS 2010:879) ha concesso alle *housing companies* pubbliche di operare secondo principi commerciali, nella logica del ritorno degli investimenti, con potenziali effetti sull'accessibilità non solo degli alloggi pubblici ma anche di quelli privati. Inoltre, ciò potrebbe rendere più difficile l'inclusione degli aspetti sociali nel sistema decisionale alla base della riqualificazione urbana.

Ad esempio, nell'ipotesi di una riqualificazione del patrimonio edilizio esistente, l'applicazione di soluzioni tecnologiche rivolte al raggiungimento di elevati standard di efficienza energetica, preferibili sotto il profilo ambientale, potrebbe comportare l'aumento dei costi d'intervento e conseguentemente delle quote di affitto, a svantaggio degli utenti con reddito più basso, compromettendone non soltanto la sostenibilità economica ma anche quella sociale. Del resto, l'attuazione di interventi

combinati di riqualificazione e nuova costruzione, basati su target di utenti differenziati, potrebbe andare incontro alle esigenze economiche e finanziarie delle *housing company*, con il rischio però di non perseguire efficacemente alcuni obiettivi fondamentali delle municipalità, come la lotta alla segregazione.

All'interno di questa visione, rientra – sebbene si tratti di un concetto formulato nell'ambito del design – la *cultural durability*, con la quale si mette in discussione il sistema di relazioni tra designer, prodotto e utilizzatore finale proposto dalla produzione di massa, evidenziando l'importanza di promuovere piuttosto il sistema valoriale e identitario legato all'oggetto (Manzini 1997). La necessità di una ricostruzione dell'identità dei luoghi del *Miljonprogrammet*, oltre che una rispondenza ai bisogni delle comunità, fa effettivamente parte del dibattito attuale sulle strategie di rinnovamento (Morrison 2012).

In Svezia, come nel resto d'Europa, il dibattito scientifico e pubblico in merito al futuro di questo patrimonio si divide fra la volontà di conservazione, in virtù della risorsa materiale e della testimonianza storico-culturale che rappresenta, e la proposizione di demolizione e ricostruzione, in virtù di nuovi standard abitativi e requisiti prestazionali sempre più elevati e stringenti. Proprio da questo dibattito nasce in questi ultimi anni il progetto *Cultural Heritage in the Metropolitan Areas*, che è parte di una politica nazionale a favore di quartieri residenziali in aree metropolitane vulnerabili, promosso dalla Commissione svedese per il patrimonio nazionale. Il progetto ha il compito di sviluppare nuove modalità di collaborazione e di far crescere l'attenzione sulla qualità dell'architettura del tardo modernismo nelle tre maggiori città svedesi, Stoccolma, Göteborg e Malmö (Särnbratt 2006). Lo studio del patrimonio edilizio può creare maggiore consapevolezza rispetto alle potenzialità del costruito in rapporto alle nuove sfide contemporanee. Ad esempio, osservando le caratteristiche tipologiche e tecnologiche degli edifici del *Miljonprogrammet*, Stenberg (2016) sostiene come, grazie all'elevata qualità delle strutture e al loro elevato grado di standardizzazione, modularizzazione e prefabbricazione, tali edifici offrano una condizione estremamente favorevole a possibili alterazioni e adattamenti ai nuovi standard abitativi.

Alla luce di queste considerazioni, si deduce che non esiste un'unica soluzione valida – demolizione e ricostruzione di nuovi edifici o ristrutturazione di quelli esistenti – e neppure una strategia efficace invariabilmente nel lungo termine. Piuttosto, appare necessario un maggior supporto alla formazione di una cultura dell'obsolescenza che sia in grado di agire in maniera sistemica sui molteplici aspetti (sociale, economico, culturale) di questo processo di adattamento. Inoltre, sembra indispensabile un ripensamento dell'obsolescenza che veda la collaborazione tra di-

verse sfere, imprenditoriale, politico-istituzionale e universitaria, e la collaborazione tra diverse discipline attinenti all'abitare. Infine, in contrapposizione con la natura originaria del *Miljonprogrammet*, che ha dato luogo ad un programma di urbanizzazione uniformato su scala nazionale, oggi la strategia di riqualificazione urbana sembra debba ripartire da un approccio locale, costituito da una moltitudine di interventi specificatamente studiati per ogni singolo caso.

Bibliografia

- Adger, W. Neil (2000), Social and ecological resilience: are they related?, *Progress in Human Geography*, 24 (3), 347–364.
- Andersson, Roger – Hedman, Lina (2016), Economic decline and residential segregation: a Swedish study with focus on Malmö, *Urban Geography*, 37 (5), 748-768.
- Björk, Cecilia (2012), *Rekordlärens småbus – vil värda att bevara*, in «Miljonprogrammet – avveckla eller utveckla?» (The Million Homes Program – Develop or demolish?), Forskningsrådet Formas, Stockholm (in Swedish). Disponibile online: http://www.formas.se/PageFiles/3678/miljonprogrammet_utveckla_eller_avveckla.pdf
- BS 7543:1992 – Guide to Durability of buildings and building elements, products and components.
- BS 7543:2015 – Guide to durability of buildings and building elements, products and components.
- Forskningsrådet Formas (2012). *Millionprogrammet – avveckla eller utveckla? (The Million Homes Program – Develop or demolish?)*, Stockholm (in Swedish). Disponibile online: http://www.formas.se/PageFiles/3678/miljonprogrammet_utveckla_eller_avveckla.pdf
- Gov. Bill 1997/98:165 Development and Justice – a Policy for the 21st Century.
- Hall, Thomas – Vidén, Sonja (2005), The Million Homes Programme: a review of the great Swedish planning project, *Planning Perspectives*, 20 (3), 301-328.
- Holling, Crawford Stanley (1973), Resilience and Stability of Ecological Systems, *Annual review of ecology and systematics*, 4, 1–23.
- Itard, Laure – Meijer, Frits – Vrins, Evert – Hoiting, Harry (2008), *Building Renovation and Modernisation in Europe: State of the Art Review. Final Report*. OTB Research Institute for Housing, Urban and Mobility Studies, Delft University of Technology, The Netherlands.
- Itard L and Meijer F 2008 Towards a sustainable Northern European housing stock. Figures, facts and future (Amsterdam: IOS Press)
- Jacobs, Jane (1961), *The death and life of great American cities*, Vintage Books, New York.
- Jacobs, Jane (1971), *L'economia delle città*, Garzanti, Milano.
- Lind, Hans – Annadotter, Kerstin – Björk, Folke – Högberg, Lovisa – af Klintberg, Tord (2014), *Sustainable renovation strategy in the Swedish Million Homes Programme: A case study. Working Paper 2014:02*, School of Architecture and the Built Environment, Royal Institute of Technology, Stockholm, Sweden. Disponibile online: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:706127/FULLTEXT01.pdf>
- Lavagna, Monica – Giorgi Serena – Dalla Valle Anna (2016), *Abitare in Europa. Analisi dei dati statistici, definizione di modelli rappresentativi e valutazione ambientale LCA del patrimonio residenziale europeo*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna.

- Lynch, Kevin (1964), *L'immagine della città*, Marsilio Editori, Venezia.
- Lukkarinen, Margita (2004), *Local development agreements as a tool to stop segregation in vulnerable metropolitan areas. The main elements of the policy*, European Commission, DG Employment and Social Affairs. Disponibile online: <https://ec.europa.eu/migrant-integration/index.cfm?action=media.download&uuid=2A0BD658-0D8F-F1EE-E4ECCE77922A5208>.
- Manzini, Ezio (1997), *Leapfrog strategies*, in «Eternally Yours. Vision on product endurance», van Hinte, Ed (Ed.), 010 publishers, Rotterdam.
- Molinari, Claudio (2003), *Manutenzione programmata*, in «La qualità edilizia nel tempo», Gottfried Arie (a cura di), Hoepli, Milano.
- Morrison, Greg (2012), *Framtidens hem – morgondagens lösningar i dagens bus*, in «Millionprogrammet – avveckla eller utveckla?» (The Million Homes Program – Develop or demolish?), Forskningsrådet Formas, Stockholm (in Swedish). Disponibile online: http://www.formas.se/PageFiles/3678/miljonprogrammet_utveckla_eller_avveckla.pdf
- NA to BS EN 1990:2002+A1:2005 Incorporating National Amendment No. 1 – UK National Annex for Eurocode – Basis of structural design.
- Nilsson, Jan-Evert (2007), *Sweden – the emergence of a national urban policy*, in «National Policy Responses to Urban Challenges in Europe», van der Berg, Leo – Braun, Erik – van der Meer, Jan (Eds.), Ashgate Publishing, London.
- Särnbratt, Lotta (2006), *Perspektiv på miljonprogrammet. Arkitektur, kulturhistoria och miljöanpassning som delar av hållbar utveckling* (Perspectives on Million Homes Programme. Aspects of architectural, cultural and environmental values as part of sustainable development), Chalmers University of Technology, Göteborg (in Swedish).
- Scandurra, Enzo (1995), *L'ambiente dell'uomo: verso il progetto della città sostenibile*, Etas, Milano.
- Sernini, Michele (1988), *La città disfatta*, FrancoAngeli, Milano.
- Stenberg, Erik (2013), *Preface*, in «Structural Systems of the Million Program Era», Stenberg, Erik (Ed.), KTH School of Architecture, Elanders, Mölnlycke (Sweden).
- Stenberg, Erik (2016), *Revisiting Sweden's Million Programme Era: Contemporary Design Strategies for Prefabricated Structural Systems*, in «Small Interventions. New Ways Of Living In Post-War Modernism», Nägeli, Walter – Tajeri, Niloufar Kirn (Eds.), Birkhäuser Verlag, Basilea.
- Thuvander, Liane – Femenías, Paula – Mjörnell, Kristina – Meiling, Pär (2012), Unveiling the Process of Sustainable Renovation, *Sustainability*, 4, 1188–1213.
- Vercelloni, Virgilio (1992), *Ecologia degli insediamenti umani*, Jaca Book, Milano.
- Vidén, Sonja – Botta, Marina (2004), *The transformation of large postwar housing areas in Sweden. Adaptation to a blend of new and old planning ideas*, in «Suburban Form: An International Perspective», Stanilov, Kiril – Case Scheer, Brenda (Eds.), Routledge, New York.
- Vidén, Sonja (2012), *Rekordårens bostäder – en viktig resurs för hållbar utveckling*, in «Millionprogrammet – avveckla eller utveckla?» (The Million Homes Program – Develop or demolish?), Forskningsrådet Formas, Stockholm (in Swedish). Disponibile online: http://www.formas.se/PageFiles/3678/miljonprogrammet_utveckla_eller_avveckla.pdf
- Visscher, Henk – Sartori, Igor – Dascalaki, Elena (2016), Towards an energy efficient European housing stock: monitoring, mapping and modelling retrofitting processes: Special issue of Energy and Buildings, *Energy and Buildings*, 79, 1–3.



Quartiere residenziale risalente alla
Miljonprogrammet Era

Fonte: www.globalutmaning.se

ZONE TRIP #4 BLACK ROCK CITY

Francesco Bacci, Beatrice Moretti

Nel tempo liminale, il tempo si ferma.
L'individuo si trova al di là del tempo.

Chuck Palahniuk

01. La città nel deserto

Era il solstizio d'estate del 1986 e Larry e James si erano dati appuntamento a Baker Beach al tramonto¹. Per giorni avevano lavorato alla costruzione di una statua di legno a forma di uomo alta circa due metri e mezzo; la chiamavano *The Man*. L'idea era quella di vedersi con una ventina di amici nel parcheggio vicino, trasportare la struttura in spiaggia, issarla in piedi e, appena buio, darle fuoco per poi guardarla collassare e ridursi in cenere. Da quella sera in poi, la messa in scena era diventata un raduno fisso che, per i successivi quattro anni, aveva richiamato l'attenzione della società artistica e culturale che popolava numerosa San Francisco. Ad ogni seguente edizione il falò accoglieva decine di nuovi partecipanti e Larry aveva nominato l'evento *Burning Man*.

La celebrazione si articolava in varie fasi di raccolta, preparazione e scambio che culminavano nel rogo dell'effigie dell'Uomo, un rito che accomunava tutti i partecipanti e livellava le loro differenze attraverso un processo di purificazione collettiva. Perciò il divieto di appiccicare il fuoco imposto nel 1990 a causa del rischio di propagazione delle fiamme sulla vegetazione circostante vanificava il significato dell'intera esperienza e di fatto rendeva necessario trovare una nuova sede per l'evento.

L'anno seguente era stato individuato un nuovo sito nel Black Rock Desert in Nevada, una piatta distesa di sabbia circondata da una catena montuosa e distante otto miglia dal primo centro abitato. Questa *playa* di fango secco, ovvero il letto di un lago asciutto e inviolato da oltre trentamila anni, rappresentava lo scenario ideale per lo sviluppo del festival; lo spostamento nel deserto complicava di fatto la logistica ma, d'altro canto, accresceva le capacità espressive del rituale.

Nel corso del decennio successivo al trasferimento, il *Burning Man* è diventato un grande esperimento urbano ed umano, dove il trionfo dell'eccesso e della libertà creativa coesistono con un'organizzazione logica degli spazi e piani di accesso di cose e persone. Quel falò improvvisato su una spiaggia californiana è stato definitivamente regolamentato, ottenendo prima un permesso legale e diventando poi a pagamento; in seguito, per garantire la sicurezza delle migliaia di partecipanti, l'accampamento è stato ricollocato in un'area più protetta della *playa* e disposto secondo uno schema urbano a tutti gli effetti. Lo schema planimetrico attuale è frutto di una evoluzione progressiva in gran parte condizionata da esigenze di controllo e sicurezza, tese letteralmente a organizzare il caos. Più il festival si affermava, più fu necessario ricorrere a regole spaziali convenzionali e, quello che era nato come un evento informale, divenne un fatto architettonico e una città. I partecipanti avevano bisogno di orientamento, di confini precisi, di uno spazio comprensibile da contrapporre al deserto. Le strade vennero nominate, i punti cardinali segnati da bandiere e il senso di smarrimento e confusione che stavano limitando la libertà delle persone diminuirono.

Black Rock City è una città che vive solo pochi giorni immersa in un'atmosfera dai toni post apocalittici; è popolata da esseri umani di ogni genere e provenienza e percorsa da veicoli mutanti. Il disegno del campo manifesta la volontà di dare ordine e razionalità all'impianto ma anche di attribuire alla configurazione planimetrica un'immagine simbolica, definita e riconoscibile. La città del *Burning Man* sembra derivare il suo schema da un modello urbano aprioristico che concretizza un'idea immaginaria in una realtà animata da un carattere ideale. La regolarità dell'alternanza di pieni e vuoti, lo studio degli allineamenti prospettici verso il fulcro centrale dove sorge la statua dell'Uomo, il segno dei confini e di punti cardinali per l'orientamento, tutto concorre al funzionamento ma ancor di più alla spettacolarità del disegno complessivo e del progetto utopistico che lo ha ispirato.

Alla progressiva evoluzione della forma urbana corrisponde la nascita di una comunità eterogenea e temporanea che, anche se solo nel breve corso dell'evento, sperimenta un modello di vita radicale e in un certo senso fuori dal tempo. A Black Rock City non esistono linee telefoniche, ogni oggetto tecnologico deve essere autorizzato, il baratto e il dono sono gli unici passaggi di proprietà ammessi. Libertà, uguaglianza e responsabilità reciproca sono alcuni dei precetti chiave di una società che, provvisoria quanto la città che la ospita, è chiamata ad esistere solo per una settimana e poi a dissolversi senza lasciare traccia. Chi aderisce accetta implicitamente le regole dell'evento, l'ambizione dopotutto è farne parte.

Il *Burning Man* è un episodio unico con un inizio e una fine annunciati, è un rituale immerso in una dimensione avulsa in cui le tradizionali convenzioni di spazio, e soprattutto di tempo, sono alterate. Questo *status* identifica una condizione di margine e discriminazione insieme, una sorta di soglia tra il reale e l'utopico, il precario e l'eterno. Il *Burning Man* si compie in un intervallo di spazio e tempo tanto definito quanto transitorio, in cui sono proprio la sregolatezza e la forzatura dei canoni a garantire la trasformazione degli equilibri e lo sviluppo di nuove forme di espressione, relazione e struttura sociale.

02. La città rituale

Nel 1990, i membri della Cacophony Society, sia per necessità che per volontà di ampliare l'esperienza del *Burning Man*, intraprendevano lo *Zone Trip #4*, una sorta di viaggio situazionista che aveva come fine il raggiungimento del deserto di Black Rock e la fondazione di un accampamento temporaneo. Al centro il totem, il legante della neonata comunità: *The Man*.

Alla fine della settimana, il mangiafuoco David T. Warren, anche conosciuto come Flamo LaGrande, con un gesto spettacolare dava alle fiamme il grande fantoccio, consacrando l'inizio della nuova stagione desertica del *Burning Man*.

La Cacophony Society si definiva come un raggruppamento informale di ‘spiriti liberi’ di stampo anarcoide, il cui intento era quello di opporsi agli stilemi dominanti della società convenzionale, attraverso l’organizzazione di eventi, manifestazioni artistiche ed esperienze al limite, o semplicemente bizzarre e anticonvenzionali.

In occasione dello Zone Trip #4, con l’introduzione del viaggio, dell’accampamento e soprattutto delle prime regole stava avvenendo un’importante transizione del *Burning Man* verso una forma definita, codificata e reiterata di rito sacrificale. Come in ogni rito ancestrale, la violenza compiuta all’unanimità contro uno solo garantiva la coesione e la pace della comunità che la praticava. Violenza compiuta contro uno, o contro la rappresentazione di un Uno, che incarna e raccoglie tutte le individualità. La comunità uccide l’immagine di se stessa per purificarsi.

Si tratta, in fondo, di una necessità archetipica che ha caratterizzato trasversalmente innumerevoli società umane, riproposta in chiave postmoderna e pienamente americana. È la traduzione in chiave *freak* dell’*ekpyrosis*². Il fuoco è considerato inizio e fine di ogni cosa ed elemento regolatore dell’ordine del cosmo. Il suo culto si può tradurre nel sacrificio sul rogo di una vittima (animale o umana) al fine di ristabilire un’unione con il divino ed era praticato, ad esempio, nelle religioni greca, ebraica e nel culto dei Cananei. Una sovversione del principio di necessità in cui l’uomo rinuncia a ciò che garantirebbe il suo sostentamento (o a un membro della propria comunità) per stabilire il primato dello spirituale sul materiale. La vittima viene resa sacra (lat. *sacer, facio*), perché sottratta al proprio *status* comune e alla sfera del diritto umano, per entrare in quella del divino; gli adepti traggono parte di questo passaggio di stato secondo un processo catartico di immedesimazione per la purificazione. L’introduzione del fantoccio evita che si compia il reale atto violento, evoca e rappresenta l’essere vivente che sostituisce.

L’etnologo Arnold van Gennep adottava il termine latino *limen* (limite, soglia) per definire quella fase intermedia o di transizione che costituisce il fulcro e la fase centrale del processo rituale: quel tempo sospeso in cui gli adepti si trovano ad essere a metà tra il prima e il dopo, il momento in cui si confrontano e collidono la durata limitata del rito e l’eternità del divino³.

Chuck Palahniuk, membro della Cacophony Society, lo definiva in questi termini: «Un concetto comune alla maggior parte delle dottrine spirituali è quello di ‘tempo liminale’. Per gli asceti può essere il momento di massima sofferenza. Per i cattolici è quello in cui l’ostia consacrata viene offerta ai fedeli. Il momento varia a seconda della confessione religiosa o pratica spirituale, ma di per sé il tempo liminale rappresenta un momento in cui il tempo smette di scorrere. La definizione corrente è quella di momento ‘fuori dal tempo’. Questo momento diviene così l’eternità del Paradiso o dell’Inferno, e raggiungere anche solo un istante di tempo liminale

è l'obiettivo della maggior parte dei rituali religiosi. In quel momento, si è completamente presenti e vigili e consapevoli del creato nella sua interezza» (2008, pp. 277-278).

Nella fase liminale si annulla il normale *status* di coloro che vi prendono parte, così come la precedente struttura normativa. I neofiti si pongono generalmente in una condizione di uguaglianza e il sistema sociale è strutturato in modo che una comunità egualitaria risponda alle regole imposte da un'autorità generale. Si tratta di una fase di sospensione dallo scorrere del tempo e dalle normali convenzioni sociali che i membri della Cacophony Society ricercavano nei propri eventi; quella forma che gli consentiva di opporsi alla *mainstream society* non attraverso il conflitto, ma tramite il rituale.

Sulla scia degli studi di van Gennep, Victor Turner (2014) definisce *communitas* il sistema di relazioni che si instaura durante la fase liminale. Non si tratta di una comunità già esistente che partecipa insieme ad un evento, quanto più di un insieme legato per l'occasione dall'adesione alle regole e ai fini della liturgia; i suoi membri non necessariamente condividono la medesima cultura o ideologia.

Il *Burning Man* accoglie artisti, businessman milionari, lavoratori del ceto medio o celebrità; anarchici, repubblicani, democratici, radicali e moderati. Tutti i possibili attori del conflitto sociale, uniti nell'uguaglianza dal rito e sottoposti ai suoi officianti. Un aspetto che si chiarisce nelle parole di Turner (2014, p. 59) quando, nel definire la *communitas* fornisce, con le debite differenze, una descrizione del carattere rituale del *Burning Man*: «Nella liminalità, le relazioni sociali profane possono essere interrotte, i diritti e gli obblighi precedenti sono sospesi, e può sembrare che l'ordine sociale sia sovvertito, ma a titolo di compensazione i sistemi cosmologici possono acquistare un'importanza centrale per i novizi, che sono posti dagli anziani, mediante il rito, il mito, il canto, l'apprendimento di un linguaggio segreto, e vari generi non verbali quali la danza, la pittura, il modellare la creta, l'intagliare il legno, il mascherarsi, ecc.».

Lo spirito anarcoide e lo spazio liminale, fuori dal tempo, in cui tutto è concesso, ha attirato negli anni sempre più adepti, sempre meno preparati o coscienti degli iniziali propositi della Cacophony Society. Verso la metà degli anni '90 il gruppo dei fondatori iniziava a sfaldarsi e, come in ogni processo di istituzione di un rito, aumentavano le regole, le norme comportamentali e la determinazione di una precisa liturgia. Tutto era permesso, ma all'interno di un recinto e secondo uno schema preciso, in cui in primo luogo è vietata la normalità; le manifestazioni spontanee dovevano essere orientate e controllate. Il significato del sacrificio rituale diveniva gradualmente comprensibile alla luce di una ripetizione, fortemente normata e vincolante, che era poi l'imitazione, la messa in scena di qualcosa che era accaduto in origine. Un'origine che si trova tanto in quella sera del 1986 a Baker Beach, quanto nei più antichi e archetipici riti.

Black Rock City è la determinazione dello spazio del rituale che nel *Burning Man* si traduce in un'immensa città temporanea, accuratamente pianificata in tutte le sue componenti. Una città a sezione circolare che come una sorta di teatro si affaccia verso il centro della scena dominato da un grande vuoto in mezzo al quale si erge *The Man*. Un insediamento necessariamente coercitivo che tramite l'organizzazione spaziale intende determinare il comportamento dei propri abitanti, che deve recintare e pianificare la spontaneità.

È proprio nel deserto che la costruzione di una città assume ancora più significati. Diceva Reyner Banham (2006, p. 5): «Gli uomini hanno spesso utilizzato il deserto quale metafora dell'inferno, e della morte, della bellezza e della moralità, della caducità della vita e della resistenza degli esseri umani».

La costruzione di una città nel deserto, sogno o forse incubo di ogni architetto⁴, consiste nella possibilità di realizzare un progetto su *tabula rasa*, per incidere il proprio ideale e dominare le forze incontrastabili della natura. Dopotutto il tracciamento di un confine arbitrario è l'atto che consente di distinguere il sacro dal profano. L'antico *temenos* è la prima condizione di esistenza del tempio: la casa del dio ma anche dell'uomo in cui si determina la nascita dell'ordine culturale. Il tempio diventa poi il luogo in cui la comunità pratica il rito e in cui di conseguenza si concretizza quella dimensione liminale di sospensione del tempo. È quindi proprio nella fase rituale che l'uomo, così come i fondatori del *Burning Man*, si rende conto che l'ideale è possibile solo nel liminale; che la società ideale, così come la città che la ospita, non può che fallire se concepita per durare. Si manifesta tuttavia per un momento per soddisfare il bisogno di ordine e trascendenza, come un perfetto mandala di sabbia che viene distrutto non appena completato.

03. La città ideale

La storia dell'utopia può essere raccontata attraverso lo studio dei molteplici ed ambigui significati del neologismo e delle sue diverse applicazioni. È complesso definire i contorni del termine in modo univoco dal momento che etimologicamente può significare sia 'la regione della felicità e della perfezione' (*eu-topos*), sia 'la regione che non esiste in alcun luogo' (*u-topos*). La dimensione, e ancor più il progetto, di natura utopica è quindi estremamente sfuggente e sospesa in una condizione ipotetica, aperta a differenti declinazioni. L'utopia dopotutto si colloca nel campo dell'immaginazione e se ne può cogliere il senso forse solo per contrasto giacché, come sostiene Hanno-Walter Kruft (1990, p. 15), «è nella natura dell'utopia cessare di essere tale quando si dimostra traducibile nella realtà».

È quindi attraverso il grado di prossimità, o di lontananza, tra l'utopia e la realtà che si delinea il significato e soprattutto si concretizza il cosiddetto carattere ideale, quel requisito teorico e sperimentale attraverso il quale si è tentato di dare forma

non soltanto ad un sogno intellettuale, ma anche a modelli di città narrate, disegnate e solo occasionalmente costruite.

Osservando l'impianto planimetrico di Black Rock City, è impossibile non riconoscere alcuni paradigmi che rimandano inequivocabilmente a schemi urbanistici ideali. Nella disposizione ortogonale e nella struttura concentrica dei percorsi, ad esempio, si ritrovano la Sforzinda di Filarete e i dipinti architettonici di Francesco di Giorgio Martini, il fulcro centrale occupato dall'elemento simbolico più importante (il castello, la piazza, la chiesa) richiama, tra le altre, le rappresentazioni rinascimentali di Dürer; è perfino possibile sostenere che la forma 'lunata' somigli al profilo di Utopia, l'isola metaforica di Thomas More.

La concezione della città ideale, in quanto modello esemplare, è un campo di studio tanto complesso quanto sterminato che non è mai rimasto impermeabile alle trasformazioni del contesto storico, anzi in un certo senso ne è stato prodotto e diretta conseguenza. Se nel Medioevo si negava l'esistenza dell'utopia in quanto incompatibile con la giustizia divina imperante e onnipresente, è solo con l'Umanesimo che si sviluppano le condizioni culturali per la riscoperta della classicità e per la diffusione di un pensiero in cui l'Uomo è il centro delle speculazioni e il fine della rinascita. Scriveva Protagora: «[...] di tutte le cose misura è l'uomo, di quelle che sono, per ciò che sono, di quelle che non sono per ciò che non sono» (fr.1 in Platone, Teeteto, 152a). Si può quindi sostenere che il concetto di un modello urbano ideale nasce parallelamente allo sviluppo della cultura umanista se si attribuisce valore non casuale alla vicinanza cronologica tra la redazione della prima teoria architettonica dell'età moderna (il *De re aedificatoria* di Alberti), la realizzazione della prima città ideale in Italia (Pienza) e, ancora una volta, la pubblicazione dell'opera di Thomas More. Questa prospettiva non solo motiva il legame primigenio tra il progetto della città futura e le utopie letterarie, ma determina una svolta per cui i concetti di città e di Stato diventano affini, in parte interscambiabili, tanto da poter naturalmente vedere nella città l'espressione dello Stato.

In questo contesto si fa spazio l'utopia e si configurano i caratteri che descrivono la città ideale. Sostiene ancora Krufft (1990) che gli attributi necessari affinché si possa parlare di città ideale siano l'esistenza di un fondamento (teorico-architettonico e politico-sociale) e la sua trasposizione in uno schema urbano deterministico. In altre parole, utopia e realtà devono coniugarsi in una forma fisica razionale dando vita alla realizzazione del carattere irreali. Razionalità dell'impianto planimetrico e corrispondenza estetica tra utopia e forma sono perciò i caratteri essenziali che generano non solo uno schema urbano guidato da un spirito ideale, ma anche una siffatta struttura sociale. Questa corrispondenza (schema e società) si riconosce nell'ordine spaziale di Black Rock City e diviene condizione necessaria

per l'espressione della libertà dei partecipanti e per la realizzazione del progetto architettonico.

La concretizzazione dell'utopia e del carattere ideale sono processi da sempre particolarmente critici, basti pensare a quanto sembri illogico trasformare in un dispositivo tangibile e funzionante per la vita quotidiana qualcosa che è geneticamente immateriale, ipotetico, perfino visionario. È risaputo che più il modello ideale ha tentato di risolvere necessità pratiche concretizzandosi in forme urbane edificate e abitate, più si è indebolito sul piano concettuale andando incontro ad una sostanziale perdita di fascino e al crollo delle aspirazioni riformiste iniziali. La città ideale è quindi forse più di tutto un costrutto teorico, un organismo letterario, una potente metafora.

Non è possibile verificare se la genesi di Black Rock City sia stata consciamente ispirata da questi paradigmi teorici e urbanistici e se sia un volontario tentativo di fondazione di una città e comunità ideali. Quel che è vero, però, è che nel suo assetto attuale questa immensa realtà temporanea ricalca esplicitamente molti dei canoni ideali, almeno in termini di disposizione formale e concezione della comunità. Tuttavia, pur condividendo analogie con i modelli sopra descritti, l'accampamento che sorge nel deserto del Nevada ogni fine estate non possiede il requisito forse più importante, il fine caratterizzante nell'ambito di questo ragionamento. Black Rock City non è una vera città, non possiede tutte le sue contingenze, i suoi vincoli, le ingombranti pretese funzionali. Le sue strade sono tracciate nella sabbia, la maggior parte delle abitazioni è un'aggregazione di baracche o camper, i luoghi di vita collettivi sono sconfinati radure assolate, i monumenti e le architetture pubbliche sono erette al fine di essere bruciate. Non è fatta per durare, tutto è consapevolmente mortale e finito.

04. La città liminale

Nel corso degli anni l'accampamento spontaneo di Black Rock City assumeva gradualmente le caratteristiche di una vera e propria città. Nonostante il suo fondamentale carattere temporaneo rimanesse immutato, cambiava radicalmente la sua organizzazione spaziale: da disordinato agglomerato circolare di veicoli e tende per qualche decina di persone a complesso e rigido sistema di vie, piazze e recinti per cui sono indicate specifiche destinazioni d'uso.

Nel 1996 l'evento registrava ottomila presenze e agli organizzatori apparivano evidenti diversi problemi logistici causati dall'accesso e dalla circolazione incontrollata di persone e veicoli.

Nel 1997 Will Roger Peterson e Flynn Mauthe fondavano il dipartimento dei lavori pubblici di Black Rock City commissionando all'architetto Rod Garrett il disegno di una città che, assolvendo alle necessarie esigenze funzionali, accogliesse

l'eredità delle antiche città di fondazione e di quelle ideali. Nel 1998 il disegno di Garrett veniva realizzato per la prima volta segnando un punto di svolta fondamentale per l'evento. Quell'anno la città dell'architetto ospitava quindicimila partecipanti e diverse decine di installazioni artistiche. Veniva inoltre vietata la circolazione ai veicoli, fatta eccezione per quelli mutanti, accomunati da una vaga estetica *cyberpunk* e approvati preventivamente da una commissione. Veniva poi proibito l'ingresso agli animali, l'introduzione di fuochi d'artificio ed erano regolamentati i roghi spontanei, che stavano crescendo vertiginosamente come a replicare su scala ridotta ed autogestita il grande rituale.

Nel 2000 la città-evento ospita quasi venticinquemila adepti e per la prima volta sorge all'interno di un recinto di forma pentagonale, funzionale tanto a distinguere con precisione l'area sacra da quella profana, quanto ad impedire l'accesso a chi non dotato di biglietto. Lo stesso anno viene fondato il *Bureau of Land Management*, ovvero un organo di controllo e sicurezza con facoltà di arresto, finalizzato ad orientare il comportamento dei partecipanti. Contemporaneamente all'interno del grande accampamento viene inserito il tempio, ulteriore elemento di transizione verso la città. Nel tempio viene espresso ogni anno il tema dell'evento (sono stati costruiti il tempio delle lacrime, quello del perdono, della grazia, quello dell'onore o della gioia) e diventa una tappa del processo catartico della settimana rituale. Per l'edizione del 2000, lo scultore David Best realizza il tempio della mente che come i successivi si configura come una sorta di misto eclettico di riferimenti estetici alla cultura orientale, nella sua traduzione *freak* americana. Gli adepti incidono o disegnano sulle sue superfici messaggi, date o nomi, lo attraversano o sostano per un po'. Al suo interno, che in realtà non è mai completamente chiuso da pareti continue, non è praticato nessun culto specifico, ma sono accolte sincreticamente tutte le possibili manifestazioni spirituali. Anche il tempio, diverso ma sempre diafano, effimero e quasi interamente ligneo viene dato alle fiamme alla fine della settimana così come l'effigie dell'Uomo, portando con sé tutti i significati di espiazione accumulati durante l'evento.

Con l'edificazione del tempio e l'istituzione dell'organo di controllo, si può dire che nel 2000 Black Rock City matura definitivamente la propria metamorfosi tramite la rappresentazione e l'affermazione ufficiale del potere temporale e di quello spirituale, il tutto chiuso all'interno di un recinto.

Di fronte al crescente numero di vincoli e all'applicazione sempre più evidente di sistemi urbanistici tradizionali come lo *zoning* (esistono, ad esempio, il quartiere per le famiglie, il quartiere gay o quello per ricchi), l'ex membro dell'Internazionale Situazionista René Riesel critica con violenza l'intero evento. Riesel (2004, pp. 218-219) sostiene che non rappresenti nient'altro che l'ennesima manifestazione di uno dei molti volti della società dello spettacolo, in cui si conferma la transizione

dall'essere in avere e dall'avere in apparire: una misera via di fuga a malapena avanguardista per consolidare la struttura del sistema sociale vigente, in netta opposizione rispetto a chi vedeva la città di Black Rock come una possibile declinazione delle teorie situazioniste, alle quali i membri della Cacophony Society si erano originariamente ispirati.

È probabile che il cambiamento radicale della natura stessa dell'evento abbia comportato una distorsione, fino quasi al completo abbandono, dei principi che avevano animato il primo *Burning Man*. Se da un lato potrebbe risultare eccessivo attribuire significati complessi all'intero evento e alle sue pratiche, dall'altro è forse riduttivo considerare un così ricco sistema di simboli come un semplice parco divertimenti temporaneo per adulti. Osservando la natura presente del *Burning Man*, evitando di leggerlo come una successione diacronica di tradimenti rispetto all'atto fondativo di Baker Beach, è possibile ancora individuare numerosi significati relativi ai temi del rituale collettivo e della città ideale. È vero che l'aumentare delle regole ha offuscato i presupposti iniziali di stampo situazionista ed anarchico, ma ha contestualmente avvicinato il carattere dell'evento a quello di un vero e proprio rito, codificato e gerarchizzato secondo dinamiche precise e tradizionali. D'altro canto il rito è spesso un'imitazione e una messa in scena di un atto ancestrale di cui si vuole conservare la memoria anche a costo di modificarne la natura. È anche vero che un rito di tale portata, che in trent'anni ha visto aumentare i propri adepti da qualche decina a settantamila, non può che configurarsi gradualmente nelle fattezze di una città rigidamente disposta e che la natura regolamentata del rito avvicina un simile insediamento alle logiche sociali e spaziali della città ideale.

A differenza della città ideale Black Rock City è prima di tutto un evento che in qualche modo riesce a realizzare per un attimo l'utopia. In questi termini la sua riuscita, o almeno il suo non-fallimento, è da attribuirsi al conflitto di due antitetiche dimensioni temporali: quella limitata del tempo fisico di svolgimento dell'evento e quella dell'eternità del cosmo con cui necessariamente si confronta il rito. Dal conflitto dei due tempi emerge quella condizione liminale che garantisce la sospensione dallo scorrere del tempo e, in ogni caso, che sia per sovvertire o mantenere l'ordine sociale vigente, garantisce una forma di catarsi.

Al *Burning Man* non prende forma una città in senso stretto, bensì se ne realizzano il disegno e le fattezze. Va in scena un evento rituale e multiforme che conferisce alla città, o meglio all'insediamento urbano temporaneo, le sembianze di un immenso teatro. Sotto questa forma, Black Rock City rifugge il pericolo di fallimento tipico dei modelli ideali e si lega indissolubilmente alla celebrazione di un rito inscritto in un tempo e in uno spazio. È forse proprio il tempo limitato, o liminale in cui si esaurisce la festa a conferire al *Burning Man* un'identità altra ed effimera e, in ultimo, a determinare l'architettura dell'accampamento.

In fin dei conti, poi, un episodio tanto effimero quanto mastodontico non poteva che avere luogo in America.

Diceva Baudrillard (1986, p. 64) a proposito del Nuovo Mondo: «L’America è la versione originale della modernità, noi ne siamo la versione doppiata o dotata di sottotitoli. L’America esorcizza la questione dell’origine, non ha il culto dell’origine né il mito dell’autenticità, non ha un passato né una verità fondatrice. Non avendo conosciuto l’accumulazione primitiva del tempo, vive in una perenne attualità, e non avendo conosciuto l’accumulazione lenta e secolare del principio di verità, vive nella simulazione perpetua, nella perenne attualità dei segni».

A Black Rock City si accumula una confusa molteplicità di simboli che si fondono, per un attimo soltanto, nello stesso tempo e nello stesso luogo. Un luogo, come il deserto, come l’America tutta, che non ha origine e ricerca la propria tradizione nella somma di molte altre.

Ma non c’è una sola origine bensì tante possibili, non un’architettura ma tanti suoi simulacri, non una città ma una sua rappresentazione: liminale come lo stato di catarsi, sacra o profana che sia, in cui si immerge chi varca il suo confine.

Note

La ricerca, il tema dello scritto e le relative conclusioni sono state elaborate collettivamente da Francesco Bacci e Beatrice Moretti. I paragrafi 01. *La città nel deserto* e 03. *La città ideale* sono di Beatrice Moretti. I paragrafi 02. *La città rituale* e 04. *La città liminale* sono di Francesco Bacci.

1 Larry Harvey e Jerry James sono i due principali fondatori del Burning Man. Larry è stato il Chief Philosophic Officer del Burning Man Project fino alla sua morte avvenuta il 28 aprile 2018. Jerry, invece, non fa più parte del progetto.

2 Con *ekpyrosis* (gr. *ἐκπύρωσις*, da *ek* “fuori” e *pýros*, “fuoco”, cioè «[uscito] fuori dal fuoco») si intende la concezione cosmologica propria della scuola filosofica stoica secondo la quale il mondo ha origine in un rogo primigenio e trova in un simile avvenimento la sua fine, da cui si determina un nuovo inizio secondo uno schema ciclico di palingenesi.

3 Arnold van Gennep, all’inizio del XX secolo, contribuì in maniera determinante allo sviluppo degli studi antropologici a proposito dei riti di passaggio (van Gennep *Le rites de passage* 1909). Il suo studio, muovendo dall’analisi etnologica di disparati episodi, divideva i riti di passaggio in tre fasi fondamentali: separazione (pre-liminale), transizione (liminale) e reintegrazione (post-liminale). Sulla scia degli studi di van Gennep, Victor Turner approfondì successivamente le indagini sulla fase liminale (es: *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, 1967, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, 1969, *Liminality, Kabbalah, and the Media* 1985).

4 Parlando di esperimenti urbani parzialmente realizzati, ha senso riportare il caso di Arcosanti, il prototipo di città per cinquemila persone ideata dall'architetto Paolo Soleri nel 1970 in Arizona (USA). Il progetto si basava sui concetti dell'arcologia, un'armonizzazione tra architettura ed ecologia che veniva perseguita nella progettazione e costruzione della città. Ad Arcosanti si ambiva ad aumentare le relazioni umane massimizzando l'accesso alle risorse comuni, a ridurre la produzione di scarti e il consumo di energia e, più in generale, migliorare l'interazione tra le persone e l'ambiente circostante. Fin dalla sua apertura, il cantiere di Arcosanti ha coinvolto circa settemila volontari ma nel 2013, anno di morte di Soleri, la struttura era stata completata soltanto per il 5%. Nella parte ultimata (in cui vivono stabilmente 90 persone) ci sono alcune case, una fonderia, un centro musicale, qualche piscina e una serra.

Bibliografia

- Banham, Reyner (2006), *Deserti americani*, Einaudi, Torino.
- Baudrillard, Jean (1986), *America*, Editore SE, Milano.
- Brill, Louis, M. (s.d.), *The First Year in the Desert, Burning Man (official website)*, <https://burningman.org/culture/history/brc-history/event-archives/1986-1991/firstyears/> (ultima consultazione 05/05/2017)
- Crotti, Sergio (2000), *Figure architettoniche: soglia*, Unicopli, Milano.
- Devoti, Daniele (2015), *Burning Man la città temporanea*, Design e Architettura, 05/09/2015, <http://www.devoti.it/burning-man-la-citta-temporanea/> (ultima consultazione 02/03/2017)
- Fairs, Marcus (2015), *Burning Man "needed urban design, it's a city"*, dezeen, 25/08/2015, <https://www.dezeen.com/2015/08/25/burning-man-needed-urban-design-because-its-a-city-says-founder-larry-harvey/> (ultima consultazione 02/03/2017)
- Fregna, Roberto (1987), *Le città di utopia*, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, Bologna.
- Harvey, Larry (1992), *The Early Years Reflections on Interactive Performance*, articolo pubblicato sul sito ufficiale del *Burning Man*, <https://burningman.org/culture/history/brc-history/event-archives/1986-1991/the-early-years/> (ultima consultazione 10/05/2017)
- Jesi, Furio (a cura di), (1977), *La festa*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- Kruft, Hanno-Walter (1990), *Le città utopiche. La città ideale dal XV al XVIII secolo tra utopia e realtà*, Laterza, Roma-Bari.
- Lippolis, Leonardo (2009), *Viaggio al termine della città*, Eulethera, Milano.
- Palahniuk, Chuck (2008), *Rabbia*, Oscar Mondadori, Milano.
- Riesel R., (2004) *Sulla zattera della medusa*, Quattrocentoquindici, Torino.
- van Gennep, Arnold, (1909) *Le rites de passage*, (1960) *The rites of passage*, *The University of Chicago Press*, Chicago.
- Turner, Victor (2014), *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna.



Burning Man, Black Rock City.
Un teatro nel deserto che è una città.
Una città che è un rito sacricale.
Un rito sacricale che è teatro e catarsi.

Fonte Axelspace Corporation

UN ATTIMO PER SEMPRE.
RIFLESSIONI SULL'EFFIMERO A
QUARANT'ANNI DALL'ESTATE ROMANA

Eliana Saracino

Tutto l'Effimero è solo un simbolo.
L'Inattuabile si compie qua.
Qui, l'Ineffabile è Realtà.
Ci trae, superno verso l'Empireo
femineo eterno.

Johann Wolfgang von Goethe

Roma. Estate. 1977.

Roma, 25 agosto 1977. Da un anno Renato Nicolini, giovane architetto trentacinquenne, è assessore alla cultura della 'giunta rossa'¹ del Comune di Roma. All'interno della Basilica di Massenzio si proietta *Senso* di Visconti, gratuitamente, al solo costo della tessera. Ci sono poche centinaia di persone. Il giorno dopo, per la maratona del ciclo *Il pianeta delle scimmie*, in uno strano mix socio-culturale, si fatica a trovare posto.

Nell'estate del '77 fa il suo esordio *l'Estate Romana*, manifestazione culturale, incentrata inizialmente sul cinema, ma apertasi ben presto alle altre arti. L'idea è di usare lo spazio urbano del centro storico e gli eterni scorci di Roma come scenario spettacolare per accogliere manifestazioni all'aperto ed eventi culturali che, privati della loro tradizionale aura di inaccessibilità, vengono aperti ad un pubblico trasversale. La manifestazione ha un grande successo, così da essere ripetuta negli anni seguenti², trasformandosi in un fenomeno di costume e diventando, per le amministrazioni pubbliche, un modello operativo di intervento sulla città.

Per comprendere la portata dell'evento in quello specifico momento è necessario inquadralo nel contesto storico di riferimento³. Le elezioni del 1975-76 avevano segnato un evento eccezionale, l'avanzata elettorale del PC, che ha portato diversi sindaci di sinistra alla guida delle principali città italiane, dopo il dominio assoluto, sin dal dopoguerra, delle forze democristiane. Quegli stessi anni hanno coinciso con un periodo di forte turbolenza e instabilità civile, diffusa per tutto il territorio nazionale, e caratterizzato da profonde tensioni sociali. La crescita dell'inquietudine politica e della lotta armata da parte delle frange estreme di destra e di sinistra determina una lunga stagione di scontri durissimi, sparatorie, rapimenti e attentati che portano il Paese ad un serio rischio di sovvertimento dell'ordinamento democratico. Sono gli 'anni di piombo', gli anni del terrorismo, degli assassini dei magistrati, dei giornalisti, di Aldo Moro, gli anni in cui si interrompe il compromesso storico.

Ma se quel periodo si ricorda principalmente per questi motivi, non bisogna dimenticare che fu anche un momento importante per la rottura che ha rappresentato nel consolidato conformismo culturale italiano⁴. Sono stati anni di grande creatività in diversi campi (musica, cinema, letteratura, televisione, teatro, architettura, fumetto, arti visive); anni densi di complessità e contraddizioni, in cui violenza ed ironia si intrecciano di continuo. Anni in cui cambiano i modelli di comunicazione e i codici linguistici, per immediatezza, per autonomia, per la capacità di unire e mescolare nel messaggio registri diversi. Anni in cui si sperimentano nuove modalità di lotta politica condotte dagli studenti con anarchica ironia ('indiani metropolitani', radio e televisioni libere), in cui vengono messe in discussione le logiche della produttività, del lavoro e della militanza. Era il preludio al mondo globale, in cui la lotta politica stava per essere rimpiazzata dalle culture emergenti degli anni '80.

L'inizio di questo cambiamento lo comprende subito Renato Nicolini. Il suo programma è quello di aprire i grandi spazi del patrimonio architettonico della capitale ad eventi di socializzazione culturale 'di qualità' in grado di unire il soddisfacimento del bisogno di cultura alla lotta contro l'emarginazione metropolitana. L'idea alla base della sua *Estate*, che trovò poi una profonda coincidenza di intenti con l'idea per Roma del sindaco Petroselli⁵, era quella di una cultura condivisa, capace di rafforzare nella popolazione, in particolare in quella emarginata delle borgate, il sentimento di appartenere ad un'unica città.

L'emarginazione delle periferie era un fenomeno che tradizionalmente dilagava nella stagione estiva, così come la scarsità della vita culturale. Quest'ultima funzionava per logiche settoriali e strettamente compartimentate (l'opera, il teatro, il concerto, l'arte...). Inoltre, i movimenti socio-culturali del decennio precedente avevano diffuso, anche negli strati sociali fino ad allora esclusi consumi culturali di élite, un desiderio non adeguatamente colmato né dalla televisione né dai canali tradizionali. Esisteva, però, un tessuto sotterraneo di cantine e cineclub che provavano a rispondere alla nuova domanda culturale che gli apparati tradizionali non erano ancora in grado di soddisfare.

L'obiettivo dell'*Estate Romana* era mescolare questi diversi pubblici e permettere l'incontro. Ciò consentiva di avvicinarsi ed incuriosirsi reciprocamente, entrando in contatto con ciò che non si conosce, ciò che nella quotidianità non si incontra, scatenando inaspettati cortocircuiti e possibilità non previste, verso la cultura altrà.

L'*Estate Romana* ha cercato continuamente di contaminare, interessi, classi sociali, culture, generi: dal pop all'avanguardia, dal balletto al circo, dalle maratone di film popolari a quelli da cineclub, attraverso una serie di felici scelte che si sono mosse agilmente sul confine tra 'cultura alta' e 'cultura bassa'. Agli eventi partecipa una variegata tipologia di platee, di diverse generazioni ed estrazioni sociali, dagli intellettuali agli studenti, dagli abitanti del centro storico alle masse popolari della periferia cittadina, per la prima volta incluse come destinatarie di spettacoli culturali. In questo patchwork proprio della postmodernità, lo spettacolo era assolutamente secondario rispetto al pubblico, le cui diverse motivazioni costituivano il vero spettacolo. Le offerte potevano essere interpretate secondo codici diversi, consentendo letture differenziate e permettendo ad ogni spettatore la costruzione del proprio percorso di crescita culturale. Il pubblico si trasformava da passivo spettatore a reale protagonista, diventando parte integrante della rassegna.

Così, al cupo clima di terrore di quegli anni che porta gli abitanti a rifuggire la vita sociale rifugiandosi nel privato delle case con il risultato di una città deserta, il Comune di Roma risponde invitando i romani ad uscire la sera, proponendo maratone di film che duravano tutta la notte e moltiplicando l'offerta degli spettacoli. Un

grande merito dell'*Estate Romana* è stato quello di aver rotto l'assedio della paura e di aver riportato le grandi masse di cittadini nelle strade e nelle piazze, permettendo loro di riscoprire il valore insostituibile dello spazio pubblico come luogo di confronto e di riscoperta dei valori della collettività. Serviva trasformare la paura e il terrore in gioia ed allegria, la città deserta in una metropoli viva e pulsante.

Per fare questo era necessario entrare nel vivo del conflitto, spargiare le carte e lavorare sulla costruzione di un nuovo immaginario capace di risvegliare il *genius loci* e riunire la città con i cittadini. I luoghi prescelti per ospitare le manifestazioni divengono parte integrante del disegno: quelli che Nicolini (1979) definisce il «meraviglioso urbano», luoghi straordinari, capaci di ridestare ricordi, stimolare nuovi desideri, costruire una nuova stratificazione di significati che, una volta intrecciati ad un luogo, creano un legame per nulla effimero.

Le stagioni del meraviglioso urbano

Comprendere in modo oggettivo l'*Estate Romana* non è semplice. Facendo parte di memoria recente, non è stata ancora storicizzata. Vuol dire farsi largo tra memorie e racconti che ci hanno lasciato i protagonisti, tra ricordi ed emozioni ancora vivide nelle menti degli spettatori.

Nei nove anni di Nicolini assessore, la sua *Estate* si è evoluta: nata come un gioco guascone per la riscoperta della città storica, è poi esplosa negli anni in tanti poli diffusi su tutto il territorio urbano. Dai Fori all'Eur, dal Mattatoio a Villa Ada, dalla Caffarella a Castelporziano, i romani sono stati coinvolti e condotti in luoghi inconsueti ad assistere a spettacoli inaspettati. Tutto comincia a Massenzio, la basilica dell'ultimo imperatore pagano, con l'idea di fare un cineclub di massa ed è diventata una delle più importanti manifestazioni culturali dello scorso secolo.

Nella ricostruzione di una cronologia e morfologia degli eventi dell'*Estate Romana*, possiamo riconoscere tre momenti, diversi per intenzioni e obiettivi.

Una prima fase è individuabile proprio nei suoi esordi, nel suo momento più leggero e creativo, quasi pionieristico, in cui l'architettura e gli allestimenti non hanno molta rilevanza. Non sono importanti nemmeno i programmi, quanto i desideri che vengono stimolati: di incontrarsi, di stare insieme all'aperto, di essere partecipi a un qualcosa.

Massenzio 'è' l'*Estate Romana*. È il non-luogo (Abruzzese 1997) da cui tutto parte. È la scommessa vinta, in modo inaspettato, dai suoi organizzatori. *Massenzio* è stato per tre anni all'interno della Basilica omonima per poi spostarsi in altri luoghi della città, pur conservando il nome, che nel frattempo era diventato un marchio. Durante la prima edizione, l'unica operazione fatta è stata tanto semplice quanto dirompente: prendere un grande telone bianco, collocarlo all'interno della basilica, riconfigurando così l'accessibilità del luogo nella direzione corretta⁶. *Massenzio* univa insieme il piacere del cinema e la grandezza della storia, in cui la libertà della pro-

grammazione gestita dai giovani soci dei cineclub romani permetteva accostamenti imprevedibili e continui cambi di registro tra cultura pop e cultura di nicchia. Si innovava e sperimentava, con le maratone, con le serate speciali, con gli eventi eccezionali. Ma il vero spettacolo non era ciò che veniva proiettato sullo schermo, ma era ciò che accadeva nella platea, che aveva la capacità di tenere insieme un intero spaccato della società che in quel momento si riconosceva in quell'azione.

Insieme a *Massenzio*, in questo primo gruppo di esperienze ci sono le vicende di altre tre manifestazioni che nel loro essere ciclo hanno fatto la storia dell'*Estate Romana*: *Ballo...non solo* a Villa Ada, in cui si balla sulla scena della città, in cui l'unica costruzione sono le bancarelle di prodotti esotici; *Circo in piazza* in cui un piccolo circo di periferia si esibisce tra via Giulia e piazza Farnese, luoghi del potere di Roma per antonomasia, creando una distorsione del significato tra evento e sfondo; infine, il *Festival Internazionale dei Poeti* che, nella sua prima edizione, si svolse sulla spiaggia di Castelporziano. Questa fu teatro di un vero scontro culturale tra i poeti invitati e il popolo della spiaggia; in modo casuale, ma estremamente simbolico, il festival si concluse con il lento adattarsi del palco sulla sabbia dopo l'ultima esibizione.

Un secondo momento dell'*Estate Romana* può essere riconosciuto in una manifestazione che, con un grande sforzo collettivo, si è realizzata nell'autunno del 1979, il *Parco Centrale*, in cui l'aspetto della formalizzazione teorica e delle architetture hanno acquisito un ruolo rilevante, disvelandone alcuni limiti e contraddizioni. *Parco Centrale*, nelle intenzioni, avrebbe dovuto essere il manifesto teorico dell'*Estate Romana* da cui poi tracciare i suoi successivi sviluppi. Ad esso era stato sotteso un grande lavoro preparatorio che ha visto coinvolti i migliori ingegni della generazione giovane romana tra architetti⁷, artisti, attori che insieme si sarebbero fatti interpreti della domanda della città.

La manifestazione era strettamente collegata ad una riflessione sull'idea di città nel momento in cui, e non senza contraddizioni, stava trasformandosi in metropoli⁸. Il *Parco Centrale* si articolava in quattro luoghi, localizzati in quattro diversi quadranti della città, che avevano caratteristiche potenziali di 'centralità' pur essendo esterni al perimetro delle mura Aureliane. Ognuno di essi era una 'città dello spettacolo'. L'idea era di conferire all'*Estate Romana* una dimensione metropolitana e permettere che le sperimentazioni nelle diverse arti uscissero dai loro isolamenti elitari per aprirsi a un pubblico di massa, passando per l'accettazione o il rifiuto (Purini 1993).

Ognuna delle quattro città aveva le sue effimere architetture che, insieme al luogo, costituivano parte integrante degli eventi. La *Città del ballo* al Parco della Caffarella prevedeva una grande pista rettangolare recintata da colonne corinzie e da altre sculture effimere, mescolando pop e memoria. La *Città della televisione*, a Villa Torlonia, prevedeva dei televisori a circuito chiuso lungo delle passerelle metalliche sospese, che

mostravano simultaneamente le immagini riprese la sera precedente nelle altre 'città'. Allo spazio del Foro Boario all'ex Mattatoio⁹ era stato attribuito il ruolo di *Città del rock*, semplicemente riaprendo lo spazio alla città e costruendo un grande palco per i concerti. La *Città del teatro* è stata realizzata in due lotti dello IACP a via Sabotino. In un lotto era stata realizzata la copia esatta del teatro *La Fede*¹⁰, nell'altro un Teatro scientifico (un cubo bianco con in cima un albero). Ai due lati, lo spazio dionisiaco, costituito da un boschetto d'alberi, e lo spazio apollineo, una piazza ovale con un grande occhio centrale, tenuti insieme da una passeggiata aerea tra gli alberi.

Tuttavia una serie di contrattempi e problematiche hanno permesso una realizzazione solo parziale del progetto¹¹ che ne impedisce un giudizio complessivo. *Parco Centrale* doveva essere il salto di qualità dell'*Estate Romana*, sia per il mix di pubblici che avrebbe unito, sia per l'alta qualità dell'offerta. Sembra invece che il tentativo di imbrigliare degli episodi leggeri in un programma così complesso, in cui tutte le ruote dell'ingranaggio avrebbero dovuto funzionare alla perfezione, non sia stata una scelta premiale. Inoltre, la presenza delle architetture ha sbilanciato il dibattito sull'effimero esclusivamente sulla questione della durata (Nicolini 1981), riducendo tutta la ricchezza culturale ad esso sottesa.

Un'ultima fase dell'*Estate*, infine, può essere identificata con gli interventi in cui l'effimero viene utilizzato come strumento per arrivare ad una trasformazione permanente della città. Questo ha coinciso con la visione per Roma del sindaco Petroselli: la sua idea per la conversione della città eterna in una capitale moderna prevedeva che il centro storico fosse un luogo per le funzioni privilegiate della cultura e della politica, mentre tutte le altre funzioni direzionali dovessero essere delocalizzate altrove. Propose, così, due operazioni essenzialmente semplici: recuperare la continuità del complesso dei Fori, eliminando la percorribilità carrabile¹², e finalizzare la realizzazione del Sistema Direzionale Orientale già previsto dal PRG del 1962. In questo modo, la periferia poteva essere ridefinita come nuovo polo direzionale, mentre il centro storico poteva rafforzare la sua vocazione culturale. Negli anni '80-'81 questa idea per la città si va dunque ad intrecciare con la pratica, ormai consolidata, dell'effimero. Le due edizioni di *Massenzio* di quegli anni sono state funzionali ad inviare un chiaro messaggio programmatico: al posto delle auto nei Fori ci dovrà essere la concreta presenza dei cittadini (Nicolini 1991).

Massenzio al Foro fu allestito, infatti, in via della Consolazione, una strada che, passando sotto il Campidoglio, connetteva via dei Fori Imperiali con piazza della Consolazione. I lavori per rimuovere la strada al fine di restituire l'unitarietà al sistema archeologico sarebbero iniziati di lì a poco. Fare *Massenzio* li ha significato, da un lato, far prefigurare alla cittadinanza il nuovo ruolo di quegli spazi prendendo conoscenza del luogo, dall'altro rendere quell'esperienza unica, perché mai più si sarebbe potuta replicare.

La stessa dinamica fu ripetuta l'anno successivo con *Massenzio al Colosseo*, il quale all'epoca costituiva un'enorme rotatoria spartitraffico. In questo caso, il piano consisteva nel pedonalizzare l'area tra il Colosseo e l'Arco di Costantino, per arrivare alla configurazione che possiamo vedere tuttora. Anche in questo caso, quindi, attraverso l'effimero è annunciato alla città l'imminente cambiamento strutturale di un intero settore urbano.

In questo momento l'*Estate Romana* raggiunge il suo apice che sostanzialmente coincide con un chiaro progetto politico di intervento sulla città. Dopo la prematura scomparsa di Petroselli, il lavoro per Nicolini durante il suo secondo mandato diventò più complesso: stavano cambiando gli equilibri politici, il clima culturale e si stavano esaurendo la freschezza e la spinta innovativa delle prime estati. Si era ridotto il ruolo del Comune all'interno degli eventi, laddove i privati e il profitto acquisivano sempre maggiore spazio (Nicolini 1991). Nelle edizioni successive di *Massenzio*¹³, nonostante gli elegantissimi allestimenti che contengono un carattere di prefigurazione che allude sempre ad un'immagine altra della città (De Boni – Colombari 1993), non si riuscirà più ad avere l'effetto sorpresa proprio degli inizi. L'effetto di rottura dell'*Estate* sta finendo a favore di una normalizzazione che appiattisce idee e risultati.

Una nuova stagione

Sono passati quarant'anni da quelle estati ed appare evidente come abbiano lasciato il segno negli attori e spettatori che insieme le hanno prodotte, mostrando come l'effimero sia in realtà eterno, un attimo perfetto che si sottrae dal tempo e che lascia segni profondi e, soprattutto, costantemente operanti nella memoria e nelle emozioni. L'*Estate Romana* per i suoi caratteri specifici e per i suoi intenti di partenza rappresenta un *unicum* nella storia urbana fino a quel momento¹⁴. Si è trattato infatti di un modello operativo e allo stesso tempo politico di intervento sulla città, che la giunta di sinistra che governava Roma sperimentò per reagire ad un problema specifico, quello della paura, del terrorismo, della violenza, proprio di quel particolare momento storico.

L'*Estate Romana* ha lavorato sottilmente, con una strategia propriamente situazionista, fino a stimolare la nascita di desideri: cercare nel quotidiano i desideri latenti degli abitanti, provarli, risvegliarli e sostituirli a quelli imposti dalla cultura dominante. L'effimero ha la capacità di distillare dalla realtà la sua essenza più sottile e duratura, dove la sua apparizione anche se brevissima sa suscitare ogni volta che si rievoca il rimpianto di ciò che è stato e, allo stesso tempo, il desiderio che ricompaia.

Ma a quali desideri si faceva riferimento? Del desiderio di cultura ne abbiamo già parlato: mescolare cultura alta e cultura bassa per avvicinare ciò che apparentemente inconciliabile e scoprire il diverso da sé, generando l'imprevedibile.

Possiamo parlare anche di un desiderio di straordinarietà, di partecipare ad un evento eccezionale che innesca tra spettacolo e spettatore una dinamica attiva, che passa attraverso l'emozione estetica della consapevolezza di stare vivendo qualcosa di simbolico e irripetibile. Ad esempio, usare luoghi che stanno per scomparire (*Massenzio al Foro*), o luoghi solitamente deputati ad altro (festa di capodanno '83 nel Traforo di via Milano) o partecipare a serate speciali (le maratone, la *Serata degli 11 schermi*¹⁵, la proiezione del *Napoléon*¹⁶, ecc.) rende partecipi di un rituale collettivo eccezionale, che lega gli individui a un tempo e un luogo, unendo gruppi di persone che condividono, anche se per poco tempo, un interesse comune¹⁷. Gli eventi depositano un segno nell'immaginario dello spazio, una traccia di ciò che è riuscito ad essere altro, anche se solo per un attimo, rivoluzionandone il senso e il significato.

La costruzione del desiderio passa anche attraverso la voglia di riappropriarsi di luoghi della città sottratti dall'immaginario collettivo, per funzione, per pregiudizio, per localizzazione. Un grande merito dell'*Estate Romana* è stato quello di aver riavvicinato gli strati deboli della cittadinanza, progressivamente emarginati dei consumi culturali, al centro storico che tornava così ad essere luogo del culto cittadino e del desiderio collettivo. Ma ha anche permesso all'intera città di scoprire luoghi inconsueti come l'Eur, quartiere di uffici, deserto nelle ore di chiusura e ripopolato dalla manifestazione, o l'ex Mattatoio¹⁸ di Testaccio, area inaccessibile per tanti anni e pertanto cancellata dall'immaginario urbano collettivo.

E se il desiderio di essere partecipi all'evento non fosse stato già una condizione sufficiente, bisogna dare atto alla capacità visionaria degli organizzatori di utilizzare strumenti che oggi chiameremmo di *viral marketing* o di *gamification* capaci di creare fidelizzazione tra gli spettatori sollecitando anche altri campi, come la dimensione ludica e la *suspense*, ad esempio proiettando un film giallo a puntate prima dell'inizio di ogni spettacolo in programma. La comunicazione¹⁹ aveva infatti un ruolo fondamentale grazie all'immediatezza dei titoli delle rassegne, alla veste grafica dei manifesti, alla trasformazione del programma cartaceo in qualcosa di diverso (calendario, gioco dell'oca) o dei biglietti di ingresso in gadget da collezionare (le carte, i tarocchi, ecc.). Strategie e dispositivi che in qualche modo creavano una dipendenza positiva e contribuivano a creare un senso di partecipazione e condivisione.

Dunque l'*Estate Romana* ha funzionato perché, da un lato, ha intercettato un bisogno di aggregazione di una massa che, dopo la stagione del grande impegno politico, non aveva più trovato i suoi spazi di rappresentazione e, dall'altro, perché ha avuto la capacità e la fiducia di coinvolgere tra gli organizzatori dei rappresentanti dei movimenti e delle sottoculture. Persone giovani, al di fuori della logica delle clientele e degli apparati, ma che avevano una grande competenza nei rispettivi campi di azione (Nicolini 1991). Una classe creativa capace di muoversi con leggerezza, sperimentando e ricercando modalità per rispondere ad una nuova domanda culturale e sociale

che non trovava risposta nell'offerta del sistema *mainstream*, o per innescarla se assente. Con un duplice vantaggio: di trasformare i cittadini da passivi spettatori ad attori/producenti/consumatori e di aprire il sistema dominante verso nuovi scenari.

Ad un certo punto del suo percorso, l'*Estate Romana* si è come intristita: ha perso lo slancio e la freschezza delle prime stagioni, si è persa nella frammentazione che ha ridotto la 'idea di città' alla base delle estati nicoliniane all'idea della festa di piazza, si è imbrigliata in gangli burocratici, complice anche il cambiamento del favore politico²⁰, e nella conseguente lievitazione dei costi. Per attualizzare la lezione dell'*Estate Romana* è lecito dunque chiedersi quali sono stati i fattori che hanno portato all'esaurimento di una stagione fiorente e di successo.

Da un lato, dunque ci sono state la burocratizzazione, l'irrigidimento delle procedure (i bandi di assegnazione, la nascita delle commissioni culturali, le verifiche rispetto a griglie di fattori più che alla qualità dei progetti), la mancanza di risolutezza nel prendere le decisioni e la difficoltà nell'assumersi delle responsabilità. Anche oggi accade spesso che, nonostante un progetto sia ampiamente sostenuto (dagli attori, dalla comunità locale, dalla politica), non si riescano ad innescare procedure che vadano al di fuori della normale gestione, poiché nessun tecnico o amministratore si prende la responsabilità individuale di autorizzarle. Nicolini, invece, spesso si è assunto responsabilità dirette, cercando tatticamente gli *escamotage* per risolvere i problemi e gli impedimenti burocratici, perché altrimenti poco delle estati romane così come le abbiamo viste si sarebbe potuto fare. Ad oggi, con l'aumento delle misure di sicurezza e delle normative, appare sempre più difficile poter sperimentare nella città possibilità alternative di trasformazione che, proprio per il loro essere effimere, possono invece godere di una maggiore libertà.

Dall'altro lato, c'è stata l'incapacità di raggiungere l'obiettivo a lungo termine delle estati: unire l'effimero alla ricostruzione a Roma di un'industria culturale competitiva e moderna, che avrebbe dovuto avere televisione (pubblica e privata), Cinecittà e nuove strutture culturali come punti di forza (Nicolini 1991). La sconfitta elettorale del '85 e il cambio radicale che stava investendo l'industria televisiva in quegli anni interromperanno definitivamente lo sviluppo di questo progetto.

Si può dunque parlare della fine di una stagione intorno alla metà degli anni '80, anni in cui sono cambiati strutturalmente i codici comunicativi e in cui le questioni sociali e culturali emerse nel decennio precedente richiedevano una risoluzione di forma più compiuta e stabile, in un mondo ormai in cammino per diventare il villaggio globale. Ma nei corsi e ricorsi storici, le tendenze contemporanee mostrano come ad oggi ci sia nuovamente un bisogno di effimero. L'ampia diffusione nei territori urbani di usi temporanei, di installazioni, di dispositivi *pop-up*, che riattivano spazi abbandonati o sottoutilizzati delle città e che, nella maggior parte dei casi, partono da un'iniziativa dal basso, mostrano come ad oggi sia necessaria una nuova

sperimentazione sulla città, fatta anche di momenti, di leggerezza e di impermanente. L'effimero è utilizzato dalla cittadinanza attiva per rispondere in autonomia a domande a cui l'interlocutore politico è incapace di dare risposte²¹: probabilmente, come all'inizio degli anni '80, siamo di nuovo nel momento in cui l'apparato viaggia ad una velocità diversa rispetto alla realtà in trasformazione e che pertanto necessita di un adeguamento strutturale nei suoi metodi e strumenti di azione sul territorio.

Tra i grandi meriti dell'*Estate Romana* c'è stato senz'altro anche quello di aver generato dibattito, anche molto acceso, tra sostenitori e detrattori. Il motivo di facile critica consisteva nella sterile opposizione fra effimero e permanente, con l'accusa principale di investire in eventi di una notte anziché in musei, fondazioni o altre istituzioni stabili, con una politica *panem et circenses* etichettata come 'cialtroneria' e 'facile spettacolo'. Critiche operate in particolare degli intellettuali tradizionali, che vedevano in qualche modo minato il loro ruolo di giudici della qualità culturale, in una dinamica abbastanza ovvia tra posizioni conservazioniste e innovatrici. Ma le critiche arrivavano anche da ambienti interni alla sinistra stessa che accusavano l'assessore di fare una politica culturale 'leggera' e destrutturata, in cui la cultura veniva ridotta a bene di consumo.

In realtà, l'urbanistica dell'immateriale (Nicolini 1997), e non dell'effimero, che Nicolini e i suoi collaboratori hanno sviluppato nei nove anni di mandato è tutt'altro che leggera, anzi, è una strategia del profondo (Nicolini 1979): si basa sui valori simbolici che si creano tra gli abitanti che costituiscono la città, tra i messaggi che tra loro si scambiano e tra gli spazi definiti da questo scambio che, proprio per questo, acquistano una connotazione simbolica. È un'urbanistica che ha un'idea di città e si fonda su un progetto culturale, costituito non da valori assoluti, ma da stimoli e aperture verso l'altro e verso la possibilità di nuove visioni. Attraverso l'urbanistica dell'immateriale si può produrre un bene non indicizzabile, il patrimonio culturale collettivo, che sedimentandosi nell'immaginario viene tesaurizzato dalla comunità in modo permanente nella vita quotidiana.

L'obiettivo di Nicolini era di sollevare questo dibattito e dimostrare che l'effimero non basta. E questo è stato pienamente centrato. Se da un lato il masterplan, con la sua pretesa di consegnare una visione perfetta e finita del futuro, non è in grado di cogliere completamente tutte le problematiche che si possono sollevare sul lungo periodo e, quindi, di essere efficace nelle risposte, dall'altro lato non è nemmeno pensabile che le sole pratiche effimere possano bastare per uno sviluppo coerente della città. È necessario costruire una sinergia tra i due modelli, così da rendere possibile l'utilizzo contestuale di entrambi: la loro azione coordinata potrà consentire l'attuazione di adeguate soluzioni locali, organizzate su una maglia strutturale generale. Possiamo parlare di un'urbanistica complementare (Saracino 2012), in cui la temporalità diventa uno

strumento della progettazione urbana, un dispositivo attraverso cui la pianificazione può avvicinarsi all'obiettivo dell'efficacia delle azioni di governo sul territorio, in un modo rapido, concreto e rispondente alle realtà contingenti.

L'effimero, così, gioca un ruolo importante nello sviluppo delle città, poiché si può inserire in modo temporaneamente complementare agli stadi della pianificazione tradizionale e, indipendentemente dalla sua durata, innescare dei meccanismi positivi di trasformazione spaziale, sociale e culturale. La città che rapidamente è in grado di trasformarsi è una città vitale, capace di elaborare delle analisi critiche su sé stessa, imparando dai propri errori, correggendo la direzione nel suo farsi, proponendo nuove soluzioni, includendo nei processi le opportunità non prevedibili. Il meccanismo tensivo, continuo e positivo, fra la previsione e l'uso costituisce uno strumento decisivo per l'evoluzione di una società e di una città che non implodono adagiandosi sulla sicurezza di ciò che esiste e non si accontentano di soluzioni imposte, ma che conservano l'ambizione della crescita e il potere di immaginare nuove opportunità e nuove forme per la vita in comune.

Note

- 1 A capo della giunta, il critico d'arte Giulio Carlo Argan (PC, sindaco dal 1976 al 1979).
- 2 Nove edizioni con Nicolini assessore, ma il brand *Estate Romana* viene tuttora utilizzato.
- 3 *L'Estate Romana* si sviluppa in un particolare contesto storico e culturale caratterizzato da un'accesa conflittualità politica e sociale, diventata ancor più radicale dopo la crisi economica del 1973 e culminata nelle proteste del 1977. Per un'esauritiva comprensione della complessità del periodo, si fa riferimento in particolare agli studi di Crainz (2003; 2012) e Ginsborg (1989; 1998) che inquadrano le cause e condizioni che portano allo sviluppo del contesto storico italiano di quegli anni. Roma in particolare (Vidotto 2001; Panvini 2013; Colozza 2017), nonostante non abbia subito nessuna strage di massa, fu la città italiana maggiormente colpita dal terrorismo.
- 4 Sul tema del cambiamento dei modelli di comunicazione in relazione ai movimenti sociali, politici e culturali si è fatto riferimento in particolare agli studi di Tolomelli (2015), riguardo agli intrecci tra istituzioni e società civile, e di Solaris – Echaurren (1999), riguardo allo sviluppo e alla diffusione delle controculture creative nei diversi campi espressivi.
- 5 Luigi Petroselli (PC, sindaco dal 1979 al 1981), scomparso prematuramente durante il mandato.
- 6 La realizzazione nel 1932 di via dell'Impero, l'attuale via dei Fori Imperiali, aveva snaturato l'intero impianto dei Fori, dividendoli in due e svelando il retro di alcuni edifici che erano controterra.
- 7 Franco Purini, Laura Thermes e Duccio Staderini e i due neolaureati Giuseppe De Boni e Ugo Colombari, 'gli architetti dell'effimero' per antonomasia.
- 8 *Parco Centrale*, oltre ad essere la traduzione letterale del Central Park newyorkese, è anche il titolo della sezione centrale di *Angelus Novus* di Walter Benjamin, che riunisce gli scritti su Parigi e sulla metropoli.
- 9 L'ex Mattatoio di Testaccio, area industriale nel cuore della città, è stato dismesso nel 1975. Nei primi anni 2000 è iniziato il processo di riqualificazione, tuttora in corso, che lo ha trasformato in sede di università e di altre istituzioni culturali. La *Città del rock* è stato il primo tentativo di riportare l'attenzione su quest'area della città.
- 10 *La Fede* era una delle 'cantine', luoghi mitici dell'avanguardia teatrale romana degli anni '60.
- 11 La *Città del teatro* risenti di un certo nervosismo da parte degli attori e registi, la *Città del rock* si dimostrò troppo piccola per le folle da concerto, la *Città del ballo* per la sua collocazione non fu percepita come un luogo urbano; a questo si aggiunsero lo slittamento dei tempi di inizio, il ritardo nelle esecuzioni dei lavori, una condizione climatica particolarmente sfavorevole, la mancata connessione prevista con i mezzi pubblici fra le quattro città.
- 12 Cfr. nota 6.
- 13 Tre edizioni al Circo Massimo ('82-'84) e una all'Eur ('85).
- 14 Al momento della nascita dell'*Estate Romana* siamo ancora ben lontani dal periodo in cui gli eventi, intesi come elemento strutturante nella costruzione della reputazione e dell'identità della città secondo il modello del circuito della cultura (Hall 1997), e il ricorso massiccio al capitale immateriale (Florida 2002) sono diventati meccanismi consolidati e propri dell'apparato. Questi aspetti appartengono in maggior misura ai decenni successivi, in cui si sono sviluppati – e consolidati negli anni – cicli ricorrenti di eventi capaci di contribuire ai processi di costruzione dell'immagine urbana delle città come brand (Landry 2006) da differenziarsi nel sempre più competitivo mercato globale e di attirare flussi di persone e risorse utili alla promozione dello sviluppo locale. Fino ad allora i modelli di riferimento potevano essere i grandi eventi simbolici, come i raduni delle subculture giovanili per i concerti rock (dagli USA all'Inghilterra, fino al *Festival del proletariato giovanile* svoltosi, con non pochi problemi, fino al 1976 al Parco Lambro a Milano) in cui si univa la musica e la contestazione, o alcuni festival che contenevano i primi germi della relazione tra cultura, creatività e città; ad esempio, il *Festival mondial du théâtre de Nancy*, il cui animatore è stato Jack Lang, che sarebbe poi diventato il ministro della cultura francese

con il governo Mitterrand, inaugurando una fiorente stagione di sviluppo e di democratizzazione della cultura urbana, e con cui lo stesso Nicolini ha avuto un importante rapporto personale di scambio e confronto nel corso degli anni. In nessuno di questi casi, però, gli eventi avevano un chiaro intento di reazione ad un clima di violenza urbana, né tantomeno l'obiettivo di una riappropriazione permanente dello spazio pubblico come *l'Estate Romana*. Quest'ultimo tema in particolare si è sviluppato nell'ambito dei movimenti di protesta romani del '68, in cui gli studenti della facoltà di architettura di Valle Giulia avevano avuto un ruolo determinante, ed è poi maturato con Nicolini come progetto culturale.

15 Si proiettavano trailer in contemporanea su 11 schermi.

16 Presenti 8000 persone per la proiezione del *Napoléon* di Abel Gance, accompagnato dall'Orchestra del Teatro dell'Opera.

17 In un mondo in cui l'immagine è un *medium* determinante, Amendola (1997) parla di tribù post-moderne, intese come nuove forme di aggregazione, condivisione e comunanza che si costruiscono su solidi e temporanei legami emotivi e si riconoscono nei segni delle mode, delle passioni o in labili coinvolgimenti che le unificano, rendendole riconoscibili e allo stesso tempo le distinguono dalle altre, definendo una nuova rete di socialità e identità.

18 Cfr. nota 9.

19 Un grande merito lo ha avuto il grafico Giuliano Vittori.

20 La sinistra perde le elezioni del 1985, ma già dopo la morte di Petroselli e la nomina di Ugo Vetere (PC, sindaco dal 1981 al 1985) si respirava un'aria diversa.

21 La città ideale per Lefebvre (1970) è «una continua opera degli abitanti, essi stessi mobili e resi mobili per e da questa opera. [...] Il diritto alla città si manifesta come una forma superiore di diritti: diritti alla libertà, all'individualizzazione nella socializzazione, all'habitat, all'abitare». Sullo stesso tema, ne discute anche Harvey (2003): «Il diritto alla città non è soltanto un diritto all'accesso di quanto già esiste, ma il diritto di cambiarlo. Noi dobbiamo essere certi di poter vivere con le nostre creazioni. Ma il diritto di rifare sé stessi attraverso la creazione di tipi qualitativamente differenti di socialità urbana è uno dei più preziosi diritti umani».

Bibliografia

- Abruzzese, Alberto (1997), *Massenzio/Now*, in «Massenzio '77-'97. Tendenze urbane», a cura di Cooperativa Massenzio, Castelveccchi, Roma.
- Amendola, Giandomenico (1997), *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma.
- Colombari, Ugo – De Boni, Giuseppe (1993), *Visioni e progetti urbani*, in «Lo spazio inquieto. L'effimero come rappresentazione e conoscenza», a cura di Testa, Luciano, Il Cardo, Venezia.
- Colozza, Roberto (2017), *Nights of miracles in Rome? The "Estate Romana" in the "Years of Lead" (1976-1979)*, in «Cities Contested: Urban Politics, Heritage, and Social Movements in Italy and West Germany in the 1970s», a cura di Baumeister, Martin – Bonomo, Bruno – Schott, Dieter, Campus Verlag, Frankfurt.
- Crainz, Guido (2003), *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma.
- Crainz, Guido (2012), *Il paese reale. Dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, Donzelli, Roma.
- Florida, Richard (2002), *The rise of the creative class*, Basic Books, New York.
- Ginsborg, Paul (1989), *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Einaudi, Torino.
- Ginsborg, Paul (1998), *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*, Einaudi, Torino.
- Hall, Stuart (1997), *Representation: cultural representation and signifying practices*, Sage Publications, London.
- Harvey, David (2003), *The right to the city*, in «International Journal of Urban and Regional Research», 27 (4).
- Landry, Charles (2006), *The art of city making*, Earthscan, London.
- Lefebvre, Henri (1970), *Il diritto alla città*, Marsilio, Venezia.
- Nicolini, Renato (1979), *Il meraviglioso urbano. Le manifestazioni per l'Estate Romana del 1979*, in «Lotus International», 25, pp. 75-88.
- Nicolini, Renato (1981), *Difendere l'effimero dai suoi ammiratori*, in «L'effimero teatrale. Parco Centrale. Meraviglioso Urbano», a cura di Bartolucci, Giuseppe, La casa Usher, Firenze.
- Nicolini, Renato (1991), *Estate Romana 1976-85: un effimero lungo nove anni*, Città del Sole Edizioni, Reggio Calabria.
- Nicolini, Renato (1997), *L'architettura dell'immateriale*, in «Massenzio '77-'97. Tendenze urbane», a cura di Cooperativa Massenzio, Castelveccchi, Roma.
- Panvini, Guido (2013), *Grande terrorismo e terrorismo diffuso a Roma*, in «Lo spazio della storia: studi per Vittorio Vidotto», a cura di Bartolini, Francesco – Bonomo, Bruno – Socrate, Francesca, Laterza, Roma-Bari.
- Purini, Franco (1993), *L'effimero come durata*, in «Lo spazio inquieto. L'effimero come rappresentazione e conoscenza», a cura di Testa, Luciano, Il Cardo, Venezia.
- Salaris, Claudia – Echaurren, Pablo (1999), *Controcultura in Italia 1967-1977*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Saracino, Eliana (2012), *Paesaggi temporanei. Verso un'urbanistica complementare*, in «Abitare il futuro. Abitare il nuovo/abitare di nuovo ai tempi della crisi», a cura di Bellomo, Mariangela et alii, Clean Edizioni, Napoli.
- Tolomelli, Marica (2015), *L'Italia dei movimenti. Politica e società nella Prima repubblica*, Carocci editore, Roma.
- Vidotto, Vittorio (2001), *Roma contemporanea*, Laterza, Roma-Bari.



Massenzio alla Basilica, Roma, 1977-1979

«UNA REINVENZIONE INFINITA». CITTÀ, ARCHITETTURA, EVOLUZIONE E TEMPORALITÀ IN MARCEL POËTE

Luigi Manzione

La vie est une évolution. Nous concentrons une période de cette évolution en une vue stable que nous appelons une forme, et, quand le changement est devenu assez considérable pour vaincre l'heureuse inertie de notre perception, nous disons que le corps a changé de forme. Mais, en réalité, le corps change de forme à tout instant. Ou plutôt il n'y a pas de forme, puisque la forme est de l'immobile et que la réalité est mouvement. Ce qui est réel, c'est le changement continu de la forme: la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition.

Henri Bergson

Una storia per la città

Pioniere dell'urbanistica, Marcel Poëte è tra i protagonisti della radicale ricomposizione di saperi, metodi e tecniche, di cui l'architettura e la città sono investite nel primo trentennio del Novecento¹. Nuovi interrogativi metodologici ed epistemologici si formulano allora nelle scienze umane e sociali intorno alle relazioni tra uomo, natura e storia (cfr. Calabi 1997, pp. 31-43). Organismo, formazione, evoluzione, crescita sono termini comuni alla storia e alla geografia, come alla sociologia e all'urbanistica ai suoi inizi: discipline che aspirano tutte a costituirsi come scienze, condividendo il ricorso ad inedite categorie ermeneutiche (suolo, morfologia, durata, etc.). La 'scienza urbana', a cui lavora Poëte, procede peraltro in parallelo ai primi tentativi (da parte di architetti come Donat-Alfred Agache e più tardi Gaston Bardet) di dare corpo in Francia ad uno studio della città basato su fondamenti certi e verificabili (cfr. Manzione 2011).

Con la sua formazione alla *Ecole des chartes* (cfr. Bourdè - Martin 1983, pp. 148-155), in veste di storico della città Poëte partecipa alla transizione dal 'metodo critico' (Langlois - Seignobos 1897) alla 'storia totale' proposta, dal 1929, nelle *Annales* da Marc Bloch e Lucien Febvre. Dal primo assume la postura 'scientifica' e il ruolo della storia come modello per i saperi che si occupano dell'urbano; dalla seconda l'idea di storia come «scienza del tempo e del cambiamento» (Le Goff 1993), comprensione del presente attraverso il passato e viceversa. Come per Seignobos, la storia risponde «alle domande sul passato suggerite dallo sguardo sulle società presenti»; contribuisce alla pratica delle trasformazioni urbane ponendo le questioni (del presente) «come devono essere poste». Poëte introduce con rigore la dimensione storica quale campo di ricerca sulla città, fondamento dell'urbanistica e dell'architettura urbana. In posizione dominante nella *science des villes*, la storia svolge quindi una duplice funzione – documentaria e pragmatica – interagendo con una visione generale della città².

Nella linea di Emile Durkheim, Poëte legge la città come un «essere umano collettivo» da seguire nel corso della sua vita: di qui l'impiego di periodizzazioni ('nascita', 'infanzia', 'gioinezza', etc.) mutate in particolare da Fustel de Coulanges (1864). Fondare la teoria della città sulla storia sottende un'idea genetica della crescita urbana, strutturata sull'organismo e sul ciclo vitale. Sul presupposto della permanenza come legittimazione della trasformazione, tale prospettiva biologica non lascia margini all'invenzione dell'architetto-urbanista, se questa non è, per così dire, 'sorvegliata' dalla conoscenza della città e dal senso profondo della storia stessa.

Con i geografi francesi, Poëte ritiene inoltre che una storia senza geografia non possa rendere conto dei processi da cui originano i fatti urbani, da indagare anche in rapporto alla natura del sito dove si iscrive l'azione dell'uomo. A partire dal parallelo tra la città e l'essere vivente, organicismo ed evolucionismo si intersecano

nel sondare la «vita della città». Nutrendosi di questa connessione, la riflessione di Poëte si esercita su una realtà complessa: un «essere umano collettivo». Di questo essere tratta *Introduction à l'urbanisme* (Poëte 1929), lasciandone intravedere, oltre gli aspetti materiali, un'«anima», espressione profonda della «vita della città» plasmata dalle vicende umane.

All'inizio degli anni '30, la profonda influenza del pensiero di Henri Bergson offre a Poëte gli strumenti per una riconcettualizzazione della «scienza delle città»³. Se non si tratta di un'adesione totale, è certamente qualcosa di più della semplice «conferma delle sue tesi organiciste» (come vorrebbe Baudouin 1988, p. 120). Senza perdere il «contatto con i fatti storici», come Bergson non aveva perduto quello con la conoscenza scientifica, questo incontro gli permette di focalizzare la città come «essere soggetto alle leggi generali della vita», fornendo una feconda apertura teorica ai suoi studi precedenti su Parigi⁴.

La conoscenza dell'organismo urbano è il fondamento dell'urbanistica. (...) È un essere vivente che tratta l'urbanista. (...) è quindi, in definitiva, l'evoluzione urbana che occorre conoscere» (Poëte 1935, p. 163; tutte le traduzioni dal francese sono dello scrivente).

Il fatto urbano diviene così una categoria vitalista. Nel bergsonismo Poëte individua in sostanza la chiave per rivedere un progetto intellettuale intrapreso all'inizio del Novecento, ancora sospeso tra il radicamento dei principi teorici nella concretezza dei processi storici ed una sorta di giustificazione filosofica ripresa dall'esterno. Ma si innesca un conflitto tra l'*habitus* dello storico e quello del teorico: il primo, attento alle origini dei processi – affetto, se vogliamo, dalla «ossessione embriogenetica» di cui parlava Marc Bloch (1949, p. 54) – privilegia la dimensione lineare della permanenza; il secondo esalta invece la dimensione non lineare della trasformazione (cfr. Gaudin 1985, p. 56). Varcata con decisione i limiti della formazione di *chartiste*, nella rielaborazione 'bergsoniana' degli anni '30 dei temi della sua monumentale storia di Parigi del 1924-31, Poëte illustra la «vita di città» in termini di «avventura».

Il senso di tale avventura riaffiora dall'analisi della produzione artistica e letteraria. Già utilizzata per la comprensione del fatto urbano come fatto storico, questa produzione diviene ora un *corpus* autonomo per costituire un nuovo oggetto di studio: l'«anima della città». Conoscere la città significa allora scoprire l'«anima urbana», «spinta ininterrotta di cambiamento imprevedibile». E questa anima, che stabilisce una connessione tra i piani della 'forma' e dell'«essere» della «vita di città», interessa Poëte solo nel suo concreto situarsi nel tempo storico. Un tempo inteso, non diversamente da Fernand Braudel, come «durata» nell'accezione pienamente bergsoniana.

«Una reinvenzione infinita»

Memoria della città come entità culturale, sociale ed economica e, la vita urbana si materializza nel paesaggio visibile portando in sé, nel tempo, le tracce della sua evoluzione:

Il passato è incluso nella città contemporanea come la palla di neve che si comincia a modellare con le mani e, lanciata sull'abbagliante suolo innevato, diviene poi sempre più grande. La semplice durata ha prodotto sull'agglomerazione umana questo effetto: la città ha vissuto. Si è impregnata di movimento e di cambiamento. (Poëte 1935, p. 164)

Il divenire – come si presenta alla nostra coscienza – è un flusso ininterrotto. È «durata», nella quale il passato si distende continuamente sul presente e 'ingrossa' come la palla di neve sul suolo innevato. In quanto «durata», per Poëte il tempo è bergsonianamente qualcosa di sempre nuovo e imprevedibile: è «creazione continua». La metafora della palla di neve, mutuata da *L'évolution créatrice* (Bergson 1907, p. 2), si fa ora sigillo fondativo di una teoria della città nella quale l'evoluzione urbana è in senso pieno «evoluzione creatrice», punteggiata da «salti bruschi» di cui occorre spiegare le cause e gli effetti. Come durata, il tempo si converte in 'opera', sedimentandosi nel vivo della città in trasformazione. Non esiste però continuità né prevedibilità nei processi di evoluzione poiché questa «crea mano a mano non solo le forme della vita, ma le idee che permetterebbero ad un'intelligenza di comprenderla» (Bergson 1907, p. 104). L'evoluzione non è leggibile neppure in termini finalistici: lo svolgimento della vita secondo un piano pre-stabilito appare infatti un'idea fallace tanto a Bergson quanto a Poëte. Questa «creazione incessante» si traduce in una sorta di riscrittura su un palinsesto dove i segni del passato si accumulano, persistono o si cancellano, senza scomparire mai del tutto. La vita della città nel tempo lungo della storia è quindi una «reinvenzione infinita» (cfr. Poëte 1935).

In *Paris, son évolution créatrice* (Poëte 1938), questa si identifica con la «vita organica e psichica» di un essere vivente. In costante interazione con il territorio, la città è un «aggregato sociale» da esplorare mettendo in gioco «anche l'intelligenza inventiva e la spiritualità creatrice dell'uomo» (Poëte 1938, p. I). Tale visione non va confusa con un'accezione peggiorativa di vitalismo⁵; vi si può rilevare piuttosto un rimando a Patrick Geddes, le cui convergenze con Poëte sono peraltro significative. Nella prospettiva qui circoscritta alla cultura francese, osserviamo solo che per entrambi la città è il campo di osservazione di una evoluzione, di un «racconto che intreccia sempre diversamente nel tempo innovazione e memoria» (Ferraro 2002, p. 35). L'evoluzione diviene il filtro attraverso cui essi ripercorrono l'urbano secondo l'asse del tempo, mirando alla definizione di strumenti critici, alla «educazione allo sguardo» nel senso più ampio (cfr. Geddes 1915). Sul presupposto della interdipendenza

tra uomo, ambiente e società, si delineano così – ben oltre il determinismo di marca tardo-positivista – immagini e temi nuovi. Tra questi, la nozione prima accennata di «anima della città», conoscenza generale ed individuale, che in Poëte si dà sul piano della relazione tra ‘forma’ e ‘contenuto’.

Che cos’è la forma dell’organismo-città, se non «la materializzazione di un fatto interno di evoluzione, prodotto dalla interazione con l’ambiente»? (Poëte 1938, p. 7) La forma urbana reca in sé l’impronta della «vita di città»: è cristallizzazione della sua «evoluzione creatrice». Una «istantanea colta su una transizione» (Bergson 1907, pp. 301-302); una stabilizzazione del divenire nel momento in cui questo diviene riconoscibile. Nel ripensare la città nel rapporto tra evoluzione e forma, Poëte risale al principio, allo «slancio vitale», da cui deriva l’idea di città come «creazione continua» ed opera umana per eccellenza. Opera da situare ancora nella dimensione del tempo: non in quello spazializzato della scienza, ma nella ‘durata’. Da questo punto di vista, *Paris, son évolution créatrice* segna una svolta radicale. Un «capovolgimento di valori» già annunciato in un articolo del 1937 dove Poëte afferma che nello studio della città si deve partire, non dalla terra, ma dall’uomo «in cui si manifesta la spiritualità creatrice» (Poëte 1937, p. 212).

La città è dunque un essere vivente regolato dalle leggi della vita umana. A tale premessa non corrisponde però la conseguente individuazione di queste leggi. Per prudenza, forse per la «modestia» evocata da Paul Ricœur (1984, p. 171) a proposito degli storici francesi, Poëte si rifiuta di stabilire un apparato nomotetico. La sua formazione di *chartiste* gli impone di collocare i fenomeni urbani nella loro precisa prospettiva storica, ma nel quadro di una visione del tempo ormai ben diversa da quella lineare dello storico tradizionale. Risiede qui la specificità e, al contempo, il limite della *science des villes*: quando si allontana dalle monografie sulle città francesi, prodotte da Poëte e dai suoi allievi dell’Institut d’urbanisme di Parigi, questa scienza non riesce infatti ad integrare fino in fondo l’adozione di un metodo, che si vuole scientifico (in quanto dedotto dalla pratica dello storico e alimentato dalle scienze umane), ed una teorizzazione volta a fondare la città-organismo sul terreno del bergsonismo.

In *Introduction à l’urbanisme*, la città veniva sempre ricondotta a processi tangibili; dieci anni dopo, si assiste al tentativo di «spiritualizzarne» lo studio. Con un’espressione sorprendente, Poëte (1938, p. 40) parla di «centri di misticità», «magneti» o elementi primari come, a Parigi, le chiese nell’Île de la Cité sulla riva sinistra della Senna, l’abbazia di Saint-Denis sulla riva destra; i luoghi sacri (Montagne Sainte-Geneviève, Montmartre); i monumenti (Louvre, Invalides, Panthéon). L’influenza di Bergson gli ha permesso di riarticolare il racconto della città in evoluzione, con la rimessa in discussione di un’idea di tempo di marca continuista e con l’accentuazione dei momenti di rottura o momenti «creatori». Pur legato al passato, il presente vi si distende incessantemente, instaurando una «differenza». Da un lato, il passato è

inteso come motore (e modello) delle trasformazioni urbane, sulla base di una teoria della persistenza e degli elementi costitutivi della città; dall'altro si delinea l'idea di una evoluzione che si compie in termini non lineari, attraverso «salti» manifestanti lo stato di «dinamismo particolare» della città, adattamenti dell'organismo a nuove condizioni di vita. E questi «salti» producono effetti durevoli sulla fisionomia della città stessa: in equilibrio instabile tra continuità e discontinuità, accelerazioni e stasi, il fluire del tempo, come forza viva di cambiamento, si dispiega sulla materia resistente dello spazio⁶.

Fortemente marcata da questa dialettica, l'evoluzione urbana si manifesta secondo processi che, specie nei «centri di misticità», fanno «risalire la curva della città» (Poëte 1938, p. 45), dilatandone l'orizzonte. Con un richiamo ancora tutto bergsonianesimo alla funzione dell'«avventuroso» e dell'imprevisto, questo distacco dal «triste orizzonte del determinismo» (1938, p. 111) conferma la centralità della vita nella costruzione della città, grande «opera umana», ed accentua la componente umanistica del pensiero di Poëte. Influenzato dalla autobiografia di Wolfgang Goethe (1811-33), egli si chiede:

in cosa consiste l'obbligo di non limitarsi a considerare i tratti visibili ai nostri occhi della città se non nel cercare di discernere ciò che questi tratti nascondono? E ciò equivale a penetrare nell'essere urbano al fine di coglierne le manifestazioni intime dell'anima, fonte della vita stessa di questo essere. È proprio di anima, infatti, che occorre parlare, come di ciò che assicura l'unità dell'essere nel tempo (Poëte 1938, p. 133-134).

Celata dietro la superficie delle cose, l'«anima della città» ne esprime l'identità profonda, da cogliere attraverso lo scavo nell'«essere urbano», a cui si può accedere, in termini bergsoniani, per mezzo della intuizione, della «simpatia divinatoria». È la creazione artistica lo stato proprio «a far sorgere, nel campo della visione interiore, l'anima urbana». La quale diviene la chiave di volta di un percorso riflessivo che, confermando il riferimento a Fustel de Coulanges (1864, p. 103), coniuga la critica rigorosa dei documenti alla indagine sulla dimensione spirituale del passato.

Dall'essere urbano alla forma urbana

L'intreccio tra l'«anima della città» e l'idea di permanenza fa emergere l'intero potenziale di conoscenza implicito nella «vita urbana». Si concentra qui l'interesse di coloro che si ispireranno all'opera di Poëte, anche nelle ricerche italiane, come si può rilevare ad esempio nella ricezione da parte di Aldo Rossi ne *L'architettura della città* (1966). Per Poëte, la città è un'«opera d'arte collettiva»; Rossi nota come «da natura dei fatti urbani sia abbastanza simile a quella dell'opera d'arte, e [...] il carattere di

questi fatti costituisce l'elemento principale per la loro comprensione» (pp. 48-48).

Per Poëte, come si è detto, «fatti urbani» sono i fatti storici utilizzati per ricostruire la formazione e l'evoluzione della città; in quanto risultato di una selezione, anche per Rossi (1966, p. 39) essi sono «indicativi delle condizioni dell'organismo urbano, costituiscono un dato preciso, verificabile sulla città esistente». Ricollegandosi agli scritti poëtiani degli anni '20, Rossi pone in primo piano la «teoria delle persistenze» (p. 35), basata «su una lettura continua della città e dell'architettura», sul presupposto di «una teoria generale dei fatti urbani». Ma l'opera di Poëte – definita da Rossi «una delle più moderne dal punto di vista scientifico dello studio della città» (p. 39) – rifugge, come abbiamo notato, dalla formulazione di principi generali che governerebbero tali fatti.

Ciò che permane nei processi di trasformazione costituisce il fatto urbano per eccellenza (Rossi 1966, p. 46). In questa chiave, la «persistenza», alla base dell'organismo urbano, è tuttavia da ricondursi meno a Poëte (come fa Rossi) che a Pierre Lavedan. Il terzo capitolo di *Qu'est-ce que l'urbanisme* (Lavedan 1926, pp. 91-105) definisce infatti la «legge di persistenza del piano», secondo cui le città conservano la struttura planimetrica fondamentale, interrotta solo da trasformazioni locali di cui, specie a partire dall'Ottocento, la storia ci informa.

Rossi conclude che, pur non identificandosi *tout court* con la scienza storica, la «scienza urbana» trova comunque nella storia urbana – qui effettivamente nell'accezione di Poëte – le più appropriate modalità di lettura della struttura della città nella sua forma attuale e nel suo farsi nel tempo. La permanenza, «passato che sperimentiamo ancora» (Rossi 1966, p. 50), non può darsi però senza la 'differenza' di cui parla Poëte (della quale in Rossi non c'è traccia). Questa differenza, che instauriamo rispetto alla città del passato, permette di cogliere *l'âme de la cité*, intesa anche da Rossi – che la riconduce genericamente ai «geografi francesi» e non a Poëte – come ciò che risiede oltre la struttura dei fatti urbani.

Al di là di queste convergenze, la ricezione italiana appare nel complesso piuttosto riduttiva, se si considera il primato della «vita di città» in Poëte a fronte delle pretese, più o meno scientiste, di classificazioni tipologiche e morfologiche che, da Rossi e dalla sua scuola, sono derivate negli anni '60-'70 del Novecento, anche nella direzione aperta dalle «preesistenze ambientali» di Ernesto Rogers e dalla «storia operante» di Saverio Muratori. Poëte aveva attirato l'attenzione sulla dimensione estetica (e sulla creazione artistica) quasi a voler mettere in guardia – con notevole anticipazione – dalle nuove chimere incumbenti sulla teoria dell'architettura e della città nel secondo dopoguerra. Secondo lui, è possibile studiare il passato solo ponendosi alla giusta distanza. Gli elementi di permanenza e l'«anima della città» possono essere letti solo situandosi nel presente, nel flusso inarrestabile del cambiamento, anche «in netto contrasto con il passato sussistente» (Poëte 1938, p. 138).

Attraverso la percezione della differenza tra passato e presente si ricompone dunque il quadro di una civiltà e di una cultura urbana. Si direbbe che per Poëte (come per gli storici delle *Annales*) il presente costituisca il punto di partenza per ricostruire la storia della città, da cui il passato riemerge in tutta la sua ricchezza. Conoscere la città significa, in conclusione, disvelarne l'«anima urbana» a partire dal presente. Ma

non può cogliersi in pieno il senso della vita urbana se non si distingue l'«essere urbano», costituente in sé l'aggregato sociale che forma essenzialmente la città, dalla «forma urbana» [...] con la quale la città si presenta materialmente ai nostri occhi. Ora, è all'essere che si applicano le leggi biologiche. La forma è nient'altro che la materia inerte [...] modellata o disposta dall'essere e che, pertanto, non va confusa con esso. Adeguata ai propri bisogni quando l'essere l'ha creata, questa forma non vi corrisponde che in maniera imperfetta quando le generazioni seguenti la utilizzano, ancora conservata, in quanto esiste un fondo permanente nell'essere. [...] Le generazioni successive che compongono l'essere si succedono; è la forma – che permane – a manifestare l'anima urbana (Poëte 1938, p. 148).

Permanenza e trasformazione diventano in Poëte i poli dialettici di uno sguardo vivificato dai concetti – all'epoca largamente inediti – di evoluzione e di temporalità, ben differenti da quelli veicolati più tardi da Sigfried Giedion (1941) sul presupposto della pura identità dello spazio-tempo. Evoluzione, tempo e forma della città si riannodano in una narrazione complessa e originale, intorno al tema della stratificazione generatrice di forma, per far luce sulla città (e la sua architettura) intesa come «reinvenzione infinita». Al termine di *Paris, son évolution créatrice*, la forma della città riprende tutto il suo peso: pur avendo puntato tanto sull'essere, Poëte rimescola di nuovo le carte. Ed è forse per questo che, nonostante quanto ci si potrebbe aspettare, saranno gli architetti a raccogliere, a distanza di più di trent'anni, la sua eredità. In tal senso, egli rappresenta in pieno, come abbiamo accennato all'inizio, uno storico per la città e per l'architettura urbana.

Note

1 Poëte (1866-1950) consegue il diploma di medievista presso l'École des chartes di Parigi nel 1890. Conservatore della biblioteca municipale di Besançon dal 1894 al 1903, anno in cui si trasferisce a Parigi, nominato bibliotecario della Bibliothèque historique de la ville. Qui organizza nei successivi dieci anni una serie di esposizioni dedicate alla storia della capitale francese. Nel 1907 è membro della Commission du Vieux Paris, di cui sarà segretario generale dal 1913 al 1920. Nel 1914 comincia ad insegnare alla École pratique des hautes études (*Séminaire d'histoire de Paris*), dove resterà in carica fino al 1948. Nel 1918 fonda, con Henri Sellier, l'École pratique des hautes études urbaines, divenuta nel 1924 Institut d'urbanisme de l'Université de Paris.

2 Per Poëte i fatti storici assumono valore in quanto selezionati e inquadrati in questa visione d'insieme: diventano «fatti urbani» nel momento in cui vengono riconosciuti come elementi significativi per una ricostruzione volta anzitutto a restituire la formazione e l'evoluzione della città.

3 L'organicismo ancora vago ed il richiamo generico alla evoluzione escludono di poter riportare a Bergson l'insegnamento di «évolution des villes» di Poëte dalla metà degli anni '10 ed i suoi scritti fino ad *Introduction à l'urbanisme* (1929). È con *Les idées bergsoniennes et l'urbanisme* (Poëte 1935) che la sua teoria della città si precisa nei termini propri della «evoluzione creatrice», con una base esplicitamente bergsoniana. Un approfondimento decisivo in questa direzione si compie poi in *Paris, son évolution créatrice* (Poëte 1938).

4 Tra questi si ricordano (Poëte 1908; 1910; 1924-1931; 1925).

5 O addirittura sommariamente ricondotta, come in Terranova (2008), all'emergere dei totalitarismi in Europa secondo il vecchio schema ideologico ripreso da György Lukács (1954).

6 Per Poëte, questa evoluzione può essere colta come in un film. Nel 1935 redige il soggetto del documentario *Pour mieux comprendre Paris*, con la regia di Etienne Lallier, dove mette in scena la rappresentazione della città attraverso sequenze che seguono l'insieme dei «movimenti dell'anima che fanno agire il corpo» (Poëte 1938, p. 56). L'ultimo capitolo de *L'évolution créatrice* è dedicato al «meccanismo cinematografico del pensiero e l'illusione meccanicista» (Bergson 1907, p. 306), a cui Poëte si riferisce nel concretizzare l'idea che una «tranche de vie» urbana, come quella di un giorno della città di Parigi, possa essere rappresentata al meglio, come ogni fenomeno della vita che si intenda isolare, per mezzo della sua proiezione cinematografica.

Bibliografia

I riferimenti sono citati nel testo riportando la data della edizione originale ed i numeri di pagina della edizione consultata, la quale è indicata qui tra parentesi quadre.

Baudouin, Rémi (1988), *La naissance de l'École des Hautes Études Urbaines et le premier enseignement de l'urbanisme en France, des années 1910 aux années 1920*, A.R.D.U.-Plan urbain, Ministère de l'Équipement et du Logement, Paris.

Bergson, Henri (1907), *L'évolution créatrice* [Presses Universitaires de France, Paris, 2003].

Bloch, Marc (1949), *Apologie de l'histoire ou Métier d'historien* [Colin, Paris, 1993].

Bourdé, Guy – Martin, Hervé (1983), *Les écoles historiques* [Seuil, Paris, 1997].

Calabi, Donatella (1997), *Marcel Poète et le Paris des années vingt: aux origines de «l'histoire des villes»*, L'Harmattan, Paris.

Ferraro, Giovanni (2002), *Patrick Geddes, Cities in Evolution, 1915. Un manuale di educazione allo sguardo*, in «I classici dell'urbanistica moderna», a cura di Di Biagi, Paola, Donzelli, Roma.

Fustel de Coulanges, Numa Denis (1864), *La cité antique* [Flammarion, Paris, 1984].

Gaudin, Jean-Pierre (1985), *L'avenir en plan. Technique et politique dans la prévision urbaine 1900-1930*, Champ-Vallon, Seyssel.

Geddes, Patrick (1915), *Città in evoluzione* [Il Saggiatore, Milano, 1970].

Giedion, Siegfried (1941), *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge Mass.

Goethe, Johann Wolfgang (1811-33), *Della mia vita. Poesia e verità* [UTET, Torino, 1957].

Langlois, Charles-Victor – Seignobos, Charles (1897), *Introduction aux études historiques* [Kimé, Paris, 1992].

Lavedan, Pierre (1926), *Qu'est-ce que l'Urbanisme. Introduction à l'histoire de l'urbanisme*, Laurens, Paris.

Le Goff, Jacques (1993), *Préface*, in (Bloch 1949, pp. 7-30).

Lukács, György (1954), *La distruzione della ragione* [Meltemi, Milano, 2011].

Manzione, Luigi (2011), *Une généalogie du savoir disciplinaire: le modèle science dans la construction du discours des urbanistes dans la première moitié du XXe siècle*, in «Lieux communs», n. 14, pp. 174-193.

Poète, Marcel (1908), *L'enfance de Paris. Formation et croissance de la ville, des origines jusqu'aux temps de Philippe-Auguste*, Colin, Paris.

Idem (1910), *Formation et évolution de Paris*, Juven, Paris.

Idem (1924-1931), *Une vie de cité. Paris de sa naissance à nos jours*, Picard, Paris (voll. I, II, III).

Idem (1925), *Une vie de cité. Paris de sa naissance à nos jours. Album*, Picard, Paris.

Idem (1929), *Introduction à l'urbanisme. L'évolution des villes. La leçon de l'antiquité* [Sens&Tonka, Paris, 2000].

Idem (1935), *Les idées bergsoniennes et l'urbanisme*, dans «Mélanges Paul Negulesco», Imprimeria Nationala, pp. 575-585. Nel testo citiamo dalla edizione riportata in (Baudouin 1988).

Idem (1937), *Paris, son évolution créatrice I. Introduction à la vie urbaine*, in «La vie urbaine», n° 40.

Idem (1938), *Paris, son évolution créatrice*, Vincent & Fréal, Paris.

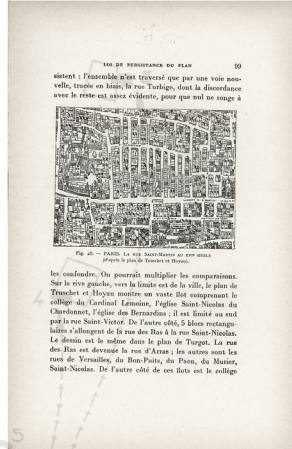
Ricœur, Paul (1984), *Temps et Récit, I*, Seuil, Paris.

Rossi, Aldo (1966), *L'architettura della città* [Clup, Milano, 1991].

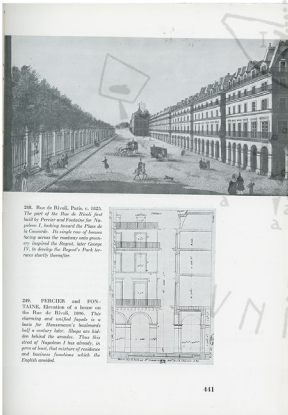
Terranova, Charissa (2008), *Marcel Poète Bergsonian Urbanism: Vitalism, Time, and the City*, in «Journal of Urban History», vol. 34, n. 6, pp. 919-943.



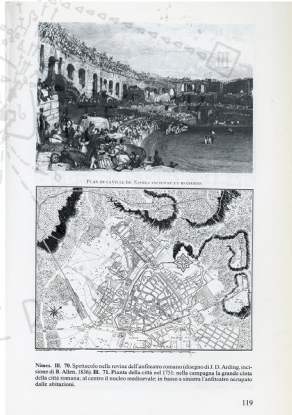
1



2



3



4

1. Marcel Poëte (con Élie Debidour), ottobre 1914, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 4C-EPP-5683

2. Da Pierre Lavedan, Qu'est-ce que l'Urbanisme. Introduction à l'histoire de l'urbanisme, Laurens, Paris, 1926

3. Da Siegfried Giedion, Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1941

4. Da Aldo Rossi, L'architettura della città (1966), Clup, Milano, 1991

Sullo sfondo L'organisme urbain et ses éléments (disegno di Gaston Bardet), da Marcel Poëte, Paris, son évolution créatrice, Vincent & Fréal, Paris, 1938

RITORNO AL PRESENTE:
LA GERMANIA E L'ARCHITETTURA
SCOMPARSA NELL'EPOCA DELLA SUA
RIPRODUCIBILITÀ TECNICA

Ivan Brambilla

*Eine Kopie ist kein Betrug,
ein Faksimile keine Fälschung,
ein Abguss kein Verbrechen und
eine Rekonstruktion keine Lüge.¹*

von Winfried Nerdinger

La ricostruzione dell'architettura nella Germania riunificata

In Germania gli ingenti danni indotti dalla seconda guerra mondiale alle città e al patrimonio architettonico fanno della ricostruzione un tema importante che ricorre con più o meno intensità a partire dall'imminente dopoguerra fino ai nostri giorni. In particolare, con la riunificazione nazionale, la ricostruzione vive una fase fortunata, stimolando un crescente interesse soprattutto all'interno della società civile. A distanza di circa mezzo secolo dalla fine della guerra, infatti, i cittadini tedeschi intendono riportare alla luce i luoghi storici delle proprie città, le piazze, le strade, i monumenti, gli edifici simbolo, vale a dire il carattere e il volto perduto dei loro centri urbani. Iniziative pubbliche, referendum popolari, nascita di associazioni, offerte private ricorrono come *Leitmotiv* a conferma dell'ampia partecipazione collettiva che sostiene e alimenta questo fenomeno.

La ricostruzione ad ogni modo è un tema molto controverso. Aspri sono i dibattiti tra sostenitori e detrattori e, anche in ambito disciplinare, le reciproche posizioni, assunte da entrambe le parti spesso in maniera radicale e dogmatica, non consentono un reale confronto dialettico e costruttivo, limitandosi ad affermazioni di principio o a giudizi ideologicamente orientati.

Dal punto di vista teorico, la ricostruzione presuppone un netto cambio di paradigma, una radicale inversione di tendenza rispetto a principi consolidati, su cui architetti, restauratori, urbanisti e teorici dell'architettura hanno plasmato le proprie sensibilità. Ciò nonostante, oggi, in area tedesca, a fronte delle innumerevoli e spesso incredibili intraprese edilizie, così come dell'ampio dibattito culturale e del rigoroso approfondimento scientifico a riguardo, non sono pochi coloro che vedono nella ricostruzione una modalità operativa perseguibile.

Per tali ragioni, la Germania, che fu capofila della rivoluzione moderna, svolge oggi un ruolo guida in tema di ricostruzione di architetture e parti urbane storiche andate perdute. In generale, negli ultimi decenni si sono affermate alcune posizioni critiche che rimettono profondamente in discussione i presupposti moderni, proprio a partire dagli errori che un certo dogmatismo diffuso ha prodotto in fase di riedificazione postbellica, in cui scelte ideologicamente orientate o semplicemente attente a problemi prettamente funzionali hanno programmaticamente obliato le tracce storiche delle città.

In riferimento al caso specifico berlinese scrisse Hans Stimmann²:

Con grande determinazione, i pianificatori moderni hanno dichiarato guerra al tessuto tradizionale della città. In testa a tutti Le Corbusier, Ludwig Hilberseimer e, dopo il 1945, Hans Scharoun come assessore all'urbanistica di Berlino. Là dove da secoli gli edifici erano orientati verso la strada e la

piazza e la facciata marcava la transizione tra spazio pubblico della strada e terreno privato, la modernità ha piazzato oggetti entro uno spazio fluido, serviti da strade dal tracciato estremamente libero che – spesso su vari livelli – si mostravano palesemente prone alla logica della velocità automobilistica. In queste nuove strutture ha perduto la propria identità non solo il centro di Berlino. La città tradizionale con le sue strade a corridoio e le sue piazze geometriche è stata cancellata a favore di una raccolta di oggetti, a composizione libera, che instaurano tra loro solo rapporti astratti (Stimmann 2000, p. 13).

La netta cesura col passato assunta come *condicio sine qua non* dal pensiero moderno e l'indiscussa individualità dell'opera e del suo autore imposero un rapporto di antagonismo preconcepito tra progetto e preesistenze storiche. Per tali ragioni, fatti salvi alcuni esempi sperimentali che propongono possibili sintesi tra vecchio e nuovo³, gli architetti di scuola moderna non si misurarono in maniera organica e programmatica con il problema della ricostruzione. In Germania, per esempio, la ricostruzione, pur essendo praticata a Est come a Ovest in maniera puntuale a partire dall'imminente dopoguerra, non è mai entrata a pieno titolo nel dibattito architettonico e nelle logiche di trasformazione urbana.

È solo con la messa in discussione dei dogmi modernisti che la ricostruzione diventa tema di architettura. Un'esperienza fondamentale nata da questo atteggiamento revisionista fu il programma della *kritische Rekonstruktion* (ricostruzione critica) promossa negli anni ottanta da Josef Paul Kleihues all'interno dell'IBA della Berlino Ovest⁴, che attuò la 'critica' riproposizione delle forme della città storica, ricorrendo ad alcune strutture morfologiche tipizzate della città europea, in particolare attraverso la reintroduzione dell'isolato urbano bandito dalla tradizione moderna. Quest'esperienza, che sperimentò una nuova sintesi tra il tessuto della città preesistente e la tradizione moderna, pur limitando il richiamo al passato nella riproposizione di assi urbani e di tipi edilizi legati alla storia della città di Berlino, gettò il germe per la nascita di nuovi orientamenti sviluppatasi poi in fase postunitaria, come il recupero di un certo linguaggio storicista nel progetto di nuovi edifici e la ricostruzione 'com'era dov'era' di architetture storiche andate perdute.

L'esempio che riattiva il dibattito sulla ricostruzione nella Germania riunita è la Frauenkirche a Dresda, l'importante chiesa evangelica barocca che, distrutta dai bombardamenti del febbraio 1945, rimase per decenni presente come rudere nella città. A seguito di una raccolta di fondi molto partecipata avviata nel 1990, in occasione della commemorazione dei bombardamenti, fu resa possibile la ricostruzione della chiesa, già ampiamente discussa durante gli anni della RDT. A fronte dell'esito positivo di tale operazione, si decise inoltre di avviare anche la ricostruzione del suo

‘contesto storico’, cioè degli isolati limitrofi attorno al Neumarkt, un’ampia area urbana che, dopo le rimozioni postbelliche, rimase in larga parte ineditata⁵.

Il caso di Dresda nel suo insieme offrì un impulso significativo al tema della ricostruzione e si pose come esempio-pilota per interventi analoghi in altre città tedesche, come i tre casi studio qui indagati: la riconfigurazione del centro urbano di Potsdam, la nuova città-vecchia di Francoforte e il castello di Berlino.

Potsdamer Mitte: la ricostruzione del centro storico di Potsdam

La ricostruzione del centro storico di Potsdam⁶ si delinea alla luce di un ampio programma di sviluppo urbano attuato tramite progetti tra loro indipendenti, in parte realizzati, in parte in via di realizzazione e in parte in previsione. Tale operazione intende riconfigurare l’area centrale della città recuperandone il più possibile la struttura e il volto in gran parte scomparsi a seguito dei danneggiamenti della seconda guerra mondiale e delle conseguenti trasformazioni attuate durante il regime socialista.

Storicamente, l’elemento primario della città era il castello, a partire dal quale, tra Seicento e Settecento, si configurò il nuovo impianto urbano. Di particolare importanza fu anche il programma di riconfigurazione stilistica promosso da Federico II a metà del XVIII secolo, che rinnovò il volto della città, applicando ad abitazioni borghesi nuove facciate, copie di noti esempi europei⁷.

Il centro di Potsdam fu bombardato il 14 aprile del 1945, poco prima della fine della seconda guerra mondiale in Europa. Molti degli edifici principali della città furono definitivamente demoliti durante gli anni della RDT; questa fu la sorte del castello, abbattuto per motivi ideologici tra il 1959 e il ’60, così come di gran parte degli isolati storici del centro con le sopraccitate facciate-copia di Federico II. Delle tre chiese che dominavano lo *skyline* della città, la Nikolaikirche sull’Alter Markt di Karl Friedrich Schinkel fu l’unica ad essere preservata; la Garnisonkirche (la chiesa della guarnigione) fu rasa al suolo sempre per ragioni ideologiche nel 1968, mentre la Heilig-Geist-Kirche venne annientata in due fasi, con la rimozione delle rovine della navata nel 1960 e la distruzione del campanile nel 1974. Le demolizioni del centro storico crearono le condizioni per la realizzazione di un nuovo assetto urbano, caratterizzato da edifici isolati, grandi spazi verdi e ampie strade⁸.

Con la caduta del regime socialista, il centro di Potsdam si presentava quindi profondamente trasformato. L’intenzione fu fin da subito quella di ripristinare la forma urbana originaria e i principali monumenti del centro storico perduti; a tal proposito, nell’ottobre del 1990, il consiglio comunale deliberò un piano d’intenti che promuoveva un ‘cauto riavvicinamento’ alla sua immagine storica, formalizzatosi nel 1999, con la definizione del settore urbano d’intervento denominato *Potsdamer Mitte*⁹.

Le prime fasi esecutive, inaugurate nel 2001 in occasione della mostra federale del giardinaggio (*Bundesgartenschau*), furono il recupero del Lustgarten – il giardino originariamente annesso al castello che ai tempi ospitava l'ex stadio sportivo rimosso – e l'apertura di un tratto dello Stadtkanal sulla Yorckstraße¹⁰, il canale urbano che delimita a nord-ovest l'area *Potsdamer Mitte*¹¹.

Il primo edificio ad essere ricostruito fu il castello¹². Tra il 2000 e il 2002 fu eretto il Fortunaportal¹³, il portale d'ingresso alla corte, e nel maggio del 2005 fu approvata dal consiglio comunale la costruzione dell'intero complesso, destinato ad ospitare il palazzo del parlamento dello stato federato del Brandeburgo¹⁴. L'edificio, realizzato tra il 2011 e il 2013 su progetto dell'architetto Peter Kulka – inaugurato nel gennaio del 2014 – assume esternamente le sembianze del castello, secondo la logica del 'com'era dov'era', prevedendo l'integrazione anche di pezzi originali sopravvissuti¹⁵. La distribuzione interna, al contrario, risponde alle richieste funzionali, che in parte implicano anche variazioni sostanziali dell'involucro originario; poiché la profondità dei corpi di fabbrica non era sufficiente ad ospitare gli spazi richiesti, l'ala sud e le ali laterali furono allargate, riducendo di conseguenza le dimensioni della corte interna rispetto all'originale.

In seguito al castello prese avvio la ricostruzione degli isolati storici attorno all'Alter Markt, la piazza principale su cui affacciavano, appunto, il castello – nuovamente costruito – e gli edifici della Nikolaikirche e dell'Altes Rathaus. Il programma prevede la restituzione di 5 isolati secondo il principio denominato *Integriertes Leitbautenkonzept* (concetto di edifici-guida integrato) approvato dal consiglio comunale nel settembre del 2010. L'*Integriertes Leitbautenkonzept* individua differenti gradi di ricostruzione possibili: il *Leitbau* (edificio-guida) cioè la riproposizione 'com'era dov'era', la *Leitfassade* (facciata-guida) cioè l'esclusiva replica della facciata, le *Leitlinien für Neubau* (linee guida per la nuova costruzione) cioè la reintegrazione di alcuni temi compositivi o elementi della facciata originale; per gli edifici non rientranti in queste categorie è comunque richiesto il rispetto degli allineamenti storici¹⁶ e delle direttive, dimensionali ed estetiche, imposte dal piano¹⁷. L'isolato dell'Havelufer, in corso di edificazione dal 2013 e in larga parte terminato¹⁸, è il primo – e al momento l'unico – dei 5 isolati ad essere ricostruito; tra gli edifici completati troviamo le ricostruzioni delle facciate-copia di Palazzo Pompei, del cosiddetto Palazzo Chiericati e la replica di Palazzo Barberini, quest'ultimo rifunzionalizzato a museo con le collezioni d'arte di Hasso Plattner su progetto dello studio Hilmer & Sattler und Albrecht.

Sempre all'interno del settore *Potsdamer Mitte*, un altro grande tema è la ricostruzione della Garnisonkirche, per la quale, dopo anni di accese discussioni, è stata resa possibile l'edificazione della torre, avviata a fine 2017 e attualmente in corso.

Il progetto Dom-Römer: la nuova città-vecchia di Francoforte

Il progetto della nuova città-vecchia di Francoforte (*Neue Frankfurter Altstadt*)¹⁹ emerse come tema politico a fronte della necessità di riqualificare il centro urbano in sostituzione del Technisches Rathaus, l'edificio brutalista realizzato negli anni settanta come palazzo per uffici dell'amministrazione comunale²⁰.

L'area in oggetto ha un'estensione di 7.000 m² e occupa una porzione centrale della città, delimitata a est dalla piazza del duomo, a ovest dal Römerberg²¹, a Nord dalla Braubachstraße e a sud dalla Schirn Kunsthalle²². Quest'area si sviluppa lungo l'asse storico del Markt, il cosiddetto *Krönungsweg*, dove aveva luogo la processione dell'imperatore, che dal duomo conduceva fino al Römer²³.

La città vecchia di Francoforte, che con i suoi 2.000 edifici era il più grande centro storico d'Europa costruito con la tecnica del *Fachwerk* (sistema costruttivo a graticcio)²⁴, fu completamente annientata dai bombardamenti delle forze alleate²⁵.

La fase di ricostruzione postbellica pose in primo piano gli aspetti funzionali e di vivibilità urbana, rinunciando programmaticamente alla possibilità di ridefinire la spazialità della città storica²⁶. Questo atteggiamento, confermato chiaramente anche dall'edificio del Technisches Rathaus, dominò lo sviluppo del centro fino agli anni Settanta, quando parallelamente il crescente interesse per la tutela del patrimonio storico culturale, stimolò un ripensamento delle politiche di sviluppo urbano del centro città, sfociato negli anni Ottanta nella ricostruzione delle case a graticcio lungo il fronte est del Römerberg (il cosiddetto Samstagsberg).

A dare avvio al dibattito sulla ricostruzione del settore urbano fu la decisione presa nel 2004 da parte del consiglio comunale di bandire un concorso di progettazione. L'esito del concorso, vinto nel 2005 dallo studio KSP Engel & Zimmermann Architekten con un progetto che non prendeva in considerazione il tessuto storico della città preesistente, sollevò proteste da parte di cittadini interessati a ridefinire il centro di Francoforte secondo la sua impronta storica²⁷. In risposta a tali richieste – e anche a fronte delle opportunità speculative e commerciali che tale progetto avrebbe potuto garantire – nel maggio del 2007 il consiglio comunale approvò la ridefinizione della parcellizzazione storica con la ricostruzione 'com'era dov'era' di 7 edifici, tra cui il più importante era la casa della Goldene Waage, edificio d'angolo all'imbocco della piazza del duomo²⁸.

Il programma elaborato in maniera definitiva individuò tre temi progettuali: lo Stadthaus am Markt, la realizzazione del quartiere *Dom-Römer* e la sistemazione del parcheggio sotterraneo²⁹. Lo Stadthaus am Markt assegnato con concorso, allo studio Meurer Architekten Stadtplaner Ingenieure con cba architectes, fu costruito tra il 2013 e il 2016. Il complesso posto nella parte sud-est dell'area, che ospita spazi

aperti al pubblico, spazi museali, per manifestazioni e aule conferenze, replica le volumetrie storiche della città e si sovrappone al giardino archeologico, inglobandolo e offrendo un tetto alle rovine antiche.

Il quartiere *Dom-Römer* è la parte più estesa del progetto. Esso ripropone la parcellizzazione storica di 35 lotti di cui, inizialmente, 8 erano ricostruzioni e 27 edifici nuovi³⁰. Per questi ultimi nel novembre del 2010 venne lanciato un concorso di architettura. Pur trattandosi di nuove concezioni progettuali le scelte dei singoli architetti dovevano attenersi a regole prestabilite: altezze, allineamenti, organizzazione delle facciate, tipologie degli elementi architettonici, materiali impiegati e via dicendo³¹.

Il tema prioritario è comunque il recupero del volto originario attraverso la fedele ricostruzione di facciate storiche; in fase di elaborazione progettuale questo aspetto divenne sempre più importante, tanto che, nella versione definitiva, gli edifici per cui era prevista la ricostruzione 'com'era dov'era' passarono da 8 a 15, riducendo quelli di nuova concezione a 20³².

Dal punto di vista funzionale il *Dom-Römer* è pensato come un vero e proprio centro storico rifunzionalizzato, potenzialmente attrattivo per cittadini e turisti. Il quartiere, ufficialmente inaugurato a fine settembre 2018, è infatti caratterizzato da un mix funzionale che vede a fianco di attività culturali la realizzazione di circa 80 appartamenti e 30 spazi al piano terra da destinare a negozi, ristoranti, caffetterie e spazi per artigiani locali.

Berlino e il suo castello: il centro ritrovato

La ricostruzione del castello di Berlino³³ per il suo significato simbolico e il suo valore architettonico, così come per l'entità dell'operazione, è considerabile il più importante esempio di ricostruzione in Germania attualmente in corso. Attorno a questo tema si è sviluppato negli anni un dibattito molto acceso, che ha superato anche i confini nazionali, divenendo uno degli esempi di ricostruzione più discussi in epoca moderna.

L'edificio, fondato nel 1443 come fortezza degli Hohenzollern, quando ancora la città doppia *Berlin-Kölln* contava poche migliaia di abitanti, fu trasformato tra Cinquecento e Seicento in castello rinascimentale, per poi essere restaurato dagli inizi del Settecento in castello di rappresentanza barocco, prima da Andreas Schlüter e successivamente da Johann Friedrich Eosander von Göthe. Questi ultimi interventi, in particolare le facciate di Schlüter, conferirono il carattere definitivo del castello, che sarà completato solo a metà Ottocento con la realizzazione della grande cupola in corrispondenza dell'Eosanderportal da parte di Friedrich August Stüler.

Le famose parole del noto scrittore ed editore berlinese Wolf Jobst Siedler (1991, p. 122) «Il Castello non era a Berlino, Berlino era il Castello»³⁴ esprimono chiara-

mente l'importanza dell'edificio per la città, sia dal punto di vista politico-sociale, sia dal punto di vista urbanistico. Il grande volume del castello³⁵ era l'elemento ordinatore del centro urbano, verso cui confluivano le principali strade della città e attorno a cui nell'Ottocento fu rimodellata l'area circostante soprattutto per mano di Karl Friedrich Schinkel.

Danneggiato dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, il castello, considerato simbolo dell'assolutismo prussiano, fu raso al suolo nel 1950 per volontà politica dalla RDT³⁶, per essere poi rimpiazzato, negli anni Settanta, dal Palast der Republik³⁷.

La ricostruzione del castello di Berlino, iniziata nel 2012³⁸, fu approvata dal parlamento federale tedesco nel luglio del 2002. A seguito di lunghe riflessioni si deliberò la realizzazione del grande volume edilizio pensato come Humboldt Forum, cioè un grande museo etnologico, d'arte asiatica e centro culturale. Tra il 2006 e il 2008 fu demolito il Palast der Republik, inagibile anche a causa della presenza di amianto, e sempre nel 2008 fu bandito il concorso a due fasi, che prevedeva la realizzazione di un nuovo progetto nel rispetto di alcuni elementi che dovevano essere restituiti secondo l'originale: il volume edilizio, le tre facciate barocche verso la città, le tre facciate barocche della corte minore (*Schlüterhof*) e in ultimo, consigliata, la cupola.

Il concorso fu vinto dall'architetto vicentino Franco Stella con un progetto che completa l'impianto del castello confermandone il carattere architettonico e urbano, pur rendendo sempre riconoscibile il nuovo rispetto all'originale ricostruito. Come dimostrano i prospetti delle corti interne e la grande facciata sulla Spree, il nuovo ripropone l'organizzazione compositiva del vecchio interpretandola con un linguaggio rinnovato. Alle ricostruzioni previste dal bando, l'architetto aggiunge i tre grandi portali della corte maggiore (*Eosanderhof*), che diventano gli elementi cardine attorno a cui si riorganizzano gli spazi rappresentativi di nuova concezione in essa ricavati: vale a dire la piazza centrale allungata (*Schlossforum*) e la corte coperta (*Halle Agora*).

Lo *Schlossforum*, costruito su modello di analoghi esempi europei, in particolare la Piazza degli Uffizi a Firenze, è il tema principale del progetto; come dice Franco Stella questa piazza urbana ristabilisce con ancora più forza il legame del castello con la sua città:

Lo Schlossforum è una piazza che si estende fra i due portali contrapposti, che sono stati i luoghi dell'ingresso e dell'uscita del Castello, il punto d'arrivo e d'inizio delle principali strade della città del tempo, la Breite Straße da sud e la Unter den Linden verso nord-ovest. La città torna ad attraversare l'edificio nel luogo in cui lo ha sempre attraversato (Stella 2010, p. 86).

Divergenze e analogie dei casi studio indagati

Il castello di Berlino, la nuova città-vecchia di Francoforte e il centro di Potsdam individuano tre possibili atteggiamenti di ricostruzione, in risposta a problemi altrettanto differenti. A divergere sono anzitutto i temi: il castello berlinese è un unico grande edificio monumentale, il progetto *Dom-Römer* è un intervento unitario che riguarda una porzione urbana composta da parcelle edilizie, mentre il piano di risanamento per l'area *Potsdamer Mitte* è un programma ampio che prevede la ridefinizione dell'intero centro urbano della città, attraverso l'attuazione di progetti differenti, realizzati in fasi temporalmente distinte, quali la replica di edifici simbolo, come il castello e la Garnisonkirche, o la riproposizione di piazze, strade, spazi verdi, canali e isolati urbani – con le corrispettive facciate maggiormente rappresentative.

Ad ogni modo, pur con differenti declinazioni programmatiche, i tre casi studio hanno un comune obiettivo, cioè la riconfigurazione della spazialità e dell'immagine dei luoghi storici andati perduti. Ciò si concretizza anzitutto con la replica delle volumetrie edilizie e, in secondo luogo, attraverso la parziale ricostruzione 'com'era dov'era' dell'antecedente storico. Le facciate o, più raramente, gli interni vengono, infatti, riproposti solo nei casi più rappresentativi, generando così un rapporto dialettico tra l'originale (ricostruito) e il nuovo progetto, in cui la storia è protagonista assoluta: da un lato replicata il più fedelmente possibile e, dall'altro, invece, posta come regola generale, entro la quale l'architetto contemporaneo è 'libero' di sperimentare nuove modalità operative.

La sintesi complessiva tra i due momenti – vecchio e nuovo – spetta tuttalpiù al progetto attuale; questa è una questione fondamentale dato che il carattere d'insieme pregiudica in larga parte il valore dell'operazione stessa. Il confronto tra i castelli di Potsdam e Berlino aiuta a chiarire tale concetto. Se a Potsdam la riduzione dimensionale della corte originale a fronte delle nuove necessità funzionali non offre una risposta architettonica convincente, a Berlino, al contrario, è proprio la riorganizzazione delle corti che conferma e, al contempo, riattualizza il tema tipologico di base; lo *Schlossforum* che occupa la parte centrale del grosso volume edilizio, pur negando la struttura formale del suo originale, ne conferma la logica sottesa, rafforzandone il carattere complessivo e rimarcandone l'aspetto fondamentale, cioè il radicamento dell'edificio al suo contesto.

La ricostruzione tra identità e autenticità: alcune riflessioni conclusive

I dubbi e le perplessità sollevati in tema di ricostruzione sono molteplici. In ambito strettamente disciplinare, le critiche principali ruotano in linea di massima attorno al problema dell' 'autenticità'. 'Identità' e 'autenticità' sono due aspetti cardine dell'opera architettonica, che in tema di ricostruzione rivestono ruoli di reciproco antagonismo. Se l'identità, non essendo legata all'oggetto in sé ma al suo

‘rispecchiamento collettivo’, trascende la sostanza concreta del manufatto, l’autenticità è strettamente legata alla specificità e alla materialità dell’opera intesa come *unicum* irripetibile. Se la ricostruzione, quindi, riafferma l’identità dell’oggetto andato perduto, non può tuttavia riprodurre la sua autenticità, scomparsa per sempre con l’originale. Da questo punto di vista ogni operazione di ricostruzione sarebbe un falso; affermazione tuttavia opinabile a fronte del fatto che l’architettura, a differenza di quanto avviene generalmente per un’opera d’arte, non prende forma per mano diretta del suo autore, ma attraverso procedimenti e tecniche riproducibili, indipendenti dalla fase creativa e progettuale. La storia dell’architettura è infatti ricca di esempi il cui diretto coinvolgimento dell’autore è solo parziale o, addirittura, del tutto assente. Inoltre, gran parte del patrimonio storico costruito è tutt’altro che autentico, dato che gli edifici per sopravvivere richiedono necessariamente di essere riparati o modificati e, quindi, manomessi.

Il rapporto tra identità e autenticità rimane, ad ogni modo, un problema aperto. La discriminante fondamentale tra questi due fattori è il ‘tempo’: così come l’autenticità dell’opera è vincolata alla sua dimensione temporale, in quanto unica e irripetibile – perché figlia della sua epoca, del suo autore e del suo contesto culturale –, l’identità, indipendente dall’individualità contingente, al contrario, la rifugge. La ricostruzione, di fatto, riconsegnando l’opera al presente annulla il tempo, sospendendo il fluire accidentale del divenire storico a favore della perentorietà delle idee e dei valori custoditi nella memoria collettiva.

In tema di ricostruzione il concetto identitario di ‘rispecchiamento collettivo’ gioca, quindi, un ruolo fondamentale. Nella Germania riunificata la riedificazione di monumenti o parti di città storiche, offrendo una rivalutazione di un passato comunemente condiviso, potrebbe simbolicamente contribuire al superamento della distanza culturale tra Est e Ovest, un problema ad oggi non ancora pienamente risolto. Tuttavia, operazioni come il ricollocamento del castello di Berlino al posto del Palast der Republik, o il ritorno degli isolati storici in sostituzione dell’edificio dell’Institut für Lehrerbildung (poi Fachhochschule) nel centro di Potsdam, sembrerebbero, al contrario, celebrare la supremazia dei vincitori sui vinti. Ciò che la RDT fece al patrimonio storico per motivi ideologici, da questo punto di vista, sembrerebbe essere riproposto dal sistema socio-politico attuale nei confronti dell’eredità socialista. Il caso tedesco mostra chiaramente come posizioni dettate da un’avversione acritica e preconcetta nei confronti di una determinata cultura abbia danneggiato il patrimonio architettonico quasi quanto la guerra stessa. Questo dovrebbe mettere in guardia dal non ripercorrere gli stessi errori condotti nel passato, annientando testimonianze materiali di parte della storia recente, con un atteggiamento che potrebbe essere interpretato come ‘falsificatore’, poiché rimuoverebbe

un pezzo ‘scomodo’ della recente storia nazionale, cioè la guerra causata dalla deriva nazionalsocialista e la divisione in due stati che storicamente ne è conseguita.

Ad ogni modo tali obiezioni, seppur fondate, non spiegano il complesso fenomeno attualmente in corso, le cui ragioni sono più profonde e risiedono in larga parte altrove. La durata dell’architettura e delle città, del resto, non coincide con quella dell’uomo, ospite momentaneo di una realtà che esisteva prima e continuerà ad esiste poi.

Dal punto di vista disciplinare, l’attuale dibattito sulla ricostruzione è sicuramente un momento di riflessione importante, capace di rimette in discussione il tema del rapporto con il passato in tutta la sua complessità, contraddicendo principi, ideologie e dogmi radicati nella nostra formazione moderna. L’identità dei luoghi, il *Genius Loci* e la perentorietà della storia emergono con forza, provocando il sovvertimento di convinzioni scientificamente fondate e comunemente condivise, la cui reale portata solo il tempo stesso saprà giudicare. Ciò che ora possiamo constatare è come l’immagine del passato impressa nella memoria di luoghi carichi di storia non possa essere facilmente eliminata, ma perduri come presenza indelebile, talvolta tanto immanente da riuscire a rivendicare legittimamente il ritorno al negato presente, cioè al vissuto quotidiano della collettività.

Note

1 «Una copia non è una truffa, un facsimile non è un falso, un calco non è un delitto e una ricostruzione non è una menzogna». Traduzione dell’autore.

2 Hans Stimmann guidò lo sviluppo della capitale della nuova Germania tra il 1991 e il 2006, svolgendo alternativamente per la città di Berlino il ruolo di *Senatsbaudirektor* (tra il 1991-96 presso il Dipartimento del Senato per la costruzione e l’edilizia abitativa e tra il 1999-2006 presso il Dipartimento del Senato per lo sviluppo urbano) e di *Staatssekretär für Planung* (tra il 1996-99 presso il Dipartimento del Senato per lo sviluppo urbano, la protezione ambientale e la tecnologia).

3 A tal proposito intendo ricordare in ambito tedesco il restauro degli anni Cinquanta dell’Alte Pinakothek a Monaco ad opera di Hans Döllgast. Un progetto esemplare capace di far dialogare vecchio e nuovo attraverso il principio della stratificazione degli eventi, cioè confermando il carattere generale dell’oggetto preesistente, ma consentendone, al contempo, una rilettura critica in chiave moderna, senza celare le ferite – allora recenti – inflitte dalla guerra e rendendo chiaramente riconoscibile il nuovo intervento rispetto al preesistente.

4 L’*Internationale Bauausstellung* (IBA) promossa tra il 1979 al 1987 a Berlino Ovest prevedeva il rinnovamento di alcuni settori urbani secondo due distinte strategie: il recupero dell’edilizia storica esistente (IBA-Altbau) guidato da Hardt-Waltherr Hämer, e la realizzazione di nuovi edifici (IBA-Neubau) guidata da Joseph Paul Kleihues. Le sperimentazioni avviate all’interno dell’IBA-Neubau formalizzarono un nuovo atteggiamento di sintesi tra città storica e tradizione moderna che ebbe anche un certo seguito soprattutto in ambito berlinese, in particolare nelle scelte condotte da Hans Stimmann nella fase di ricostruzione postunitaria.

5 Definitivamente approvato dal consiglio comunale il 17 gennaio del 2002, il progetto del Neumarkt è realizzato per opera di investitori privati. In gran parte completato, la definitiva fine dei lavori è attualmente prevista per il 2020.

6 Parte delle informazioni sono recuperate dal website www.potsdamermitte.de o tramite intervista al Landeshauptstadt Potsdam.

7 Le facciate replicate da Federico II erano copie di esempi in larga parte italiani, soprattutto palladiani, che appartenevano alle città di Vicenza, Verona, Roma. Altre copie furono importate da Francia (Parigi e Nancy), Inghilterra (Londra) e Olanda (Amsterdam).

8 Tra gli edifici principali troviamo l'Interhotel (oggi Mercure Hotel) realizzato nel 1969, il Rechenzentrum realizzato agli inizi degli anni Settanta grosso modo sul sedime della Garnisonkirche e il complesso sempre degli anni Settanta per l'Institut für Lehrerbildung in corrispondenza dell'Alter Markt (l'istituto per la formazione degli insegnanti poi diventato edificio della Fachhochschule, l'università di scienze applicate attualmente in fase di demolizione) con l'annessa biblioteca.

9 Il settore urbano *Potsdamer Mitte* ha un'estensione di 30,3 ettari; l'area è delimitata a sud dal terrapieno della ferrovia, a ovest dal muro del Lustgarten, Henning-von-Tresckow-Straße e Dortustraße, a nord dalla Yorckstraße e Am Kanal e, infine, a est dalla strada am Alten Markt, il lotto retrostante dell'Altes Rathaus e l'Havelhufer.

10 Il canale fu collegato al fiume solo nel 2011.

11 Negli anni Novanta furono sviluppate anche alcune interessanti sperimentazioni progettuali, in cui i precedenti originali furono reinterpretati in chiave moderna: cioè l'edificio in Neuer Markt 5 (copia di Palazzo Thiene) su progetto di Nicola Fortmann-Drühe e la Heilig-Geist-Kirche rifunzionalizzata a casa di riposo su progetto di Renato Burelli.

12 Già nel 1991 fu effettuata la demolizione dell'Hans-Otto-Theater, edificio all'epoca in fase di costruzione in corrispondenza del sedime del castello.

13 Quest'iniziativa fu promossa dall'associazione *Potsdamer Stadtschloß e.V.* (che dal 1999 al 2002 si chiamava *Verein zur Förderung des Wiederaufbaus des Fortunaportals*) e finanziata da offerte; particolarmente significativo fu il contributo del noto giornalista e conduttore televisivo Günther Jauch residente a Potsdam.

14 Causa difficoltà politiche la realizzazione del castello fu nuovamente confermata l'anno seguente tramite referendum popolare.

15 La grossa offerta devoluta da Hasso Plattner fu determinante per la riuscita della ricostruzione delle facciate.

16 In realtà la cortina dei due isolati sulla Friedrich-Ebert-Straße è prevista in posizione arretrata rispetto al limite storico per consentire il passaggio del tram.

17 L'unico edificio ricostruito nelle sue forme originali (*Leitbau*) è il corpo principale di palazzo Barberini; mentre le facciate-guida replicate saranno in tutto 7.

18 La conclusione dell'isolato sull'Havelhufer è prevista entro il 2019. Gli isolati attualmente in costruzione sono: Brauerstraße 1 (D. Joppien), Brauerstraße 2 (F. Stella), Brauerstraße 3 (J. Nalbach).

19 Parte delle informazioni sono recuperate dal website www.domroemer.de o tramite intervista alla Dom-Römer GmbH.

20 Il Technisches Rathaus (W. Bartsch, A. Thürwächter, H. Weber / 1971-'74) fu sede degli uffici tecnici del comune di Francoforte dal 1974 al 2009. L'edificio fu accolto con forti polemiche dall'opinione pubblica. Nonostante la raccolta di firme l'edificio fu realizzato e, la sua costruzione, comportò anche l'abbattimento di 5 edifici storici sulla Braubachstraße (dal 15 al 29). Nel 2005 fu approvata da parte dall'amministrazione comunale la demolizione del Technisches Rathaus, eseguita tra il 2010 e il 2012.

21 L'area è comunemente chiamata *Dom-Römer* perché compresa tra la piazza del duomo e il Römerberg, la piazza centrale della città dominata dal Römer, il municipio storico, monumento simbolo di Francoforte.

22 La Schirn Kunsthalle, è una grande galleria d'arte con 2.000 m² di superficie espositiva realizzata tra il 1983 e il 1986 dallo studio Architekturbüro BJSS (D. Bangert, B. Jansen, S. J. Scholz, A. Schultes).

23 Lungo questo importante asse storico si trovano le origini della città: l'insediamento romano, il palazzo reale carolingio e i resti medievali oggi visibili nel giardino archeologico situato in corrispondenza dal nuovo Stadthaus am Markt.

24 Nonostante il progetto di risanamento sulla Braubachstraße attuato agli inizi del Novecento che procurò la distruzione di un centinaio di questi edifici, e grazie alle politiche di tutela e restauro attuate in seguito, in particolare durante il regime nazista, il centro storico fu in ampia parte preservato fino alle soglie della seconda guerra mondiale.

25 Francoforte – già bombardata dalla *Royal Air Force* a partire dal giugno 1940 – fu pesantemente colpita nel centro storico da massicci attacchi anche da parte americana iniziati il 4 ottobre del 1943 e culminati il 22 marzo del 1944.

26 A seguito della seconda guerra mondiale solo pochi edifici storici furono ricostruiti: la Paulskirche dal 1947 in forme semplificate (come la maggior parte di ricostruzioni del tempo), la casa di Goethe a partire dal 1949 e le chiese principali della città tra il 1952 e il 1962.

27 La cittadinanza è stata un energico promotore di questa intrapresa; oltre all'appoggio di diverse associazioni come la *Freunde Frankfurts e.V.*, nel 2006 vide la nascita della *Pro Altstadt e.V.* che fece confluire le proteste a favore di un ripensamento del progetto. Tali proteste portarono alla nascita di un laboratorio di studio col coinvolgimento di 60 cittadine e cittadini che, alla base di un'ampia documentazione, ipotizzarono la ricostruzione degli edifici storici.

28 Oltre alla casa della Goldene Waage (Markt 5) si propose di ricostruire fedelmente all'originale anche i seguenti edifici: la Rotes Haus (Markt 17), la casa sulla Rebstockhof 1 e, sulla Hinter dem Lämmchen, l'Esslinger (n. 2), l'Alter Esslinger (n. 4), la Goldenes Lämmchen (n. 6) e la Klein Nürnberg (n. 8).

29 Nel 2009 fu fondata una società a responsabilità limitata a capitale comunale, la Dom-Römer GmbH, addetta alla gestione di tutto l'iter esecutivo: dall'abbattimento degli edifici esistenti, alla progettazione del nuovo quartiere, fino alla vendita degli immobili.

30 Alle 7 ricostruzioni previste già in precedenza (nota 28) si aggiunse la casa in Brauchbachstraße 21.

31 Degli oltre 170 studi di architettura che vi presero parte da tutta Europa, 38 vennero premiati e 18 ritenuti idonei alla seconda fase. In tutto quindi 56 studi selezionati, che in un secondo momento rielaborarono proposte per le 27 parcelle destinate agli edifici di nuova costruzione, per un totale di quasi 200 progetti. A seguito della commissione nel marzo del 2011 furono assegnati 36 premi a un totale di 23 vincitori, inoltre, dato che due case non ebbero alcun vincitore vennero sottoposte ad un'ulteriore fase di concorso nell'ottobre dello stesso anno. Entrambe le giurie vennero presiedute dall'architetto Christoph Mäckler.

I vincitori del concorso furono: H. Kollhoff, Eckert Negwer Suselbeck, Eingartner Khorrami Arch., H. Riemann Arch., Morger + Dettli Arch., Tillmann Wagner Arch., F. Collotti Arch., Dreibund Arch., M. A. Landes Arch., Knerer und Lang Arch., B. Albers, Meuer Arch., Jordi & Keller Arch., von Ey Arch., J. Götz und G. Lohmann, Van den Valentyn, Arch. Walter Noebel.

32 Le ulteriori 7 ricostruzioni sono previste in Markt e in Hühnermarkt: Zur Flechte (n. 20), Neues Rotes Haus (n. 15), Grüne Linde (n. 13), Goldene Schere (n. 22), Eichhorn (n.24), Schlegel (n. 26) e Würzgarten (n. 28).

- 33 Parte delle informazioni sono recuperate dai websites: www.humboldtforum.com, www.berliner-schloss.de
- 34 Traduzione dell'autore. Testo originale: «Das Schloss lag nicht in Berlin – Berlin war das Schloss».
- 35 Le dimensioni del castello sono ca. m 120 x 185 x h 30.
- 36 Solo uno dei portali sopravvisse, per essere integrato nel 1963 all'interno della facciata dello Staatsratsgebäude (edificio del Consiglio di Stato) eretto a fianco del sedime del castello. Tale portale fu preservato perché dal suo loggiato, il 9 novembre 1918, Karl Liebknecht proclamò la fondazione della Repubblica Socialista Tedesca.
- 37 Il Palast der Republik fu un edificio polifunzionale e sede della Volkskammer. Realizzato tra il 1973 e il 1976 da Heinz Graffunder in collaborazione con un collettivo di architetti; l'edificio fu fiore all'occhiello della RDT.
- 38 L'apertura dell'Humboldt Forum è attualmente prevista per il 2020.

Bibliografia

- Alexander, Matthias, a cura di (2018), *Die Neue Altstadt*, Voll. 1 + 2, Societäts-Verlag, Francoforte.
- Altrock, Uwe, a cura di (2010), *Positionen zum Wiederaufbau verlorener Bauten und Räume*, BMVBS, Berlino-Bonn.
- Benndorf, Wolfgang – Jörg Schöner – Gerhard Glaser – Stiftung Frauenkirche Dresden – a cura di (2005), *Die Frauenkirche zu Dresden: Werden, Wirkung, Wiederaufbau*, Sandstein, Dresda.
- Blumert, Norbert – Mielke, Friedrich – Wunder, Klaus, a cura di (2015), *Wider das Zerstören und Vergessen: das Potsdamer Stadtschloss in den Schriften von Friedrich Mielke 1955-2014. Ein Reprint*, Knotenpunkt Verlag, Potsdam.
- BMVBS, a cura di (2009), *Identität durch Rekonstruktion?: Positionen zum Wiederaufbau verlorener Bauten und Räume*, Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, Berlino.
- von Boddien, Wilhelm – Helmut Engel, a cura di (2011), *Die Berliner Schlossdebatte - Pro und Contra*, Berlin Verlag A. Spitz, Berlino.
- Borgelt, Christiane (2012), *Potsdam: der Weg zur neuen Mitte*, Nicolai, Berlino.
- Brambilla, Ivan (2014), *Potsdam and the Brandenburg Region: Monumentality as Principle for Urban and Territorial Construction*, in Bovati, Marco – Caja, Michele – Floridi, Giancarlo – Landsberger, Martina, a cura di, *Cities in transformation, Research & Design, Ideas, Methods, Techniques, Tools, Case Studies*, EAAE, Il Poligrafo, Padova, pp. 448-456.
- Braum, Michael – Baus, Ursula, a cura di (2009), *Rekonstruktion in Deutschland: Positionen zu einem umstrittenen Thema*, Birkhäuser, Basilea.
- Cepl, Jasper – Börsch-Supan, Eva, a cura di (2007) *Humboldt-Forum: Symposium zu Fragen der Rekonstruktion und der räumlichen Konzeption des Berliner Schlosses für das Humboldt-Forum*, Internationale Bauakademie Berlin, Berlino.
- Crone, Benedikt (2017), *Dom-Römer-Areal in Frankfurt am Main*, in «Bauwelt», 16, pp. 30-37.
- Hassler, Uta – Nerdinger, Winfried, a cura di (2010), *Das Prinzip Rekonstruktion*, vdf Hochschulverlag, Zurigo.
- Eichmeyer, Helmut, a cura di (2001), *Zerstörung und Rekonstruktion historischer Bauwerke: eine Dokumentation*, Gesellschaft zum Wiederaufbau des Berliner Stadtschlosses e.V., Berlino.

- Hanselmann, Jan Friedrich, a cura di (2005), *Rekonstruktion in der Denkmalpflege: Texte aus Geschichte und Gegenwart*, Fraunhofer-IRB-Verlag, Stoccarda.
- Hinterkeuser, Guido, a cura di (2008), *Wege für das Berliner Schloss, Humboldt-Forum: Wiederaufbau und Rekonstruktion zerstörter Residenzschlösser in Deutschland und Europa (1945 - 2007)*, Schnell & Steiner, Ratisbona.
- Huse, Norbert, a cura di (2006), *Denkmalpflege: deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, Verlag C. H. Beck, Monaco di Baviera.
- Jobst Siedler, Wolf (1991), *Das Schloss lag nicht in Berlin – Berlin war das Schloss*, in ID., *Abschied von Preußen*, Siedler, Berlino, pp. 122-137.
- Kirschbaum, Juliane – Klein, Annegret, a cura di (1997), *Rekonstruktion in der Denkmalpflege: Überlegungen, Definitionen, Erfahrungsberichte*, Deutsches Nationalkomitee für Denkmalschutz, Bonn.
- Maaß, Philipp (2015), *Die moderne Rekonstruktion: eine Emanzipation der Bürgerschaft in Architektur und Städtebau*, Schnell & Steiner, Ratisbona.
- Maglio, Andrea (2016), 'Il coraggio dell'addio'. *La ricostruzione del centro storico di Francoforte, 1945-1955*, in *La scoperta della città antica: Esperienza e conoscenza del centro storico nell'Europa del Novecento*, Cutolo, Davide – Pace, Sergio, a cura di, Quodlibet, Macerata, pp. 119-135.
- Meier, Hans-Rudolf – Scheurmann, Ingrid – Sonne, Wolfgang, a cura di (2013), *Werte: Begründungen der Denkmalpflege in Geschichte und Gegenwart*, Jovis-Verlag, Berlino.
- Mielke, Friedrich (1972), *Das Bürgerhaus in Potsdam*, voll. 1-2, Wasmuth, Tubinga.
- Mielke, Friedrich (1981), *Potsdamer Baukunst: das klassische Potsdam*, Propyläen Verlag, Francoforte-Berlino.
- Nerdinger, Winfried, a cura di (2010), *Geschichte der Rekonstruktion – Konstruktion der Geschichte*, Prestel, Monaco-Berlino-Londra-New York.
- Petsch, Joachim – Klueping, Edeltraud, a cura di (1990), *Der Wiederaufbau nach dem 2. Weltkrieg und die Probleme des Denkmalschutzes*, Münster.
- Redecke, Sebastian (2009), *Das Humboldt-Forum in Berlin, Schloss Berlin – Humboldt-Forum: Realisierungswettbewerb 2008*, Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung Bonn, Berlino.
- Rettig, Manfred, a cura di (2011), *Rekonstruktion am Beispiel Berliner Schloss aus kunsthistorischer Sicht: Ergebnisse der Fachtagung im April 2010*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- Sage, Walter (1959), *Das Bürgerhaus in Frankfurt a. M. bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges*. Verlag Ernst Washmuth, Tubinga.
- Schediwy, Robert (2011), *Rekonstruktion: wiedergewonnenes Erbe oder nutzlose Kitsch?*, Lit-Verlag, Vienna-Berlino.
- Siegel, Paul – Klein, Bruno, a cura di (2006), *Konstruktionen urbaner Identität: Zitat und Rekonstruktion in Architektur und Städtebau der Gegenwart*, Lukas Verlag, Berlino.
- Stella, Franco (2010), *Franco Stella. 1, Ausgewählte Schriften und Entwürfe – Scritti e progetti scelti*, DOM-Publishers, Berlino.
- Stephan, Peter (2010), *Franco Stella. 2, Das Humboldt-Forum als moderner Weiterbau des Berliner Schlosses*, DOM-Publishers, Berlino.
- Stimmann, Hans, a cura di (2000), *Berlino Berlin: 1940-1953-1989-2000-2010. Physiognomie einer Großstadt*, Skira editore, Ginevra-Milano.
- Stumm, Alexander (2017), *Architektonische Konzepte der Rekonstruktion*, Birkhäuser, Basilea.
- Sturm, Philipp – Cachola Schmal, a cura di (2018), *Die immer neue Altstadt: Bauen zwischen Dom und Römer seit 1900 / Forever new: Frankfurt's old town : building between Dom and Römer since 1900*, Jovis, Berlin.
- Volk, Waltraud (1988), *Potsdam: historische Straßen und Plätze heute*, Verlag für Bauwesen, Berlino-Monaco.



Il castello di Berlino durante i lavori di ricostruzione.

Foto di I. Brambilla

TORRI GEMELLE, 102 MINUTI. L'ETERNITÀ DELL'ARCHITETTURA

Davide Servente

Poi dissero: «Venite, costruiamoci una città e una torre la cui cima giunga fino al cielo; acquistiamoci fama, affinché non siamo dispersi sulla faccia di tutta la terra». Il Signore discese per vedere la città e la torre che i figli degli uomini costruivano. Il Signore disse: «Ecco, essi sono un solo popolo e hanno tutti una lingua sola; questo è il principio del loro lavoro; ora nulla impedirà loro di condurre a termine ciò che intendono fare. Scendiamo dunque e confondiamo il loro linguaggio, perché l'uno non capisca la lingua dell'altro!» Così il Signore li disperse di là su tutta la faccia della terra ed essi cessarono di costruire la città.

Genesi 11,4-9

Le Twin Towers furono inaugurate il 4 aprile 1973 dopo 2.523 giorni dalla posa della prima pietra. Da quel momento diventarono un'icona di New York, delineando il profilo sud di Manhattan insieme al complesso del World Trade Center (WTC). Il loro progettista Minoru Yamasaki – incaricato nel 1962 – fu scelto anche perché all'epoca era cinquantenne e quindi abbastanza giovane per riuscire a completare i lavori di costruzione, inizialmente stimati in 20 anni. L'idea di creare un Centro del commercio mondiale fu di David Rockefeller, allora presidente della Lower Manhattan Association. Il complesso fu poi realizzato dalla Port Authority of New York and New Jersey all'interno di un piano di rinnovamento urbano per rilanciare la zona sud di Manhattan dopo la recessione in ambito marittimo che colpì New York negli anni Cinquanta¹.

Composto da 7 edifici, il WTC ospitava uffici, alberghi, ristoranti e negozi, un centro medico, una stazione di polizia, un parcheggio interrato e una stazione della metropolitana. Il complesso era una città dentro la città, frequentato durante i 10.387 giorni della sua esistenza da circa 80.000 persone al giorno.

In diverse interviste e nella sua autobiografia, Yamasaki sostenne però che il WTC non fosse una mera operazione immobiliare ma il simbolo della fiducia verso l'umanità associando il commercio mondiale – *world trade* – alla pace tra i popoli². Inoltre Yamasaki suggerì di trasformare il WTC nel complesso più alto del mondo concentrando la maggior parte della superficie prevista in due grattacieli identici: ciascuno di essi con un ingombro in pianta di $63,4 \times 63,4$ metri e uno sviluppo di 110 piani, pari a 415,5 metri di altezza³. Già alle ore 14:51 del 19 ottobre 1970, con la messa in opera della sezione di muro tra il 100° e 103° piano, la Torre Nord ottenne il primato superando l'Empire State Building; primato che le Torri conservarono per 3 anni fino alla realizzazione della Sears Tower di Chicago, disegnata dallo studio SOM.

Sia per forma che per missione, il destino delle le Twin Towers fu già segnato prima della loro costruzione: essere un monumento destinato a durare per l'eternità.

Nel 1976 venne proiettato nelle sale cinematografiche *King Kong*, remake del classico del 1933. Negli ultimi 9 minuti del film, portando su una spalla una giovanissima Jessica Lange in ostaggio, l'enorme gorilla scala la facciata della Torre Sud, per poi saltare dalla sua sommità sulla Torre Nord. Qui viene attaccato da uno 'sciame' di elicotteri e muore precipitando sulla sottostante piazza. Dopo soli 3 anni dalla loro realizzazione, la sostituzione dei due grattacieli con l'iconico Empire State Building – utilizzato nella pellicola originale come ultima via di fuga dell'enorme gorilla – testimonia quanto l'immagine delle Twin Towers si fosse immediatamente radicata nell'immaginario collettivo.

Il 7 agosto 1974 alle 7:15, il funambolo Philippe Petit salì sul tetto della Torre Nord e, con un'asta per tenersi in equilibrio su un cavo metallico, percorse 8 volte i 42,5 metri che separavano le due torri. La performance durò 45 minuti nei quali l'artista si sdraiò sul filo, si inginocchiò e salutò gli spettatori-osservatori che nel frattempo lo applaudivano quattrocento metri più in basso.

Due anni dopo, il 26 maggio 1977, lo scalatore George Willig alle ore 6:30 del mattino iniziò ad arrampicarsi, con un'attrezzatura autoprodotta, sulla Torre Sud. Durante la scalata, due agenti di polizia e un esperto di suicidi cercarono di bloccarlo pensando che fosse un pericolo per sé stesso e per gli altri. Una volta raggiunto, un agente gli passò una penna e un foglio di carta sulla quale scrisse «*Best Wishes to my co-ascenders*» sotto gli occhi della folla che nel frattempo si era accalata alla base delle Torri. Arrivò in cima dopo 3 ore, dove lasciò la sua firma accompagnata dalla data sul ponte dell'Osservatorio.

Un'immagine o meglio una sequenza di *frame* ha sostituito nei nostri ricordi tutte quelle che l'hanno preceduta. Il corpo di un uomo che precipita a peso morto lungo la facciata di una Torre, il *Falling Man*. 9 secondi è il tempo che un corpo impiega a cadere da 400 metri dall'altezza con una velocità di 159 Km/h. Almeno 200 persone – secondo le stime – saltarono dagli edifici in fiamme dopo gli attacchi dell'11 settembre: scavalcarono i parapetti delle strette finestre⁴ e si gettarono nel vuoto, precipitando sui tetti vicini e in strada.

La potenza evocativa di queste immagini risiede nel confronto tra la mole dei due edifici e le misure del corpo umano, una comparazione che permette – anche a chi non le ha mai visitate – di misurare 'fisicamente' le Torri e dominarne l'estensione. Una primitiva aspirazione dell'uomo al superamento dei suoi limiti fisici che lo separano al cielo.

L'immagine di Manhattan – e la scalata verso il cielo – è spesso rapportata alla Torre di Babele. Una città plasmata per sfidare le leggi della natura e custodire in sé tutta l'umanità, è il simbolo della superbia dell'uomo e della sfida per la supremazia della ragione. Una moderna Torre di Babele che offre dalla sua sommità l'illusione di controllo della città nella sua interezza, soddisfacendo così la smania di conquista del cielo da parte dell'uomo (Dalla Man 2002, pp. 98-99).

Michel de Certeau ne ha descritto così l'ascensione verso l'alto:

Salire in cima al World Trade Center, significa sottrarsi alla presa della città. Il corpo non è più avvolto dalle strade che lo fanno girare e rigirare secondo una legge anonima; né posseduto, attivamente o passivamente, dal frastuono di tante differenze e dal nervosismo del traffico newyorchese. Chi sale lassù esce dalla massa che travolge e spazza via qualsiasi identità di autore o

spettatore. Librandosi sopra queste acque, Icaro può ignorare le astuzie di Dedalo in labirinti mobili e senza fine. Il suo elevarsi lo trasforma in voyeur. Interpone una distanza. Tramuta un testo che si ha sotto gli occhi, il mondo che ci stregava e dal quale eravamo ‘posseduti’. Permette di interpretare con un Occhio solare, di posare uno sguardo divino: esaltazione di una pulsione scopica e gnostica. La funzione del sapere consiste precisamente nell’essere soltanto quest’occhio vedente (De Certeau 2001, pp. 143-144).

Le due Torri furono anche emblemi del progresso tecnologico, adottando soluzioni strutturali e impiantistiche all’epoca all’avanguardia. Ad esempio i 23 ascensori ad alta velocità di ciascuna Torre raggiungevano le due *skylobby* al 44° o al 78° piano, e da lì una serie di ascensori espressi permetteva di muoversi all’interno di una delle zone in cui le lobby suddividevano l’edificio. Questo espediente permise di dimezzare il numero di ascensori utili a far muovere velocemente le decine di migliaia di persone che ogni giorno frequentavano le Torri. Il vantaggio non fu solo di poter avere fino a 3 ascensori in parallelo – essendo le trombe sovrapposte – ma di ridurre il tempo di percorrenza massimo a 2 minuti, quasi 500 metri al minuto. Diversamente sarebbe stato impossibile, in caso di emergenza, svuotare una intera Torre in circa 5 minuti.

Quella del 2001 era una mattina di fine estate come tante a New York, con una temperatura gradevole e il cielo terso. Il primo impatto fu quello dell’aereo di linea dell’American Airlines contro la Torre Nord seguito, 16 minuti e 28 secondi dopo, dal volo della United Airlines contro la Torre Sud. In soli 102 minuti, dal primo impatto al secondo crollo, i due grattacieli cedettero lasciando solo macerie. Tutti gli edifici che avevano sulla facciata la targa WTC crollarono.

Le conseguenze dei crolli furono devastanti. Un diluvio di macerie colpì edifici, automezzi, persone. Enormi spezzoni di travi in acciaio passarono come lance attraverso gli ultimi piani degli edifici circostanti. Altri si conficcarono nel terreno sino alle gallerie della metropolitana, tranciando al loro passaggio reti elettriche e idrauliche, provocando fuoriuscite di gas. L’intero complesso sparì all’interno di una voragine di 60.000 metri quadrati e 20 metri di profondità⁵.

Il WTC fu una delle mete più frequentate dai turisti in città e lo rimase anche dopo gli attacchi e la sua distruzione. Nel dicembre del 2001 venne installata una piattaforma di osservazione sul baratro rimasto dal crollo. Dopo aver pagato un biglietto e aspettato per 3 ore facendo la coda, ci si poteva affacciare su quello che rimaneva delle Torri: la ‘finestra sul mondo’⁶ si era trasformata in uno squarcio verso gli inferi.

Domenica 11 settembre 2011 è stato inaugurato il *Ground Zero Memorial* a firma di Michael Arad con Peter Walker. All'interno di uno spazio lastricato con granito, all'ombra di centinaia di querce bianche, in corrispondenza dei piani terra delle Twin Tower ci sono oggi due grandi fontane quadrate, che occupano una superficie di circa 4000 metri quadrati. L'acqua scorre sulle pareti inclinate delle fontane verso una grande vasca interna a 4 metri di profondità. Il Memoriale, come anche il primo progetto per il masterplan a firma di Daniel Libeskind, manleva l'architettura dal rappresentare simbolicamente la tragedia che lì si è consumata rimandando nuovamente all'immagine delle due Torri – la sagoma del loro ingombro a terra – per descrivere il senso di quel luogo⁷: talmente potente è l'immagine delle Twin Towers che è impossibile evocarle con qualsiasi altra architettura.

Quella mattina di settembre, il WTC era un complesso di edifici ospitanti centinaia di imprese che impiegavano migliaia di persone al loro interno. Aveva un progettista, un proprietario e un costruttore che vi avevano creduto e lo avevano realizzato. Era il simbolo di una città e dei suoi abitanti, rappresentazione del potere economico americano, monumento inconsapevole alla pace nel mondo. Dopo gli attacchi aerei, c'era solo Ground Zero: coniato con il Progetto Manhattan, il termine definiva la zona desertica formatasi intorno all'epicentro di una deflagrazione nucleare. Il nome si adattò all'area su cui sorgevano le Torri con il suo significato assoluto indicando un luogo dove il tempo si cristallizza, l'ordine cronologico si dissolve e la storia fissa un momento preciso, che è contemporaneamente una fine e un inizio (Homberger 2003, pp.6-7).

Sulla copertina del *The New Yorker* del 24 settembre 2001, l'illustrazione di Art Spiegelman è una delle prime immagini delle Torri dopo il crollo: la loro sagoma nera si annulla su un fondo blu notte, come se la loro figura sprofondasse nell'oblio. Figura che ritorna visibile nell'installazione *Tribute in Light*⁸ del 2002, due fasci di luce proiettati verso il cielo riproducevano le due Torri nello skyline di Lower Manhattan. La nuova immaterialità delle Twin Towers è più persistente di quella precedente e fisica. L'architettura delle Torri non era fatta soltanto di acciaio e cemento, ingegno e creatività ma anche – e soprattutto – di tutti quei momenti di vissuto quotidiano. Il crollo ha cancellato tutte le immagini presenti dalla nostra memoria precedenti a quel giorno o meglio le ha tutte sovrapposte costruendo un ricordo indelebile, come se i 28 anni di esistenza delle Torri si fossero condensati in quei pochi e drammatici minuti.

Gli attacchi sono stati seguiti in diretta televisiva in tutto il mondo⁹. Questo ha contribuito a imprimere nella memoria collettiva quegli avvenimenti e ad acco-

munare emotivamente tutte le persone che vi hanno assistito. Un evento che ha avuto la stessa portata mediatica è lo sbarco dell'uomo sulla Luna nel 1969. Ma se per l'allunaggio i protagonisti erano i due astronauti Armstrong ed Aldrin che si muovevano a balzi sul suolo lunare, l'11 settembre lo sono state le due Torri. La figura umana – sempre troppo piccola rispetto alla mole dei due edifici – rimaneva sfocata in secondo piano. Le Torri personificavano l'umanità che custodivano e il loro crollo ne ha rappresentato la fine.

Il WTC, da simbolo di fraternità – come nelle intenzioni di Yamasaki – a monumento alla potenza economica dell'America, divenne il bersaglio da colpire per annientare ciò che rappresentava¹⁰. Secondo Jean Baudrillard, il crollo delle Torri – accumulate dalla loro condizione gemellare e dallo stesso drammatico destino – è stato «l'evento simbolico massimo» (2013). Se non fossero crollate o se ne fosse rimasta in piedi solo una, gli attacchi non avrebbero avuto lo stesso significato.

Oggetto architettonico e oggetto simbolico insieme, è con ogni evidenza l'oggetto simbolico a esser stato preso di mira, e potremmo pensare che sia stata la distruzione fisica a comportare il crollo simbolico. È invece il contrario: è stata l'aggressione simbolica a comportare il crollo fisico delle Torri. Come se la potenza che sino a quel momento le aveva tenute in piedi avesse perduto ogni risorsa. Come se quella potenza arrogante avesse bruscamente ceduto per effetto di uno sforzo troppo intenso: quello di voler essere l'unico modello del mondo (Baudrillard 2013, p.19).

Nelle guerre edifici e architetture vengono distrutti per quello che rappresentano per una determinata comunità. La loro distruzione non è un danno collaterale del conflitto ma un'azione intenzionale rivolta a cancellare la memoria e l'identità di un popolo rispetto a un determinato luogo. Le sinagoghe, i luoghi di preghiera e i cimiteri distrutti nel 1938 durante la *Notte dei Cristalli* e l'abbattimento del ponte di Mostar nel 1993 durante la guerra nell'ex Jugoslavia ne sono esempio.

Gli attentatori delle Torri Gemelle, trascurando il potere evocativo delle immagini degli attacchi, hanno involontariamente consegnato i due edifici all'eternità. Il rapporto tra architettura e tempo è mediato dall'uomo che, attraverso l'esperienza, fissa nella propria mente e proietta nel proprio immaginario luoghi, forme e sentimenti. L'architettura, diventando astrazione, perde la sua peculiarità principale – la fisicità – ma annulla lo scorrere del tempo. Chiunque abbia vissuto gli attentati dal vivo o in diretta televisiva, ha viva l'immagine di quei terribili minuti

e di dove si trovasse. Per rievocare questo evento non serve citare l'anno, ma solo il giorno perché è impresso nella nostra memoria: non è un episodio del passato ma del nostro presente.

Più dell'osservazione diretta del disfacimento di una rovina o dello studio di uno scavo archeologico, grazie all'immediatezza dell'immagine e alla diffusione istantanea della notizia in 102 minuti sono stati superati i concetti di durata, di rovina e d'immortalità.

Fisicamente le Torri Gemelle non esistono più e altre architetture sorgono sul loro sedime, ma la loro presenza è salda nelle nostre memorie. In 102 minuti hanno superato l'idea della decadenza della materia e dell'obsolescenza data dal trascorrere del tempo, annullandole attraverso la loro assenza.

L'11 settembre ha drammaticamente concretizzato quel desiderio di eternità alla quale ogni architettura vorrebbe tendere, che ogni progettista desidera, in un istante preciso nella storia dell'umanità.

All'uomo non è permesso distruggere la Torre di Babele.

Note

1 Per approfondire le dinamiche che hanno portato alla realizzazione del WTC si rimanda a Sudjic, Deyan (2017), *Architettura e potere. Come i ricchi e potenti hanno dato la forma al mondo*, Editori Laterza, Roma-Bari, p. 320.

2 Cfr. Morton, Patricia A., *Document of Civilization and Document of Barbarism* in Sherman, Daniel J. – Nardin, Terry (2006), *Terror, Culture, Politics Rethinking 9/11*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis, pp.20-21.

3 La Torre Nord raggiungeva i 521 metri grazie al ripetitore televisivo che aveva montato sulla sua sommità.

4 La limitata larghezza – appena 56 centimetri – delle decine di migliaia di finestre dei due edifici era dovuta, oltre che a scelte compositive e a esigenze strutturali, alla paura del vuoto del loro progettista. «Queste finestre sono più strette della larghezza delle spalle. Spesso sono salito ai piani alti e ho tranquillamente schiacciato il naso contro il vetro per guardare la piazza sottostante. Ma non ci riuscirei in un edificio fatto dal pavimento al soffitto solo di vetro e strutture divisorie distanti fra loro circa un metro e mezzo perché, nonostante la mia esperienza in fatto di alte costruzioni, soffro ancora di un forte senso di acrofobia» in Sudjic, Deyan (2017), cit., p. 314.

5 Per la descrizione di Ground Zero si veda Langewiesche, William (2003), *American Ground*, Adelphi, Milano.

6 Al 107° piano della Torre Nord si trovava l'esclusivo ristorante panoramico *Windows on the World*.

7 Vedi Biraghi, Marco (2011), *Il Ground Zero dell'architettura*, <http://www.doppiozero.com/rubriche/109/201110/il-ground-zero-dell'architettura> [data di accesso 8 agosto 2017]

8 Progettato da John Bennett, Gustavo Bonevardi, Richard Nash Gould, Julian Laverdiere, Paul Myoda e il lighting designer Paul Maranz, l'installazione è stata accesa per la prima volta l'11 marzo 2002 fino al primo anniversario del crollo.

9 Sul ruolo della televisione e dei nuovi media tra le fonti dello storico si veda Vitali, Stefano (2004), *Passato digitale: le fonti dello storico nell'era del computer*, Bruno Mondadori, Milano.

10 Vedi Rocca, Alessandro (2002), *La Bigness dopo l'undici settembre*, in «Lotus International», 112, pp. 17–33.

Bibliografia

- Baudrillard, Jean – Codeluppi, V., a cura di (2013), *Miti fatali. Twin Towers, Beaubourg, Disneyland, America, Andy Warhol, Michael Jackson, Guerra del Golfo, Madonna, Jeans, Grande Fratello*, FrancoAngeli, Milano.
- Bevant, Robert (2006), *The Destruction of Memory. Architecture at War*, Reaktion Books, London.
- Cellini, Vincenzo (2003), *Twin Towers. Una vertigine metropolitana. Architettura, simbolo, memoria*, Sometti, Mantova.
- Crawford, James (2015), *Fallen Glory. The Lives and Deaths of Twenty Lost Buildings from the Tower of Babel to the Twin Towers*, Old Street, London.
- Dalla Man, Silvia (2002), *New York. Fragile Mito*, Edizioni Unicopli, Milano.
- De Certeau, Michel (2001), *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma.
- Foster, Hal (2003), *Design & Crime*, Postmedia Book, Milano.
- Glanz, James (2003), *City in the sky: the rise and fall of World Trade Center*, Times Books, New York.
- Homberger, Eric (2003), *New York City*, Bruno Mondadori Editore, Milano.
- Koolhaas, Rem (2005), *Delirious New York*, Electa, Milano.
- Langewiesche, William (2003), *American Ground*, Adelphi, Milano.
- Nobel, Philip (2005), *64.748 mq. La feroce battaglia per la ricostruzione di Ground Zero*, ISBN Edizioni, Milano.
- Rocca, Alessandro (2002), *La Bigness dopo l'undici settembre*, in «Lotus International», 112, pp. 17–33.
- Sherman, Daniel J. – Nardin, Terry (2006), *Terror, Culture, Politics Rethinking 9/11*, Indiana University Press, Bloomington - Indianapolis.
- Singer, Peter (2003), *One World*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Sorkin, Michael – Zukin, Sharon, a cura di (2002) *After the World Trade Center. Rethinking New York City*, Routledge, New York.
- Sudjic, Deyan (2017), *Architettura e potere. Come i ricchi e potenti hanno dato la forma al mondo*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- Taylor, William R. (1998), *New York. Le origini di un mito*, Marsilio, Venezia.
- Vitali, Stefano (2004), *Passato digitale: le fonti dello storico nell'era del computer*, Bruno Mondadori, Milano.

TORRI GEMELLE, 102 MINUTI

Davide Servente



New York City Pre 9/11 Twin Towers Musical Snow Globe,
US \$9,99.

Fonte ebay.com

LA CITTÀ SENZA OROLOGI

Edoardo Fanteria

Dunque, che cos'è il tempo?
Se nessuno me lo chiede, lo so;
se voglio, però, spiegarlo a chi me lo chiede,
allora non lo so più.

Agostino

Da piccoli ci hanno educato a leggere l'ora, con la conta sequenziale dei minuti e dei secondi. Il tempo ce lo hanno insegnato come qualcosa di invariabile, una macchina diabolica senza meccanismo di ritorno, che procede e macina incessantemente i nostri istanti. Più grandi, apprese le prime nozioni di meccanica, abbiamo imparato a ricaricare le molle che muovono gli ingranaggi sofisticati degli orologi che teniamo stretti al polso. Come un mantra o una danza del tempo, ogni giorno sincronizziamo le lancette e due volte all'anno le spostiamo drasticamente avanti e indietro. Qui abbiamo capito che il tempo altro non è che una convenzione, che per non complicarci troppo la vita diciamo scorrere in linea retta, dentro di noi sappiamo che le cose sono ben diverse da come sembrano, e che spesso possiamo concederci il lusso di rallentarlo questo tempo, di fermarlo o anche di farlo scorrere in maniera differenziata in base alle circostanze. Negli ultimi decenni però le carte in tavola sono state più che mai scoperte, dalla *krisis* del contemporaneo che ha rivelato le interiora più nascoste della nostra generazione, alla splendida consapevolezza che pian piano abbiamo visto crescere nei riguardi delle cose che ci circondano. Tra tutti gli imputati forse l'architettura merita un posto di eccellenza per ciò che riguarda il rapporto privilegiato che ingaggiamo con il tempo. Da A a B decide quanto occorra impiegarsi, può decidere di sbarrarci la strada, ma può addirittura incidere positivamente o negativamente sullo sviluppo di un territorio, di una popolazione; spesso poi l'architettura costruisce anche dei casi paradigmatici che riescono incredibilmente a mutare il naturale incedere del *continuum* spazio-temporale.

L'arto fantasma

Gli orologi in molti disegni di Aldo Rossi segnano le cinque meno un quarto, una linea temporale orizzontale che connette nell'istante tutte le sue rappresentazioni e i suoi progetti, come se tutto stesse avvenendo nello stesso momento e non ci fosse una gerarchia cronologica a regolare i rapporti tra le cose, e la forza del ricordo infrangesse ogni *consecutio temporum*. Non è un caso che spesso accanto al suo nome venga accostata la malinconia (Lopes 2015), intesa come stato di sospensione inquieta dal tempo presente, dove il rimembrare si rivolge costantemente al passato, storpiato volentieri dall'ironia, perché a forza di pensarci, di rimuginarci su, anche i ricordi si finisce per mutarli in invenzioni. Il modo con cui l'uomo ha iniziato la conta del tempo ha caratterizzato fortemente la concezione culturale del tempo stesso, non è un caso che questa risulti teologicamente differente per la cultura cristiana, dove l'anno zero viene datato con la nascita di Cristo, mentre per la cultura ebraica quella dell'anno zero cristiano non è altro che una formalità. Già ci troviamo di fronte ad un bivio lontanissimo che ha avuto ripercussioni cruciali sulla nostra cultura, perché infatti ci è stato insegnato a considerare il tempo in una

sua accezione più spiccatamente cronologica, consequenziale, senza badare al fatto che questo può avere una connotazione invece topologica, spaziale. Come nota il geografo Franco Farinelli (2013) «eloquente è il fatto che in ebraico la parola ‘Storia’ non esiste, e che venga più comunemente usato il termine ‘*Toledot*’, generazioni – ha spiegato Rav Dalla Rocca – come se la storia si costruisse attraverso le generazioni in una catena di trasmissione del ricordo. Nella *Torà* si dice “Considera come se tu stessi uscendo dall’Egitto”, intendendo l’uscita dall’Egitto come quella da ogni schiavitù. Vengono rotte le barriere del tempo in una ermeneutica in cui non c’è nessuna logica. Tutto ciò è ben evidenziato anche nel ‘*Talmud*’, che è un viaggio ipertestuale in cui il ragionamento tematico è privilegiato rispetto a quello cronologico, in cui si sintetizzano diversi tempi sempre in movimento».

Il tempo passato può però anche essere nuovamente portato alla luce, nuovamente vissuto o intuito. La strategia che possiamo definire dell’arto fantasma ci permette di rievocare la presenza di un manufatto dove questo sorgeva in precedenza. Una sorta di rimosso freudiano che in una sofisticata operazione di psicanalisi architettonica sul suolo, viene concettualmente fatto affiorare in superficie sotto forma di metafora.

Nel pensare la possibilità della fine del tempo cronologico, un posto d’eccezione lo merita il postmodernismo, a tal punto che la sua esistenza teorica ma soprattutto culturale, fisica, ha influenzato gli ultimi cinquant’anni di architettura teorizzata e costruita. De-privilegiare i significati, de-stabilizzare il concetto di identità modernista, di certezza, di progresso storico. Quando Jean-François Lyotard in *La condizione postmoderna* (1981) asserisce il fatto che diverse persone utilizzando un medesimo idioma in modi differenti possano vedere il mondo in maniera differente, in qualche modo paradossalmente anticipa la teoria dello «Scisma Verticale» di Rem Koolhaas (2006): «Non è ammessa nessuna infiltrazione di simbolismo tra i vari piani. Infatti, la disposizione schizoide dei piani tematici implica una strategia architettonica capace di pianificare l’interno del grattacielo che ora è diventato autonomo attraverso la lobotomia: lo scisma verticale, uno sfruttamento sistematico della sconnessione intenzionale tra i vari piani». La sconnessione tra le parti, lo schizo deleuziano del quale si avvale Koolhaas nella strategia progettuale, implica una visione del reale legata alla metafisica schizofrenica, quindi che asseconda un reale pluralista, sempre mutevole, energetico, affermativo su tutte le strade percorribili. È un’architettura che tende a liberarsi dall’etica dell’asservimento e delle responsabilità, ma che come nell’uomo del pensiero debole di Vattimo e Rovatti tende ad indebolirsi sul piano dell’ontologia (2010). Ma è appunto la lettura in chiave soggettiva del tempo, le molteplici stratificazioni che riusciamo a scorgervi, che hanno portato ad un suo progressivo indebolimento.

Strategia della Superficie

Nel corso del secolo passato ci sono stati alcuni casi straordinari che hanno avuto il privilegio di riconsiderare il rapporto tra l'architettura e il tempo, permettendoci di leggere in maniera ben definita i gradi di relazione che i due concetti condividono soprattutto nei riguardi della topografia della città contemporanea. Questi eventi, in quanto fisici, hanno sempre fatto uso dello spazio superficiale, che possiamo intendere come vera linea di demarcazione tra i corpi poiché è su questa che ogni entità si muove e si costruisce.

Quando Deleuze definisce il «Filosofo delle superfici» parla di colui che ritiene che l'incorporeo ormai non giaccia più in profondità o in altezza bensì su un unico piano (2014). Allo stesso modo tutte le cose che possono accaderci e che incontriamo nella nostra vita, le incontriamo muovendoci non in altezza o in profondità, ma in superficie. Lo spazio laminare, privo di spessore, è lo spazio dove si muove anche l'architettura, che ha il potere di incresparlo e di contaminarne la continuità, che è una delle sue prerogative principali. La lamina è infinitamente percorribile e una volta danneggiata, può essere solamente rattoppata ma mai sistemata a nuovo, e porta quindi le tracce del vissuto. Il tentativo di bucare la superficie porta solamente all'amara constatazione che l'altra faccia è identica alla prima, mostrandosi come un oggetto sottile, senza spessore. Attraverso questo piano orizzontale, fanno mostra di sé tre categorie di spazio e quindi di tempo (Deleuze, Guattari 1987): liscio, striato, forato.

Lo spazio liscio permette la proliferazione degli eventi e consente il movimento, è fertile e possiede in latenza energia creativa che può essere utilizzata. I deserti, i mari, sono gli esempi più calzanti, poiché sono spazi non quadrettati, senza divisioni nette, pronti ad accogliere nuove città. Lo spazio striato limita i movimenti e le informazioni, è lo spazio che ospita il prodotto dell'energia creativa dello spazio liscio precedente. Le strade di una città sono spazi striati perché ci conducono da A a B in un modo che non possiamo controllare direttamente, o meglio, in un modo prestabilito in precedenza che tende a limitare il nostro agire arbitrario. Lo spazio forato invece è una condizione estrema, e ci appare come una forte discontinuità, un limite invalicabile che non possiamo aggirare in nessun modo e che determina delle particolarissime condizioni al contorno, prodotto dell'influenza che questa terza categoria di spazio ha nei confronti del luogo lo circonda.

Sono queste discontinuità, questi fori nella superficie, che ci permettono di intuire le relazioni profondamente complesse e viscerali, che l'architettura intrattiene con il tempo e con lo spazio che la ospita. Tre casi per antonomasia negli ultimi anni ci hanno permesso ciò: la costruzione e la caduta del muro di Berlino, la copertura del reattore nucleare danneggiato di Chernobyl e infine l'ammissione dell'esistenza dell'Area 51.

La frana

Quando Eric Hobsbawm segna la nascita e la fine del ventesimo secolo (1997), non intende definire un inizio e una fine canoniche, coincidenti quindi con il binomio 1901-2000, ma anzi sono proprio degli elementi eccezionali, disastrosi, a segnare partenza, soste e arrivo. Da un lato la Prima Guerra Mondiale o l'età della catastrofe mentre dall'altro la frana ovvero la caduta del muro di Berlino insieme all'unione delle repubbliche socialiste sovietiche. È lo smantellamento del muro che segna il momento del distacco, la fine del secolo, e con questo l'incapacità di fare altre previsioni sul futuro a venire, anche perché il secolo breve è culminato con un periodo di disordine e di tensioni dislocate nel globo che impediscono di delineare una qualsiasi certezza.

Tra Berlino est e Berlino Ovest il limite era marcato a livello epidermico, dal muro che correva fino alle campagne, attraversando laghi, riserve naturali e periferie. Dovessimo definire l'appartenenza ad uno dei tre insieme di spazi prima delineati, il muro rappresenterebbe un caso eccezionale di crocevia tra spazio striato e forato. Il primo lo abbiamo definito come quella proprietà superficiale che non consente una corretta comunicazione tra le parti, che influenza quindi la trasmissione di informazioni ma anche l'attraversamento dello spazio in sé. Il secondo invece come quella singolarità eccezionale che rivela la foratura della lamina superficiale, un punto talmente singolare da marcare una discontinuità anche nelle normali leggi fisiche. Il muro è in qualche modo stato una gigantesca scheggia negli ingranaggi ad orologeria che hanno mosso il cuore dell'Europa, ma soprattutto ha segnato una demarcazione di sviluppo economico tra due lati della cortina, quello Est e quello Ovest. Una delle due parti ha subito uno sviluppo differenziato rispetto alla seconda, in virtù delle ideologie imperanti nei differenti settori: da un lato la democrazia capitalista mentre dall'altro il socialismo popolare. Possiamo mettere in parallelo i due luoghi con la teoria del «Paradosso dei gemelli» (Selleri - Barone 2002), un esperimento mentale volto a minare le certezze della relatività ristretta, che dimostra come due gemelli, uno dei quali collocato su un'astronave che viaggia ad una velocità prossima a quella della luce, e uno invece rimasto a vivere sulla terra, dopo un certo numero di anni possano incontrarsi nuovamente e scoprirsi vicendevolmente più vecchi o giovani, in virtù del fatto che il tempo trascorso sulla navicella prossima alla velocità della luce scorre al 60% di quello della terra. Allo stesso modo, con la caduta del muro, le due frange della città si sono riscoperte all'improvviso differenti dall'anno della separazione. Lo spazio interstiziale, contenuto tra le due pareti, la «Striscia della morte» è l'elemento che fora la superficie, che rende invalicabile lo spazio fisico, è l'ultima categoria di spazio superficiale: quello forato. La zona vuota del muro diventa per il pensiero irrepresentabile, che pur non essendo una barriera fisica poiché vuota, implica una impossibilità nello spostamento da una

parte all'altra. La striscia è una differenza allo stato puro, senza contenuto rappresentativo, una zona nera che si insinua tra due paesaggi (Vattimo - Rovatti 1983). Per spostarsi liberamente dalle parti si possono utilizzare due dispositivi, lo scavo o il volo, che annullano la relazione fisica con lo spazio di percorrenza orizzontale, a quota zero, e stabiliscono una nuova relazione con la superficie. Nel primo caso si prende atto della fragilità della barriera, poiché la sua estensione è preponderante nella dimensione orizzontale e quindi passandovi al di sotto si comprende la scarsa solidità della sua natura. Anche il volo sfrutta le vulnerabilità verticali della barriera, ma al contrario dello scavo mantiene ben fissa la relazione sensoriale visiva con l'oggetto. Con la caduta del muro le due parti hanno preso atto delle loro discrepanze, come il gemello che sorpreso ritrova l'altro cambiato di ritorno dal viaggio nello spazio. Due lembi di città che necessariamente condividono parte degli organi, come due esseri siamesi, che per quanto diversi risulteranno sempre indivisibili. Se provassimo a leggere Berlino come un enorme palinsesto, riusciremmo a scorgere numerose stratificazioni temporali che ne hanno caratterizzato la struttura presente. Già Koolhaas con la stesura del manifesto sulla capitale tedesca (2013) aveva intuito la potenzialità dello spazio striato della metropoli contemporanea, il suo essere stagna, autonoma, impenetrabile in molti lati del suo carattere e constatava la forza individuale del frammento spazio-temporale, la possibilità che enti diversi possano coesistere autonomamente nello stesso campo.

La rottura delle relazioni

Con il muro abbiamo affrontato gli effetti di un'architettura che genera uno spazio e un tempo striato, e che al suo interno contiene una zona nera, invalicabile. Il secondo caso che analizzeremo invece concentra in un punto localizzato gli effetti di uno spazio-tempo forato.

Il 26 aprile del 1986 nella centrale nucleare di Chernobyl, durante quello che venne definito come un test di sicurezza interno utile a verificare se in assenza di alimentazione esterna l'impianto potesse continuare a produrre energia, si verificò un tale accumulo di vapori che il coperchio stagno di cemento dal peso di circa 1000 tonnellate venne eiettato in aria, causando la fuoriuscita di materiale chimico altamente radioattivo.

Appena dopo l'incidente si costruì in molta fretta un primo sarcofago provvisorio di contenimento, in modo da isolare l'edificio danneggiato dal mondo esterno. Nel 2016 sono però terminati i lavori del nuovo sarcofago di cemento e acciaio (Sorbi - Zerbinati - Zapponi et al. 2016), dalla durata prevista di un secolo. Avvicinarsi all'epicentro dell'esplosione rimane ancora impossibile per via dell'enorme quantità di radiazioni, per questo la grande copertura è stata assemblata a distanza e poi spostata in sito con dei binari. In questo luogo anche i robot utilizzati per

la manutenzione del reattore possono lavorare solo per brevi istanti, per evitare di essere danneggiati irrimediabilmente. La grande copertura celebra un'ulteriore condizione spaziale e temporale della contemporaneità, discendente dall'inaccessibilità del 'Muro' e dall'incertezza del paradosso del gatto di Schrödinger (2012). Questa zona nera è radicalmente differente dallo spazio forato che abbiamo già trovato a Berlino, principalmente perché nel secondo caso il rapporto visivo con la zona non era precluso come adesso. La possibilità di poter precludere l'osservazione di un fenomeno è una strategia di per sé molto vicina a quella adottata nel paradosso quantistico del gatto di Schrödinger, dove un malcapitato felino all'interno di una scatola di acciaio, impermeabile ad ogni sguardo, ha all'interno un diabolico meccanismo che con il verificarsi di determinate condizioni rilascerà nel contenitore un potente veleno in grado di uccidere l'animale. La privazione dell'osservazione rende un sistema incerto e in potenza, se in esso sono in atto una serie di fenomeni, si possono paradossalmente al contempo considerare avverate tutte le condizioni, poiché appunto non si può verificare direttamente, con lo sguardo, quello che succede.

Restricted

Il Governo degli Stati Uniti d'America nel 2003 ha reso pubbliche alcune informazioni inerenti all'Area 51, dichiarandone quindi l'effettiva esistenza, pur rimanendo vago sul suo utilizzo. Nel corso degli anni sulla zona è stato posto un divieto assoluto di accesso in modo da garantire alti livelli di riservatezza. Fino alle prime fotografie dei satelliti spia sovietici durante la guerra fredda, non si aveva alcuna notizia dell'aspetto fisico della base, e anche tutt'oggi sulle mappe pubbliche del governo questa appare oscurata. Alcuni scatti provengono invece da satelliti civili, ma oltre ad alcuni capannoni e piste di atterraggio non si riesce a scorgere quasi nulla di quello che si presume svilupparsi nel sottosuolo.

In uno spazio fertile, non quadrettato, liscio, come il deserto del Nevada, troviamo questa grande discontinuità cartografica. Il rapporto visivo con l'area nascosta, al contrario dei primi due esempi, qui è radicalmente differente. Se nel Muro si poteva ancora mantenere un contatto con il manufatto, scavarvi al di sotto o volarvi al di sopra, e se nel sarcofago del reattore di Chernobyl pur non vedendo direttamente il contenuto, attestavamo l'esistenza del contenitore, adesso invece non abbiamo più certezze di nessun tipo, poiché le uniche informazioni, se non manipolate, sono composte digitalmente e non frutto di un'esperienza sensibile.

L'informazione digitale e la sua alterazione sono l'ultimo paradigma della relazione che intratteniamo con lo spazio-tempo e con la sua mutazione. Grazie alla progressiva strutturazione tecnologica della nostra società, siamo infatti riusciti negli ultimi anni, a demolire le basi di questi concetti, e come nel pensiero debole di

Vattimo e Rovatti, l'uomo è riuscito a liberarsi dagli asservimenti dell'etica e delle responsabilità, anche nei riguardi di questi due fattori. L'essere umano fa proprio il suo *amor fati* poiché riesce ad influenzare il suo destino, se non nel mondo sensibile almeno in quello fatto di *byte*, immateriale, dove il tempo cronologico viene indifferente-mente annullato in maniera coatta, diventato un oggetto infinitamente manipolabile, debole, perché privo di identità se non quella che gli viene attribuita e programmata in origine. Non è forse vero che ci basta il tasto 'Annulla' per tornare indietro, nell'infinita *timeline* orizzontale, liberandoci dal peso delle nostre azioni? O addirittura: ci basta nidificare qualcosa in una serie di cartelle nascoste, o criptare i dati con qualche astrusa cifratura militare affinché le nostre coscienze rimangano pulite. Nonostante la sua essenza estremamente rarefatta, invisibile ma soprattutto impalpabile, al Tempo possiamo dare un'accezione fisica grazie agli strumenti preposti alla sua misurazione e che quindi riportano un dato immateriale nel mondo tattile, esperienza di apprendimento assoluta, come nel *Teage* o *Teagete* di Socrate, dove l'allievo riesce ad apprendere dal maestro e da lui acquisire nozioni anche solo standogli vicino, toccandolo. La fisicità del tempo è un dato eminentemente chiave nella sua comprensione, ed è proprio la mancanza della sua percezione tattile che fa sì che nel contemporaneo, l'impressione del suo scorrere sia mutata in un'esperienza diversa nei suoi caratteri fondamentali. Pensiamo all'alterazione dei cicli di giorno e notte dovuta alle luci artificiali dei nostri uffici, o la battaglia contro l'oscurità, dove ormai intere città ritrovano nella mezzanotte un gemello del mezzogiorno. Certo, modificare lo scorrere dei minuti è cosa ben diversa da accendere o spegnere interi quartieri, e per questo ci siamo adoperati nel creare una dimensione parallela digitale dove le leggi della fisica sono in qualche modo scritte da noi, finalmente demiurghi di un mondo nuovo. Si dovrebbe iniziare a riappropriarci del sentimento del tempo, il *kairos* o la profondità del tempo vissuto, per mutare anche il modo di intendere l'architettura, eternamente in bilico tra transitorio e permanente, tra solido e immateriale, fisico e virtuale. Nel mondo reale però, abbiamo visto che dove il tempo si ferma, e le coordinate spaziali si annebbiano, questo non è più il migliore dei mondi possibili.

Bibliografia

Deleuze, Gilles (2014), *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano.

Deleuze, Gilles - Guattari, Félix (1987), *Mille piani: capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma.

Farinelli, Franco (2013), *Spazio e tempo - Jewish and the City, festival della cultura ebraica*, Milano

Hobsbawm, Eric J., *Il secolo breve / Eric J. Hobsbawm; traduzione di Brunello Lotti*, Rizzoli, Milano.

Koolhaas, Rem (2006), *Delirious New York: un manifesto retroattivo per Manhattan*, Electa, Milano.

Koolhaas, Rem - Ungers, Oswald Mathias - Riemann, Peter - et al. (2013), *The city in the city: Berlin: a green archipelago*, UAA Ungers Archives for Architectural Research, Zurich – Cologne.

Liotard, Jean-François (1981), *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano.

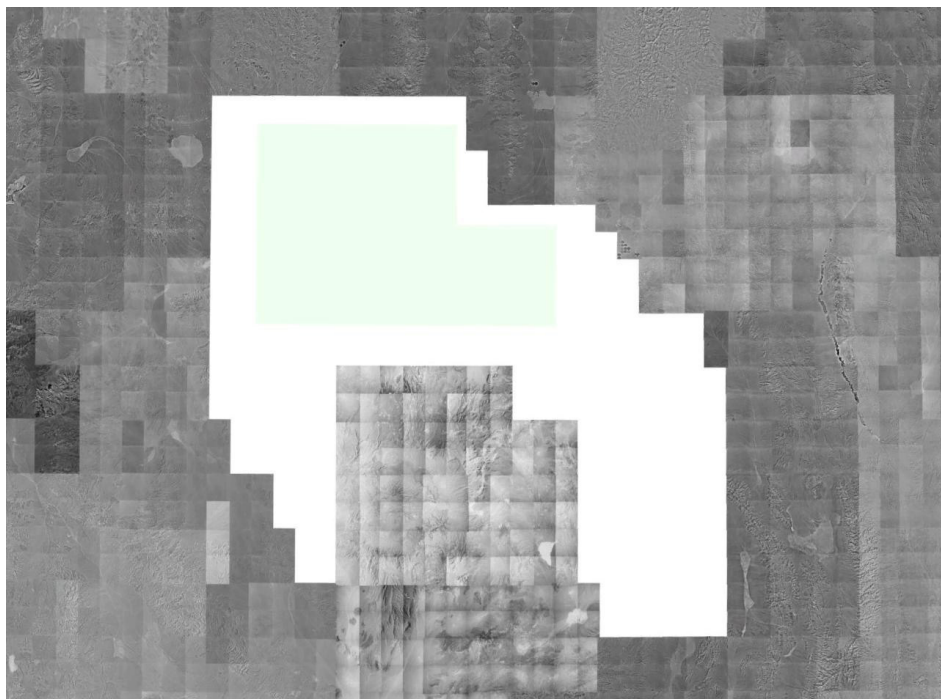
Lopes, Diogo Seixas (2015), *Melancholy and architecture: on Aldo Rossi*, Park books, Zurich.

Selleri, Franco, a cura di (2002), *La natura del tempo: propagazioni super-luminali: paradosso dei gemelli: teletrasporto*, Dedalo, Bari.

Sorbi, Mattia - Zerbinati, Giorgio - Zapponi, Sara - et. al., *Il sarcofago per il reattore di Chernobyl*, disponibile su <http://www.focus.it/tecnologia/innovazione/il-sarcofago-della-centrale-nucleare-di-chernobyl> [ultimo accesso: 5 luglio 2017].

Schrödinger, Erwin (2012), *La situazione attuale nella meccanica quantistica*, Sicania, Messina.

Vattimo, Gianni - Rovatti, Pier Aldo, a cura di (2010), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano.



Montaggio delle fotografie disponibili dei satelliti
USGS che mostrano la base militare Area 51
oscurata, nei territori del Nevada meridionale
(2006).

Fonte USGS/NRO satellite photography,
collected via NASA World Wind.

LA SABBIA E LA ROCCIA. IL PROGETTO AL TEMPO DELL'ANTICONVENZIONALE

Carlo Deregibus

Nulla si edifica sulla roccia, tutto sulla sabbia,
ma è nostro dovere edificare sulla sabbia
come se fosse roccia.

Jorge Luis Borges

L'aspirazione all'eternità e la nascita dell'architettura

Benché la relazione tra architettura e tempo sia spesso stata indagata (tra gli altri: Giedion 1941, Collins 1965), ragionare sulla natura costitutiva del tempo, su cosa sia e come sia mutato, sul suo essere così sfuggibile, può ancora apparire un esercizio filosofico, più che architettonico. Eppure, proprio l'intuitiva consapevolezza dell'esistenza di un tempo percepito e di un tempo assoluto è la base fondativa dell'architettura: potremmo persino postulare che l'architettura nasce perché il tempo esiste in questa duplice dimensione.

Le prime costruzioni dell'uomo erano come nidi: costruzioni che avevano una funzione ben precisa – quella di proteggere dagli elementi – e che duravano giorni, o magari il tempo di una stagione. Certo, attraverso decenni e secoli di perfezionamenti, si arrivò a costruire strutture capaci di durare mesi, anni persino: ma la durata della costruzione era inferiore a quella della vita di un uomo. Nulla durava. Ma la percezione del tempo nella sua caducità, nella precarietà, contrastava con il tramandarsi di qualcosa che andava oltre la vita del singolo: conoscenze, tecniche di sopravvivenza, tradizioni che duravano più del costruito. Era l'indizio di un tempo lungo, lunghissimo, che con occhi moderni diremmo infinito.

Intuire l'eternità significava rendersi conto che le tracce che l'uomo lasciava quotidianamente nel mondo non erano poi granché, dato che scomparivano così rapidamente: e, di conseguenza, che per lasciare tracce più profonde c'era bisogno di altro. Questa volontà di 'segnare il tempo' si tradusse nelle prime pitture rupestri, o nelle architetture megalitiche: una volontà di perdurare messa in forma. Certo i primi *Menhir* potrebbero non essere considerati propriamente architetture, ma sicuramente i *Cromlech* – come quello di Stonehenge – o i *Dolmen* lo erano. E non è un caso che fossero tombe: cioè dimore per il tempo ultraterreno, infinito, immutabile. Le costruzioni fatte per durare davvero nel tempo sono quelle destinate ai morti, non ai vivi: e quindi l'eternità, non la quotidianità, è ciò che crea l'architettura¹.

Quando poi Vitruvio definisce la famosa triade di caratteristiche di una buona architettura, introduce il termine *firmitas*: la durata dei materiali e della costruzione distingue l'architettura vera e propria dal resto della costruzione. Si certifica così che non tutto il costruito è architettura, e che una delle basilari caratteristiche dell'architettonico è l'essere durevole: l'aspirazione è all'eternità, in effetti. Alle radici dell'architettura occidentale, insomma, c'è l'intuitiva consapevolezza che la caducità del quotidiano è distinta da un orizzonte temporale di eternità, a cui appartiene la vera Architettura: templi, tombe, edifici del potere. Così come il faraone non deve il suo potere agli uomini, ma agli dei, così la sua dimora non sarà quella dove vive la sua vita umana, ma quella dove trascorrerà l'eternità.

Il tempo come metro

Il tempo diviene così il più spietato indicatore e giudice dell'architettura. Indicatore perché un edificio poteva richiedere moltissimo tempo per essere costruito: anni, decenni di lavoro che implicitamente designavano gli edifici importanti – quelli per cui simili sacrifici erano appunto giustificabili. Giudice perché, in effetti, l'edificio di valore 'resisteva', una volta costruito: non era effimero, ma eterno o comunque duraturo, e la sua resistenza al tempo era proporzionale alla posizione dei suoi abitanti nella scala sociale. Un mercante nel medioevo poteva vantare una casa di pietra, cioè più duratura, e più lenta a costruirsi, di una in legno. Un re aveva un castello, o una reggia, cioè edifici che duravano (idealmente) in eterno e richiedevano moltissimo tempo ed energia per la costruzione (quello che oggi si dice, non a caso, 'uomini-giorno').

Ma questo ci dice qualcosa di molto più importante. Il tempo, inteso come lunga durata, era necessario perché si potessero sedimentare e strutturare delle e 'convenzioni': convenzioni sociali ma anche architettoniche, distillate in stili e correnti nel corso della storia. Questa persistenza necessaria è all'origine anche degli altri termini vitruviani. La *venustas* era infatti, più che la bellezza, la «manifestazione di archetipi o di idee interagenti che corrispondono a perfezione» (Florio, 2012). Richiedeva dunque una dimensione temporale prolungata, entro cui costruire, nutrire l'accordo tra le idee e le forme, all'interno di una graduale costruzione di significato condiviso. E anche l'*utilitas* era inevitabilmente legata alla dimensione temporale: non è solo questione che gli edifici servissero a qualcosa, naturalmente, ma che il loro uso si propagasse nel tempo, e che vi fosse un riscontro tra la forma e la comprensione dell'uso. Il tempo dell'uomo era più breve di quello dell'architettura, e così doveva essere: caducità e tempo percepito contro eternità e tempo categoriale. Gli edifici «nel loro permanere significavano qualcosa di più della loro presenza: esprimevano delle 'prassi' e dei 'valori'» (Taddio 2015, p. 131). Un tempo di questo tipo è strutturalmente incompatibile con la rivoluzione, intesa come violento, subitaneo cambio. Ma tutto cambia nel corso del Novecento: proprio l'accelerazione del tempo è infatti il carattere più evidente di tutto ciò che definiamo postmodernismo.

Dalla roccia alla sabbia 1

Sono diverse le ragioni per cui muta il rapporto tra tempo e architettura. Tra queste non possiamo non citare l'accelerazione nei processi produttivi e negli apparati tecnologici, che permettono di costruire in modo rapido edifici sempre più arditi. Sistemi brevettati come quello Hennebique per il calcestruzzo, o quello di Rafael Guastavino per le volte catalane, permettevano di costruire centinaia di edifici in pochi anni già oltre un secolo fa. Così, sommessamente, si è reciso uno dei ruoli del tempo, quello di indicatore: il tempo della costruzione, abbreviandosi, perde il suo valore, o meglio non è più un metro del valore dell'edificio. L'abbassamento del costo relativo degli

edifici riduce la distanza tra le costruzioni dell'Architettura (con la A maiuscola) dal resto – quello che si chiama ora edilizia. Non ci sono più solo monumenti perenni o fragili manufatti: la casa che dura nel tempo non è più appannaggio dei notabili, e così la resistenza al tempo (la *firmitas*) perde il suo valore. Perché in effetti viene data per scontata.

Consideriamo infatti ovvio che gli edifici resistano, e siamo sorpresi quando, per qualche eccezionale motivo, non lo sono. Nei terremoti o disastri ambientali, viene sempre alla ribalta il sospetto che gli edifici crollati fossero stati costruiti non a regola d'arte: e spesso è così, in effetti. Vale per la diga del Vajont come per la centrale di Fukushima, e lo stesso capita per ogni casa, singola o collettiva, dopo un terremoto. La fiducia nel potere tecnologico e costruttivo fa sì che la fine dell'architettura non venga contemplata nella nostra normalità, tanto che la costruzione è considerata un 'bene rifugio' – cioè capace di restare immune al passare del tempo.

Non è un caso che, in luoghi dove l'emergenza è più comune, vi sia un diverso atteggiamento nei confronti della *firmitas*. In Giappone, si dà per scontato che dopo trent'anni circa un edificio sia da demolire: perché la frequenza dei terremoti è tale che in ogni caso la materia ne sarà provata, e questo traduce immediatamente il tempo in un valore economico². E anche in luoghi come gli USA, dove i tifoni causano gravi danni, vige un diverso rapporto con la *firmitas*: domina l'idea di temporaneità, e gli edifici 'normali' non sono fatti per durare.

Ciò che cambia non è il tempo, insomma: ma il nostro modo di guardare ad esso in relazione all'architettura. La cultura europea ha poco per volta eliminato la *firmitas* dai valori, fino a darla per scontata, ma così ha perso la capacità di rendersi conto del valore del tempo. Un valore che invece si riscopre solo in casi estremi, quando la violenza dell'imprevisto forza l'abitudine: quella sensazione di eternità che costituisce l'assoluta sicurezza con cui abitiamo scompare, e improvvisamente ci accorgiamo che quel 'tempo perduto' era importante³. L'architettura, al di là delle soluzioni emergenziali e temporanee, deve in quei casi proporre qualcosa di molto più importante: il recupero di una dimensione percepita di eternità, e quindi di tranquillità, che consenta anche di ricordare, e rinnovare, quei valori (la *venustas*) che comunque sono iscritti nelle pietre storiche, anche se non ce ne rendiamo conto se non nel perderli.

Cosa costruire allora, come ri-costruire?

Dalla roccia alla sabbia 2

Il tema emerge soprattutto dopo grandi disastri. Pensiamo alla ricostruzione delle città tedesche dopo la guerra: l'Interbau 57 prima e l'IBA 84 poi furono grandi occasioni di confronto per capire esattamente come ri-costruire, prima che degli edifici, una *venustas* perduta. Il tempo aveva stratificato significati e valori ora perduti: era possibile recuperarli, e se sì come? Dopo l'attentato alle torri gemelle del 2001,

le prime proposte di ricostruzione vennero ferocemente criticate dalla popolazione di New York, coinvolta attivamente, proprio perché tralasciavano il passato. Quelle stesse azioni che avrebbero funzionato a qualche isolato di distanza senza provocare sdegno alcuno, lì erano considerate terribilmente sbagliate, perché non tenevano conto di quanto avvenuto: del tempo trascorso, perduto e da ritrovare. Non venivano 'riconosciute' dalla popolazione. Questo è l'effetto più clamoroso dell'accelerazione temporale del postmodernismo: il continuo cambiamento nella società non permette più la cristallizzazione delle pratiche sociali, così che diventa sempre più difficile identificare un edificio con un significato ampiamente e condiviso. Se infatti non vi è abbastanza 'tempo' per creare una convenzione codificata, allora non esistono più codici, regole, canoni. Anzi le correnti vengono guardate con sospetto: emerge la tendenza al manifesto 'contro' (Jencks - Kropf 2006) in un cambiamento continuo, senza pause, «come se non esistesse che cambiamento» (Harvey 1989, p. 63).

Naturalmente il passaggio non è immediato, e fino al Movimento Moderno il mondo continua a pensare per canoni e contro-canoni: siano quelli dell'*art-nouveau*, o dell'architettura sovietica, o del classicismo. Fino a questo momento, in sostanza, gli architetti 'progettano sulla roccia'. Magari la roccia cambia, diventa meno imponente, meno salda: ma sempre di roccia si tratta. Una roccia fondata sulla condivisa base di stili e modalità costruttive. Ma se gli stili antichi potevano durare anche secoli, ora le rivoluzioni avvengono ogni dieci anni al più, e durano di conseguenza. Nel dopoguerra, viene superata la soglia oltre la quale la roccia è troppo piccola per essere considerata tale: e diventa sabbia.

Il post-modernismo inteso in senso lato, insomma, certifica l'impossibilità di 'fondare': e il suo carattere che così spesso è stato definito 'liquido' equivale, per la roccia, al polverizzarsi in sabbia. Una sabbia che quindi non è tanto una condizione diversa, quanto l'estremizzazione di una tendenza che c'è sempre stata e che il mondo architettonico oggi fatica a fronteggiare: e che superata una certa soglia, cioè la proporzione tra tempo dell'uomo e tempo dell'architettura, diventa impossibile da controllare. Tuttavia, di questa crisi di legittimazione non pare che ci sia troppa consapevolezza fuori dalla dialettica architettonica: la normalità si è gradualmente trasformata in modo da smorzare il valore del tempo, trasformando l'architettura in un prodotto di consumo⁴. E parallelamente, quei problemi di legittimazione che tutti gli architetti risolvono con poetiche varie e personali, scoprono in queste situazioni estreme le loro basi fondate sulla sabbia, e il tentativo di starvi in equilibrio 'come se' fosse roccia. Perché, alla fine, legittimare dobbiamo, e non c'è più roccia su cui fondare una teoria dell'Architettura: tutta la storia dell'architettura dal secondo dopoguerra può essere letta come una costellazione di ricerche di un nuovo tempo, 'come se' una roccia ancora potesse esistere.

Progettare ‘come se’

La storia di questa illusione è una visione critica ancora da scrivere. Ma basta tracciare qualche linea che attraverso gli ultimi decenni, per assistere a tanti modi diversi di giustificare il progetto secondo varie strategie tese a riconfermare il tempo come solido fondamento.

«Nessun uomo può fare quello che solo il tempo può fare», diceva Louis Kahn (citato in Kahn 2014). E per questo, sulle tracce di un’eternità forse non più definibile, ma pure intuibile, progettava forme ‘senza tempo’, che superavano qualsiasi riferimento o anti-riferimento storico, mirando all’archetipo a-temporale. Un modo di fare architettura, che da Kahn arriva fino a Tadao Ando, inscritto in edifici senza scala, scultorei, tettonici, privi di interesse per qualsiasi mimesi: piramidi contemporanee, che con gli antichi monumenti condividono lo sguardo verso l’infinito. Solo che simili espressioni di maestria sono estremamente efficaci proprio in quanto eccezioni, singoli capolavori da esperire più che esempi codificati di forme convenzionali del contemporaneo.

Il postmoderno tenta una riconnessione della continuità temporale recuperando stili ormai dimenticati. Separati dalla rigida appartenenza a un preciso ‘tempo’, elementi formali e architettonici si mescolano fino a deformarsi e mescolarsi. È un modo di progettare che esalta l’adesso come quel punto privilegiato da cui guardare tutto il tempo passato, e ogni cosa che vi appartenga: da un lato riconoscendo una duplicità del tempo (l’adesso e il passato) dall’altro negando completamente la dimensione percepita del tempo, fatta di durata – per la quale un edificio progettato oggi non potrebbe essere che diverso da uno fatto domani, perché avvertire il tempo che passa significa cambiare con esso.

Ci sono casi in cui la roccia viene costruita insieme al progetto. È quanto fatto dalle architetture utopiche e rivoluzionarie fin dalla metà del Settecento: basti pensare all’Architettura Rivoluzionaria di Jacques-François Blondel, Etienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux. Nella seconda metà del Novecento sorge una nuova dimensione di utopia, quella degli Archigram, di Cedric Price, di Rem Koolhaas, di Claude Parent e Paul Virilio, di Kiyonori Kikutake, di Kisho Kurokawa e molti altri: in questo caso, l’aspetto interessante è che non c’è nemmeno il ‘tentativo’ di costruire per il vorticoso mondo attuale. Il progetto ispira un futuro in cui l’intero corpus dell’architettura sarà diverso, e nuovamente convenzionale – secondo convenzioni futuristiche, ovviamente. Così, il progetto non è tanto l’invenzione del futuro, ma l’invenzione del ritorno alla ‘roccia’, alla società convenzionalmente definita del passato.

Un altro modo di progettare ‘come se’ può essere quello di avversare la crisi temporale di oggi, ignorando i punti di frattura della storia per ricostruirne una continuità. Questo è ciò che fecero architetti come i BBPR o Gabetti e Isola, pur in modi

diversi: la loro opera rifiuta il moderno come alternativa, e anzi propone un recupero della tradizione aggiornata, modernizzata senza rivoluzioni. Le loro opere diedero cioè scandalo (pensiamo alla pubblicazione della Bottega di Erasmo, o della Torre Velasca, e le polemiche internazionali che seguirono) proprio per il loro rapporto con il tempo, che pretendeva la costruzione di un ponte con il passato: non reiterandolo, ma continuandolo. Non a caso Ernesto Nathan Rogers cambiò il nome di Casabella in Casabella-Continuità. Ma questo agire ‘come se’ una continuità esistesse era in realtà possibile solo in alcune privilegiate condizioni, e ha rivelato presto la sua inapplicabilità, trasformandosi in più modeste ripetizioni stilistiche nelle opere dei meno capaci. Il grado più basso di questo approccio è così diventato proprio quello dell’architettura più diffusa e operante: nelle villette della città diffusa con gli archi in calcestruzzo a mimare strutture murarie; nei grandi *outlet* e centri commerciali costruiti in stile – come a Serravalle Scrivia – in modo da far sentire ‘a casa’ il cliente e predisporlo alla spesa; negli accessori di polistirolo affinati in modo da riprodurre a basso costo le forme del passato. Peraltro, è innegabile che i ‘falsi’ siano apprezzati, e questo perché quella medesima assenza di convenzioni stempera anche il giudizio critico di fruitori e abitanti, rendendo persino inutili le sottigliezze nelle riproduzioni e riuscendo a ricreare il ricordo di qualcosa che forse nemmeno si è mai visto. Così, proprio la debolezza della roccia permette di inventare anche il passato, creando l’illusione di un tempo mai trascorso.

La questionabile ispirazione al pensiero di Jacques Derrida (Bojanić - Cantone 2015) offre un altro esempio della relazione mutevole tra tempo e progetto contemporaneo. L’edificio viene decomposto e ricomposto, come se concentrasse in sé tutto il tempo, dalla sua concezione alla costruzione, fino alla sua distruzione. E benché la corrente del decostruttivismo sia stata individuata a partire dalle forme finite, in realtà è proprio questo ‘tempo fuori dal tempo’ a caratterizzarla: un super-tempo che non è utopico ma realistico, e usa l’assenza di roccia per costruirla in modo multidimensionale, cubista.

E c’è poi un’architettura meno chiaramente riunita in correnti, ma che potremmo, con Juhani Pallasmaa (1996), chiamare «retinica»: un’architettura costruita non per essere esperita ma per essere vista, preferibilmente attraverso gli scatti di un bravo fotografo che ‘immortala’ l’opera – cioè la fissa nel tempo. È chiaro che il tempo diventa così una dimensione puntuale, racchiusa nelle poche immagini destinate a essere diffuse, e a cui affidare l’imperitura memoria di quel fugace istante in cui l’edificio è stato perfetto. E in fondo, perché credere all’esistenza di una ‘roccia’ su cui progettare, quando si può imbalsamare la sabbia, bloccandone ogni movimento? L’architettura retinica risponde così a una precisa richiesta contemporanea: un consumismo architettonico colpevolmente alimentato da riviste che celebrano mensilmente ‘capolavori dimenticati in breve tempo’.

Non si tratta quindi di stile, né di forma. Questi pochi, brevi esempi sono tentativi di modificare il rapporto tra architettura e il tempo, in vario modo rifiutando la scomparsa della roccia oppure al contrario sfruttandone le opportunità più commerciali. E se il tempo non può più essere controllato, se non esiste più un tempo dell'Architettura, allora la soluzione sarà l'anti-convenzione, il distogliere lo sguardo da quel tempo continuo e duplice che dava un senso alle forme. Dimenticarsi di quel tempo, dimenticarsi di quelle autentiche rocce su cui si progettava, e invece usare la sabbia, cavalcarne gli andamenti, seguirne le correnti e i mutamenti.

Riconoscere la consistenza della sabbia

Esiste un'alternativa? Lo scenario che abbiamo descritto, quello del postmodernismo, esclude qualsiasi possibilità di pensare a una condizione di 'roccia' di fondamento. Siamo dunque condannati al progettare 'come se', qualsiasi cosa significhi? O esiste una possibilità di sostanziare il progetto, di dargli una consistenza? La prospettiva che stiamo definendo apre una breccia importante nell'usuale condizione epistemologica che sottende il progettare: una impostazione dualistica in cui esistono teorie dell'architettura, quelle del passato, e teorie del progetto contemporanee. Cioè una impostazione in cui la definizione del processo progettuale ha sostituito la definizione dell'oggetto finale: il come, invece del cosa. Tuttavia questo dualismo ha nei fatti legittimato qualsiasi atteggiamento nei confronti dell'architettura, in definitiva eliminando la possibilità di definirla: e cioè minandone credibilità e riconoscibilità. È una condizione di fisiologica fragilità disciplinare (Deregibus 2018): tuttavia dobbiamo chiederci se questa fragilità derivi dall'agire 'come se', pur sapendo che non è possibile, e se non sia possibile guardare in modo diverso alla contemporaneità. Uno sguardo di questo tipo deve accettare l'impossibilità di fondazione, ma al tempo stesso rifiutare di ritrarsi all'interno del processo stesso: in questo senso, quanto abbiamo detto circa la sabbia e la roccia, cioè che la sabbia rappresenta in effetti una estremizzazione della roccia, diventa una consapevolezza importante. Perché se è così, allora significa che ciò che non si è evoluto è la nostra capacità di cogliere, a causa del tempo accelerato, quegli elementi di valore che comunque persistono. Ma anche che non è impossibile farlo.

La controprova in effetti viene non tanto dalla giustificazione delle architetture, cioè dalle poetiche, quanto dalle critiche negative nei confronti di esse: se è possibile, in sostanza, trovare dei difetti nelle architetture, allora questo implica che sia possibile stabilire dei valori su cui valutarle. Valori che emergeranno in modo magari diverso a seconda del caso, ma che tuttavia esistono: se i 'parametri di riferimento' possono essere cioè differenti, il fatto che essi esistano riporta le condizioni a quelle della roccia. Solo che quella roccia non si muove più lentamente, dandoci comodamente modo di

analizzare, interiorizzare, fino a naturalmente rispettarne le proprietà. Al contrario, si muove così rapidamente da costringerci ogni volta, di nuovo, a ricostruire l'orizzonte di riferimento dei valori: a ritracciarli, e riconoscerli.

Sostanziare la sabbia

L'unica cosa che è data è il punto di partenza: la contingenza di progetto, ad esempio, l'edificio da restaurare, o il luogo di costruzione. Ma la contingenza non è data solo dai limiti fisici del luogo: in effetti, parte della contingenza sono anche condizioni economiche e normative, sono le preferenze della committenza e la disponibilità tecnologica. Il progetto nasce cioè all'interno di una serie di condizioni stratificate, in cui intervengono valori di diversi attori (attanti): ma poi le deve sublimare, naturalmente. Perché il progetto, per definizione, è proiezione nel futuro di qualcosa che ora non c'è: dunque non può essere costretto dalle norme, ma è costituito da tutto ciò che va oltre il rispetto della norma. Quel punto di partenza è però sempre decisivo, perché il riconoscimento di questi valori – paesaggistici, economici, politici ecc. – può essere fatto solo da qualcuno, attraverso un'opera di riconoscimento: un architetto, cioè, che guardi alla contingenza dal punto di vista progettuale.

Stiamo tratteggiando una condizione in cui la relazione tra soggetto e contingenza diventa costitutivamente dinamica: noi possiamo conoscere i fenomeni – le cose che ci circondano, gli edifici che progettiamo e che vediamo, i territori che abitiamo, ma anche tutti i limiti, le normative, cioè ogni tratto della contingenza – solo attraverso un atto di intenzionalità, ovvero un atto della coscienza (Paci 1961): a seconda di come li guarderemo, vedremo per così dire diverse facce (diversi 'modi d'essere') di quei fenomeni, ed è per questo che nel momento in cui dovessimo restaurare un edificio lo guarderemmo in modo diverso da come lo avevamo precedentemente conosciuto. Esistono cioè diverse 'intenzionalità' con cui guardare le cose: conoscere una persona come amico, o come collega, o come amante, ne rivela lati diversi, anche se la persona è sempre la stessa. Lo stesso avviene con i fenomeni, anche architettonici: un luogo, o un edificio, viene conosciuto diversamente attraverso l'intenzionalità di un architetto, di uno storico, di un geografo, di un turista, di un pittore.

Ed essendo un'operazione della coscienza, chiaramente l'intenzionalità varia a seconda di chi la applichi. L'intenzionalità progettuale guarderà ai fenomeni cercandone le possibilità di trasformazione e scoprendo quell'orizzonte di potenzialità che gli appartiene: un orizzonte entro cui ogni intenzionalità svelerà una parte. Diversi progettisti, rivolgendo la propria attenzione al medesimo oggetto, ne porteranno alla luce 'orizzonti di potenzialità' differenti: esattamente quello che capita in qualunque concorso, dove diversi architetti interpretano in modo completamente diverso il contesto e producono progetti differenti tra loro. Gli orizzonti di potenzialità sono iscritti

nelle tracce di ciò che possiamo vedere: in quello che Edmund Husserl chiamava ‘stile’ (Paci 1963), cioè nei tratti di permanenza che costituiscono la natura autentica del fenomeno.

Cosa significa? È più semplice capirlo pensando a un edificio che viene modificato. Ci sono tratti di quell’edificio che ne costituiscono lo stile, la permanenza: tanto che, senza nemmeno pensarci troppo, vengono definite spregiativamente ‘superfetazioni’ tutte le aggiunte incoerenti. Ma se è possibile stabilire una incoerenza, deve anche essere possibile intervenire con aggiunte contemporanee, ma al tempo nell’husserliano stile. Nel suo saggio sulla Moschea di Cordova, Rafael Moneo (1985) fa un perfetto esempio di come successive, radicali modifiche possano integrarsi nelle persistenze dell’edificio: nel corso di otto secoli, la Moschea è stata ampliata enormemente, mutandone direzionalità e usi, e infine persino trasformata in chiesa costruendovi all’interno una grande navata. Ma i suoi tratti persistenti hanno resistito, perché ogni intervento li ha rispettati, rinforzandoli attraverso il progetto. In modo diverso, vediamo lo stesso atteggiamento progettuale nel Parco Archeologico di Selinunte di Pietro Porcinai: dove il segno paesaggistico presentifica, senza inventarlo, senza rappresentarlo, ma realizzandolo, un significato in potenziale presente nell’area. Questo amplia lo spettro del ‘fenomeno’ da prendere in considerazione: perché, così come le persone non sono solo il loro aspetto fisico, ma anche la loro personalità, le loro convinzioni e così via, anche i luoghi non sono solo composti dalla loro presenza fisica, ma anche dai significati che hanno. Significati che, indipendentemente dall’avvento del postmodernismo, permangono: per questo continuiamo a riferirci a un concetto di ‘centro storico’, o a considerare i luoghi autenticamente pubblici se portatori di valori riconosciuti e condivisi. Se anche cioè non possiamo più facilmente abbinare una forma a quei valori, essi comunque esistono: dunque certo, nel caso di edifici, luoghi e in generale fenomeni fisici, i significati avranno molto a che fare con la storia del fenomeno. E le tracce di ciò che conosciamo contengono, in senso fenomenologico trascendentale, la ritenzione di ciò che è stato e la protensione di ciò che può essere (Paci 1963): un futuro aperto, ma non gratuitamente imposto. Ma l’aspetto più importante da capire è che il fenomeno non è solo fisico: ogni elemento della contingenza può essere analizzato attraverso l’intenzionalità progettuale. Ogni attante è portatore di una serie di valori e di significati, magari anche non consapevolmente: e questo vale anche per quegli attori che non sono necessariamente presenti nel processo – ad esempio gli utilizzatori finali di un edificio costruito per essere poi venduto.

Idealmente, partendo dalla nostra contingenza, potremmo così tracciare una mappa di ogni aspetto: cui assegnare una rilevanza, una importanza, dipende da noi, dalla nostra opera di riconoscimento. E attraverso la nostra intenzionalità, potremmo da ognuno di quegli elementi scoprire valori, che si sostanziano nella relazione temporale e con il resto della mappa. Una esplosione di riferimenti che rappresenta, in effetti, la

temporalità vista con gli occhi dell'oggi: l'evoluzione anche discontinua di significati che, grazie a un tempo che comunque esiste assume un certo valore nella contemporaneità. Riconoscere questi valori, e associarvi forme che non ne siano una semplice rappresentazione simbolica, significa restituire il tempo all'architettura.

Cosa significa 'che non ne siano una semplice rappresentazione simbolica'? Questo è il punto critico del progettare, in effetti. L'edificio, per riprendere un famoso detto di Rafael Moneo (1989), è 'solo', viene abbandonato a se stesso alla fine della costruzione. Nulla rimane delle intenzioni progettuali se non ciò che c'è nelle forme: la *venustas* è nella materia, non nelle intenzioni che l'hanno originata. Solo se l'edificio, completato, senza l'appoggio di poetiche di sorta, riesce a inserirsi in quel tessuto di relazioni persistenti, cioè viene percepito come in relazione con il contesto, allora si inserisce in un corso temporale di persistenza. Allora, ecco che ci sarà architettura: che «non è, ma avviene» (Gregotti 2011, p. 31).

Progettare persistenze

Guardando al punto da cui siamo partiti, è chiaro che ci sono notevoli differenze rispetto all'originaria triade composta da *firmitas*, *venustas* e *utilitas*. Lo sguardo non è più sull'eterno come stasi fissata nel futuro, ma come continuità di tracce in evoluzione. La sabbia di oggi non nasce dal nulla, ma dalla polverizzazione di quella roccia che quindi, in qualche modo, in qualche forma, permane: sia in termini fisici, che per ogni altro aspetto del progetto.

È una teoria del progetto architettonico che eleva il tempo stesso a metro di valutazione: il senso del ripercorrere il passato dal presente sta nel riscoprire «il senso della sua infrazione» (Gregotti 1982, p. 36), quella invenzione che non è puramente moda ma rinnovamento: continuare quella stratificazione, progettare la persistenza, per quanto difficile possa essere senza la 'roccia' delle convenzioni, diventa l'obiettivo del progetto (Deregibus 2014, p. 141). Se però questa è la strada, non esiste metodo sicuro per percorrerla: nei progetti cui abbiamo accennato, e in tanti altri, architetti contemporanei sono stati in grado di ritessere queste relazioni, e dunque operare con il tempo, senza essere inghiottiti dalla sabbia. Ma non bisogna confondere le singole opere con i loro progettisti: sono i singoli casi, che volta per volta riescono o meno a manifestare questa rete di relazioni in continuità.

Così che in effetti la differenza tra roccia e sabbia si stempera in una questione di scala, in una soglia ogni volta da individuare, controllando la dimensione del tempo e le tracce di significato che lo attraversano, e di decidere il progetto in modo da favorire la persistenza: così da poter, di nuovo, lasciare tracce nel tempo.

Note

1 «Se in un bosco troviamo un tumulo lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto un uomo. Questa è architettura» (Loos 1910, p. 255). L'architettura è quella del sacro, perché è l'unica che eleva l'umano all'immortalità, all'assoluto: cioè è l'unica che guarda al tempo categoriale.

2 Bisogna notare che l'approccio della cultura giapponese verso il tempo è completamente differente da quello occidentale, ed è influenzato dalla visione taoista. Ad esempio, gli edifici antichi considerati di valori, come templi e residenze, non vengono 'mantenuti' ma costantemente rinnovati sostituendone le parti. Permangono significato, forma, tecnica (pensiamo alle tegole metalliche o alle opere di carpenteria) ma non l'oggetto fisico.

3 Come scriveva Henri Bergson (1889, p. 71) «Così, nel nostro io, vi è successione senza esteriorità reciproca; al di fuori dell'io, esteriorità reciproca senza successione».

4 L'estremo di questa situazione è naturalmente in quelle città come Hong Kong, dove gli edifici sono prodotti in tempi ultrarapidi: e li si distrugge al cambiare delle mode, benché la loro vita utile non sia esaurita. La *firmitas* scompare completamente, come valore, diventando esclusivamente un requisito minimo.

Bibliografia

- Bergson, Henri (1889), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Alcan, Paris, trad. it. *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Raffaello Cortina, Milano 2002.
- Bojanić, Petar - Cantone, Damiano, (2015) ed., «aut aut», 368, *Un matrimonio sfortunato. Derrida e l'architettura*
- Collins, Peter (1965), *Changing Ideals in Modern Architecture: 1750–1950*, McGill University Press London and Montreal.
- Deregibus, Carlo (2014), *Intenzione e responsabilità. La consistenza etica dell'architettura contemporanea*, IPOC, Milano.
- Deregibus, Carlo (2018), *Philosophical Turn. Fragilità dell'architettura contemporanea*, in Deregibus, Carlo – Giustiniano, Alberto, ed., *TURN.S. Dialoghi tra architettura e filosofia*, Philosophy Kitchen, Torino.
- Florio, Riccardo (2012). *Il concetto di ordine architettonico nell'architettura classica*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma.
- Giedion, Sigfried (1941), *Space, Time and Architecture. The Growth of a new tradition*, Cambridge (Mass.).
- Gregotti, Vittorio (1982), *La 'freccia ferma'*, in «Casabella», 479, p. 36-37.
- Gregotti, Vittorio (2011), *Incertezze e simulazioni. Architettura tra moderno e contemporaneo*, Skira, Milano.
- Harvey, David (1989), *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford, trad. it. *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano 1997.
- Jencks, Charles - Kropf, Karl (2006), *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Wiley Academy, Chichester.
- Kahn, Nathaniel (2014), *Kahn and the Rome Legacy – Kahn e il lascito di Roma*, in Barizza, Elisabetta – Falsetti Marco, ed., *Roma e l'eredità di Louis Kahn*, FrancoAngeli, Roma.
- Loos Adolf (1910), *Architettura*, ora in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, p. 241-256.
- Moneo, Rafael (1985), *La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Cordoba*, in «Arquitectura», 256.
- Moneo, Rafael (1989), *The Solitude of Buildings*, in «A+U: architecture and urbanism», 227.
- Paci, Enzo (1961), *Tempo e verità nella fenomenologia di Husserl*, Laterza, Roma-Bari.
- Paci, Enzo (1963), *Funzione delle scienze e significato dell'uomo*, Il Saggiatore, Milano.
- Pallasmaa, Juhani (1996), *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, reprint (2005) John Wiley, New York.
- Taddio, Luca (2015), *L'affermazione metastabile dell'architettura*, in «Aut Aut», 368, pp. 131-145.



Anche se iscritti in una roccia che non è più,
i significati e i valori delle forme persistono.
Progettare è rin-tracciarli.

STRATEGIE CONTRO IL TEMPO

Giovanni Galli

L'essenza della nostra esperienza temporale dell'arte consiste nell'imparare ad indugiare. È forse questo l'unico modo concesso a noi esseri mortali di relazionarci con ciò che chiamiamo eternità.

Hans-Georg Gadamer

Spazio e tempo sono le uniche idee che proprio non riusciamo a ‘non’ concepire. Impossibile pensarne l’assenza. Più spesso, però, non le pensiamo proprio: il pensiero dello spazio e del tempo, e dell’infinità che presuppongono, può essere fonte di disagio, se non di angoscia.

Più dell’infinità del tempo, però, è la sua finitezza ad angosciarci. Quella del ‘nostro’ tempo.

Religione, filosofia e arte sono gli umani stratagemmi escogitati per combattere questa angoscia: la religione, che promette la felicità eterna di una vita ultraterrena; e la filosofia, che cerca di restituire all’esistenza mortale quel senso che proprio la consapevolezza della morte continuamente erode.

Diversa è la strategia dell’arte, che dona l’eternità su questa terra. Non solo nel senso vicario per cui le sue opere durano (quasi) in eterno, ma in ragione del fatto che quelle stesse opere aspirano a recingere porzioni di spazio sospese in un’atemporalità sottratta al tempo della quotidianità.

In quanto arte, l’architettura partecipa di questa possibilità. Le sue opere sono quelle che più sembrano rappresentare la durata nel tempo (nonostante poi la pietra sia più fragile delle parole, o delle note musicali). Ma, soprattutto, l’architettura è l’unica arte in grado di costruire materialmente lo spazio: spazi reali che, in quei brevi momenti in cui l’animo ci sorregge, donano un senso dell’abitare la terra in grado di trascendere la vita reale e la meta finale verso la quale fatalmente ci conduce.

Al di là delle esortazioni ideologiche ad ‘esser parte del proprio tempo’, che ancora oggi stancamente si trascinano dai tempi della modernità, ogni architetto, anche il più ‘moderno’, il più ‘tecnologico’, ha sempre lavorato alla rappresentazione simbolica di questa revoca, questa sottrazione metafisica dal tempo reale.

Diverse sono le strategie che, nel tempo, gli architetti hanno messo in atto a tal fine. Diversi i modi di trafficare con il tempo e con le sue dimensioni: il passato, il futuro, il presente.

1. Eternità del passato

Nel poema *Le opere e i giorni*, Esiodo racconta le diverse età della terra: l’età dell’oro, dell’argento, del bronzo, degli eroi e del ferro. I nomi sembrano descrivere un progressivo decadimento della condizione umana, parallelo alla minore nobiltà dei metalli che designano ogni successivo stadio. Già la presenza di un’età degli eroi, tuttavia, che non corrisponde a nessun metallo ed Esiodo descrive come migliore della precedente, ci invita ad una prudenza ermeneutica. Come è stato dimostrato (Vernant 1965), ciò che in realtà Esiodo descrive è un ciclo, che giungerà ad un termine per poi ricominciare da capo, con una nuova età dell’oro. La concezione lineare del tempo è estranea alla mentalità greca: in realtà le generazioni de *Le opere e i giorni* rappresentano simbolicamente le tre età della vita dell’uomo – infanzia (oro

e argento), maturità (bronzo ed eroi), e vecchiaia (ferro) – che incessantemente si succedono nel corso del tempo. Un tempo circolare, che corrisponde d'altra parte al ciclo temporale della vita agreste descritta da Esiodo nel resto dell'opera, dove ogni anno rinnova le stagioni e i raccolti si succedono con ritmo sempre uguale. Non c'è 'passato' né 'futuro', nell'opera di Esiodo o – meglio – sono entrambi 'presenti', negli alimenti raccolti e accantonati prima per essere consumati poi (Purves 2004).

1.1 *Apud veteres*

Nel 1470, Leon Battista Alberti scrive una lettera a Lodovico Gonzaga:

... io intesi a questi di che la S.V. et questi vostri cittadini ragionavano de edificare qui a Sancto Andrea, et che la intentione principale era per havere gram spatio dove molto populo capesse a vedere el sangue de Cristo. Vidi quel modello del Manetti. Piaqgemi, ma non mi par apto alla intentione vostra. Pensai et congettai questo qual io ve mando. Questo sarà più capace, più eterno, più degno, più lieto; costerà molto meno. Questa forma de tempio se nomina apud veteres Etruscum sacrum. S'el ve piaserà, darò modo de notarlo in proportione (Alberti 1973, p. 295).

«Più capace, più eterno, più degno, più lieto; costerà molto meno»: con queste parole, Alberti cerca di rubare ad Antonio Manetti un incarico importante quanto quello del progetto per l'erigenda chiesa di Sant'Andrea a Mantova. Come ben sappiamo, l'impresa gli riesce e, al di là delle considerazioni deontologiche, non possiamo che gioirne. La lettera è un capolavoro di retorica. L'incisa «costerà molto meno» ha l'efficacia di un killer. La frase che più ci interessa, però, è *«Questa forma de tempio se nomina apud veteres Etruscum sacrum»*. E ci interessa associarla all'aggettivo 'eterno' usato poco prima. Con grande disinvoltura Alberti 'inventa' (nel senso antico del termine) l'*'Etruscum sacrum'*, sovrapponendo il tempio Tuscanico [*de tuscanicis dispositionibus*] descritto da Vitruvio¹ con la Basilica di Massenzio (Krautheimer 1969, pp. 338-339). Il suo rapporto con gli antichi è da pari a pari, scevro da ogni atteggiamento antiquario. Il suo tempio sarà eterno, perché eterno è il ritorno dell'*«aurea stirpe di uomini»*².

1.2 *Bramante buono eccellentissimo, & osservatore de gli Edificij Antichi*

Nel 1540, Sebastiano Serlio dà alle stampe il suo *Terzo libro dell'architettura*, nel quale – come recita il frontespizio – «si figurano, e descrivono le antiquità di Roma». Tra le sue pagine possiamo trovare, dal foglio 36 al foglio 44, subito dopo il tempio della Sibilla a Tivoli, e subito prima del castro pretorio presso San Sebastiano, i progetti irrealizzati di Bramante, Raffaello e Peruzzi per la fabbrica di San Pietro, nonché il progetto dello stesso Bramante per il tempietto di San Pietro in Montorio. Trent'anni dopo, sull'esempio del Serlio (anzi, in diretta derivazione da esso), Andrea

Palladio pubblica nel Quarto libro del suo trattato, «nel qual si descrivono, e si figurano i Tempj Antichi, che sono in Roma», il medesimo tempietto del Bramante. I modelli contemporanei trovano spazio accanto a quelli antichi, mescolandosi ad essi senza soluzione di continuità, e l'architettura cinquecentesca rinnova l'abbandono dei secoli delle 'tenebre' (Palladio), per ricongiungersi ancora e sempre a quella antica, nel segno di un'idea atemporale di bellezza.

1.3 Roman Bath

Nel 1725, John Wood il Vecchio elabora per la città di Bath un ambizioso progetto urbano, per restituire ad essa la gloria degli antichi natali romani. Il progetto prevede la realizzazione di tre luoghi eccezionali:

il Royal Forum, da usare come Piazza delle Assemblee; il Royal Circus, un'altra Piazza non meno magnifica pensata per le Esibizioni Sportive; una terza piazza, di uguale levatura, adibita alla Pratica di Esercizi medicinali; si chiamerà Imperial Gymnasium of the City, da un'Opera di questo Tipo edificata a Bath al Tempo degli Imperatori Romani (Wood 1765, p. 232).

Così scrive John Wood nel 1765, descrivendo quarant'anni dopo il suo progetto, e non c'è traccia di ironia nelle sue parole. Con una disinvoltura superiore a quella di Alberti, non si accontenta di immaginare la ricostruzione dei fasti della Roma Imperiale nella cittadina di Bath: si inventa anche pubbliche attività mai esistite, né nella Roma Imperiale, né nell'Inghilterra del XVIII secolo. Ma se la fantasia di Alberti provoca la nostra ammirazione, quella di Wood a tre secoli di distanza potrebbe suscitare tenerezza... se non fosse poi che tanta visionarietà principiò la Bath degli *squares* e dei *crescents* che ammiriamo oggi.

È possibile che tanta spregiudicatezza inventiva sia attribuibile alla cultura approssimativa di un autodidatta come Wood, maturato 'ai confini dell'impero'. È probabile, anche, che la sua sia l'ultima manifestazione di una familiarità nei confronti di un passato sempre presente. Già nel 1809, John Soane irride alle pretese di grandezza di Wood disegnando il Circus di Bath e il Colosseo di Roma alla stessa scala, il primo interamente contenuto nell'arena del secondo, con l'altezza delle abitazioni di Bath a raggiungere appena il livello delle prime gradinate del Colosseo (Summerson 1985).

Nel 1821, Hegel tiene alla Humboldt-Universität di Berlino le sue prime lezioni di filosofia della storia: la freccia irreversibile del tempo e della storia fa il suo ingresso ufficiale nel pensiero occidentale.

*

Nel 1828, l'architetto e teorico tedesco Heinrich Hübsch pubblica un libro dal titolo sintomatico *In quale stile dovremo costruire?* (Hübsch 1828): l'architettura classica perde la sua unicità e, insieme ad essa, la sua 'innocenza'. Un nuovo senso della storia distende in una linea il moto circolare del tempo, e impone a ciascuna epoca di dotarsi di uno stile in grado di rispecchiare 'il proprio tempo'.

*

Nel 1892, Charles Garnier, architetto dell'Opera di Parigi, pubblica assieme allo storico Auguste Amman il libro *Histoire de l'habitation humaine* (Garnier 1892), nel quale ogni tipo di abitazione, dalla preistoria al XIX secolo, dall'estremo oriente alle Americhe, viene illustrato doviziosamente (con l'aiuto di non poca fantasia). La civiltà occidentale è ormai solo una fra le tante. Per conservare intatto il suo senso di superiorità dovrà ricorrere a un concetto oramai inseparabile dal tempo e dalla storia: quello del 'progresso'.

*

Apparentemente, l'architettura del XX secolo farà dell'idea di progresso la sua fiaccola. Ma abbracciare completamente il senso della storia, l'allargamento della geografia e la prepotenza del progresso, implicherebbe anche l'accettazione di una 'trasvalutazione di tutti i valori', un passo già intrapreso dalla filosofia, ma che l'architettura dei primi del Novecento non era ancora pronta a compiere.

2. Eternità del Futuro

Nel celebre apologo della caverna, Platone perfeziona l'idea di Parmenide per cui tempo e divenire non sono che un inganno della nostra limitata condizione di esseri sensibili³. Una diversa concezione del tempo si affianca a quella ciclica della tradizione: una dove il mondo sensibile, mutevole e in costante divenire nel tempo, non è che la pallida imitazione di un mondo di idee intelligibili, dove tutto è invece immutabile ed eternamente 'è', identico a sé stesso. Di qui la nota condanna platonica nei confronti dell'arte, discredita in quanto 'imitazione di imitazione'⁴.

Ma già Plotino, pur erede diretto del pensiero platonico, opera un rovesciamento che a noi oggi, ultimi eredi del romanticismo, appare del tutto naturale: l'arte non copia la natura, perché si ispira direttamente al mondo delle idee. L'arte è l'unico dispositivo sensibile in grado di metterci in contatto con il mondo senza tempo di ciò che è incorruttibile⁵.

2.1 *Natura morta*

Nella primavera del 1929, Le Corbusier pubblica una fotografia della cucina di Villa Stein⁶. Ogni dettaglio nell'immagine sembra essere pensato per testimoniare

di una modernità senza compromessi. Le finestre a nastro, la caldaia con i suoi tubi esibiti senza pudore, gli utensili in acciaio, sono altrettanti segni di un futuro alle porte che farà piazza pulita di ogni stanca abitudine pronta ad addobbare ogni più semplice oggetto d'uso. Perfino le lampadine sul soffitto pendono nude dal filo elettrico. Tuttavia l'oggetto che più attrae la nostra attenzione è un altro: un pesce dallo sguardo vitreo appoggiato sul ripiano di piastrelle in primo piano, che trasforma l'intero quadro, donandogli lo stesso potere metafisico delle nature morte: quello di arrestare il tempo, fissare le cose per l'eternità, prima che la vita ricominci a scorrere, le frutta a marcire e i pesci a puzzare. Il futuro nel quale l'interno di Villa Stein ci ha trasportato è immobile, arrestato per sempre nelle sue forme geometriche pure, eterne come le idee dell'iperuranio platonico.

2.2 Senza spessore

Nel 1943, a sei anni dal suo arrivo negli Stati Uniti, Ludwig Mies van der Rohe progetta per la rivista *Architectural Forum* un *Museo per una piccola città*⁷. Le prospettive dell'edificio ripropongono una modalità grafica già sperimentata pochi anni prima nel progetto per Resor House (1939): una tecnica mista, disegno + collage, dove gli elementi architettonici (al tratto) sono estremamente rarefatti, a vantaggio di campiture (a collage) tratte da fotografie di opere d'arte (quadri e sculture) e di viste su paesaggi naturali.

Una, tra le prospettive per il museo, sembra mostrare un punto di arrivo, *nec plus ultra*, di questo modo di rappresentare così congeniale all'astrazione miesiana. In essa, ogni elemento architettonico (e con esso ogni tratto di disegno) è sparito: spariti i modernissimi pilastri e infissi in acciaio cromato, sparite le levigate solette in cemento armato. Lo 'spazio' è solamente occupato da ritagli fotografici: due statue di Aristide Maillol, una riproduzione di *Guernica* di Picasso e, sullo sfondo, del fogliame e dell'acqua disposti a banda lineare, a simulare delle vetrate perimetrali. In realtà, parlare di 'sfondo' è improprio, dato che le varie immagini della composizione hanno tutte il medesimo valore spaziale, 'schiacciate' come sono su un unico piano senza spessore, in assenza di ogni reale allusione prospettica. Sigfried Giedion, con *Spazio, Tempo e Architettura* (1941), aveva indicato nel 'tempo' un fattore fondamentale di comprensione per un'architettura moderna da fruire in movimento; ma proprio il tempo è assente in questa prospettiva miesiana senza ombre e senza profondità, con due immobili statue di pietra come unici abitanti. Guardandola, vengono in mente le parole con cui Auerbach descrive la lirica omerica:

[...] non si scorge mai una forma rimasta allo stato di frammento o illuminata a metà, mai una lacuna, una frattura, una profondità inesplorata. E questo trascorrere delle cose avviene in primo piano, vale a dire sempre in assoluta

presenza locale e temporale. [Lo] stile omerico conosce solo un primo piano, solo un presente ugualmente illuminato e oggettivato (Auerbach 1956, pp. 7-8).

Nel 1947, all'indomani di un disastroso conflitto mondiale, Frank Lloyd Wright disegna un villaggio per le vacanze, lo Huntington Hartford Play Resort, le cui forme sembrano provenire direttamente da un fumetto di fantascienza. Il futuro non è più come quello di pochi anni prima.

*

Nel 1955, Le Corbusier realizza a Ronchamp le forme singolari della cappella di Notre-Dame-du-Haut. Il razionalismo non sembra più essere un'opzione percorribile. O forse è stato il modernismo speculativo delle ricostruzioni a smascherare una promessa che non potrà più essere esaudita. Fatto sta che Le Corbusier abbandona i solidi platonici a favore di una primordialità diversa: un primitivismo vergine di tempo e di storia.

*

In una conferenza tenuta a Detroit nel 1971, Louis Kahn afferma che solo quando un edificio è in rovina emerge il suo vero spirito; solo allora può raccontarci 'il miracolo del costruire'⁸. Potrebbe essere un esergo da porre in testa a molti dei suoi edifici. Gli edifici del Parlamento di Dacca, in particolare, sembrano le vestigia miracolosamente intatte di una civiltà aliena proveniente da una temporalità altra.

*

Nel 1976, Aldo Rossi partecipa al concorso per la nuova Casa dello studente a Chieti. Allineati a schiera, gli alloggi riprendono le forme delle cabine da spiaggia conosciute dal Rossi bambino nel corso delle estati assolate trascorse all'isola d'Elba. Delle età dell'uomo, l'infanzia è l'unica ad essere eterna, perché l'idea della morte ancora non offusca il suo sguardo.

3. Eternità del Presente

In *Slaughterhouse Five*, forse il libro più noto di Kurt Vonnegut, troviamo un brano che ci appare come una suggestiva metafora del fenomeno della cosiddetta 'spazializzazione del tempo', così come è definito dai teorici della postmodernità⁹.

La cosa più importante che ho imparato a Tralfamadore è che quando una persona muore, muore solo in apparenza. Nel passato essa è ancora viva, per cui è molto sciocco che la gente pianga ai suoi funerali. Passato, presente e futuro sono sempre esistiti e sempre esisteranno. I tralfamadoriani possono

guardare ai diversi momenti come noi guardiamo un tratto delle Montagne Rocciose. Possono vedere come siano permanenti i vari momenti, e guardare ogni momento che loro interessi. È solo una nostra illusione di terrestri quella di credere che a un momento ne segua un altro, come nodi su una corda, e che una volta che un istante è trascorso è trascorso per sempre.

Quando un tralfamadoriano vede un cadavere, tutto quello che pensa è che il morto è, in quel particolare momento, in cattive condizioni, ma che la stessa persona sta benissimo in una quantità di altri momenti. Ora, quando io sento che qualcuno è morto, alzo le spalle e dico quello che i tralfamadoriani dicono dei morti, e cioè ‘Così va la vita’ (Vonnegut 1988, p. 31).

3.1 Supermarket

Nel luglio del 1980 si inaugurava la Prima Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, nella *Via Novissima* allestita nelle Corderie dell’Arsenale. Il titolo della mostra, scelto dal direttore Paolo Portoghesi, era *La presenza del passato*: un tripudio di colonne, archi, capitelli e modanature addobbavano le facciate prospicienti la via, a celebrare – così poteva sembrare allora – il ritorno di una nuova età dell’oro, dopo le ferree rigidità della modernità. Ma, nel frastuono di quelle forme strabordanti di forma, una stonatura disturbava l’armonia generale: una silente facciata bianca e minimalista, con un tubo al neon rosso acido eletto ad unica decorazione, la cui luminescenza disegnava sul bianco retrostante il nome dei progettisti ‘non allineati’ (OMA). Col tempo, quella mosca bianca ci ha aiutato a capire il vero significato della postmodernità che in quella via stava celebrando sfarzosamente sé stessa: al di là delle intenzioni dei curatori (e forse degli stessi OMA) anche la modernità era diventata uno stile disponibile sull’incipiente mercato internazionale delle forme; un mercato dove tutto è compresente, appiattito in un’unica dimensione temporale. Il tempo si è spazializzato: dopo il passato e dopo il futuro non restano ora che le infinite possibilità del presente.

All’epoca dell’inaugurazione, la Mostra di Venezia fu accompagnata sulle riviste di settore (ma anche sui quotidiani nazionali) dalle polemiche di chi non si rassegnava alla dipartita del futuro radioso promesso dalla modernità¹⁰. Viste a distanza di anni, quelle polemiche suscitano un po’ di nostalgia, non della modernità in sé, né per la nostalgia della modernità, quanto piuttosto per un’epoca in cui uno scontro ideologico sull’architettura poteva ancora avvenire, e raggruppare attorno a sé posizioni animosamente contrapposte.

È un lusso che il fatalismo tralfamadoriano, ormai introiettato da ciascuno di noi, non ci consente più. Ma al sentimento generale di serenità, pur rassegnata, che accompagnava il fatalismo di Vonnegut, si è andato progressivamente sostituendo

un senso di disagio, per una condizione subita più che voluta. Nel paesaggio del tempo spazializzato le forme del passato sono sempre più cave, abbandonate dai significati che le avevano motivate; e, per parte sua, il futuro non è perspicuo come su Tralfamadore, oppure è una direzione dalla quale in genere tendiamo a distogliere lo sguardo.

Senza passato né futuro l'eterno presente è vuoto. Stanco e invecchiato, senza il vigore della classicità esiodica, né l'audacia della modernità platonica, ci ricorda invece Titone, avvenente mortale amante di Aurora, la dea che rinasce ogni mattina. In risposta alla supplica di Aurora, Zeus gli aveva donato la vita eterna. Ma non l'eterna giovinezza, cosicché Titone visse in eterno, ma continuò a invecchiare, fino a quando *«un cianciuoglio perenne gli usciva dalle labbra, né ombra più della forza avea, ch'ebbe un giorno nell'agili membra»*¹¹.

In pochi anni colonne e i capitelli sono passati di moda, sostituiti dalle linee storte dei volumi decostruiti, a loro volta sostituite dagli sbalzi audaci dei prismi accatastati, poi dalle forme fluide del proceduralismo informatico, da quelle fitomorfe del sostenibilismo militante, da quelle bianche e squadrate di un 'nuovo nuovo razionalismo'. E, sempre, dagli infiniti incroci che è possibile architettare mescolando le tendenze di ieri e di ierialtro con maggiore o minore fantasia. Peraltro, i tempi degli avvicendamenti sono tali che, tra ritardatari, anticipatori e shakeristi, nessuna modalità sparisce completamente, né completamente prevale. Ultimamente c'è perfino chi giura che lo stile *Via Novissima* misteriosamente attrae i giovanissimi ed è pronto per tornare in pista.

Nel frattempo i richiami all'ordine non mancano: per una nuova moralità, una nuova sensibilità ecologista, una nuova efficienza tecnologica, ... il problema è che i proclami sono troppi e spesso discordanti fra loro. Messi tutti assieme sembrano generare un nuovo settore merceologico, fatto di parole, a complemento del mercato internazionale delle forme. Individualmente il bisogno di ordine cresce, ma collettivamente non riesce a generare la massa critica necessaria per impartire una precisa direzione. Ogni nuovo richiamo all'ordine si limita ad arricchire l'offerta e contribuisce a frammentare ulteriormente la domanda, creando nuove nicchie di mercato e infine aumentando il disordine generale. È lo specchio di una democrazia pienamente realizzata, dove effettivamente (o almeno sulla carta) 'uno vale uno', ma il problema è che uno più uno non fa più due. La strategia postmoderna ha travolto i confini dell'arte e invaso ogni spazio sociale a disposizione.

*

In fisica il grado di disordine di un sistema si misura con l'entropia. Ma l'entropia è anche la grandezza fisica che definisce la direzione del tempo. E, in un sistema che abbia raggiunto il livello massimo di entropia, ovvero di disordine, il tempo non ha

più direzione e cessa di esistere. Apprendiamo infine, con un certo sgomento, che ‘senza direzione’ significa, letteralmente e metaforicamente, ‘senza senso’. La reazione prevalente a questo sentimento di diffusa futilità sembra essere quella dell’attesa, attesa di un ritorno della Storia in quanto ‘tempo fornito di senso’ (Galimberti 1999, pp. 499, 698–701). La sensazione è che solo un evento epocale – difficile dire se più desiderato o temuto – potrà rimetterla in moto.

Note

- 1 Cfr. Vitruvio, *De architectura*, IV, VI, 6 e VII, 1-5.
- 2 Esiodo, *Le opere e i giorni*, 109.
- 3 Cfr. Platone, *La repubblica*, 514a-515d.
- 4 Cfr. Platone, *La repubblica*, 596e-608b.
- 5 «[...] le arti non si limitano a imitare la realtà visibile, ma si elevano alle ragioni formali dalle quali proviene la natura» Plotino, *Enneadi*, V, 8, 1 (trad. it. di Roberto Radice, Mondadori, Milano, 2002).
- 6 La fotografia è pubblicata in *L'Architecture Vivante*, n. PE (23-24), 1929, p. 12.
- 7 *New Buildings for 194X*, in «Architectural Forum 78.5», Maggio 1943, pp. 69–156.
- 8 *The Room, The Street, The Human Agreement (Lo spazio, la strada e il patto tra gli uomini*, trad. it. di Francesco Dal Co, in Bonaiti 2002, p. 144–155).
- 9 «Il tempo è diventato perpetuo presente, quindi si è spazializzato» (Jameson 1987, p. 32).
- 10 Vedi ad esempio Gregotti, 1980.
- 11 Inni Omerici, *Ad Afrodite*, 235 (trad. it. di Ettore Romagnoli, in *Omero minore: Inni, Batrachiomachia, Epigrammi, Margite*, Zanichelli, Bologna, 1925).

Bibliografia

- Alberti, Leon Battista [1470] (1973), *Lettera a Lodovico Gonzaga*, in «Opere volgari», Vol. III, a cura di Grayson, Cecil, Laterza, Roma-Bari.
- Auerbach, Erich [1946] (1956), *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. I, Einaudi, Torino.
- Bonaiti, Maria (2002), *Architettura è - Louis I. Kahn, gli scritti*, Electa, Milano.
- Galimberti, Umberto (1999), *Psiche e techne: l'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano.
- Garnier, Charles – Amman, Auguste (1892), *Histoire de l'habitation humaine*, Hachette, Paris.
- Gregotti, Vittorio (1980), *I vecchietti delle colonne*, «La Repubblica», 30 luglio 1980.
- Hübsch, Heinrich (1828), *In welchem Style sollen wir bauen?*, C.F. Müller, Karlsruhe.
- Jameson, Fredric (1987), in Stephanson, Anders, *Regarding Postmodernism. A Conversation with Fredric Jameson*, «Social Text», n. 17.
- Krautheimer, Richard (1969), *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, New York University Press, New York.
- Purves, Alex (2004), *Topographies of Time in Hesiod*, in Rosen, Ralph M., «Time and Temporality in the Ancient World», University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, pp. 147–168.
- Summerson, John (1985), *John Wood e la tradizione inglese del progetto urbano*, in «Casabella» 513, pp. 40–51.
- Vernant, Jean-Pierre (1965), *Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspero, Paris, capp. I–III.
- Vonnegut, Kurt [1969] (1988), *Mattatoio n. 5*, Mondadori, Milano.
- Wood, John (1765), *A Description of Bath*, vol. I., W. Bathoe, London.



TITONUS MARI DE L'AURORE. CHANGÉ EN CIGALE. Titonus Mann von Aurora. in eine Grill verändert.
Titonus. Aurora's husband. turn'd into a Grass-hopper. Titonus Aurora's Man. in een Kreekel verandert.

Titone e Aurora (Incisione di Bernard Picart, in: Antoine de Labarre de Beaumarchais, *Le Temple des Muses*, Amsterdam 1733, tav. XVIII)

IL TEMPO DI LATENZA DELL'ARCHITETTURA

a cura di Antonio Lavarello e Davide Servente

Realismoutopico / 011+

Davide Tommaso Ferrando

Forgotten Architecture

Bianca Felicori

Socks-Studio / Microcities

Mariabruna Fabrizi e Fosco Lucarelli

FIG projects

Fabrizio Gallanti e Francisca Insulza

Confórmí

Davide Trabucco

realismoutopico zeroundicipiù

Davide Tommaso Ferrando

realismoutopico

archive/facebook/011-



Pareid / Pylonesque / 2019 / via ArchDaily / Image © Beer Singnot

4 weeks ago

Oll+

HOME PROJECTS COLUMNS NEWS LAB CONTRIBUTE ABOUT VICEVERSA

VICEVERSA
THEOREM DISCOBUSTO

011+ is an independent architecture website written in Italian and English, edited since 2009 by Davide Tommaso Ferrando.

011+ publishes short and long essays, interviews, book reviews, experimental texts, calls and news.

011+ distributes the web edition of the architecture magazine VICEVERSA.

ISSN: 2465-3020

open call ARQ 105
ARQ 105 / RESISTANCE
news / call

BOTTOM UP!
BOTTOM UP!
news / call

CALL FOR WRITERS: FINAL_FINAL
news / call

FUTURE ARCHITECTURE: CALL FOR IDEAS 2020
news / call

THE AVERY REVIEW ESSAY PRIZE 2020
news / call

[AL, DS] Il profilo tumblr *realismoutopico* (nel quale prende forma un preciso progetto artistico) sembrerebbe (il condizionale è d'obbligo, vista la programmatica assenza di un manifesto programmatico) indagare le relazioni tra una dimensione velatamente utopica di alcuni progetti e il loro radicarsi nel tempo presente. Ci piacerebbe ascoltare qualche tua personale riflessione sul tema di questa pubblicazione, magari maturata attraverso l'esperienza curatoriale di *realismoutopico*.

[DTF] Una prima considerazione da fare riguarda il titolo dell'archivio. Non tanto un suo ipotetico significato 'profondo', quanto le ragioni della sua scelta. È chiaro che *realismoutopico* gioca per contrasto con due parole storicamente dense di significato, e in questo senso, di tanto in tanto mi si fa notare come un certo progetto da me pubblicato non abbia nulla a che fare con l'utopia o con il realismo. Trovo curiosi questi commenti, dato che dal mio punto di vista, e per quanto serva sicuramente a dischiudere un certo tipo di immaginario a discapito di altri, un titolo è semplicemente un titolo, e il compito di un titolo è quello di essere facilmente memorizzabile. Non solo: nel territorio della comunicazione digitale, il titolo di una piattaforma ha anche il compito di occupare uno spazio ben preciso, di 'privatizzarlo' si potrebbe dire, in maniera non così dissimile dalla privatizzazione dei *commons* avvenuta nella campagna inglese del diciottesimo secolo. Con l'unica differenza che sul web, invece dei recinti, si usano gli *hashtag*. Per questo motivo, *realismoutopico* è una parola sufficientemente corta e particolare da potersi trasformare in un *hashtag* non solo facile da usare, ma anche relazionabile con il mio progetto in maniera esclusiva.

Per quanto riguarda la selezione dei contenuti, o in altre parole, la programmaticità dell'archivio, questa è andata affinandosi nel tempo, essendo il tutto cominciato, come spesso accade, per il semplice desiderio di posizionare una serie di riferimenti privati in uno spazio di dominio pubblico. Con il senno di poi, dunque, posso affermare che *realismoutopico* raccoglie progetti realizzati negli ultimi anni che, pur basandosi su tecnologie semplici e materiali largamente diffusi, riescono a produrre uno scarto rispetto all'uso tradizionale di tali tecnologie e materiali, forzandoli, si potrebbe dire, ad assumere configurazioni spaziali inattese. È per me molto importante che i progetti selezionati siano immediatamente evidenti: nel senso, mi interessa che il loro valore architettonico sia facilmente descrivibile e quindi comprensibile alla luce di un discorso razionale non particolarmente complesso. Non si tratta dunque di fare una lista di capolavori – nessuno dei progetti di *realismoutopico* è definibile come tale – quanto piuttosto di concentrare in un unico luogo una serie di progetti da cui è possibile imparare qualcosa, nel breve lasso di tempo riservato alla lettura di un post. Per questo motivo, i progetti sono solitamente piccoli, e caratterizzati da una o due 'mosse' progettuali immediatamente riconoscibili. È chiaro che un progetto editoriale di questo tipo nasconde un'intenzione più didattica che artistica

(come tutti i progetti editoriali degni di nota, secondo me), per cui si può dire che il principale obiettivo di *realismoutopico* è dimostrare con esempi concreti che la buona architettura non è così difficile da fare. O forse, più precisamente, mi interessa far emergere la dimensione ordinaria della sperimentazione.

A livello metodologico, vale la pena sottolineare come *realismoutopico* non funzioni come una rivista propriamente detta, ma piuttosto, come una soglia tra il lettore e una serie di piattaforme digitali che seguo con attenzione. Nei primi anni di *011+*, ero solito selezionare progetti che mi interessavano, richiedere le foto e i disegni agli autori, ottenere il permesso d'uso delle immagini dai fotografi, tradurre i testi quando necessario, e infine pubblicare tutto quanto sul mio blog. Un lavoro immane e tutto sommato ridondante, dato che la stragrande maggioranza dei progetti che mi interessano si trova già pubblicata su molteplici siti web. Per cui tanto vale richiamare, per mezzo di una serie di *hyperlink* postati su Tumblr, le fonti alle quali attingo quando mi documento sull'architettura contemporanea, evitando così tra l'altro di avere problemi – se mai ce ne saranno – di copyright. Che è poi il motivo per cui su *realismoutopico* pubblico solo un'immagine per progetto, anche se ogni progetto, per poter entrare a far parte del mio archivio, deve essere documentato da un abbondante apparato iconografico e testuale, recuperabile con un semplice *click*.

[AL, DS] La tua esperienza con *realismoutopico*, ma anche con la rivista online *011+*, con le *#instareview* e con tutta la tua multiforme attività in rete, ha anche a che fare con il tema più generale della relazione tra l'architettura come disciplina e la peculiare dimensione temporale – o forse a-temporale – che caratterizza la comunicazione sul *web* e in particolare quella sui *social network* dove non solo le interazioni sono rapidissime, quasi simultanee, ma soprattutto i contenuti si trovano a coesistere nello stesso tempo, tutto può ritornare infinite volte, il passato non passa e il presente assume un carattere pervasivo. Ci interessa il tuo punto di vista su tale – amplissima – questione.

[DTF] Questo è un tema a me molto caro, e in effetti, *realismoutopico* assume una posizione ben precisa rispetto al problema della contemporaneità. Nell'ultimo decennio, abbiamo assistito al dilagare di archivi digitali che raccolgono senza soluzione di continuità esempi di architetture realizzate e non, indifferentemente appartenenti a periodi vicini e lontani nel tempo. Progetti come *Archive of Affinities* e *Conformi*, ad esempio, devono il loro interesse precisamente all'effetto di schiacciamento sincronico prodotto dalle loro immagini: un effetto del tutto simile a quello dell'*Atlas Mnemosyne* di Warburg, per capirci. Nello stesso periodo, sono nati molti progetti editoriali come *OffHouses* e *Forgotten Architecture*, che hanno il compito di

‘scovare’ e rimettere in circolo architetture poco conosciute se non proprio dimenticate, seppur quasi sempre recuperate dagli archivi digitali delle riviste *mainstream*.

Entrambi i fenomeni sono molto interessanti, dato che hanno prodotto un arricchimento dell’immaginario architettonico attuale, aprendo la strada a nuove contaminazioni formali e riportando alla luce vere e proprie ‘chicche’ stranamente rimosse. Detto questo, mi stupisce il ruolo marginale finora assegnato all’architettura contemporanea da questo genere di progetti editoriali. Suppongo che tale disattenzione abbia a che fare con la sovraesposizione di cui l’architettura contemporanea già gode su piattaforme digitali a grandissima distribuzione come *ArchDaily* e *Dezeen*, che pubblicano decine di progetti recenti al giorno. Eppure, è proprio a causa di tali numeri che ho cominciato a lavorare a un archivio altamente selettivo di architetture costruite (salvo poche eccezioni) dal 2000 in poi. Non solo perché la moltiplicazione dei contenuti non garantisce la qualità degli stessi – anzi, come si può ben immaginare, la mette a repentaglio – ma soprattutto, perché la compresenza sulle grandi piattaforme di (pochi) progetti eccellenti, (tantissimi) progetti mediocri e (fin troppi) progetti privi di alcun interesse, tende a sfumare valori e differenze in un flusso indistinto di comunicazione visuale. Troppa informazione equivale a nessuna informazione, e così, come l’ombrello e la macchina da cucire di Lautréamont necessitano di un tavolo operatorio per incontrarsi, l’architettura contemporanea può essere compresa solo quando è inserita in una costruzione narrativa che, come una finestra sul paesaggio, esclude più di quanto non includa. Una simile narrazione non può che essere parziale, è evidente, ma mi sembra che la contemporaneità possa più facilmente dischiudersi attraverso la messa a rete di frammenti dotati di senso, che per mezzo di grandi affreschi omnicomprensivi.

Andrebbe poi aggiunto che è molto meno rischioso selezionare progetti appartenenti al passato che recenti, dato che i primi stimolano le facili corde della nostalgia mentre i secondi richiedono lo sviluppo di una posizione critica, ma questa è una considerazione personale.

[AL, DS] La cura e l’amministrazione di una *webzine*, profilo Tumblr o Instagram, di una pagina Facebook o addirittura di tutte queste cose e altre ancora come nel tuo caso senza dubbio incide sulla scansione temporale della propria vita personale, tanto più se questa attività è svolta, come nel tuo caso, prevalentemente se non del tutto in prima persona. Ci interessa conoscere la tua esperienza in questo senso, ovvero riguardo a questa peculiare declinazione. tra l’architettura (come attività culturale) e il (proprio) tempo.

[DTF] Non faccio difficoltà a riconoscere che la gestione del tempo dedicato ai miei progetti personali sia più correttamente definibile una ‘non-gestione’, ed

è questo, credo, uno dei principali tratti che differenziano la mia attività editoriale da quella di curatori ben più capaci e attenti alle dinamiche del web. La prima cosa che ho imparato, studiando il fenomeno dei *curated archives*, è che pubblicare regolarmente è condizione essenziale di qualsiasi progetto editoriale su social media. Ciononostante, sono profondamente refrattario a qualsiasi tipo di organizzazione della mia presenza online, che può passare da fasi di maggiore intensità (un post al giorno) a periodi di silenzio prolungato (una o due settimane senza post). Questo si deve, da un lato, a una naturale difficoltà a ripetere la medesima azione nel tempo, che si accompagna a una altrettanto naturale predisposizione a cambiare oggetto d'interesse con una certa rapidità. D'altro canto, la moltiplicazione dei canali web attraverso i quali comunico – due account Tumblr, tre account Facebook, due account Twitter, due siti web e un account Instagram – rende onestamente difficile se non impossibile mantenere ritmi di pubblicazione costanti. Infine, non avendo alcuna necessità di mantenere alto il livello di attenzione quotidiano, dato che preferisco usare il web come un archivio di contenuti sempre a disposizione, piuttosto che come un notiziario in costante aggiornamento, mi limito volontariamente a ripubblicare pochi contenuti che siano degni di essere letti con attenzione, quelle rare volte che li incontro, piuttosto che sommergere il web di ulteriori valanghe di *spam*.

Forgotten Architecture

Bianca Felicori

The screenshot shows the Facebook profile of 'Forgotten Architecture', a public group. The cover photo is a large, abstract sculpture of a face. The page includes a navigation menu on the left with options like 'Membri', 'Eventi', 'Video', 'Foto', 'File', 'Consigli', and 'Video party'. The main content area features a post from Bianca Felicori, administrator, with the text 'CIAO A TUTTI siccome siamo in aumento (e questo mi rende molto felice) ci tengo a ripetere le regole e aggiungerne un paio nuove'. Below the post is an Instagram link for the group, showing 2,705 followers and 688 following. The page also displays the location as Milan and a list of recent group photos.

The screenshot shows the Instagram profile for 'forgotten_arch...'. The profile picture is a circular crop of the same face sculpture seen in the Facebook screenshot. The bio reads: 'FORGOTTEN ARCHITECTURE a space to explore and share FORGOTTEN ARCHITECTURE (and what "forgotten" means). By @biancafelicori & beautiful people. Join us on Facebook www.facebook.com/groups/forgottenarchitecture'. The profile shows 263 posts, 13,8m followers, and 274 profiles followed. The grid of posts includes architectural photos, a building at night, a modern interior, and a portrait of a woman.

[AL, DS] Tra i temi toccati dalla pagina FB e dal profilo Instagram Forgotten Architecture vi è con tutta evidenza quello della relazione tra i singoli edifici e il tempo: il tempo capace di erodere la consistenza materiale delle costruzioni, la potenza della loro immagine e persino la pregnanza del loro significato, ma anche il tempo capace di riaccendere fortune inaspettate, conferire nuovi significati, suggerire immagini sorprendenti perché dimenticate. Ci piacerebbe ascoltare quale opinione hai maturato FA riguardo a tali questioni attraverso l'esperienza curatoriale di FA.

[BF] Il termine "Tempo" ... Un *leit motiv* nelle conversazioni ogni giorno: ci vuole tempo per metabolizzare un lutto, una storia d'amore, ci vuole tempo per fare un progetto per bene, il tempo suggerisce i migliori rimedi, e così via. Ma ha anche un'accezione negativa, certo, il tempo nasconde, oscura, il tempo archivia, mette sotto il tappeto. Se vogliamo farne un discorso architettonico, risulterebbe lungo e complesso. Le architetture effimere - padiglioni, installazioni, soluzioni temporanee di ogni tipo - sono le vittime principali del tempo, quanto quelle demolite, ovviamente, o quelle poco documentate per una serie di motivazioni più o meno valide. Se vogliamo invece passare oltre, ci si può concentrare sul fattore nostalgico che abbraccia la concezione di "Tempo" in Forgotten Architecture. FA fa riferimento ad un mondo archiviato, da cui si estraggono architetture come conigli dal cilindro. Innumerevoli sono le ragioni intorno a cui ruota il progetto, che gioca molto sull'ambiguità del verbo 'dimenticare' ma per me, un aspetto interessante è il legame intimo dell'utente con l'architettura pubblicata attraverso cui vuole risvegliare la memoria collettiva. Non c'è molta differenza rispetto a quello che in molti fanno condividendo foto storiche, o musica d'altri tempi, o canzoni del Festivalbar del 2000 che non abbiamo più considerato. Allora il termine "Tempo" assume un connotato personale, soggettivo, quasi Pop, motivo per cui spesso siamo tutti moralisti quando si fanno operazioni di questo tipo.

[AL, DS] La tua esperienza con FA ha anche fare con il tema più generale della relazione tra l'architettura come disciplina e la peculiare dimensione temporale – o forse a-temporale – che caratterizza la comunicazione sul web e in particolare quella sui social network dove non solo le interazioni sono rapidissime, quasi simultanee, ma soprattutto i contenuti si trovano a coesistere nello stesso tempo, tutto può ritornare infinite volte, il passato non passa e il presente assume un carattere pervasivo. Ci interessa il tuo punto di vista su tale – amplissima – questione.

[BF] È storicamente riconosciuto il potere dell'immagine nel mondo dell'architettura. Anche qui, non credo sia necessario ribadire quanto fondamentale sia il

media fotografico per la disciplina. Internet e i social network si nutrono dell'eco infinito delle immagini, di brevi didascalie di cui ci accontentiamo ogni giorno, la rapidità nell'uso di questi strumenti richiede una maggiore concentrazione sull'aspetto visivo e non c'è niente di male in questo. Il male è quando questo aspetto prende il sopravvento sulla qualità del materiale condiviso, e da qui nascono molti dei progetti fallimentari di cui siamo vittima: milioni di profili che condividono architetture che non ci arricchiscono e non portano a nulla. Il trucco sta nello sconfiggere questa banalità dell'Internet per avvicinarci ad un uso buono di esso tramite progetti di qualità. Il gruppo per me è uno strumento vincente (se l'amministratore è in grado di mantenere un livello alto).

[AL, DS] La cura e l'amministrazione di un profilo Instagram e di una pagina Facebook straordinariamente attive e intensamente frequentate come FA senza dubbio incide sulla scansione temporale della propria vita personale, tanto più se questa attività è svolta, come nel tuo caso, prevalentemente se non del tutto in prima persona. Ci interessa conoscere la tua esperienza in questo senso.

[BF] Sono sincera, è una fatica, non pensavo. Mi rendo conto che la gestione di questo gruppo, che oramai possiamo definire un vero e proprio progetto strutturato, occupa una buona fetta del mio tempo quotidiano. Oltre questo, il dover essere sempre reperibile ti toglie anche il tempo della privacy: l'immediatezza dell'internet non ti concede distrazioni o di ignorare il telefono per qualche ora. In più, viviamo in un tempo in cui esporsi è ancora più rischioso: l'uso dei Social Network così diretto lascia spazio a chiunque per esprimersi, in modo positivo, ma anche negativo. Insomma gestire questi strumenti oramai è un lavoro a tempo pieno, ci costruiscono intere carriere attorno, continuare a far finta di non vedere è lievemente ottuso. Io comunque continuerò a dedicare il mio tempo alle cose che ho voglia di fare, Forgotten Architecture compreso, senza lasciare che si mangi il resto.

socks-studio

Mariabruna Fabrizi e Fosco Lucarelli

SOCKS

Media Art Architecture Culture Sounds Territories Visual Atlas

©

Socks is a non-linear journey through distant territories of human imagination.
[About](#) | [Visual Atlas](#) | [Tracks](#)

We are Mariabruna Fabrizi and Fosco Lucarelli from [MIXCOCHEM A&U S](#) [studio](#)

Search this website

DYSFUNCTIONAL PLANS

WALLS AS ROOMS

REPRESENTATION: AXONOMETRIC PROJECTION

Ryan Carl, Grid Forms Study 02 (2020)

After Circle Study 07, the second work by designer Ryan Carl that we feature here on Socks is a sequence of geometric operations on grid forms (superpositions, displacements, rotations, multiplications). All images © Ryan Carl. ... [Read More](#)

Ryan Carl, Circle Study 07 (2020)

www.youtube.com/watch?v=1T1tequrjGk&feature=youtu.be

The work of Ryan Carl is "rooted in radical simplicity". A designer who studied religion and philosophy before opening his practice. Ryan Carl draws some... [Read More](#)

The Architecture of the

[AL, DS] La ‘rivista online’ *Socks*, alla quale sono legati vari profili sui più diffusi *social network*, si definisce come «un viaggio non lineare attraverso territori distanti dell’immaginazione umana», «dedicata non a raccontare la novità, ma a rivelare permanenze, corrispondenze e anacronismi in ricerche collocate molto lontano nel tempo e nello spazio». Emerge dunque dal vostro lavoro una peculiare concezione della relazione tra il tempo e l’architettura come insieme di conoscenze. Ci piacerebbe ascoltare qualche vostra personale riflessione sul tema di questa pubblicazione, *Architettura&Tempo*, che possa anche essere messa in relazione con il vostro lavoro curatoriale ed editoriale.

[MF, FL] Fin dalla nascita di *Socks* ci siamo concentrati su una piattaforma che non fosse dedicata a parlare della ‘novità’ – numerose riviste e siti svolgono questo compito – ma che permettesse un viaggio nel tempo e nello spazio per fare emergere affinità tra ricerche differenti, non solo nell’ambito dell’architettura. In effetti, riteniamo che i vari contenuti pubblicati su *Socks* guadagnino in profondità e significato mano a mano che il tempo passa per il fatto di entrare in risonanza con articoli più recenti. La cultura architettonica è stratificata nel tempo, ma alcune questioni disciplinari rimangono attuali attraverso la storia e aiutano a leggere fenomeni all’apparenza distanti. Questa concezione della stratificazione non mira a mettere ogni contenuto su uno stesso piano storico, ma a incentivare una conoscenza analogica in grado di legare fenomeni all’apparenza distanti attraverso un processo immaginativo.

[AL, DS] La vostra esperienza con *Socks* e con le sue declinazioni *social* ha anche fare con il tema più generale della relazione tra l’architettura come disciplina e la peculiare dimensione temporale – o forse a-temporale – che caratterizza la comunicazione sul *web* e in particolare quella sui *social network* dove non solo le interazioni sono rapidissime, quasi simultanee, ma soprattutto i contenuti si trovano a coesistere nello stesso tempo, tutto può ritornare infinite volte, il passato non passa e il presente assume un carattere pervasivo. Ci interessa il vostro punto di vista su tale – amplissima – questione.

[MF, FL] Crediamo che la critica sulla rapidità dei contenuti sul web e su internet in generale sia diventato ormai un cliché discutibile, che riflette solo una minima parte di un medium ormai divenuto tanto complesso, stratificato e contraddittorio quanto il mondo stesso. Sul web si possono trovare articoli che richiedono lunghi tempi di scrittura e altrettanti di lettura, gruppi su forum e su facebook in cui gli utenti portano avanti dibattiti estremamente sofisticati, siti che ospitano video conferenze su argomenti rigorosamente selezionati e poi archiviati. La circolazione di

contenuti eterogenei appartenenti a epoche diverse permette un confronto incesante fra passato e presente e una costante riattualizzazione di soggetti apparentemente obsoleti. Percorrere l'informazione su internet rappresenta un modo inedito (fino a qualche anno fa) di legare le informazioni fra loro, contraddistinto da salti concettuali, incontri casuali, associazioni all'apparenza improbabili. Ne risulta un infinito *cadavre-exquis* potenzialmente in grado di alimentare il pensiero progettuale. *Socks* simula a piccola scala questo processo, proponendo un viaggio non-lineare tra contenuti diversi.

[AL, DS] La cura e l'amministrazione di una webzine, profilo tumblr o instagram, di una pagina Facebook senza dubbio incide sulla scansione temporale della propria vita personale. Ci interessa conoscere la vostra esperienza in questo senso, ovvero riguardo a questa peculiare declinazione tra l'architettura (come attività culturale) e il tempo personale.

[MF, FL] Abbiamo sempre considerato *Socks* come uno strumento per portare avanti una ricerca indipendente attraverso metodi e scelte personali. Nel tempo la produzione di articoli per il sito e lo studio necessario per farlo ci hanno aiutato a integrare i contenuti della nostra attività di insegnamento, ad arricchire la nostra pratica professionale e l'attività curatoriale. In poche parole, crediamo che il tempo che abbiamo passato e passiamo in questa attività abbia sempre un valore per noi stessi e lo crei per i nostri lettori.

FIG Projects

Fabrizio Gallanti e Francisca Insulza

FIG Projects
@figprojects

Home Crea 19

Invia un messaggio

5 su 5 - In base alle opinioni di 19 persone

Community Mostra tutti

- Invita i tuoi amici a mettere "Mi piace" a questa Pagina
- Place a 42.831 persone
- Follower: 44.985
- Place a Antonio Lavarello e altri 47 amici

Informazioni Mostra tutto

- 887 Avenue Dollard
- H2V308 Montréal, QC
- envia un messaggio
- www.fig-projects.com
- Community
- Suggerisci modifiche

Page Transparency Vedi 2014

Ti stiamo mostrando queste informazioni per aiutarti a comprendere meglio lo scopo di una Pagina. Vedi le azioni eseguite dalle persone che gestiscono e pubblicano contenuti.

19 Pagina creata - 19 febbraio 2014

Membri Del Team

- Francisca Insulza
- Fabrizio Gallanti

Pagine correlate

- The ATL... Mi piace
- Art in St...

Feedback e recensioni

- Great feed! Great Architectural ideas. 29 aprile
- great content with accurate descriptions 1 marzo
- Muito bom conteúdo de qualidade e crítico na área de AU. 3 febbraio

Consigli FIG Projects?

Sì No

Mostra tutti

Post

- FIG Projects
eri alle 12:40 · G
Yuko Nagayama.

[AL, DS] La piattaforma *FIG projects* da voi fondata e animata, che opera in modo variegato nel vasto campo che va dalla ricerca alla didattica, dalla progettazione alla curatela sino alla divulgazione, tra le proprie attività gestisce una pagina Facebook molto attiva e molto seguita. Il materiale che compare sul profilo Fb di *FIG*, eterogeneo e sempre sorprendente, mostra un'attenzione quasi compulsiva – da 'collezionisti culturali' – al passato (in particolare quello recente) della disciplina e soprattutto una curiosità per pagine nascoste, figure dimenticate, incontri destabilizzanti, storie eccentriche (talvolta nel senso di bizzarre, talvolta in quello più letterale di «accadute fuori dai centri culturali prevalenti»), quasi a voler suggerire (seppur in modo programmaticamente parziale e frammentario) nuove versioni storiografiche. Inoltre pare di scorgere l'intenzione di inseguire alcuni temi architettonici nella loro continuità nascosta, al di là e forse delle categorizzazioni storiche più diffuse e della mera successione cronologica, costruendo genealogie inaspettate, o perlomeno individuando vaghe ma convincenti parentele a-temporali.

Alla luce di questi interessi che sembrano emergere dal vostro lavoro, ci piacerebbe ascoltare qualche vostra personale riflessione sul tema di questa pubblicazione, *Architettura&Tempo*.

[FG, FI] Francisca Insulza ed io abbiamo iniziato a collaborare già dal 2000, prima con una serie di progetti con gruppo A12, di cui allora ero membro, e poi conducendo una serie di interviste filmate sul futuro dell'Europa, confluite nella mostra e nella pubblicazione di *USE, Uncertain States of Europe*, a cura di multiplicity. Francisca era una dei sei fondatori iniziali di multiplicity, insieme a John Palmesino, Giovanni Lavarra, Francesco Jodice, Maddalena Bregani e Stefano Boeri. Nel 2002 ci siamo trasferiti in Cile a Santiago, appena prima della partecipazione di multiplicity con l'installazione multimediale *Solid Sea* alla *documenta 11*, curata da Okwui Enwezor. Dopo aver cominciato quasi subito a insegnare all'università sia corsi di progettazione sia corsi più teorici di urbanistica, Mathias Klotz, preside della facoltà di architettura, arte e design della Universidad Diego Portales, ci incaricò per la progettazione di un edificio universitario, la nuova sede della facoltà di lettere, insieme a Claudio Magrini, un architetto italiano trapiantato da tempo in Cile. L'edificio non si costruì, nonostante fossero già pronti i disegni esecutivi ma in ogni caso quel progetto si può considerare come l'inizio di *FIG Projects*, ossia quello che al momento pareva potesse diventare uno studio di architettura abbastanza convenzionale. Nel 2006, poco prima di rientrare in Italia, a Milano, avevamo vinto il primo premio di European 9, in Norvegia a Kristiansand, e immaginavamo che quel progetto per un quartiere residenziale immerso in un bosco potesse essere la base sulla quale rilanciare un'attività stabile. Come per la maggior parte dei progetti European non se ne

fece poi nulla, per cui ciascuno di noi si dedicò ad attività parallele, Francisca come direttrice dello studio professionale di Stefano Boeri, io nella redazione di *Abitare*. La faccia pubblica di *FIG Projects*, ossia il sito Internet sul quale raccogliamo tutti i nostri progetti, quelli realizzati e quelli, la maggioranza, rimasti allo stadio di proposte o idee e l'utilizzazione dei vari social media – soprattutto Facebook – sono più recenti, lanciati nel 2014. Questi due canali, che si intrecciano costantemente sono una conseguenza delle nostre attività che si sono sviluppate talvolta insieme, talvolta separatamente e che sono in effetti piuttosto eterogenee: scrittura, insegnamento, curatela e ricerca. I due progetti incompiuti successivi, in Cile e poi in Norvegia, ci hanno condotto a rinunciare all'idea di una pratica di progettisti più tradizionale, a caccia di incarichi o coinvolta in concorsi a catena – come ha scritto Rem Koolhaas, l'architettura è fatta soprattutto di coincidenze fortuite - per dedicarci all'architettura, in maniera obliqua, operando sugli aspetti culturali di questo campo. Probabilmente se fossimo rimasti in Cile, sarebbe prima o poi successo di stabilire uno studio vero e proprio, ma il passaggio in Italia, in uno scenario completamente stagnante soprattutto dopo la crisi del 2008, e poi in Canada dal 2011, dove legalmente non possiamo esercitare la professione, ci hanno guidato a deviare i nostri interessi e soprattutto a modificare i meccanismi di comunicazione. Su Internet operiamo in due maniere. La prima, sul nostro sito, più metodica e lenta, presentando lavori che sono il frutto di un impegno di ricerca e scrittura più sostenuto. Il sistema digitale è solo un diverso meccanismo di trasmissione, rispetto a quelli che esistevano precedentemente, libri e riviste soprattutto. Gli articoli che riusciamo a pubblicare qua e là, sia online su *Abitare* o *Interwoven* o su altri vettori cartacei sono coerenti con questo ritmo più esteso nel tempo. Invece su Facebook, e in minor misura su Twitter e Instagram, ci interessa una comunicazione più rapida e senza filtri editoriali, dove semplicemente condividiamo le cose che scopriamo e che ci interessano. Tentiamo di essere generosi, riprendendo l'attitudine della prima epoca di Internet che sperava questo fosse un vero sistema aperto e orizzontale di comunicazione, la filosofia che era alla base dei primi blog alla fine dei '90. Un blogger 'corretto' aggiungeva sulla homepage una lista di riferimenti ipertestuali, il cosiddetto *blog-roll*, che se da un lato dimostrava la costellazione di interessi e contatti dell'autore aveva l'effetto non secondario di far abbandonare le pagine del proprio blog: si trattava di essere altruisti e di considerare Internet soprattutto come una comunità e non come una fonte di traffico da monetizzare come invece avviene adesso. Era una visione libertaria di Internet prima che grandi conglomerati economici se ne appropriassero. In generale siamo sempre stati attratti da tutti i nuovi sistemi di comunità che sono apparsi online, forse con l'eccezione di Myspace e Secondlife. Negli anni cileni, io spedivo a una lista di contatti una immagine al giorno per e-mail, accompagnata da un testo, più o meno breve, in italiano e inglese.

L'invio quotidiano era ispirato da un'iniziativa analoga che Stefano Mirti aveva coltivato alla fine degli anni '90, scrivendo i *Tokyodiary*, lunghissimi messaggi di solo testo dedicati alla sua vita da studente di post-dottorato a Tokyo University, nel laboratorio di Tadao Ando – che avrà visto nel corso di due anni non più di un paio di volte. Ci siamo iscritti a Facebook già nel 2005, poco prima che si passasse dall'accesso riservato agli accademici a quello attuale aperto a tutti. Insomma, l'intenzione di raggiungere quante più persone possibili utilizzando gli strumenti disponibili fa parte della nostra attitudine da molto tempo. Sarebbe lungo tentare di ricostruire tutte le fasi successive di evoluzione di Facebook da un luogo abbastanza intimo dove mettere le immagini delle vacanze per dei veri amici in carne ed ossa a quello che è diventato adesso, ma abbiamo seguito questi sviluppi, passando quindi da un dialogo con persone conosciute a un 'pubblico' invisibile di perlomeno 40.000 sostenitori, con un livello di coinvolgimento o *engagement*, come si definisce tecnicamente, molto alto – talvolta superiore a quello di Archdaily o Dezeen, che sono vere e proprie corazzate editoriali.

Quali sono i principi di selezione dei contenuti? Il primo, piuttosto semplice, è che si tratti di qualcosa che ci piaccia. Scelto l'oggetto da far circolare ci atteniamo a due regole.

La prima, aggiungere informazione supplementare, scritta da noi e raccolta online, che arricchisca le semplici immagini – per quello c'è Pinterest, con tutti i suoi limiti. Per cui link, articoli ulteriori, approfondimenti, commenti, citazioni e comparazioni. In maniera un po' narcisista, questa operazione di glossa è dove sfogliamo le nostre conoscenze.

La seconda, citare sempre le fonti di testi, contenuti e immagini, quando sia possibile e facile farlo, riprendendo la attitudine dei primi blogger. Quando abbiamo tempo e energia corrediamo ogni immagine di didascalie e geo-localizzazione, anche se ultimamente siamo più svogliati e lo facciamo assai meno. Le scelte sono intuitive ma retrospettivamente sappiamo che ci sono alcuni principi incoscienti. Il più importante è che quello che va online non è mai scelto in base a calcoli sugli effetti che potrebbe avere rispetto al pubblico – che rimane un'entità molto astratta, ci atteniamo all'adagio di Alessandro Manzoni e dei suoi pochi lettori. Ossia gli unici lettori siamo in fondo noi stessi, i post sono sempre riferiti a cose che ci attraggono, quasi notazioni per il futuro rispetto a autori o progetti che dovremmo conoscere meglio, e mai immaginati per smuovere traffico. E in effetti non abbiamo ancora decifrato quali siano i meccanismi digitali del successo di uno o dell'insuccesso dell'altro. Ci interessano le diverse modernità parallele dell'architettura, in particolare dal 1945 in poi, soprattutto progettisti considerati secondari, capaci di realizzare opere di grande qualità magari sfuggite alle storiografie dominanti, sempre genuflesse davanti ai soliti Le Corbusier o Mies van der Rohe. Ci interessa rivelare una molteplicità

di poli simultanei, affaticati come siamo dalla grande bugia modernista del centro e della periferia: scoprire di autori strepitosi in Cambogia o Paraguay, attivi negli anni '60 è sempre elettrizzante. Se siamo fissati con una certa architettura 'brutale' o minore costruita tra gli anni '50 e i '70 è perché corrisponde a una visione politica del ruolo dell'architettura, come operazione pubblica. Ci interessa rivelare le nostre ossessioni, e ritornarci frequentemente: Paul Rudolph o la Jugoslavia e il Brasile, o i triangoli e le piramidi rovesciate. Siamo incuriositi dagli incroci con altre pratiche, come cinema, arti visive, letteratura e musica. Ci pare che all'interno della traiettoria di ogni progettista ci siano sempre o elementi di grande interesse, o, talvolta, colossali cantonate, per cui siamo piuttosto ecumenici nelle scelte: per ogni architetto, come con Picasso, si possono identificare fasi interessanti e anche il più insospettabile dei peggior architetti commerciali può aver realizzato qualcosa di ottimo. Siamo affascinati dalla rappresentazione, disegni, plastici, diagrammi, ossia dagli strumenti dell'immaginazione architettonica prima che questa sia eseguita. Sentiamo l'obbligo di pubblicare e promuovere il lavoro di gente più giovane di noi, per cui alterniamo architetture del passato con la produzione contemporanea, soprattutto degli under 35. In genere abbiamo smesso di essere 'negativi', ci sono troppe cose strepitose da conoscere e riscoprire per perdere tempo con le brutture che ahinoi circolano ancora. Anche se ogni tanto diciamo la nostra, soprattutto rispetto all'intersezione tra architettura, economia e politica quando ci pare che ci siano flagranti esempi di cinismo opportunistico, come quando Bjarke Ingles pensa sia una buona idea incontrare Jair Bolsonaro. E forse speriamo di riuscire a comunicare un certo distacco ironico rispetto alla frequente pomposità narcisista degli architetti, anche se spesso siamo purtroppo più portati al sarcasmo un po' greve che non a un humour britannico che proprio non riusciamo a dominare... E soprattutto, siamo entusiasti di continuare ogni giorno a scoprire cose che non conoscevamo, o perché le cerchiamo e intercettiamo o perché, sempre più spesso, ci sono proposte dai nostri lettori.

[AL, DS] La vostra esperienza con la pagina FB di FIG ha anche fare con il tema più generale della relazione tra l'architettura come disciplina e la peculiare dimensione temporale – o forse a-temporale – che caratterizza la comunicazione sul *web* e in particolare quella sui *social network* dove non solo le interazioni sono rapidissime, quasi simultanee, ma soprattutto i contenuti si trovano a coesistere nello stesso tempo, tutto può ritornare infinite volte, il passato non passa e il presente assume un carattere pervasivo. Ci interessa il vostro punto di vista su tale – amplissima – questione.

[FG, FI] Rispetto a tale questioni abbiamo delle opinioni probabilmente piuttosto banali o già sentite. La prima è che effettivamente l'accessibilità digitale a un

archivio infinito di materiali del passato genera una assoluta simultaneità. Lo storico della musica Simon Reynolds, nel suo bellissimo libro *Retromania* analizza come i cicli dei revival stilistici si siano accorciati infinitamente. La conseguenza è che adesso è possibile una continua operazione di collage, remix, mash-up, mescolanza dove coesistano diversi generi e stili, senza che lo sforzo che nel precedente mondo analogico era indispensabile per accedere alle fonti permetta una comprensione più profonda di cosa si osservi. È chiaro che la mole crescente di informazione disponibile si scontri con soglie di attenzione che non possono essere fisiologicamente sorpassate, per cui spesso la relazione con i contenuti è superficiale. Spesso ci succede di persone che commentano i nostri post con domande che sono già risposte nei testi di accompagnamento ma che non hanno letto, perché al di sotto della quarta riga. Registriamo nuovamente una transizione tra il primo Internet, dove predominava il testo, un mezzo al quale siamo ancora affezionati, e la versione attuale molto più visiva. La causa è stata prevalentemente tecnica: l'aumento della potenza di calcolo dei computer e dei telefoni e l'accelerazione delle connessioni permettono di vedere fotografie e video che fino a pochi anni fa erano inaccessibili. C'è stata anche una modificazione dell'insegnamento della storia, a livello mondiale, che non segue più una idea di cronologia generalista, magari un po' stantia, ma che invece si muove per approfondimenti puntuali. Lo abbiamo visto in Italia e adesso in Canada, il modello pare lo stesso sia che si parli di scuole elementari sia di insegnamento universitario. Le concatenazioni storiche sono perlopiù ignote a chi abbia meno di trent'anni, ci capita di incocciare in studenti espertissimi della Seconda Guerra Mondiale, che ignorano che ne sia stata una Prima, oppure meticolosamente informatissimi dell'opera di un qualche architetto radicale degli anni '70, senza la più pallida idea di chi fossero i costruttivisti sovietici o De Stijl. Nella prefazione della sua storia generale dell'Europa, lo storico Norman Davies irride all'estrema specializzazione di molti dei suoi colleghi, scrivendo che molti sanno 'tantissimo di pochissime cose', mentre una certa idea di umanesimo era quella di sapere poco di tante cose. Propendiamo per questa seconda posizione.

Il secondo, ed è anche una questione generazionale, è che esiste una fede irragionevole che tutto lo scibile umano sia già stato trasferito al digitale, quando invece libri, riviste, film su pellicola, archivi, fotografie stampate, disegni arrotolati contengono ancora molto più sapere di quello che è a portata di click. Nei nostri corsi invitiamo sempre gli studenti a passare del tempo in biblioteca: è confortante notare come da un po' di anni a questa parte, sia più facile convincerli che su un vecchio numero di *Architectural Review* o *Forum* ci siano molte più immagini, disegni e dettagli tecnici che non su Pinterest. Gli studenti più brillanti hanno ripreso a comprare libri di carta e costruire le proprie biblioteche personali, un patrimonio intellettuale che li rende unici rispetto agli altri.

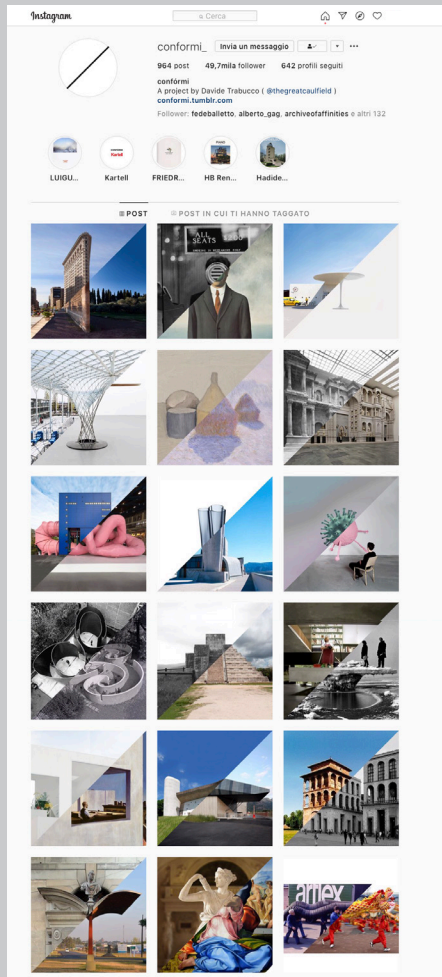
Il terzo aspetto deriva dal fatto che ci siamo formati a cavallo del passaggio da analogico a digitale: siamo mediocri in entrambe i mondi, ma possiamo navigare da uno all'altro con una certa facilità. Senz'altro rispetto a un ventenne siamo più anchilosati nell'uso di un certo programma o nella appropriazione delle funzioni occulte dell'ultima app e non chiacchieriamo con Siri con la stessa facilità di un bambino di sei anni. Ma siccome abbiamo imparato a scovare informazione in un sistema arcaico, quello delle schede bibliotecarie e dei ciclostilati passati da mano a mano, sappiamo muoverci in maniera più efficace in rete, sapendo che la serendipità è efficiente. Un giochetto che ci funziona sempre dopo anni, avviene quando uno studente chi dice che un oggetto x 'non esiste' o non si 'trova' e seduti insieme a lui o lei, partendo da Google, con un paio di mosse a latere, attraverso database paralleli, arriviamo in un paio di minuti a scovare l'informazione desiderata, lasciandoli a bocca aperta manco fossimo ottuagenari che fanno skate a testa in giù. Il quarto è che il grande regalo di Internet è stato quello di aver sfasciato il sistema gerarchico ed elitista di convalida della comunicazione. Se precedentemente un autore doveva passare attraverso le forche caudine di comitati editoriali, raccomandazioni, lunghe attese, redattori inaciditi, oggi se si vuole dire qualcosa, lo si fa direttamente online. Senz'altro esiste un gigantesco rumore di fondo, vera e propria spazzatura di opinioni e pareri convulsi che intasano i data-center di tutto il pianeta, ma si vede come in molti campi la possibilità di pubblicarsi da soli sia stata cruciale per scardinare poteri troppo rigidi, pensiamo alla musica, per esempio, dove è sufficiente caricare i propri pezzi su Soundcloud per sperare che un pubblico segua. BLDBLG di Geoff Manaugh per noi è stato un grande esempio di come utilizzare Internet per costruire poco a poco un discorso coerente, senza dover aspettare il permesso di nessuno. Il fatto che alcuni dei nostri post generino volumi di traffico e condivisione altissimi ce lo spieghiamo, in maniera forse autocompiaciuta, anche come un tributo alla loro qualità, vuol dire che là fuori esiste un pubblico più attento di quello che ci si immagina, tra l'altro distribuito in luoghi che nel sistema precedente ci sarebbero stati preclusi: le quattro città dove siamo più seguiti sono Bangkok, Città del Messico, Lima e il Cairo! L'ultimo aspetto è che volenti o nolenti, bisogna accettare che l'inglese sia l'unica vera lingua franca, il nuovo latino, appunto, per tessere rapporti con tutto il mondo.

[AL, DS] La cura e l'amministrazione di una pagina FB, ma anche la cura del sito di una piattaforma curatoriale come FIG, senza dubbio incide sulla scansione temporale della propria vita personale. Ci interessa conoscere la vostra esperienza in questo senso, ovvero riguardo a questa peculiare declinazione tra l'architettura (come attività culturale) e il (proprio) tempo.

[FG, FI] Qui la risposta è piuttosto breve: quando uno è stato punto dalla passione per l'architettura, si tratta di un'occupazione a tempo pieno 24 ore al giorno, sette giorni alla settimana. Non si può neppure definire una vera e propria occupazione, come se fosse un lavoro da separare rispetto ad 'altro', quello che si potrebbe chiamare tempo libero, da riempire poi con qualche hobby o vizio per non annoiarsi. Quando troviamo qualcosa che ci interessa lo facciamo circolare in rete quando possiamo, seguendo solo una certa idea di disciplina di mettere perlomeno un post al giorno tranne quando siamo in vacanza. In generale ci appuntiamo una decina di contenuti a venire, sorta di *to do list*, che spesso sono poi scavalcati da scoperte dell'ultimo minuto o da suggerimenti. Siamo comunque rapidi, un post soddisfacente non ci prende mai più di un'ora, spesso assai meno. Il tutto fatto senza nessun lucro, o forma di finanziamento. La bellezza di Internet è che pagando una connessione e un paio di centinaia di dollari all'anno per il dominio, ci sono poi circa cinque miliardi di potenziali lettori....

Confórmí

Daive Trabucco



[AL, DS] Tra i temi toccati dal profilo Instagram *Confórmí* (nel quale prende forma un preciso progetto artistico) vi è con tutta evidenza quello della relazione tra le forme, spesso forme provenienti dall'architettura o dal design, e il tempo. Nel tempo lungo della storia le forme si trovano a vivere vite, assumere significati, servire finalità differenti e la tua opera appare a tratti come quella di un cronoviaggiatore capace di generare geniali cortocircuiti.

Ci piacerebbe ascoltare quale opinione hai maturato riguardo a tali questioni attraverso l'esperienza di *Confórmí*.

[DT] *Confórmí* nasce nel 2015 con la volontà di essere un archivio. Nel momento stesso in cui ho creato questo archivio ho pensato a quale fosse la tassonomia di questo archivio.

La giustapposizione delle immagini mi è sembrata sin da subito la veste grafica più efficace per rispondere alle mie esigenze.

Sotto gli occhi ho sempre avuto le riflessioni di Aby Warburg: il suo lavoro sulle immagini permea spesso *Confórmí* soprattutto nelle volte in cui ad esempio l'arte antica e moderna vanno a scontrarsi con personaggi del mondo dell'animazione o del cinema.

Blob, la storica trasmissione Rai, è stata un punto di riferimento per comprendere come spesso cultura alta e bassa si incontrano, scontrano e si influenzano: spesso in *Confórmí* immagini che non avrebbero alcun valore, lo acquistano perché messe in relazione ad altre che hanno significati già sedimentati nella nostra storia culturale.

La cosa che mi ha sempre più interessato in questa ricerca è comprendere a quali immagini siamo più legati e quali hanno e stanno costruendo il nostro modo di vedere e costruire nuove immagini. In poche parole, come gli dei dell'olimpico tornano a noi ogni volta sotto mentite spoglie.

Confórmí rappresenta così la mia personale teogonia delle forme, una ricerca continua sulle forme e la loro origine, che si trova sempre davanti a noi, è una conquista e non un'eredità.

E creare un archivio è strettamente connesso a questo, perché significa cercare dove le cose hanno avuto inizio.

La forma originaria e primigenia però non esiste e va cercata nei salti temporali e spaziali che le forme hanno. La volontà è quella di trovare, come direbbe Roland Barthes, forme che non possono essere fissate in nessuno stereotipo, forme di cui «non si può parlare né su di loro, né di loro. Ogni attributo è errato, doloroso, goffo, imbarazzante». L'archivio è un luogo in cui mi pongo delle domande e non dove trovo risposte definitive: è uno spazio non finito e non finibile.

[AL, DS] La tua esperienza con *Confórmí* (che oltre che su Instagram riecheggia anche su Facebook attraverso la tua pagina personale) ha anche fare con il tema

più generale della relazione tra l'architettura come disciplina e la peculiare dimensione temporale – o forse a-temporale – che caratterizza la comunicazione sul *web* e in particolare quella sui *social network* dove non solo le interazioni sono rapidissime, quasi simultanee, ma soprattutto i contenuti si trovano a coesistere nello stesso tempo, tutto può ritornare infinite volte, il passato non passa e il presente assume un carattere pervasivo. Ci interessa il tuo punto di vista su tale – amplissima – questione.

[DT] *Confórm* è un lavoro strettamente legato al dispositivo su cui nasce, cioè il personal computer. Al giorno d'oggi siamo abituati a poter produrre con lo stesso dispositivo medium che nel passato nascevano attraverso differenti dispositivi: testi, immagini, musica, video... nascono spesso sul pc e spesso non ci rendiamo conto di questa particolare sovrapposizione di linguaggi.

In più, nel web, abbiamo la possibilità di svolgere differenti attività nello stesso momento, ad esempio mentre lavoriamo possiamo ascoltare musica su YouTube e condividere questo contenuto su Facebook, sovrapponendo la professione con il privato e le amicizie.

Confórm così è il risultato spesso di numerose finestre differenti aperte nello stesso momento, di ricerche simultanee che si mischiano e si confondono. A volte finestre mai chiuse dalle precedenti sessioni trovano connessioni con finestre appena aperte. La volontà principale è stata quella di trovare un luogo in cui far sedimentare queste connessioni, cercando di non disperderle.

L'archivio mi ha permesso di dare un ordine a decine di ricerche che non avevano alcuna finalità se non di rispondere a questioni puramente personali: creare una cartella sul desktop non soddisfaceva infatti la mia esigenza di andare poi a ripescare le immagini che avevo archiviato. La giustapposizione invece ha dato la possibilità al documento archiviato di avere una veste grafica coerente con tutti gli altri e soprattutto con significati nuovi.

[AL, DS] La cura e l'amministrazione di un profilo Instagram e di una pagina Facebook intensamente frequentate come *Confórm* senza dubbio incide sulla scansione temporale della propria vita personale, tanto più se questa attività è svolta, come nel tuo caso, prevalentemente se non del tutto in prima persona. Ci interessa conoscere la tua esperienza in questo senso, ovvero riguardo a questa peculiare declinazione tra l'architettura (come attività culturale) e il (proprio) tempo.

[DT] *Confórm* nasce come un luogo di ricerca strettamente personale, con la caratteristica di essere pienamente condiviso con gli utenti dei social network ai quali sono iscritto.

Questa volontà di condividere è legata al fatto che le immagini che utilizzo non sono di mia proprietà, appartengono spesso ad altri; io me ne impossesso tramite il web, le rielaboro e le riconsegno al web con nuovi significati, dando la possibilità ad altri di impossessarsene.

Essendo una ricerca personale, risente dei ritmi e degli interessi con cui la mia ricerca procede. I contenuti di *Confórm*i sono quindi alimentati semplicemente dal mio vivere quotidiano.

Ci sono periodi in cui ad esempio nulla viene inserito nell'archivio perché il lavoro procede in altre direzioni; altre volte capita che lo stesso autore ritorni più volte nel giro di pochi giorni proprio perché occupa uno spazio di interesse nella mia mente e nelle mie riflessioni. Non c'è quindi l'ansia spasmodica di creare o cercare nuovi contenuti: *Confórm*i cesserà nel momento in cui questa particolare ricerca non avrà più senso per me.

INTERVALLI DI TEMPO

a cura di ICAR65

5.000.000.000 anni: tempo medio che impiegherà il Sole a trasformarsi da una stella nana gialla ad una gigante rossa, innescando una serie di trasformazioni che lo porteranno ad espandersi moltiplicando di cento volte le sue dimensioni, fino ad arrivare probabilmente ad inglobare la Terra, per poi diminuire notevolmente diventando una nana bianca e definitivamente spegnersi come una nana nera. [Maria Canepa]

3.000.522.175 anni: (3000500000 a.C. – 22175 d.C.) l'arco temporale coperto dal fumetto *Here* di Richard McGuire (2014), che intreccia vicende avvenute nel medesimo luogo – presumibilmente situato nella costa est del Nord-America – in tempi molto diversi. Le varie storie e le differenti configurazioni del luogo – dal 'brodo primordiale' ad un lontano futuro post-umano, passando per la graduale antropizzazione del sito – vengono letteralmente sovrapposte nelle tavole grafiche che compongono il volume. [Antonio Lavarello]

200.000.000 anni: tempo di formazione dei giacimenti di petrolio più antichi (Giurassico), rilevati attraverso lo studio di biomarcatori. Alcuni giacimenti sono più recenti e risalgono a 5-10 milioni di anni fa. [Maria Canepa]

55.000.000 di anni fa comparivano sulla terra i primati, 50 milioni di anni si evolvevano nella specie nella specie *Homo Habilis* considerata il primo membro della linea evolutiva dell'uomo. [Maria Canepa]

8.000 anni ca. (10500 a.C. ca.- 2500 a.C. ca.). Divergenza tra le date presunte di inizio della costruzione della Grande Sfinge di Giza. La prima è la data di inizio lavori della Sfinge secondo la teoria della "correlazione di Orione" (o correlazione Giza-Orione). Bauval e Hancock ipotizzano che la costruzione della Sfinge sarebbe iniziata nel 10500 a.C.; lo proverebbe il fatto che la forma di leone sarebbe un riferimento all'omonima costellazione e che piramidi, sfinge e Nilo rappresenterebbero, rispettivamente, Orione, Leone e Via Lattea. Gli egittologi, al contrario, accettano comunemente il fatto che la Sfinge di Giza rappresenti il faraone Chefren, che viene spesso indicato anche come il costruttore. Questo datarebbe la realizzazione della Sfinge tra il 2520 ed il 2494 a.C. [Gian Luca Porcile]

6.000 anni: tempo medio necessario alla natura per la formazione di 30 cm di suolo fertile. [Paola Sabbion]

19 secoli di ininterrotto utilizzo come tempio di differenti culti rendono unico – accanto alle sue molte altre peculiarità – il Pantheon romano, tenendo fede

agli intenti dei suoi fondatori che lo vollero dedicato a tutte le divinità passate, presenti e future. [Alessandro Canevari]

1.669 anni (dal 79 al 1748). Tempo trascorso tra l'eruzione del Vesuvio che ha provocato la distruzione delle città di Pompei, (oltre che Ercolano, Stabia e Oplontis) e la sua riscoperta. Le rovine, rimaste sepolte sotto strati di pomice, furono riportate alla luce a partire dal 1748; in quell'anno iniziò una campagna di scavi (ad opera di Roque Joaquín de Alcubierre e dell'ingegnere svizzero Karl Jakob Weber) in una zona che secondo le prime intuizioni doveva essere Stabiae, ma che invece più tardi venne identificata come Pompei. [Gian Luca Porcile]

Oltre 1.430 anni sono trascorsi tra la stesura del *De architectura* di Vitruvio e la sua mitica presunta riscoperta nel *Codex Harleianus* da parte di Poggio Bracciolini a San Gallo datata 1416, sancendo la fortuna del trattato. Probabilmente la conoscenza di Vitruvio era diffusa nel Rinascimento italiano sin dai protoumanisti Petrarca e Boccaccio, sebbene se ne possa documentare un interesse dall'epoca carolingia. [Alessandro Canevari]

410 anni si contano secondo le fonti rabbiniche quale materiale esistenza del Tempio di Salomone a Gerusalemme, distrutto assieme alla città dal sovrano babilonese Nabucodonosor II nel 587 a.C. [Alessandro Canevari]

265 anni ci separano dalla pubblicazione del frontespizio alla seconda edizione dell'*Essai sur l'architecture* di Marc-Antoine Laugier, il disegno di Charles Dominique Eisen che rappresenta *the primitive hut*. Come una delle immagini più significative della storia dell'architettura, l'idea della "capanna primitiva" ispira e alimenta ancora oggi il pensiero architettonico, senza mostrare alcun segno del tempo trascorso. [Luigi Mandraccio]

160 anni (1860-2020): presenza del termine 'atmosfera' nel lessico degli architetti. Si presume che sia stato il tedesco Gottfried Semper ad aver adottato per primo la parola 'atmosfera' all'interno di un testo pertinente la disciplina architettonica (*Der Stil*). Pur nascendo dal contatto di due vocaboli della lingua greca, l'espressione 'atmosfera' non appartiene alla famiglia lessicale del greco antico: originariamente coniato in dialetto fiammingo, il neologismo latino *atmosphæra* inizia a diffondersi nelle lingue europee soltanto a partire dalla metà del Seicento. [Elisabetta Canepa]

100 anni tempo impiegato da Noè per costruire l'Arca sulla quale rimase circa un anno quando il diluvio universale si abbatté sulla Terra. Iniziò la costruzione all'età di 600 anni e morì quando ne aveva 950. [Guido Emilio Rossi]

80 anni: tempo che impiega un platano (*Platanus acerifolia*), l'albero più diffuso nelle città, a raggiungere il massimo sviluppo (climax). [Katia Perini]

69 anni è la durata complessiva delle vicende che riguardarono la – mai avvenuta – costruzione del Palazzo dei Soviet a Mosca, in prossimità del Cremlino. Dopo il concorso internazionale lanciato nel 1931 cui parteciparono, tra gli altri, Le Corbusier, Gropius e Mendelsohn, sul sito identificato dal Partito si sono succeduti: la Cattedrale di Cristo Salvatore (allora la più grande chiesa ortodossa del mondo, demolita nel dicembre dello stesso anno), il cantiere (i cui lavori, partiti nel 1937, vennero definitivamente sospesi nel 1941, quando le fondazioni e le strutture in acciaio dei piani inferiori erano ormai completate), la piscina all'aperto più grande del mondo (costruita nelle fondamenta circolari del Palazzo nel 1958 e attiva fino al 1995) e, infine, la nuova Cattedrale ricostruita e ultimata nel 2000. [Santiago Gomes]

56 anni di 'esistenza immateriale' hanno segnato il periodo di massimo successo del Padiglione Tedesco costruito da Mies van der Rohe per l'Esposizione Universale di Barcellona del 1929. Modello ispiratore per generazioni di architetti, dalla sua demolizione nel 1930 sino alla completa ricostruzione nel 1986 la sua conoscenza era demandata unicamente alle rare viste fotografiche originali che lo mostravano asettico e assoluto nei suoi scorci migliori, contornandolo di un'aura di perfezione. [Alessandro Canevari]

4 decenni, il tempo impiegato dalla piscina realizzata dagli architetti-bagnini costruttivisti per compiere il viaggio da Mosca a New York, secondo quanto narrato nell'apologo *La storia della piscina* inserito da Rem Koolhaas a conclusione di *Delirious New York* (1978). La piscina si muoveva grazie all'energia cinetica sviluppata dagli architetti «nuotando all'unisono – in frazioni regolarmente sincronizzate da un'estremità all'altra della vasca». [Antonio Lavarello]

34 anni trascorrono tra l'avvio della progettazione e il completamento definitivo del quartiere residenziale Bouça, nella città di Porto. Iniziato nel 1972, durante la dittatura, il progetto di Alvaro Siza viene adottato, all'indomani della Rivoluzione di Aprile, dal SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local) portando, mediante il coinvolgimento degli abitanti nell'intero processo, alla costruzione dei primi 56 alloggi tra il 1976 e il 1978. Dopo 26 anni di interruzione del cantiere, nel quadro delle iniziative promosse dall'Instituto Nacional de Habitação, il complesso è stato ultimato nel 2006 con la ristrutturazione delle unità originarie e la costruzione degli altri due corpi previsti dal progetto. [Santiago Gomes]

33 anni: in base al regolamento Generale Previdenziale del 2012, il periodo di iscrizione e contribuzione alla Cassa Previdenziale con il quale un architetto in Italia può andare in pensione dopo i 66 anni e 3 mesi di età. [Davide Servente]

27 anni: l'età media degli edifici in Giappone. In un luogo tanto sollecitato da calamità naturali, il valore – altissimo – delle case si riduce a zero nell'arco di una generazione: l'opposto di quanto avviene in Europa, dove la casa è per definizione l'investimento più duraturo. Nonostante ciò, oltre il 60% dei giapponesi vive in case di proprietà, e moltissimo si investe nella qualità delle nuove costruzioni: come dire il valore non è nella durata, ma da come questa è vissuta. [Carlo Deregibus]

25 anni: tempo intercorso tra il primo brevetto per l'uso del cemento armato (16 luglio 1867: *Système de caisses-bassins mobiles en fer et ciment applicables à l'horticulture*) ad opera del giardiniere francese Joseph Monier e quello depositato dall'ingegnere François Benjamin Hennebique (8 agosto 1892: *Combinaison particulière du métal et du ciment en vue de la création de poutres très légères et de haute résistance*). [Paola Sabbion]

25 anni: tempo medio impiegato dall'edera (*Edera elix*) per ricoprire interamente la facciata di un edificio di sette piani. [Katia Perini]

5 lustri impegnarono Vincenzo Scamozzi nella stesura del suo trattato *L'idea della Architettura Universale*, edito a Venezia nel 1615. La stesura dell'opera iniziò probabilmente nel 1590, sebbene quasi una decina di anni prima egli ne avesse già preannunciato – oltre ai punti programmatici – le idee chiave, ovvero la preminenza dell'architettura sulle altre arti nonché il suo carattere spiccatamente scientifico. [Alessandro Canevari]

20 anni intercorrono tra gli smontaggi e le ricostruzioni del Santuario di Ise, in Giappone. L'intervallo, a misura di una generazione, permette di tramandare le tecniche tradizionali per la costruzione degli edifici templari, permettendo ai giovani costruttori di intervenire con migliorie sugli incastri che vengono perfezionati da un processo ormai secolare. Ogni ricostruzione è ricerca dello shū, 秀, la capacità di rendere spirituale l'atto artigianale, e del ma, 門, la consapevolezza della transitorietà dell'uomo nel mondo. [Claudio Poddie]

980 settimane si protrasse lo stato di abbandono della Villa Savoye a Poissy tra l'ultimo soggiorno dei proprietari nel maggio 1940 e la mobilitazione internazionale per la sua salvaguardia apertasi il 24 febbraio 1959. L'allora derelitto

edificio scampò così alla demolizione, nel 1962 fu acquisito dalla Stato che nel 1963 avviò il primo restauro e nel 1965 lo riconobbe quale patrimonio del Centre des Monuments Nationaux. Dal luglio 2016 la villa icona della modernità è patrimonio mondiale UNESCO. [Alessandro Canevari]

15 anni di devoto impegno legano indissolubilmente Jöze Plečnik a Hradčany – il glorioso Castello di Praga. Tra il novembre 1920 e il dicembre 1935 Plečnik trasformò il Castello nel nuovo centro artistico del mondo slavo senza aderire né ad un preciso programma né ad una teoria, operando solo mediante ‘singole pennellate’ parte di un grande affresco. La giustapposizione di preesistenze e nuovi eclettici elementi ha una forte analogia con l’equilibrio tra gli ideali del nuovo stato democratico guidato da Masaryk e l’antica democrazia greca a cui egli guardava. [Alessandro Canevari]

10 anni: gli anni necessari alla ricostruzione del Campanile di San Marco. La mattina del 14 luglio del 1902 intorno alle ore 9:50 il campanile crolla su sé stesso. La sera stessa, il Consiglio Comunale, riunitosi d’urgenza, ne delibera la ricostruzione. Un vivace dibattito sulle modalità di ricostruzione non tarda a nascere valicando anche i confini nazionali. Il 25 aprile, giorno della festa di San Marco, del 1903 si tiene la cerimonia di posa della prima pietra e l’allora sindaco Filippo Grimani dichiara apertamente l’intenzione di ricostruire il campanile per: «Come era, dove era». La frase diventa un motto che guida e segna l’intera ricostruzione portando anche a polemiche che arrivano a fermare per quasi un anno i lavori (tra il 1906 e il 1907). Tra giorni di lavoro effettivi, discussioni e ricerche, la ricostruzione è portata a termine in 10 anni con inaugurazione del nuovo campanile il 25 aprile del 1912. L’evento e la evocazione del decennale furono celebrati anche con un’emissione filatelica nella cui vignetta campeggiava la dicitura: «Come era, dove era». [Valeria Ibertò]

Un solo decennio di residenza nella medesima casa è ritenuto funzionale ad evitare agli abitanti delle cinquantquattro città dell’isola di Utopia ogni affetto alle mura domestiche che li ospitano. Trascorso tale periodo una nuova abitazione è assegnata ad ogni famiglia mediante sorteggio. [Alessandro Canevari]

4 anni: dal 1964 al 1968, il tempo impiegato per trasferire i Templi di Abu Simbel 210 metri più indietro e 65 metri più in alto rispetto al loro sito originario, a causa del grande bacino fluviale che si sarebbe formato con la costruzione della Diga di Assuan sul Nilo. Per essere spostati i templi furono sezionati in più di 4.000 blocchi, di un peso variabile fra le 10 e le 30 tonnellate. [Davide Servente]

41 mesi dopo l'avvio dei lavori, alla mezzanotte del 21 aprile 1960 – a 2.713 anni esatti dalla fondazione della città di Roma – nel corso di una messa solenne, la città di Brasilia viene inaugurata. Nonostante da quel giorno sia diventata ufficialmente capitale della Repubblica Federativa del Brasile, le operazioni di trasferimento dell'apparato burocratico statale e la costruzione degli edifici previsti dal Plano Piloto di Lucio Costa si protrarranno ancora per tutta la decade del 1970. [Santiago Gomes]

3 anni sui tavoli da disegno prima che Roger Waters, Nick Mason e Richard Wright abbandonassero gli studi di Architettura al Regent Street Polytechnic per dedicarsi a tempo pieno alla band The Tea Set. Trasformati nei Pink Floyd, non abbandoneranno l'interesse verso la disciplina, ideando scenografie tanto complesse quanto espressive per i loro concerti e scegliendo la centrale elettrica di Battersea – progetto di Sir Giles Gilbert Scott – per la copertina di *Animals* nel 1977. [Claudio Poddie]

Un paio d'anni sotto falsa identità segnano la biografia dell'ingegner Riccardo Morandi. Ricercato dopo l'8 settembre 1943 con l'accusa di sabotaggio per aver partecipato allo smantellamento degli impianti da artificiere dell'azienda chimica BPD a Colleferro, Morandi adottò l'identità di Riccardo Rossi, geometra. [Alessandro Canevari]

1 anno: dal 1930 al 1931, durata del cantiere Ansaldo per la costruzione dello scafo del transatlantico Rex sulla spiaggia di Sestri Ponente a Genova. [Francesco Bacci, Beatrice Moretti]

249 giorni: apertura al pubblico del padiglione di Barcellona progettato da Mies van der Rohe per l'Esposizione Internazionale del 1929; ricostruito e inaugurato 20.440 giorni dopo. [Francesco Bacci, Beatrice Moretti]

210 giorni: tempo impiegato dagli abitanti del pianeta Terra nel 2019 per raggiungere l'Overshoot Day (29 luglio 2019), il giorno del superamento della soglia di sfruttamento delle risorse naturali dell'intero anno. Ciò significa che nel corso del 2019 le risorse naturali sono state consumate 1,75 volte. [Maria Canepa]

Ogni 6 mesi circa un gruppo di cinque arboricoltori rafforza il senso della denominazione *'tree climbers'* calandosi dalla vetta del Bosco Verticale – 111 metri per la Torre De Castillia e 78 metri per la Torre Confalonieri – per provvedere alle potature necessarie sulle oltre cento specie vegetali piantumate secondo le inten-

zioni di Stefano Boeri. Un'impresa esaltata dal documentario *The Flying Gardeners* realizzato nel 2015. [Luigi Mandraccio]

3-4 mesi: intervallo di tempo dopo il quale il neonato scopre i colori, distinguendo tonalità diverse dal bianco e dal nero. Inizia a svilupparsi anche il senso stereoscopico, ovvero la capacità di percepire le forme tridimensionali e la distanza degli oggetti. [Elisabetta Canepa]

28 giorni è il tempo di riferimento per la stagionatura del calcestruzzo fissato dalle Norme Tecniche per le Costruzioni. Sia i valori della resistenza caratteristica a compressione, utilizzati già per la verifica degli stati limite in fase di progetto, sia il prelievo in opera dei campioni di calcestruzzo, si riferiscono a getti effettuati almeno 28 giorni prima (NTC2018 prevede di poter effettuare le prove sui campioni prelevati fra il 28° e il 45° giorno dal getto). Il termine si riferisce a una fase in cui il conglomerato raggiunge almeno il 90% delle caratteristiche meccaniche complessive. [Luigi Mandraccio]

10 giorni è il tempo minimo impiegato dalla 'catena di montaggio' per l'assemblaggio di quattordici piani e mezzo dell'Empire State Building – riporta Rem Koolhaas in *Delirious New York*. La 'pianificazione onirica' della pionieristica opera non poteva prevedere miglior velocità d'esecuzione per quella che avrebbe dovuto essere una sorta di 'architettura automatica'. [Alessandro Canevari]

4 notti. Il buio tarda ad arrivare in quel tempo che chiamano notti bianche. Stanco, schiavo della sua amata, un uomo vaga per la città. Esposta a simili occhi San Pietroburgo sembra pronta a mutare, a lasciar trasparire dai suoi palazzi, dai panorami inattesi, ripari per la fantasia: luoghi dove alle emozioni viene permesso di nascere e morire. Nasten'ka, guida e percorso, conduce l'amato lungo le vie, dentro di sé. Un istante di felicità è ciò che rimane, una città sbiadita, un amore negato. [Manuel Gelsomino]

90 ore, 9 minuti e 52 secondi sono stati sufficienti alle maestranze di Broad Group per completare nel giugno 2010 il New Ark Hotel, un albergo di quindici piani a Changsha, capoluogo della provincia cinese dell'Hunan. Dotata di una straordinaria resistenza sismica, la struttura metallica dell'edificio è giunta a compimento in sole 46 ore, 38 minuti e 12 secondi, come mostra il video time-lapse della memorabile impresa che sul web ha collezionato milioni di visualizzazioni. [Alessandro Canevari]

60 ore Secondo le *Linee Guida e di Coordinamento del Regolamento per l'aggiornamento e sviluppo professionale continuo* approvate dal CNACCP ogni professionista ha l'obbligo di curare il continuo e costante aggiornamento della propria competenza professionale al fine di «garantire la qualità ed efficienza della prestazione professionale, nel migliore interesse del committente e della collettività e per conseguire l'obiettivo dello sviluppo professionale». L'obbligo e di conseguenza la garanzia e l'obiettivo si ritengono ottemperati in minimo 60 ore di formazione da svolgersi in un arco temporale di riferimento definito in un triennio. [Valeria Ibertò]

36 ore: il gruppo Gli Uccelli occupa la lanterna della chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza in occasione delle proteste studentesche del 1968 a Roma. [Francesco Bacci, Beatrice Moretti]

27 ore: ogni anno dalle ore 19:00 del sabato alle ore 22:00 della terza domenica del mese di luglio l'isola della Giudecca è raggiungibile a piedi. In occasione della Festa del Redentore un lungo ponte votivo, costituito da piattaforme galleggianti, è allestito a collegare l'omonima chiesa con le Fondamenta delle Zattere in corrispondenza della Chiesa dello Spirito Santo. Le operazioni di posa in opera e smontaggio degli elementi galleggianti occupano generalmente le due settimane precedenti e successive all'evento. In tali settimane il transito acquo del Canale della Giudecca è garantito anche se ridotto. La chiusura totale del varco acquo avviene nella tarda mattinata del sabato mentre la sua riapertura all'alba del lunedì. La realizzazione del ponte è una tradizione che i veneziani mettono in scena da 440 anni. [Valeria Ibertò]

1 giorno: il tempo medio necessario al consumo permanente e irreversibile di 14 ettari di suolo per usi edili e infrastrutturali in Italia nel 2018 (Fonte ISPRA). [Paola Sabbion]

8 ore e 30 minuti: limite massimo per portare a termine la maratona di New York. Lungo 42.195 metri, il percorso attraversa tutti e 5 i grandi distretti cittadini. [Davide Servente]

7 ore: secondo la mappa redatta dal Parco Archeologico di Pompei che propone quattro itinerari di differente durata, è il tempo necessario a compiere una visita completa degli scavi di Pompei comprendente tutti e nove i Regi. [Valeria Ibertò]

4 ore: un carro viene trainato e condotto in circolo lungo le storiche vie della città di Terlizzi (Bari). Trasporta un quadro, ritraente la Madonna di Sovereto,

ed una torre lignea alta 22 metri, realizzata come mero contenitore del quadro stesso. Nato da una spirituale necessità, il rituale del trasporto permette alla città di possedere, come un ricordo che non si vuole sbiadito, il quadro della Madonna, un anno ancora. [Manuel Gelsomino]

102 minuti: quelli che, nel 2001, ci mettono le torri gemelle del World Trade Center a crollare sotto gli attacchi dei terroristi. 102 minuti che dimostrano, improvvisamente, quanto nell'architettura memoria e simbolismo collettivo continuino ad essere importanti, anche quando siano slegati dai monumenti e dagli edifici storici. Cioè quanto tutti noi rivestiamo di valori oggetti e luoghi che ci circondano, e quanto l'Architettura possa risuonare di questi significati. [Carlo Deregibus]

9 minuti e 45 secondi: il nuovo record di corsa attraverso il Louvre che Arthur, Franz e Odile, i protagonisti di *Bande à part* (Jean-Luc Godard, 1964), stabiliscono, battendo di due secondi il precedente primato di Jimmy Johnson. La medesima scena è citata nel film *The Dreamers* (Bernardo Bertolucci, 2003). [Francesco Bacci, Beatrice Moretti]

8 minuti e 31 secondi è quanto impiega la luce ad una velocità di circa 300.000 chilometri al secondo a compiere la distanza tra la Terra e il Sole, che misura circa 149.597.870,700 chilometri. [Maria Canepa]

90 secondi si possono impiegare per salire sulla guglia della Cattedrale di Notre-Dame di Parigi nel videogioco *Assassin's Creed Unity*. Nei giorni successivi l'incendio del 19 Aprile 2019 si è ritenuto che lo sviluppatore – Ubisoft – sarebbe potuto essere parte attiva in una ricostruzione «com'era, dov'era». Tuttavia, la responsabile del modeling Caroline Miousse sostiene che la versione videoludica del monumento francese sia verosimilmente contemporanea alla Rivoluzione Francese – in cui si svolge il capitolo della saga. [Claudio Poddie]

83 secondi sono serviti agli sceneggiatori de *I Simpson* per mettere in discussione l'architettura contemporanea attraverso un cameo di Frank Gehry nell'episodio della sedicesima stagione *Homer, un Canarino in Gabbia*. Il teatro da lui progettato per Springfield, ispirato da un foglio di carta appallottolato e realizzato mediante l'urto di palle da demolizione su una struttura a telaio regolare, è un fallimento: dapprima scanzonato da Secco Jones per le sue forme curve adatte allo skate, viene trasformato in una prigione di massima sicurezza da Montgomery Burns. [Claudio Poddie]

20 secondi: la durata totale del ciclo di luci ed eclissi che contraddistingue in modo univoco la Lanterna di Genova dagli altri fari. La Lanterna emette in 20 secondi due lampi nell'ordine delle seguenti fasi: 0.25 secondi di luce, 4.75 secondi di eclisse, 0.25 secondi di luce, 14.75 secondi di eclisse, dopodiché il periodo ricomincia. [Valeria Iberto]

11 secondi è il tempo impiegato dal primo blocco del quartiere Pruitt-Igoe di Minoru Yamasaki a St. Louis (Missouri) per crollare il 15 Luglio 1972 alle 15.32 a seguito di una demolizione controllata. Charles Jencks definisce l'evento «la morte dell'architettura Moderna». [Francesco Bacci, Beatrice Moretti]

0,55 secondi (per 92.400.000 risultati). È il tempo impiegato dal motore di ricerca di Google a individuare i risultati per 'architettura'. Test effettuato il 1 gennaio 2020 alle 18, dall'Italia. Tempo e risultati variano a seconda delle caratteristiche del profilo da cui viene effettuata la ricerca, ma anche rispetto ad altre variabili. Ciascuno, in ogni caso, può mettere alla prova la propria profilazione, anche componendo una ricerca più complessa rispetto ad 'architettura', e scoprire i frutti dell'insieme delle combinazioni. [Luigi Mandraccio]

0,000003335641 secondi: tempo che impiega la luce a percorrere 1 metro. La proposta di una definizione teorica dell'unità di misura del metro risale al 1791 quando l'Assemblea nazionale francese la fece equivalere a 1/10.000.000 del quarto del meridiano terrestre, compreso tra il polo nord e l'equatore, passante per Parigi. Da questa definizione, nel 1799 venne creato il primo campione standard in platino iridio. Durante la 17ª Conferenza generale di pesi e misure (Parigi, 1983), studi successivi portarono a ridefinire il metro come la distanza percorsa dalla luce nel vuoto in un intervallo di tempo pari a 1/299.792.458 di secondo (equivalenti appunto a 0,000003335641 secondi). Questa definizione è stata confermata dalla 26ª Conferenza generale di pesi e misure tenutasi a Versailles nel 2018. [Beatrice Moretti]

0,000000001 secondi: il lasso di tempo in cui la temperatura nel punto di esplosione della bomba nucleare Litte Boy nel cielo di Hiroshima raggiunse i 60 milioni di gradi centigradi, il 6 agosto 1945 alle ore 8.17, diventando 10 volte più calda della superficie del sole. L'onda d'urto sviluppatasi in seguito, con una velocità di 3.000 metri al secondo, rase al suolo 60.000 edifici e uccise 50.000 persone. [Davide Servente]

Nulla dies sine linea, è la regola del pittore Apelle – riferita da Plinio il Vecchio – che per mantenere la propria celebre maestria non lasciava trascorre giorno senza tracciare almeno qualche linea. [Alessandro Canevari]

Antonio Lavarello, architetto, ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Architettura a Genova. Svolge attività didattica, divulgativa e di ricerca occupandosi di storia e teoria dell'architettura. È fondatore del collettivo di ricerca ICAR65. È co-titolare dello Studio Lavarello di Genova e membro del collettivo SPLACE.

Davide Servente, architetto e PhD, è professore a contratto e svolge attività di ricerca presso l'Università degli Studi di Genova. È fondatore del collettivo di ricerca ICAR65 e socio dello studio di progettazione Gaggeroservente con sede ad Albissola Marina.

La permanenza dell'architettura nel tempo obbliga gli edifici a confrontarsi con la naturale decadenza della materia impiegata, con il variare dei possibili usi, con le oscillazioni del gusto e con i tempi lunghi della natura. Il volume ha raccolto, attraverso un *call for papers*, una nutrita serie di interventi dai quali emerge la complessità delle relazioni tra architettura e tempo. Le risposte includono, tra le altre, la questione classica della *firmitas*, la provvisorietà, la manutenzione, la flessibilità funzionale, il recupero, la ricostruzione.

La scelta di far convergere contributi a carattere interdisciplinare attorno ad una questione fondamentale, che costituisca un *common ground* capace di stimolare intersezioni inaspettate e interessanti, prosegue la linea tracciata dai volumi precedentemente pubblicati nella collana *Percorsi di architettura*.

The permanence of architecture over time obliges buildings to deal with the natural decadence of materials, with the variation of uses, with the oscillations of taste and with the long times of nature. The book collects, through a call for papers, a heterogeneous set of texts, which show the complexity of the relationships between architecture and time. The answers include, among others, the classic question of *firmitas*, provisionality, maintenance, functional flexibility, renovation, reconstruction.

The choice of gathering interdisciplinary contributions around a fundamental question, which constitutes a common ground capable of stimulating unexpected and interesting intersections, continues drawn from the books previously published in the series *Percorsi di architettura*.

ISBN: 978-88-3618-020-2

