

Solido
Publishing

Architetture a tempo
determinato

a cura di Alberto Bertagna
e Simone Gobbo

Archi -
tetture
a tempo
determinato

ISBN 979 12
200 9225 8

a cura
di Alberto
Bertagna
e Simone
Gobbo

progetto
grafico
di studio
iknoki

disegni
di
Riccardo
Miotto

testi di Alberto Bertagna, Sara Marini,
Michelangelo Pivetta, Simone Gobbo,
Egidio Cutillo, Andrea Pastorello

architetture di Giulia Bersani, Davide Zaupa,
Eva Jervolino, Riccardo Cavraro, Allegra
Sieni, Andrea Sogliacchi, Marco Crosato,
Dejvi Dauti, Zoe Noceto, Lucia Castagnola,
Gaia Pernati, Fiodor Nicola Misuri, Sara
Di Raimondo, Irene De Natale, Carlotta
Repetto, Beatriz Pacheco Gavião, Margherita
Fiorini, Michele Anelli Monti, Valeria
Francioli, Margherita Franchi, Giorgia Giori,
Alessia Lico, Elisa Moncini, Francesco
Puccini, Martina Galli, Simone Mancineschi,
Francesco Martella, Laura Mucciolo, Matteo
Polignano, Alessio Porretta, Chiara
Dipasquale, Giorgia Rosa, Tommaso Fressoia,
Andrea Guazzoni, Fiamma Leoncini, Flavia
Pieroni, Silvia Roseto

15 euro



Solido
Publishing

Solido
Publishing

Architetture a tempo
determinato

a cura di Alberto Bertagna
e Simone Gobbo

Archi -
tetture

a tempo
determinato

ISBN 979 12
200 9225 8

a cura
di Alberto
Bertagna
e Simone
Gobbo

Solido
Publishing

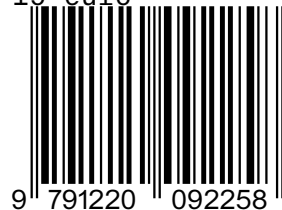
progetto
grafico
di studio
iknoki

disegni
di
Riccardo
Miotto

testi di Alberto Bertagna, Sara Marini,
Michelangelo Pivetta, Simone Gobbo,
Egidio Cutillo, Andrea Pastorello

architetture di Giulia Bersani, Davide Zaupa,
Eva Jervolino, Riccardo Cavararo, Allegra
Sieni, Andrea Sogliacchi, Marco Crosato,
Dejvi Dauti, Zoe Noceto, Lucia Castagnola,
Gaia Pernati, Fiodor Nicola Misuri, Sara
Di Raimondo, Irene De Natale, Carlotta
Repetto, Beatriz Pacheco Gavião, Margherita
Fiorini, Michele Anelli Monti, Valeria
Francioli, Margherita Franchi, Giorgia Giovi,
Alessia Lico, Elisa Moncini, Francesco
Puccini, Martina Galli, Simone Mancineschi,
Francesco Martella, Laura Mucciolo, Matteo
Polignano, Alessio Porretta, Chiara
Dipasquale, Giorgia Rosa, Tommaso Fressoia,
Andrea Guazzoni, Fiamma Leoncini, Flavia
Pieroni, Silvia Roseto

15 euro



9 791220 092258

Archi -
tetture

a tempo
determinato

ISBN 979 12
200 9225 8

a cura
di Alberto
Bertagna
e Simone
Gobbo

In a

sser

nza

Architetture a tempo determinato raccoglie gli esiti del concorso di progettazione *Spazi a tempo determinato. Architetture effimere per eventi*, realizzato nel quadro della convenzione omonima stipulata tra Lunardi Tiziano S.r.l. e Dipartimento Architettura e Design dell'Università degli Studi di Genova (responsabile scientifico Alberto Bertagna). La giuria del concorso era presieduta da Maria Giuseppina Grasso Cannizzo e composta da Pippo Ciorra, Simone Gobbo, Pasquale Ottaviano, Eris Lunardi.

Architetture a tempo
determinato
a cura di Alberto Bertagna
e Simone Gobbo

PROGETTO GRAFICO
Studio Iknoki

PRIMA EDIZIONE
novembre 2021
Edito da Spazio Solido
Via Inferiore 53, 31100
Treviso Italia

Solido Publishing
Collana a cura
di Simone Gobbo

COMITATO SCIENTIFICO
Alberto Bertagna
Alessandro Calabrese
Giuseppe Cangialosi
Michel Carlana
Giovanni Corbellini
Massimo Galeotti
Massimiliano Giberti
Sara Marini
Riccardo Miotto
Paolo Panetto
Elisa Rizzato
Alberto Salvadori
Moris Valeri

Stampato da
Marcaprint Treviso

Typeface
Calboni Sans Regular / Calboni
Sans Mono / Calboni Sans Italic
designed by studio iknoki

Carta
Fedrigoni Arena White Smooth
100 g/m² / Fedrigoni Arena White
Smooth 200 g/m²

ISBN 979 12 200 9225 8

È vietata la riproduzione del contenuto
senza l'autorizzazione dell'editore.

www.solidopublishing.com
© Solido Publishing

Indice

Chi, fra noi, merita p.6-17
la vita eterna?

Alberto Bertagna

Architettura eterna, p.18-25
terrena, effimera

Sara Marini

Il tempo dimenticato p.26-32

Michelangelo Pivetta

Gettato al mondo p.36-45

Simone Gobbo

Out of frame p.46-65

Riccardo Miotto

Effimero in fiamme p.68-75

Egidio Cutillo

Chronenclave p.76-85

Andrea Pastorello

p.88-143

Architetture effimere
per eventi

Il Babau

Galea

Monumenta

Amarcord

Cell

Chipsy

Laguna

Macchine d'assedio

Mirabilia

More

Oasi

Shadō Rai



Università
di Genova

DAD DIPARTIMENTO
ARCHITETTURA E DESIGN

Chi, fra noi, merita
la vita eterna?
Alberto Bertagna

Di quasi nulla resta traccia, i pensieri e i gesti fugaci, i progetti e i desideri, il dubbio segreto, i sogni, la crudeltà e l'insulto, le parole dette e ascoltate e poi negate o fraintese o travisate, le promesse fatte e non tenute in conto, neppure da parte di quelli a cui sono state fatte, tutto si dimentica o va perduto, ciò che si fa da soli e di cui non si prende nota e anche quasi tutto ciò che non è solitario ma in compagnia, quanto poco rimane di ogni individuo, di quanto poco vi è testimonianza, e di quel poco che rimane tanto si tace, e di quello che non si tace si ricorda dopo soltanto una parte minima, e per poco tempo, la memoria individuale non si trasmette e non interessa chi la riceve, il quale plasma e possiede la sua propria memoria.¹

«Chi, fra voi, merita la vita eterna?»: così ci interroga Houellebecq. E a quella domanda il francese risponde allo stesso modo di Mariás: la fantascientifica clonazione di Daniel è un gioco vuoto perché muto, la sua sopravvivenza non è sopravvenienza, nulla avviene sopra di lui, nulla oltre il suo essere; se la vita eterna è possibile, la sua eternità è un'isola, e dentro l'isola non c'è posto per altro che per note personali, che finiscono per non interessare più nemmeno a chi le ha scritte.² Molte delle nostre esistenze si impostano in fondo su questo: trasmettersi o perpetuarsi perché sia dato di noi qualcosa che possa essere ancora, e ancora. Chi si nutre dei figli suscita il nostro orrore perché violenta il nostro istinto più profondo: il Saturno di Goya non divora semplicemente un corpo ma l'intera ragion d'essere della nostra natura; il suo sguardo allucinato è quello di un pazzo, come tale deve essere – per noi sani – chi non comprende quanto affermiamo con granitica certezza, ovvero che il presente discende dal passato e si direziona al futuro. L'accumulo di memoria è virtù, saggio è l'anziano, l'unico suicida accettato è il salvato che si chiede «Perché io?» e si vergogna di non essere stato sommerso come gli altri, il salvato che non riesce a convivere con tale imbarazzo ma che prima di tacere parla per chi non può farlo, ribadendo l'unico valore dell'esistenza, quello testimoniale, ovvero il proprio essere un tramite, tra un prima e un dopo e tra altri da sé.³ Chi, fra noi, merita la vita eterna? Merita la vita eterna il Saturno di Goya, mostro insensibile al sacro; merita la vita eterna Daniel, il protagonista di Houellebecq, altro folle che raggiunge una meta errata, che confonde il necessario protrarre con il proprio inutile protrarsi: meritano la vita eterna anche i moniti che ci ricordano ciò che non si deve fare.

1 J. Mariás, *Domani nella battaglia pensa a me*, Einaudi, Torino 1998, pp. 197-198.

2 M. Houellebecq, *La possibilità di un'isola*, Bompiani, Milano 2005.

3 P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986; Idem, *Se questo è un uomo*, De Silva, Torino 1947.

Merita la vita eterna non chi prova a trasmettere la propria memoria individuale, che «non si trasmette e non interessa chi la riceve», o si trasmette solo in parte e presto si dimentica, ma chi trasmette uno spazio universale: «tutto si dimentica o va perduto», ed è un “purtroppo” a sottendere la locuzione, che rende amara la constatazione, che anima le nostre battaglie contro olocausti e pandemie, contro ogni individualismo, contro ogni cecità.⁴ Senza memoria di quasi nulla resterebbe traccia, tutto si dimenticherebbe e andrebbe perduto e con quel tutto perderemmo tutto, il nostro pollice opponibile non saprebbe più valersi di utensili e non riuscirebbe a scalfire una pietra per farne una freccia, come invece sa fare da quando scrive e ricorda e trasmette. «Tante cose accadono senza che nessuno se ne accorga né le ricordi», di tante cose nessuno si è accorto, di tante cose nessuno si ricorda, di tante altre qualcuno ricorda solo una parte, ma sono tutte accadute e tutte accadono: tante cose sono state fatte e vengono fatte, anche se ne rimane poco. Di tante cose nessuno si è accorto e in fondo non erano importanti, o lo erano solo per chi le ha vissute e le vive ancora dentro di sé, o lo sarebbero state anche per noi e ora non saremmo qui ma saremmo altrove, forse non avremmo le idee che abbiamo e ne avremmo altre, molte esperienze si sono perse, molti scarti sono stati riassorbiti, presto o tardi, la linearità del percorso esiste solo perché è l'unico percorso che sappiamo leggere,⁵ gli alberi dei nostri giardini sono alberi potati, i rami deviati quando deviano se non crollano si tagliano, le verità seminate nel giardino del nostro pensiero sono cresciute regolarmente senza troppi errori, presto o tardi anche chi oggi infrange il futuro facendo pasto di un figlio capirà il delitto commesso, si pentirà e sarà redento, questa è la storia della scimmia che è diventata uomo, che ha prolungato la propria vita rendendo eterno ciò che via via scopriva, le scoperte di cui si nutriva.

4 J. Saramago, *Cecità*, Einaudi, Torino 1996. *La ragazza dagli occhiali scuri, il vecchio con la benda e il ragazzino strabico*, i personaggi di Saramago identificati tramite espressioni impersonali, si salvano nel loro essere solidali, in qualche modo nel loro trasmettersi: sono esigenza dell'altro, del distinto, anche dell'opposto. La loro individualità, il loro essere in quanto “isola” è in crisi costitutiva e, per ciò stesso, ricerca il *dia-logos*, e l'incontro fra diversità piuttosto che scatenare una *impasse* gnoseologica è salvifico: la crisi come dispositivo generativo in grado di produrre nuovi ordini teorici e pratici, di rifondare il sapere e l'agire (cfr. M.Cacciari, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1976).

5 «Quel che ci tranquillizza è la successione semplice, il ridurre a una dimensione, come direbbe un matematico, l'opprimente varietà della vita; infilare un filo, quel famoso filo del racconto di cui è fatto anche il filo della vita, attraverso tutto ciò che è avvenuto nel tempo e nello spazio! Beato colui che può dire: “allorché”, “prima che” e “dopo che”! Avrà magari avuto tristi vicende, si sarà contorto dai dolori, ma appena gli riesce di riferire gli avvenimenti nel loro ordine di successione si sente così bene come se il sole gli riscaldasse lo stomaco. [...] Nella relazione fondamentale con se stessi, quasi tutti gli uomini sono dei narratori. Non amano la lirica, o solo di quando in quando, e se anche nel filo della vita si annoda qualche “perché” o “affinché”, essi esecrano ogni riflessione che vada più in là, a loro piace la serie ordinata dei fatti perché somiglia a una necessità, e grazie all'impressione che la vita abbia un “corso” si sentono in qualche modo protetti in mezzo al caos.» R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Vol. I, Einaudi, Torino 1996, p. 738.

«Meditate che questo è stato / Vi comando queste parole / Scolpitele nel vostro cuore / Stando in casa andando per via / Coricandovi alzandovi / Ripetetele ai vostri figli / O vi si sfaccia la casa / La malattia vi impedisca / I vostri nati torcano il viso da voi»: ciò di cui ci siamo accorti o ciò di cui ci ricordiamo deve essere ripetuto, ripetuto ancora e sempre, e non importa ciò che ci si è dimenticati o ciò che abbiamo perduto. Ognuno di noi plasma la sua propria memoria ma una buona parte di questa memoria deve riempirsi di ciò che ci è stato trasmesso e ci viene continuamente trasmesso: questo è rilevante per me e quest'altro invece per tanti se non per tutti; questo è testimonianza solo di me e quest'altro è testimonianza di noi. Io mi testimonia, io provo a trasmettermi; noi ci testimoniamo e riusciamo a trasmetterci; tutto si dimentica e va perduto ma se siamo in molti a salvare ognuno il proprio libro un'intera biblioteca può sopravvivere a un rogo. Meditate che questo è stato: milioni di persone hanno subito la stessa crudeltà e lo stesso insulto e questo va ripetuto perché non si ripeta. Non importano la crudeltà e l'insulto che io ho subito, non importano i miei pensieri e i miei gesti se non sono anche i vostri, non importano i miei progetti, i miei desideri, i miei dubbi e i miei sogni se sono solo miei. Meditate che questo è ed è sempre stato: importano le crudeltà e gli insulti condivisibili, la memoria esiste solo se partecipata, ciò che non si trasmette non si ricorda.

Che disgrazia sapere qual è il tuo nome senza conoscere il tuo volto domani, i nomi non cambiano e rimangono fissi nella memoria quando rimangono, senza che nulla e nessuno possa strapparli via. La mia testa è piena di nomi i cui volti io ho dimenticato o sono soltanto una macchia che fluttua su un paesaggio, una strada, una casa, un'età o uno schermo. O sono nomi di posti o di esercizi che sembravano eterni perché erano lì da quando ci siamo arrivati o ci siamo nati, un fruttivendolo che si chiama La Flor Sevillana, il cinema Príncipe Alfonso, il María Cristina, il Voy e il Cinema X, la libreria Buchholz vicino a Cibeles o quei negozi di generi coloniali che conservano l'insegna su cui c'è scritto Viena Capellanes, la pasticceria delle Hermanas Liso e l'Hotel Atlantic e un altro, il Londres y de Inglaterra, Oriel e San Trovaso e le Zattere e Halifax, infiniti nomi di strade e negozi e paesi – Calatañazor, Sils e Colmar e Melk; e Medina del Campo –, i nomi degli infiniti attori e attrici visti sin dall'infanzia e che risuonano per sempre nella nostra memoria senza che riusciamo a vederne con chiarezza i lineamenti: Eduardo Ciannelli, Diane Varsi e Bella Darvi, Ivan Triesault e Leora Dana, Guy Delorme, Franck De Kova e Brigid Blazen, e ancora con loro possia-

mo rinnovare il ricordo se riusciamo ad averli di nuovo davanti, lì dove secoli fa li abbiamo visti nei loro film che non impallidiscono.⁶

Quanto poco rimane davvero di noi, quanto poco rimane di noi e non soltanto perché la memoria individuale non si trasmette e non interessa chi la riceve, quanto poco rimane davvero di noi ed è in fondo il poco che entra nel poco spazio che resta in noi per le nostre memorie, quanto poco c'è di noi dentro di noi, quanto è occupato dalla memoria degli altri, quanto spazio occupa ciò che ci è stato trasmesso ed è diventato nostro anche se non lo era e non lo sarà più quando consegneremo il testimone. Quanto poco trasmettiamo di nostro, quanto poco possiamo trasmettere di veramente nostro, quanto poco le nostre esperienze sono nostre, i nostri sguardi sulle cose sono veramente nostri e non vedono invece semplicemente quanto ci è stato detto di vedere o quanto abbiamo imparato a riconoscere in un certo modo. Chi merita la vita eterna e quali memorie perdurano nel tempo, quali memorie intere e quali frammenti di interi? Cosa si fissa dentro di noi e cosa fissiamo che invece continua a modificarsi e non è più ciò che stiamo ricordando, memorizziamo alcuni nomi ma i volti non corrispondono più a ciò che abbiamo registrato. Quali opere, quali libri, quali oggetti, quali strumenti, quali strategie, quali spazi, quali luoghi, quali storie, quali architetture meritano la vita eterna, e quali sono davvero corrispondenti alla memoria che li definisce dentro di noi, il pollice opponibile della prima scimmia che l'ha usato per valersi di un utensile ha meritato la vita eterna ed è ancora il nostro mentre scriviamo le memorie che sono solo in minima parte nostre.

I posti invece sono cambiati, i negozi sono scomparsi o sono stati sostituiti da banche, e a volte quelli che rimangono sono soltanto la lenta ombra di loro stessi, guardiamo dalla strada senza osare entrare e vagamente riconosciamo attraverso la vetrina i commessi o i padroni vetusti che ci davano caramelle e ci facevano scherzi da bambini, li vediamo all'improvviso ricurvi e consunti e disfatti, con alle spalle la vita cui non abbiamo assistito, che fanno gli stessi gesti davanti ai loro banconi di marmo o di legno ma con maggiore incertezza e più lentamente: è complicato per loro rigirarsi, gli costa sforzo incartare quello che vendono. Quasi non vedo più i tratti di una domestica giovane e bionda alla quale facevo il solletico dopo averla fatta distendere con arguzia su un letto con i miei nove o dieci anni quando i miei genitori uscivano, ma il nome arriva immediatamente: è Cati. Ricordo male l'espressione di

⁶ J. Marias, *Domani nella battaglia pensa a me*, cit., p. 148.

quel mutilato che andava sulla sua carrozzina con il manubrio e vendeva sigarette e gomma da masticare e cerini lì dove andavamo in villeggiatura – mezz'uomo, l'espressione era contenta e candida –, ma il suo nome rimane nitido, ed è Eliseo.⁷

Nel 2010 si volevano trovare le modalità di espressione ancora possibili per l'architettura attraverso l'osservazione delle sue direzioni di movimento e analizzando quelle che etimologicamente o programmaticamente sono le caratteristiche del fare architettura: la determinazione di uno spazio attraverso la predisposizione di un elemento che si proietta nel tempo definendo l'evoluzione dell'ambito del proprio esserci e del proprio essere lì.⁸ L'oggetto principale di verifica era il progetto, o meglio il ruolo del progetto inteso come dispositivo in grado di costituirsi non solo interpretazione ma soprattutto previsione e costruzione del reale. Semanticamente "architettura" veniva significata come forma di controllo dell'indeterminato; "progetto" come operatore temporale di controllo dell'indeterminato in quanto generatore di forma; "forma" come modo di organizzazione, aspetto costitutivo, norma ordinatrice dei dati immediati della sensazione. Imprevedibilità e crisi della *Krisis* erano le caratteristiche accreditate come rappresentative della contemporaneità e lo sfondo che muoveva il senso di quella ricerca: dieci anni dopo il mondo ha scoperto di abitare una pandemia, che ha messo immediatamente in crisi ogni tipo di scelta che in quel momento si stava compiendo ovunque.

Cinque capitoli costruivano quella ricerca. I primi due esploravano la natura dell'indeterminato, termine entro cui si condensa ciò a cui l'architettura è chiamata a dare forma. Il terzo confrontava l'indeterminato con l'azione di controllo che ne costituisce il contraltare. Gli ultimi verificavano alcune espressioni del progetto nelle condizioni delineate. Tutto è indeterminato: questo affermava il primo capitolo, che ricostruiva un percorso tra i possibili, quello convergente verso la contemporaneità alla quale ci si riferisce ancora qui nel mentre si scrive. Il secondo scomponeva tramite definizioni precisate questo tutto: *Informe*, *Indistinto*, *Continuo*, *Imprevedibile* come sinonimi dell'indeterminato e insieme come moltiplicatori del suo senso, come indeterminazione della sua essenza; voci capaci di evocare, nelle loro singolarità e nelle loro interrelazioni, dispositivi di variazione di ciò che non è un sistema.

Dispositivi non come strumenti di azione desunti e proposti, modalità di produzione dell'indeterminato rilevate e suggerite; piuttosto meccanismi di narrazione dell'indeterminato stesso, una narrazione non lineare affrontata attraverso la lettura di assetti spaziali e temporali.

⁷ Ibidem, pp. 148-149.

⁸ A. Bertagna, *Il controllo dell'indeterminato. Potëmkin villages e altri nonluoghi*, Quodlibet, Macerata 2010.

La seconda parte della ricerca rifletteva sul rapporto tra indeterminato e progetto. Nel capitolo terzo venivano indagate le ripercussioni che genera l'accostamento dei due termini. Se il progetto si definisce come forma di previsione, dunque di controllo, dopo aver esplorato nel capitolo secondo le consistenze e le manifestazioni dell'indeterminato come entità singola, il capitolo terzo accerta la relazione tra progetto e indeterminato, analizza cioè i due termini non isolatamente l'uno dall'altro ma nel senso del loro accostamento; in particolare si chiede in quali modi si ponga l'indeterminato in rapporto al soggetto che cerca di controllarlo. Dall'iniziale antinomia intesa come contraddizione esclusiva a una relazione inclusiva: l'indeterminato assume il controllo come proprio altro, come un altro da sé che abita le proprie stesse stanze. L'antinomia dell'indeterminato evolve verso l'autonomia della costituzione di un proprio stato e da essa verso l'allonomia (allo-nomia, cioè capacità di dare il proprio nome e dunque la propria legge all'Altro), ovvero la proiezione di questo stato verso l'altro: isole di indeterminazione che controllano la determinazione, e non viceversa. Il controllo insomma è assunto dall'indeterminato, che diventa una "forma di determinazione". Nel suggerire le capacità definitorie dell'indeterminato si vede come il tema della relazione, la messa in campo di due entità, trascini con sé il tema del doppio e della copia: come convivenza, come sovrapposizione e compromissione di identità, ma anche come contrapposizione o contrasto; come effetto di una interpretazione (ri-produzione) o di una ripetizione (rappresentazione). Se si affermano le possibilità generative dell'indeterminato quale elemento ordinatore seppure imprecisato, si vede parallelamente l'aprirsi di una tematica che di questa tesi costituisce corollario. Tale corollario veniva verificato attraverso quattro casi o immagini: la maschera, la patina, la sagoma, la minuta. Questi campi di sperimentazione erano la necessaria esplorazione e precisazione delle condizioni di identità e alterità che impone ogni rapporto, dunque anche quello tra controllo e indeterminato e sostanziano l'indeterminato non come le precedenti quattro analizzate nel capitolo secondo in quanto entità ma in rapporto al divenire.

Attraverso questi quattro casi si materializza la capacità dell'indeterminato di essere produttore di determinazione. Se i casi esplorati nell'Informe, nell'Indistinto, nel Continuo, nell'Imprevedibile rappresentano un sistema fisso e oggettuale, quelli del quarto capitolo sono invece la descrizione di un sistema dinamico e relazionale. L'immissione del progetto e dunque del tempo aggiunge insomma indeterminatezza.

La maschera, la patina, la sagoma, la minuta raccolgono gli esiti delle riflessioni sviluppate attorno alla presenza *attuale* del *dato* e li rielaborano in funzione della sua trasformazione.

Verificano che cosa avviene dell'indeterminatezza quando il progetto la duplica in un parallelo che la riproduce attraverso una reinterpretazione soggettiva o la rap-presenta in una iterazione oggettiva.

Se "progetto" è tradizionalmente inteso come "operatore temporale di controllo dell'indeterminato" in quanto ordinatore del tempo, nelle condizioni espresse come proprie della contemporaneità, e necessariamente in queste, persi possibili connotati proiettivi del presente nel tempo dell'eterno *presentismo*,⁹ nell'ultimo capitolo veniva proposta per il progetto la possibilità di esistere esclusivamente come esperienza. Da quel 2010 sono mutati certo gli agenti vettori dell'indeterminazione. Il corpo dell'individuo è sempre sotto attacco; semplicemente si sono succedute eteronomie diverse: economiche, ambientali, virali. Ragioni sempre diverse destabilizzano il sistema, altri attori manifestano diversi bisogni di regia, di governo, di controllo. Ma che anche il disordine si faccia mutevole e quindi imprevedibile non può che essere ulteriore conferma di un tempo che entra sempre più come parametro instabile nella realtà, e a definire il progetto che deve divenire più che strumento di previsione oggetto esperienziale, in continuo divenire.

Da sempre le cose si consumano e diventano inutilizzabili, ma, nel ciclo produzione-consumo che non può interrompersi, esse sono pensate in vista di una loro rapida inutilizzabilità. Infatti è prevista non solo la loro transitorietà, ma addirittura la loro "data di scadenza" che è necessario sia il più possibile a breve termine. E così invece di limitarsi a concludere la loro esistenza, la fine delle cose è pensata sin dall'inizio come il loro fine. In questo processo, dove il principio della distruzione è immanente alla produzione, l'uso delle cose deve coincidere il più possibile con la loro usura.¹⁰

In questo processo inesorabile, il deterioramento sempre più accelerato della realtà che ci circonda spinge per converso il proprio opposto: il nostro bisogno di definizione; più si restringono i tempi dell'usura degli oggetti e delle nostre identità, più ciò che rimane scompare a vantaggio di ciò che accade, più il presente si costruisce di evanescenza e più dobbiamo trovare come ricorda Musil «quel famoso filo del racconto di cui è fatto anche il filo della vita», quel progetto nelle sue nuove forme, esperienziali. Il tempo, insomma, si accorcia sempre più, i colpi sono sempre più violenti, la palla da tennis viene messa in gioco da una crisi economica, da una crisi ambientale, da una crisi sociale,

⁹ Si vedano D. Rushkoff, *Present Shock: When Everything Happens Now*, Current, New York 2013; A. Toffler, *Future Shock*, Random House, New York 1970; W. G. Ben- nis, P. E. Slater, *The Temporary Society*, Harper & Row, New York 1968.

¹⁰ U. Galimberti, *I vizi capitali e i nuovi vizi*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 70.

da una crisi culturale, da una crisi sanitaria mondiale. Spesso ci viene contro, quella palla, e non incontro. Possiamo anche scansarla. Ma nel frattempo lo spazio si deforma, il campo si allarga a nuove valenze, nuove istruzioni, nuove attualità, fenomenologie più ampie. La nostra risposta può essere raffinata come lo è un confetto alla menta o all'arancia, ugualmente adatto, a disparità di gusto, a soddisfare desideri, opportunità, convenienze. Siamo pronti a rispondere a un servizio sempre più rapido, sempre più angolato? Sono pronti i nostri riflessi? Quanto ci siamo allenati a reagire istintivamente e quanto a ragionare sul colpo da scegliere? Quanto tempo ci viene concesso per fermarci a pensare al punto precedente, per guardarci intorno prima di replicare? Possiamo permetterci di pensare alla partita vinta ieri? Possiamo distrarci e guardare a quello che succede sugli spalti? Siamo convinti che l'allenatore possa aiutarci a rispondere a quel servizio? Il tennis è uno sport individuale: nessuno alza la palla, nessuno può smarcarci di fronte alla porta, nessuno può rispondere al nostro posto quando tocca a noi. Tic Tac City è la città che può rinunciare a ogni componente, che può sostituire ogni componente, che smette di crederci fondata su eternità, che rinuncia al controllo definitivo di un disegno: è la città che accetta l'esperienza di sé.¹¹ «Tante cose accadono senza che nessuno se ne accorga né le ricordi»: se sulla scena gli oggetti si dispongono sempre più esclusivamente a creare spettacolo, questo sembra inesorabilmente frutto di un'assenza di proiezione.

In una città non più raccontabile secondo i canonici registri narrativi perché prima di tutti è l'autore a sottrarsi dall'interpretare se stesso, gli spazi sono pronti a impersonare la parte che in quel momento la contingenza, l'accidentale occasione richiedono.¹²

Se l'evento, insomma, è la nuova forma ontologica di una realtà parcellizzata che continuamente avviene, molteplice e dinamica come le idee e i principi che la regolano; e se in quanto tale, come nuovo oggetto, l'evento, inteso come tutto ciò che avviene, deve trovare la forma di una sua trasmissione, perché il ricordo, che ormai è cronaca di episodi che si stratificano rapidissimamente in ognuno di noi, o è partecipato o non interessa a nessuno; il tema è capire come possa essere soddisfatto il nostro bisogno primario di trasmetterci.

11 A. Bertagna, *Tic Tac City*, Quodlibet, Macerata 2014.

12 «L'occasione non è solo un favore imprevisto di cui si deve saper approfittare e che esige anime perfettamente disponibili per la grazia occasionale dell'imprevisto: è al contempo qualcosa di cui la nostra libertà va alla ricerca e che, quando occorre, suscita. Se l'occasione è una grazia, la grazia presuppone, per essere accolta, una coscienza in stato di grazia. Tutto può diventare occasione per una coscienza inquieta, capace di alimentare il caso. È l'occasione a elettrizzare il genio creatore – poiché l'occasione è l'elettrochoc dell'ispirazione; ma è per il genio creatore che l'incontro, anziché limitarsi a una circostanza muta, diventa un'occasione ricca di senso.» V. Jankélévitch, B. Berlowitz, *Da qualche parte nell'incompiuto*, Einaudi, Torino 2012.

Perché se l'evento è la nuova forma di costruzione del sé, parlare di eventi significa oggi, quindi, parlare non tanto di costruzione di manufatti che consegnano qualcosa di noi al futuro, ma di come la nostra mente (entità sempre più singola e sempre meno collettiva) vede o non vede rilevanza nei ricordi e in quali dei molti ricordi, di come apprezza o non apprezza l'attuale realtà in base ai propri ricordi, di come insomma il ricordo che è sempre meno condiviso agisce sullo spazio, influenza i nostri spazi e l'interpretazione dei nostri spazi, e dunque il loro progetto.¹³

In una contemporaneità in cui la complessità appare di impossibile univoca decifrazione, e la realtà continuamente aumentata, il campo di lavoro appare sempre più stringersi attorno a spazi minuti ma allo stesso tempo definiti e quindi soli capaci di offrire risposte. Il futuro di un paesaggio – quello materiale: di un oggetto, un territorio, una città; e quello culturale: dei valori, delle idee – non ha necessariamente a che fare con il ricordo di ciò che era prima di presentarsi nella sua forma, quella del Nuovo. Oggi la potenza del ricordo e la sua pervasività sono sotto attacco da più fronti, o almeno è in discussione il modo del suo proporsi.

Se fino a ieri la cultura si era fondata sull'accumulo e sulla stratificazione, e la conoscenza – anche nelle forme dell'invenzione – non è stata altro che continuo miglioramento dell'antecedenza, e dunque si è comunque costruita linearmente sull'evoluzione o sull'eversione del ricordo; oggi il lungo movimento del postmoder-

13 «La mia memoria è così piena che a volte non lo sopporto. Vorrei perderla di più, vorrei svuotarla un poco. O no, questo non è vero, preferisco che ancora non mi venga meno. Quel che vorrei è che non mi si fosse riempita tanto. Da giovane, lo sai, uno ha fretta e teme di non vivere a sufficienza, di non approfittare di esperienze sufficientemente svariate e ricche, uno si spazientisce e accelera gli eventi, se può, e se ne carica, fa provvista, l'urgenza dei giovani per assommare cicatrici e forgiarsi un passato, quell'urgenza è davvero strana. Nessuno dovrebbe avere quella paura, noi vecchi dovremmo insegnarlo alla gente, benché non so come, oggi nessuno li sta a sentire. Perché alla fine di qualsiasi vita più o meno lunga, per monotona che sia stata, e anodina, e grigia, e senza scossoni, si avranno sempre troppi ricordi e troppe contraddizioni, troppe rinunce e omissioni e mutamenti, molte marce indietro, molto ammainare bandiere, e anche troppe slealtà, questo è sicuro. E non è facile mettere in ordine tutto questo, neppure per raccontarselo a se stessi. Troppo accumularsi. Troppo materiale nebbioso e affastellato e insieme molto sparpagliato, troppo per un ragguglio, anche se soltanto nel pensiero. E non parliamo delle infinite cose che cadono sotto il punto cieco dell'occhio, ogni vita è colma di episodi letteralmente invisibili, uno ignora quello che è successo semplicemente perché non lo ha visto, non ha avuto la possibilità di vederlo, buona parte di quello che ci tocca e ci determina è coperto, come dire, non si è offerto alla nostra visione, si è sottratto, non si è creato l'angolo.» J. Marias, *Il tuo volto domani. 1. Febbre e lancia*, Einaudi, Torino 2003, pp. 97-98. Si veda su questo, d'altro canto, J. L. Nancy, *Corpus*, Cronopio, Napoli 1995 («Di ciò che non si può dire, è bene non smettere di parlare», p. 70), o anche, tra gli altri suoi testi, *Il pensiero sottratto* (Bollati Boringhieri, Torino 2003): si può parlare di ciò che non si riesce a dire solo attraverso una decostruzione del linguaggio e una decostruzione dello stesso pensiero, se è vero che il linguaggio vincola il pensiero con la fissità di un significato. La pratica di Nancy diventa quindi una «s-vestizione» del pensiero che viene «denudato» (*Il pensiero sottratto*, p. 24 e pp. 43-44), lasciando il corpo nudo, un corpo pesante: «Pensare richiede pesare: la voce latina *pensare*, forma frequentativa di *pendo*: lasciar pendere, pesare, stimare, pagare, saldare, espiare... "Pensare" ha un che di oneroso (*onus*: carico, fardello, cosa difficile, faticosa, costosa). Il pensare costa caro. Nello stesso tempo, si pesano le cose di peso, di pregio, e il pesare costa caro», J. L. Nancy, *Il peso di un pensiero, l'approssimarsi*, Mimesis, Milano 1991, pp. 74-75.

no, saldato alla democratizzazione della scena (chiunque ha titolo per dire qualsiasi cosa) e al moltiplicarsi dei palcoscenici, porta davvero tutto (ed è moltissimo) sullo stesso piano, e anche il ricordo non ha più valore del suo opposto, dell'amnesia. Ancora: ogni idea, così come ogni oggetto, è diventata un evento, e ciò può significare (se già non è così) il superamento della permanenza a vantaggio dell'evanescenza, che non ha alcun bisogno (ontologicamente parlando) del ricordo. Se da un lato poi i supporti del ricordo sono sempre più efficienti (capaci come sono di immagazzinare un numero sempre più alto di dati), dall'altro le nostre storie stanno diventando talmente numerose che la loro catalogazione, e la loro rielaborazione utile al domani, appaiono di sempre più difficile strutturazione – o quantomeno è sempre più un'operazione segreta: ognuno ha il proprio vissuto ed è sempre più stretto in quello. Lo spazio, inutile ma estremamente democratico, dei selfie scattati durante gli innumerevoli eventi che ogni giorno costruiscono comunità estemporanee e momentanee nelle nostre città, è uno spazio di certo molto diverso rispetto alla staticità dei monumenti architettonici che ricordano inesorabilmente verità comuni e che vengono restaurati per rimanere in eterno a ricordare a tutti noi il senso per il quale sono stati innalzati; è uno spazio incerto fatto di ricordi personali solo eventualmente comuni, duraturi ma perituri. I selfie sono prodotti e consumati senza sosta, ritraggono un sé continuamente sovrascritto da un altro sé.

Spesso solo grazie a un luogo e a una data automaticamente associati all'immagine digitale permettono di ricostruire un tempo esatto. Potenzialmente ricordano qualsiasi momento di chiunque, perché qualsiasi momento di ognuno di noi è importante, almeno ai nostri occhi, e quindi va fissato nelle estensioni della nostra memoria e della nostra accelerata realtà, anche se il loro uso, come afferma Galimberti, coincide con la loro usura, è la moltiplicazione infinita del ricordo che rischia di esaurirne la necessità. Forse allora, che si tratti di ricordi individuali o collettivi, che gli eventi siano o meno costruzione, che il passato sia o meno ingombrante, che ci si voglia o meno sbarazzare dell'ansia indotta dal *memento mori*, per aprire la via alla definizione di un nuovo senso valgano le parole con cui l'anziano professore universitario in pensione dalla memoria troppo piena chiosa la citazione posta nella nota precedente:

«A volte penso che sarebbe meglio abbandonare la consuetudine e lasciare che le cose passino e basta. E dopo ormai se ne stiano tranquille.»¹⁴

O valgano le parole dell'*Inattuale*, collocate al di là del tempo: «È sempre una cosa sola quella per cui la felicità diventa felicità: il poter dimenticare o, con espressione più dotta, la capacità di sentire, mentre essa dura, in modo *non storico*. Chi non sa mettersi a sedere sulla soglia dell'attimo dimenticando tutte le cose passate, chi non è capace di star ritto su un punto senza vertigini e paura come una dea della vittoria, non saprà mai che cosa sia la felicità, e ancor peggio, non farà mai alcunché che renda felici gli altri».¹⁵

C'è insomma l'indeterminato, e ha lui il controllo. E non solo esiste, ma tutto è indeterminato, oggi sempre più. L'essere, insomma, «è tutto diveniente e temporale, da cima a fondo», non è altro che una «maniera di divenire».¹⁶ La città è sempre stata a tempo però oggi le accelerazioni sono sempre più rapide, e i cambiamenti profondi. Ma nonostante questa sia la realtà con cui conviviamo, o la realtà che siamo noi stessi a costruire, siamo comunque insistentemente alla ricerca di una determinazione. E quale determinazione è possibile se non appunto quella che interpreta le occasioni? La sola progettualità possibile è a tempo: l'occasione fa l'uomo architetto, potremmo dire, un architetto che però sempre più ha contezza della provvisorietà: mettiamoci dunque a sedere sulla soglia dell'attimo, senza vertigini o paure, e innalziamo elegie agli eventi e alle architetture a tempo determinato!

14 «La vita non è raccontabile, e risulta straordinario che gli uomini abbiano dedicato tutti i secoli di cui siamo a conoscenza a questo, impegnati a raccontare quel che non si può, sia sotto forma di mito, di poema epico, di cronaca, di annali, di atti, di leggende o cantar de gesta, romances di ciego o corridors, di Vangelo, di vite dei santi, storia, biografia, romanzo o elogio funebre, di film, di confessioni, memorie, di reportage, fa lo stesso. È un'impresa condannata a priori, fallita, e che forse ci porta meno piacere che danno. A volte penso che sarebbe meglio abbandonare la consuetudine e lasciare che le cose passino e basta. E dopo ormai se ne stiano tranquille.» J. Marias, *Il tuo volto domani*, cit, p. 98.

15 F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. III tomo I, Adelphi, Milano 1973-74, pp. 7-8.

16 V. Jankélévitch, *Il non-so-che e il quasi-niente*, Einaudi, Torino 2011.

Architettura eterna,
terrena, effimera
Sara Marini

Tre testi della cultura architettonica, *L'architettura della città* di Aldo Rossi, *Il territorio dell'architettura* di Vittorio Gregotti e *Learning from Las Vegas* di Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, scritti tra il 1966 e il 1972, sono associabili a indagini su tre forme del tempo. Il primo è una ricerca sull'eterna vita degli archetipi, delle figure dell'architettura della città capaci di persistere oltre il succedere della storia, della politica, delle popolazioni e dei loro desideri. Il secondo cerca di costruire nessi e saldature tra la costruzione dello spazio da abitare e il territorio, tra l'architettura e le misure e i segni della terra. L'angelo di benjaminiana memoria è qui caduto: il progetto è in relazione con cicli economici, sociali e territoriali, lontano dalla ricerca di cristallizzazioni secolari, costretto a definire le proprie ragioni di esistenza in una partita a scacchi con il tempo. Il terzo libro registra il fuggir delle cose, nulla è statico a eccezione, forse, di una striscia di asfalto in mezzo al deserto, tutto però è simbolo. L'architettura effimera ed eterea muta più celermente di un paesaggio, di conseguenza è demandato ai messaggi, veicolati attraverso le forme degli edifici o imposti su quest'ultimi attraverso scritte luminose, il ruolo di scalfire l'attenzione, di incidere, almeno per un istante, sulle memorie. Ai tre tempi corrispondono idee di mondo, letterature, parole, strumenti e aspettative distanti tra loro.

La scomposizione tripartita è una delle possibili interpretazioni del parametro "tempo" e dei suoi riflessi in architettura. Cedric Price nel 1999 organizza presso il CCA di Montreal la mostra *Mean Time* nella quale appunta quattordici variazioni dello stesso parametro intrecciate alle nozioni di movimento e di spazio.¹ Le categorie individuate da Price – autodistruzione, ricostruzione, previsione, anticipazione dell'impossibile, cronaca, sincronizzazione, intervallo, simultaneità, incertezza, piacere della frustrazione, tempo sospeso, distorsione temporale, gravità, corsa a ostacoli – disegnano un articolato percorso nell'instabile linea temporale. Nella mostra canadese sono messi in scena sia una sorta di soggettivazione dell'architettura, quest'ul-

1 Il Cca descrive attraverso queste parole la mostra canadese sul tempo di Cedric Price: «Looking at structures and building elements through the ages, including some of Price's own projects, Mean Time presents photographs of an ancient Aztec sun dial, a railroad switching yard, a shot tower, and a Russian radio pylon; a model book for Renaissance labyrinths and mazes; trade catalogues for revolving doors; prints of an eighteenth-century firework structure and an ice palace of the late nineteenth century; plans for an unbuilt heliport in Montréal's Milton Park and for the unbuilt high-speed rail service at Mirabel airport. These are constructions in which time is measured through space, where movement is controlled and synchronized by structure, where spatial constraints are overcome by simultaneity, where time is distorted and distance deceptive, where the structure predicts its own demise, or where efforts to anticipate social conditions have proved either strangely prescient or woefully wrong. Mean Time includes three projects designed by Cedric Price in response to adaptability and movement: a demountable house for an archaeologist, a modern-day labyrinth, and a stock-pen that serves double duty as a picnic site and playground.» <https://www.cca.qc.ca/en/events/2716/cedric-price-mean-time>, consultato l'8-5-2021.

tima è umanizzata restituendo atteggiamenti umorali; sia un richiamo al tempo come sostanza propria del campo di studi della fisica, a ribadire una dimensione scientifica della sostanza "tempo"; sia un appello alle capacità prefigurative (quasi divine) del progetto, come *anticipare l'impossibile*.

I primi tre tempi, – eterno, terreno, etereo – associati ai tre capisaldi teorici, sono di seguito cercati in un campo di battaglia e sperimentazione che coincide con la città di Venezia e con il suo territorio. La via veneziana disegna scontri e incontri tra i tre connotati classici della sostanza del tempo, ne dimostra contrapposizioni e sodalizi.

Inseguendo poi le tracce del lavoro di Price, si declina la condizione dell'effimero per metterne in luce potenzialità, necessità e paradossi dettati dalla convivenza tra un processo di costruzione e di sparizione che va celato e un risultato atteso sempre palese e manifestazione di una trasfigurazione dell'esistente. All'architettura eterea è chiesto di comportarsi come un lampo: ovvero essa deve evitare il più possibile di denudare o raccontare il proprio *backstage*, poi, mettendosi in scena, deve dare corpo a un immaginario, a un luogo alternativo, a un paesaggio impreveduto capace di costruire comunità, deve collegare e mettere in potenza gli elementi del contesto ambientale pur essendone estranea. Affrontando le tre forme del tempo se ne vuole sottolineare la solida alleanza a favore di un impasto inscindibile; delineando i connotati fulminei della costruzione effimera si vuole rimarcare quanto l'incurisione dell'inatteso sia una forma narrativa dell'architettura necessaria per riflettere sulla scena occupata, sulla sua condizione, sulle sue mancanze, sul ruolo del simbolo per costruire città. Infine, tornando a un'immagine anch'essa lagunare, alle architetture di stoffa che hanno cristallizzato l'immaginario delle spiagge del Lido, ad esempio e non a caso in *Morte a Venezia*² (di nuovo una coordinata del tempo), si guarda alla tenda come archetipo da ripensare per continuare a costruire mondi effimeri, istanti non dimenticabili, luoghi concreti e della mente.

La via veneziana

Nel 1980 Tafuri scrive a proposito del *Teatro del mondo* di Aldo Rossi che *L'éphémère est éternel*.³ Sempre lo storico romano dedica la propria prolusione all'inaugurazione dell'anno accademico 1992-1993 a *Le forme del tempo: Venezia e la modernità*. La lezione è restituita da un gruppo di studenti in un pamphlet⁴ nel quale si può leggere l'insistenza di Tafuri nel

² *Der Tod in Venedig*, novella scritta da Thomas Mann nel 1912, è interpretata in *Morte a Venezia*, lungometraggio del 1971 di Luchino Visconti nel quale l'immagine e la scena del Lido sono ancorate alle sue architetture della spiaggia e al loro subire il vento del tempo.

³ M. Tafuri, *L'éphémère est éternel. Aldo Rossi a Venezia*, in "Domus", n. 602, 1980, pp. 7-11.

⁴ Cfr. M. Tafuri, *La dignità dell'attimo*, Grafiche veneziane, Venezia 1994.

rilevare l'unicità temporale e spaziale della città che, come Venere, nasce dall'acqua e miracolosa e unica tramuta l'impossibilità in realtà. Unicità fondata non sulla presenza di una sola lingua ma sulla capacità di contenerle tutte, come Babele. Facendo riferimento a Simmel e alla sua idea di maschera veneziana, Tafuri afferma che la città può assumere tutte le lingue perché nasconde quella intima, quella che va preservata, ovvero la sua struttura. Ragionando sull'idea di progetto ai tempi della Serenissima lo storico romano evidenzia che la forza del luogo e del governo era allora incarnata nella plasticità spaziale e temporale atta ad accogliere il caso. Venezia per sua natura si presenta, da sempre e in modo sempre più manifesto, quale luogo della conciliazione o dello scontro tra l'eterno, il programmato e il fugace: è un'apparizione dal disegno multidirezionale paragonabile alla testa e alla storia stessa di Medusa,⁵ è una continua epifania. Città e natura qui si scambiano la supremazia sul tempo e sullo spazio in un valzer dagli accenti poco moderni, piuttosto ancestrali e super-contemporanei (ovvero capace di giocare d'anticipo). L'arcipelago lagunare non può rinunciare alla propria idea di futuro, che coincide con la necessità della propria sopravvivenza, mentre incrocia quotidianamente la propria fragilità, i dettami del vento e della luna, regredendo e, simultaneamente, avanzando proiezioni e condizioni distanti tra loro di qualche secolo.

La prima Mostra Internazionale di Venezia diretta da Paolo Portoghesi nel 1980 con la "Strada novissima", costruita dentro le Corderie dell'Arsenale, e con il galleggiante teatro di Rossi, ha affermato la dimensione inscalfibile dell'architettura effimera. L'apoteosi del temporaneo e del postmoderno prende corpo in una città che continua a combattere da secoli per la propria persistenza e per la conferma della propria *forma urbis*. Epifania e resistenza sembrano antagoniste ma si sostengono a vicenda, non a caso nello stesso luogo e nello stesso tempo. Nel 2014 Rem Koolhaas, direttore della 14a Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, apre la sezione dell'esposizione intitolata "Mondo Italia", ospitata sempre all'interno delle Corderie, con un portale di luminarie tipico delle feste di paese italiane; varcando questa soglia schermi appesi al soffitto riportano frammenti di film che hanno permesso a molti cittadini del mondo di fare il *tour* di una ipotetica *Italia*. In parallelo, nella stessa città e al contempo, Koolhaas incontra la cultura e le regole della immodificabilità dello spazio cercando, senza riuscirci pienamente, di realizzare il suo progetto di recupero del Fondaco dei Tedeschi. Certo l'autore ha tentato di iniettare nell'edificio elementi della modernità novecentesca, come la

⁵ Medusa è l'unica delle tre Gorgoni, figlie di divinità marine (anche questo dato è significativo visto che si sta paragonando la figura mitologica a Venezia), a essere immortale, ma è anche capace di pietrificare, di fissare nel tempo le persone e infine soccombe alla propria caducità.

scala mobile, forzando la città ad accogliere un funzionalismo esposto e un simbolo della velocità e della macchina a cui si è sempre dimostrata refrattaria. I due incarichi svolti in simultanea dimostrano quanto alla grande disponibilità verso l'effimero corrisponda la difesa della costruzione dell'eterno, o meglio quanto il sostegno reciproco tra le due forme del tempo si fondi sull'evocazione della terza. All'etereo, a una condizione intangibile e simbolica si attestano le apparenti contrapposizioni tra immortale e caduco: simboli e rimandi a volte solo evocati, solo cercati o agognati ma necessari affinché l'architettura possa concretizzarsi davvero in lampi o in monumenti capaci di fare tempesta o comunità.

Lampi

All'elenco delle dimensioni temporali messe a fuoco da Price nella sua mostra canadese ne manca una, poco praticata dall'architettura, che è la sorpresa. Certo l'irruzione è per la costruzione quasi un tempo impossibile, a monte scontatamente c'è il progetto, ancora prima l'idea, poi il desiderio o la necessità che avviano il processo. In pratica solo l'architettura effimera e mobile può tentare l'ardua via dello stupore. Affinché un lampo illumini il cielo servono precise condizioni, un insieme di parametri che definiscano un disegno, serve che tutto il contesto sia chiamato a raccolta. Nel 1977 Walter De Maria costruisce, su commissione della Dia Art Foundation, una delle più significative opere di *land art*: in una distesa desertica della contea di Catron, nel New Mexico, conficca 400 alti pali in acciaio in base a una griglia il cui modulo misura 220 piedi. *The Lightning Field* è appunto un campo captatore di fulmini, si completa solo in precisi momenti e grazie all'insieme delle condizioni atmosferiche favorevoli, è osservabile con un po' di fortuna o con molta pazienza (altre due dimensioni temporali), fissabile su una fotografia che ne può però documentare il segno escludendo il suono e i moti che attraversano l'aria. L'opera di De Maria è un'epifania da scovare, abitata dalle azioni dell'ambiente, è un luogo nel quale il visitatore è in secondo piano, può partecipare solo come testimone.

Nel 1982 Carlo Aymonino e Paolo Portoghesi firmano un padiglione smontabile per la provincia di Perugia, pensato per stare al centro, per rapportarsi e commentare la storia di pietra esistente proponendosi come una rivisitazione giocosa, gioiosa e libera delle memorie architettoniche. A un grande tendone, progettato per esposizioni, danno accesso due volumi in legno, che ripetono in miniatura figure antiche: un teatrino e una torre merlata. L'oggetto mobile coniuga dichiaratamente *effimero e monumentale*.⁶

⁶ Redazione Domus, *L'effimero monumentale / Monumental Ephemeral* (architetti: Carlo Aymonino e Paolo Portoghesi), in "Domus", n. 634, 1982.

La prima collocazione dell'architettura doveva essere la piazza maggiore di Todi ma, dopo un divieto della sovrintendenza, ha coinciso con un'area della città oltre la cinta muraria, uno spazio a cerniera tra centro e periferia. Se l'opera di De Maria è un dispositivo capace di farsi "evento" ambientale, il padiglione di Aymonino e Portoghesi assume forme e figure per "irritare" il contesto, per tradurlo in modello denunciandone al contempo la caducità: la memoria persiste nel suo essere passeggera e quindi ri-evocabile. La struttura, che vede l'inedita collaborazione dei due architetti romani, propone il tema dell'identità dell'effimero e la possibilità che questa sia una sintesi da mettere in scena e in uso in un circoscritto ma complesso territorio provinciale. Quella stessa sintesi nomade e dichiaratamente caduca sortisce il rifiuto della possibilità di occupare il centro, evidentemente non è innocua ma necessaria a interrogare ancora le vie del progetto sul senso e sulla necessità del monumento e sulla possibilità che questo non sia eterno ma fugace.

Nel 1999 l'Accademia di Mendrisio decide di "ricostruire" un brano del San Carlino alle Quattro Fontane di Borromini collocato su una piattaforma di 22 metri di lato ancorata a una sponda del lago di Lugano. Il modello in scala 1:1, pensato ed eretto per la commemorazione del quarto centenario della nascita di Francesco Castelli, noto con il nome di Borromini, si specchia nelle acque come un Narciso. Qui di nuovo l'opera torna all'ambiente ma soprattutto nasce dal passato e non dalle acque: studiato e misurato l'originale, questo è riproposto, suo malgrado, in un altro luogo e in un altro tempo.⁷ L'architettura riesumata e replicata si confronta con un contesto che le è improprio ("prossimo" al paesaggio nel quale il suo "vero" autore è nato): non l'accoglie la città ma un incrocio ambientale che permette di comprendere le radici del barocco nelle forme del territorio. Il modello rappresenta solo parte dell'originale, ne ripropone una sezione tracciata sull'asse minore dell'ellisse, realizzato attraverso una stratificazione orizzontale di tavolati di legno di 4,5 cm di spessore a cui si è aggiunto 1 cm di distanziatori sempre in legno. La tecnica utilizzata ha portato a pensare l'oggetto in termini tomografici: come una successione di curve di livello. Il San Carlino luganese a differenza di quello romano svela il proprio interno, erge le proprie pareti a perimetrare l'aria che avvolge il lago sottostante,

7 «Può l'essenza di un luogo, la sua natura, la sua topografia, la sua peculiare morfologia sedimentare nella mente a tal punto da riuscire ad emergere, consciamente o inconsciamente (chissà) nei pensieri e nelle opere di uno spirito creativo? Sussiste un legame profondo che ci lega ai luoghi della nostra infanzia, anche se lontani, in una forma di ancestrale presenza che persiste nella nostra memoria, guidando sottilmente e con costanza la ricerca di una dimensione spaziale capace di accordare l'intelletto con le proprie percezioni sensoriali? Fu questa senza dubbio la domanda di fondo che animò la progettazione e la realizzazione della ricostruzione a Lugano del San Carlino alle Quattro Fontane.» M. Botta, *Tracce di una scuola. Accademia di Architettura a Mendrisio 1996-2021*, Mendrisio Accademy Press-Electa, Mendrisio-Milano 2021, p. 110.

istituisce una competizione tra elementi architettonici e profili territoriali. Le ragioni che hanno portato alla costruzione di questo modello effimero, la cui vita è durata quattro anni, ricalcano precisamente quelle di un'opera monumentale: fissare un tempo preciso, commemorare un evento. La sua collocazione così e il processo che ha guidato la sua realizzazione (certamente distante da quello dell'autentica chiesa romana) definiscono però, oltre i connotati canonici della monumentalità, la narrazione di un'azione culturale "disegnata" su un ambiente naturale, la trama di un discorso teso a cercare ancora le ragioni dell'architettura e a marcare la sua competizione con le forme del territorio.

In principio era la tenda

Alla radice dell'architettura sono presenti un luogo trovato e due costruzioni: la grotta, la capanna e la tenda. Quest'ultima, dotata di struttura e tessuto, a differenza delle altre due immagini ancestrali non ha radicamente, o meglio il suo radicamento è facilmente revocabile. Il suo nomadismo può essere dettato da necessità ma anche essere intenzionale. La tenda permette di abitare temporaneamente luoghi ma anche di dotarli a tempo determinato di spazi. Il suo ruolo può quindi sopperire a distanze, mancanze, cambiando la scena. È un'architettura capace di costruire velocemente un cambiamento, di dare celermente corpo a un *verso*, a una direzione. Forse troppo dimenticata nei suoi potenziali, nel suo saper riequilibrare differenze urbane, densità difformi, collocazioni problematiche. Il suo ruolo di spazio di supplenza diventa evidente nell'emergenza, quando è richiesta celerità di risposta, di apparizione e di smontaggio.⁸ Certo questo suo ruolo è fondamentale ma lo è anche quando è veicolo di gioia, festa, cultura, costruzione di nuovi immaginari. Di questo la storia più lontana ma anche quella prossima è testimone: tende per assistere a spettacoli sono documentate nei secoli; ma, anche più recentemente, il circo ha portato esibizioni e situazioni esotiche in realtà marginali, e l'accendersi di feste paesane ha riempito vuoti urbani e costruito comunità latenti. In pratica la tenda può cambiare la scena, può portare in viaggio stando

⁸ Si veda ad esempio il progetto di Shigeru Ban Paper Log House, realizzato nel 1995 per i profughi del terremoto che colpì Kobe e occasione per confermare la carta riciclata come materiale da costruzione. «Seeking solutions to help the survivors of the 1995 Kobe earthquake, Shigeru Ban designed a temporary shelter to meet the emergency needs caused by the disaster: temporary constructions resistant to tremors, low cost, able to withstand extreme weather conditions, more comfortable than the tents ordinarily used in such situations, recyclable, easy to transport and store, and quick and easy to assemble by the victims themselves. Eighty such shelters were built by Japanese and Vietnamese student volunteers, each one assembled in less than ten hours. Each shelter provided a living area of 16 m², well protected from bad weather (the tubes were waterproofed with transparent polyurethane and stuffed with newspaper). The plywood flooring rested on beer cases weighted down with sand, which were themselves also recyclable; the assembled tubes formed the walls and the roof poles, thereby ensuring that the tarpaulin roof could not collapse.» https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/rub/rub-317.html?authID=18&ensembleID=54, consultato l'8-5-2021.

fermi, può trasporre giochi per bambini ad adulti, può portare situazioni lontane dalla grande scena urbana in luoghi remoti, piccoli, dimenticati. Se si guarda alla realtà nazionale ogni minuto borgo è stato nella sua storia un microcosmo, con il suo teatro, la sua biblioteca, i suoi monumenti, le sue piazze. Alcune di queste presenze sono scomparse, fisicamente o dalla memoria, sopperite spesso nel loro proporsi come luoghi condivisi da eteree feste di paese.

Quando l'architettura perenne si spegne, quella effimera può fare supplenza. La situazione attuale nella vecchia Europa propone un persistente accentramento di funzioni e attenzioni nei grandi centri urbani mentre grandi parti di territorio restano avvolte in un cono d'ombra. Tende e architetture effimere possono riequilibrare queste disuguaglianze anche per portare concretamente una cultura urbana in viaggio, verso piccoli numeri, verso una costellazione di punti dispersi, ma anche, per riconsegnare, al loro rientro, la cultura materiale diffusa nel territorio dentro le città. Questo ennesimo viaggio è un compito sia per la cultura progettuale che per la committenza. Se l'architettura della tenda è chiamata a trasferire chi abita in luoghi secolari e vuoti in un altrove allora non può solo ripetersi, ma deve sapersi declinare, non può saldare ancora solo la funzione con la forma, ma attivarsi per costruire imprevisti e avventure nello spazio, in pratica deve tornare a essere un campo del progetto. Come in *The Lightning Field* di De Maria, mai un lampo è uguale all'altro; come nel padiglione nomade di Aymonino e Portoghesi, all'architettura della tenda è data la stessa dignità di linguaggio e di messaggio dell'architettura di pietra; come nel modello del San Carlino a Lugano, la vera storia dell'oggetto è importante nella misura in cui produce altre storie.

Alle tende oggi non è chiesto solo di mettersi in scena celermente e di entrare in funzione, oggi è demandato loro di fare città, di definire identità sintetiche anche mettendo in scena il proprio *backstage*, di celebrare come fuochi fatui il tempo perduto e quello che verrà.

Il tempo dimenticato

Michelangelo Pivetta

La cosa più architettonica circa questo edificio è lo stato di rovina in cui versa. L'architettura sopravvive solo dove nega la forma che la società si aspetta. Dove nega sé stessa trasgredendo i limiti che la storia ha stabilito per essa.¹

Le parole contenute nel noto manifesto di Bernard Tschumi del 1975 raffigurante un'immagine di Ville Savoye di Le Corbusier in rovina, raccolgono un insieme di contenuti che sembrano richiamare dal passato questioni divenute sempre più centrali nel presente. La contemporaneità e la sua critica impongono ormai una ulteriore e forse ancor più approfondita indagine sulla condizione di temporalità dell'architettura come fatto sostanziale di un processo creativo, tecnico e collettivo soggetto alle determinanti fluttuazioni degli indicatori propri dell'evoluzione della nostra civiltà.

Fino a un recente passato era dato per scontato che l'architettura, in senso generale, fosse un meraviglioso strumento per addomesticare il tempo confrontandosi a più livelli con esso, e non riguardasse solo la questione di dominio dello spazio.² Spazio e tempo, è noto, sono realtà strettamente relazionate nella Fisica, nel senso di disciplina scientifica, ma nelle arti, e quindi in qualche modo anche in architettura, sono entità governate in misura differente attraverso la mediazione della loro comprensione umana e antropologica. Senza tempo si potrebbe dire quindi che non vi sia spazio e viceversa, ma spazio e tempo, in architettura, hanno certamente equilibri e significati ulteriori rispetto a quelli numerici della scienza.

La modernità, forse perché soggetta per prima alla pratica indagatoria e documentale della fotografia, ha iniziato col confrontarsi in una sorta di *descrizione dell'attimo*, quell'istante cioè della compiuta creazione (edificazione) che determina lo stato di straordinarietà del manufatto come una condizione *senza tempo*, ponendo l'opera quindi fuori dal tempo, in definitiva cioè oltre sé stessa. Ma non solo: attraverso un processo di astrazione, esito di un lungo percorso compiuto definitivamente proprio dal Moderno sempre più distante dalle forme della Natura,³ sono rimossi o messi in trasparente controluce tutti quei *corredi* in grado di determinare considerazioni non più necessarie legate e utili al processo di affiliazione a uno *status*, in cui i termini *stile* o *funzione* si diluiscono per assumere un principio proprio di autonomo disimpegno dall'oggettività delle cose.

Proprio questa condizione di autonomia, in realtà, è da ritenere il recupero di uno dei principi insiti in quel *classico* che ormai nel gergo comune delimita chiara-

1 B. Tschumi, *Pubblicità per l'Architettura (1975)*, in *Architettura e disgiunzione*, Edizioni Pendragon, Bologna 2005, p. 54.

2 *Raumgestaltung*.

3 T. Lipps, *Scritti sull'Empatia*, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno 2020.

mente il confine all'interno del quale risiede ciò che individuiamo come significato generale all'amplessima e molteplice nozione di *bellezza*.

Ma cosa è il tempo dell'architettura davvero? L'architettura può essere interpretata come la rappresentazione fisica di un sistema-utensile a disposizione della comunità secondo tre tipi di azione: assolvimento di un mandato immediato relativo alla sopravvivenza umana quindi un fatto di *necessità* (senza architettura l'uomo non sopravviverebbe o avrebbe serie difficoltà a farlo); gestione di un complesso sistema di *memoria collettiva* dove la stratificazione dell'architettura partecipa alla sua determinazione come strumento di individuazione di comunanze di pensiero, similitudini e soprattutto diversità; e, infine, superamento della mortalità biologica dell'essere come limite incontrovertibile della specie umana.

In base al secondo e al terzo fattore, la costituzione di una *memoria collettiva* e il superamento della mortalità umana, si può affermare che l'architettura si sdoppi, individuando nell'edificio e nella teoria anteriore e posteriore all'edificio stesso, cioè alla sua realizzazione, due componenti indissolubili e dialoganti. La determinazione di un sempre più ampio e necessario apparato teorico, o forse meglio dire la sua ricostituzione, dato che dell'antichità quasi nulla rimane nonostante vi siano le prove della sua esistenza, ha avviato l'architettura verso un processo che non vede quindi solo nello svolgimento del problema di amministrazione dello spazio il proprio mandato ma, a questo punto, soprattutto di immagazzinamento del tempo come forma di propagazione dell'*idea* oltre che del *muro*. Anzi spesso l'*idea* esiste nel suo manifestarsi e propagarsi autonoma dall'esistenza o meno del muro.

In effetti la relazione tra tempo e architettura pare, soprattutto oggi, ben più complessa e ulteriore rispetto a quella espressa ad esempio da Sigfried Giedion,⁴ se non altro per l'evidente decadimento e oblio dei principi relativi a quella sorta di *eroismo* architettonico della sua epoca⁵ che, governato dal concetto di *Movimento*, è mutato nella condizione di collasso delle identità, dei principi di appartenenza, e quindi in definitiva di quelle che si potevano circoscrivere come *comunità percettive*, teoriche e infine forse operative.

Il mercato dell'ecologia, lo *star system* degli architetti, l'evanescenza della fisica delle cose (nuvole, *cloud*, *files*, immaginario digitale), collaborano insieme ad altro a un processo di *riduzione* dell'architettura⁶ componendo alla fine un nuovo panorama ancora da indagare, in cui tanto la teoria quanto lo spazio da essa informato, quindi la stessa fisicità degli oggetti e dell'architettura,

4 S. Giedion, *Spazio, Tempo ed Architettura*, Hoepli, Milano 1984.

5 Ad esempio, l'epica narrazione costruita attorno al Bauhaus.

6 F. Garofalo, *Cos'è successo all'architettura italiana?* (a cura di M. Lupano), Marsilio, Venezia 2016.

stanno perdendo, o hanno già perso, buona parte dei propri significati statutari individuandone altri, forse più *deboli*, ma non per questo tali da non dover essere oggetto di analisi.

Così l'*effimero*, individuato per lo più come momentaneo, è divenuto linguaggio in cui l'errore interpretativo riguardante la sua falsamente insita *eventualità*, lo fa apparire come soluzione praticabile più di altre nell'ambito di una politica della *transitorietà* che avvolge la civiltà occidentale come soluzione possibile o probabile nei termini, ad esempio, della preservazione del paesaggio o in quelli ancora più fittizi della *sostenibilità* o della *reversibilità*. Tutto ciò al fine di correggere quel fondamentale fattore affermativo ormai ritenuto *politicamente scorretto* e insito nell'architettura e che essa stessa assume in sé come principio di responsabilità teorica, etica e pratica.

Parlare ad esempio, e sempre più diffusamente, di *mimesi* come carattere di una architettura soggetta ad un processo *autoriducente* risulta, allo stesso modo, argomentazione ormai scontata, introducendo un'idea, del tutto falsa, per la quale questi parametri possano rendere l'architettura disponibile, anzi costitutivamente soggetta al compromesso, dimenticando o non volendo ricordare che l'architettura è fatta soprattutto di cose che pesano, si appoggiano o incastrano a terra, che richiedono sacrifici intellettuali ed economici più di qualsiasi opera umana e che proprio per questo attraggono e irradiano forza in base alla loro presenza.

[...] dall'osservatorio di Notre-Dame il Pompidou pare anche recuperare, in termini singolarmente diversi, la profezia che Victor Hugo ha messo in bocca all'arcidiacono della cattedrale: "Ceci tue-ra cela". *Questo ucciderà quello, il libro ucciderà l'edificio*. La città di pietra verrà soppiantata dalla struttura di comunicazione. Un'architettura di relazione subentrerà ad una disciplina inariditasi ad elaborare nel corso del tempo soltanto progetti di erezione. Scorrendo leggero il dito elettronico sostituirà ben presto la mano prensile dell'*homo faber*.⁷

Le parole di Dardi, nel 1982, sembrano premonitrici di un tracciato già impostato e seguito dall'architettura nel suo adeguarsi alle condizioni del contesto tecnologico, non tecnico, dello sviluppo umano dei recenti anni, con dei risvolti inattesi o non così precisamente previsti. Primo fra tutti il fatto che l'architettura, il suo realizzarsi, sono passati dall'aver un carattere generazionale, come nel caso ad esempio delle cattedrali gotiche, all'esprimersi come progetto o come costruzione (ormai la cosa risulta essere quasi indifferente) nell'immedia-

⁷ C. Dardi, *Nel glauco chiarore abissale*, in M. Costanzo (a cura di) *Architetture in forma di parole*, Quodlibet, Macerata 2009, p. 74.

tezza dispositiva degli strumenti della comunicazione contemporanea dove il tempo come fattore è costitutivamente un avversario e quindi viene dimenticato. Qui le nuove necessità produttive e pratiche, legate e sorrette dal digitale, determinano un sovvertimento del percorso ciclico teoria-progetto-costruzione-teoria in uno lineare e a senso unico progetto/comunicazione (costruzione?)-teoria, dove la teoria affievolisce il proprio contributo in quanto all'inizio risulta ostacolo alla riduzione del tempo di progetto e alla fine del percorso diviene esperienza superflua in quanto soppiantata dal flusso di *feedback* via *social*.

La critica teorica al progetto quale elemento statutario della comprensione e diffusione del pensiero architettonico è sempre più lontana dal risultare necessaria strategia interpretativa e di confronto, condivisione e attribuzione valoriale, riducendosi a pratica (a volte semplice corredo) di osservazione e trascrizione soggetta a emanazioni sempre più pervasive ed estranee alla disciplina.

L'applicazione delle nuove tecniche progettuali come il BIM,⁸ mutate per lo più dal mondo dell'industria, hanno annichito la prassi artigianale dei *maestri* e sovvertito lo stesso processo generativo e di assimilazione del progetto rappresentando un sistema di *secolarizzazione* dell'architettura secondo l'ormai evidente processo di *scientificizzazione* epistemologica delle pratiche e del pensiero umani. Il processo stesso della composizione si confronta non più con la definizione della più corretta edizione per evoluzione di soluzioni architettoniche ma con l'assemblaggio di componenti tecnologiche precostituite e non derogabili per norma di legge. I muri, in questo modo, sono sostituiti da *pacchetti* di stratigrafie e il lavoro stesso degli artigiani nei cantieri è lentamente soppiantato da una attività di combinazione di elementi industriali prodotti chissà dove. Tutto ciò con l'esito non solo della produzione di manufatti quali veri *mostri*⁹ parametrici, ma anche quello dell'annullamento del tempo necessario all'applicazione di una teoria dottrinale in divenire salda da sempre sui principi di verifica attraverso le pratiche del contraddittorio e della sperimentazione.

Infine, fatto forse ancora più complesso, sembra che queste pratiche raggiungano l'obiettivo di dimenticare il tempo non permettendo più alcun tipo di apertura previsionale sulla vita futura dell'edificio al quale non è più permesso ad esempio di deteriorarsi, mutare ruolo o anche la stessa e paradossale, ma essenziale, possibilità di divenire rovina. Tutto è, e dovrà sempre essere, perfettamente smagliante come la carrozzeria di un'au-

⁸ *Building Information Modeling*. Dal sito Autodesk: «Con il BIM, Autodesk aiuta gli architetti, gli ingegneri e i professionisti delle costruzioni (AEC) ad adottare modalità lavorative più collaborative, automatizzate ed efficienti.»

⁹ «Mostro dal latino *monstrum* [...] prodigio, cosa straordinaria, contro natura che trae direttamente da *monere* avvertire [...]». Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana, F. Bonomi, 2008.

to in un salone, perfettamente rientrante all'interno di una matrice fittissima che determina una dimensione normativa strabordante, impeccabile per sempre come nel giorno dell'inaugurazione o ancora di più come nelle immagini digitali prodotte a fini di promozione non dell'architettura dell'edificio come contenitore teorico e strumento pratico, ma del manufatto come oggetto di mercato.

Alla prassi dell'architettura di insediarsi nei suoi *territori* secondo un processo di assimilazione e lenta codifica, secondo paradossi esemplificativi tornando appunto alle cattedrali, a San Pietro o alla Cupola di Firenze, pre-visti addirittura come rovine mentre erano in costruzione cioè ben prima di essere compiuti, è subentrato nella contemporaneità un processo di repentina installazione e occupazione degli spazi urbani. In un certo senso una traslazione a scala di edificio di quanto avviene nei sistemi di relazione propri degli oggetti del *design* industriale dove l'*articolo* riprodotto all'infinito è spesso, e per definizione, estraneo e avulso dal proprio relazionarsi con una struttura contestuale, pronto a insediarsi indifferenziato, quindi, in qualsiasi ambito. Nell'era della cosiddetta *inclusività*, altro mantra lessicale dei nostri tempi che più appare nel linguaggio comune più perde il proprio valore, sembra non vi sia nulla di meno *inclusivo* del progetto contemporaneo, ove l'indifferenza (anche per contrasto) alle relazioni contestuali è sintomo di indifferenza verso il circostante, verso l'altro, divenendo estensione delle forme di disinteresse individualistico che provengono probabilmente proprio dall'annullamento del significato di relazione a una comunità, ridotta o estesa quanto si vuole, ma pur sempre comunità. Ma è proprio qui che si trova la possibile soluzione, o per lo meno la determinazione di un'occasione straordinaria di ricomposizione delle dinamiche operative al fine di riportare l'atto compositivo, di qualsiasi scala o finalità, all'interno dei termini propri dell'architettura.

Come indagato anche nel pregevole e quanto mai attuale contributo di Federica Fava¹⁰ riguardante i progetti della cosiddetta «Estate romana», vi è una intrigante autorevolezza nell'effimero ove questo è in grado di autoprogrammarsi come strategia di relazione con il contesto (qualsiasi esso sia) limitata nel tempo e nello spazio.¹¹ Non, quindi, la narrazione di una nostalgia in un ambito privato della condizione di temporalità, ma l'opportunità di attribuire un valore ulteriore, possibile e per certi diverso, alle condizioni dello spazio costruito. Dal *Theatrum Scauri* narrato con così tanto interesse da Plinio il Vecchio,¹² alle architetture di Palladio per

10 F. Fava, *Estate romana - Tempi e pratiche della città effimera*, Quodlibet, Macerata 2017.

11 C. Dardi, *Nel glauco chiarore abissale*, cit.

12 Teatro realizzato in legno e demolito dopo un mese nel 58 a.C. da M. Emilio Scauro secondo la legge romana del tempo che individuava nella temporalità dell'edificazione di un teatro la volontà di non monumentalizzare gli eventi ludici e triviali che in esso avevano luogo.

l'entrata a Vicenza del cardinale Niccolò Ridolfi al Teatro del Mondo di Aldo Rossi, il progetto dell'effimero è parte integrante degli aspetti forse più raffinati dell'indagine sulle forme del tempo. L'effimero può essere paradigma di interrogazione, per affinità con il concetto di *incompiutezza* neoplatonica, sull'essenza stessa dell'architettura, assieme al *non-finito* di Michelangelo,¹³ alla manifestazione dello spazio indefinito di Wright e Mies (o il *plan libre* di Le Corbusier) o alla costituita e vasta condizione di *forma-tempo* insita nell'auto-progetto della città di Venezia.

Sarà la densità intellettuale, la massa teorica talmente forte e circostanziata, attorno alle quali, tornando alle leggi della Fisica, i progetti dell'effimero si costituiranno, a stabilire come il tempo possa subire nuovamente un rallentamento sin quasi all'arresto, approssimandosi quindi alla condizione relativa al cosiddetto *senza tempo*.

Nell'effimero il tempo può essere programmato come parte integrante del progetto, o altrettanto programmaticamente reso ininfluenza, secondo una previsione di necessario superamento dei limiti circostanzianti della Storia (tornando a Tschumi) attraverso la preliminare messa a punto di un *codice* teorico leggero ma sofisticato da avere in sé il principio autorevole di dover rimanere aperto e disponibile.

Il tempo dimenticato può ritornare a essere tempo indimenticabile, sorta di eterna promessa: questo dovrebbe essere davvero l'architettura, in qualsiasi forma, eventuale o meno, essa possa inverarsi; costituzione di un luogo altro, apparato tale da rendere possibili sempre ulteriori previsioni o essere di per sé indifferente all'adempersi di infinite altre possibili.

Contenere e rendere attuabile, nella teoria e nel progetto che da essa proviene e a essa demanda la propria autorità, uno stato relazionale di tipo a-temporale, perché a-temporale, in sostanza, deve poter tornare a essere la condizione del pensiero umano.



di prova

ve

Gettato al mondo

Simone Gobbo

L'architettura è una disciplina che si dibatte tra forza e debolezza e una delle sue istanze ricorrenti è la conformazione teorica di una relazione possibile con il tempo. Il tempo, inteso etimologicamente come $\tau\acute{\epsilon}\mu\nu\omega$, cioè che è diviso separato, quanto viene sezionato dall'arco della temporizzazione delle esistenze. Definendo ora quest'ultimo come una porzione di un sistema cronologico di sequenze appartenenti alla vita delle cose, il tempo ci appare come una convenzione umana di relazione possibile con l'indefinito. Il tempo risulta una forma di contrattazione nel nostro rapporto di appartenenza al mondo, alle sue regole stese per conformarlo secondo una linea condivisa di riti e appropriazioni. Il tempo ci appartiene, come possono appartenere le parole a uno scrittore, l'autore le può usare, piegare e riposizionare in un'azione di composizione testuale, ma queste restano pur sempre elementi di convenzione, un complesso di suoni in seno al linguaggio e ai significati. Le parole sono nell'aria, non ci appartengono, come il tempo, destinato a ricomporsi secondo una dinamica indeterminabile assoggettata a variabili esterne. L'architettura a tempo determinato esprime una formalizzazione destinata per sua natura a muoversi in una dimensione temporale asincrona: siamo nell'inattuale per vocazione spirituale degli assenti, o per quanto e quanti compaiono in scena senza preavviso, senza copione e abito di scena, spesso senza invito alcuno. L'apparizione in scena è azione rivelatrice, è la presenza dell'insondabile che dal buio delle quinte emerge fino al proscenio, è l'architettura dei fuori tempo, dei Carmelo Bene di ogni dove, costruiti di niente, ma dirompenti con quella capacità di tenere il palco fino a sporgersi in faccia alla ribalta, fino a trasformare l'aria in amplificazione a tramutarla in accadimenti oltre la scena.

Tempo inoltre in sanscrito è *tāpas*, ovvero tepore, da interpretare come atmosfera, come una dinamica inconsistente delle cose, ma soprattutto tra le cose che occupano lo spazio. Il Tempo contiene l'atmosfera, la determina o ne è determinato in una sorta di dualismo reciproco. Sezionando teoricamente la parola atmosfera in architettura emergono i tratti di un'antinomia costante, qualcosa che lungamente ha messo in crisi un sistema di messa a fuoco stabile del suo coinvolgimento nella costruzione dell'opera. Atmosfera è una linea di confine sulla quale s'infrangono insistenti i tentativi di superamento, un muro impenetrabile di significati e attese, qualcosa che argina un retroterra di parole; parole accumulate lungo il confine dell'effimero, tra quanto appare e scompare dalla scena senza alcuna avvisaglia. Atmosfera è qualcosa che porta altrove, che spinge l'architettura in una dimensione ambigua e incostante, imprevedibile perché non c'è possibilità di contenere in un volume l'antinomia dello spazio, possiamo solo osservarne l'accumulo affastellato in modo

impreciso, possiamo solo parlare di atmosfera quando questa scompare. Come per il tempo, ci illudiamo che ci appartenga, ma come il tempo, l'atmosfera non ci appartiene. Così il tempo e le atmosfere divengono indicibili, anime di uno scadimento strutturale persistente, ci allontanano dall'oggetto e dalla sua presenza, finiscono come entità che si auto-riferiscono, non essendo più in grado di riferire degli accadimenti.

La temporalità si temporalizza come un tutto in ogni estasi, cioè nell'unità estatica della sempre totale temporalizzazione della temporalità si fonda nella totalità dell'insieme strutturale di esistenza, fatticità e scadimento, ossia l'unità della struttura della cura. Il tempo in cui la semplice-presenza si muove e scorre non è oggettivo, se con ciò si intende la semplice presenza in se dell'ente che si incontra dentro il mondo. Ma altrettanto poco si può dire che sia soggettivo di ogni possibile oggetto, perché esso, in quanto condizione della possibilità dell'ente intra-mondano e in base alla schiusura del mondo, è già sempre obiettivato in modo estatico-orizzontale.¹

La problematizzazione heideggeriana del tempo produce una visione della temporalità di tipo estatico-orizzontale, introducendo il concetto chiave di tempo - mondano, di fatto la costituzione dell'intratemporalità, dell'utilizzabile e della semplice presenza. Questi enti introdotti da Heidegger risultano elementi non conformi all'esserci, sono appunto intratemporalità, sia che accadano, o vivano solo come ideali. Benché siano ancora molte le strutture dell'esserci rimaste nell'ombra, sembra che, intendendo la temporalità come condizione originaria per la cura, si siano stabilite le basi per un progetto inattuale, il frutto di un'architettura del poter essere, di un'apparizione cangiante prima dell'oblio. Sparire e andarsene per sempre, scomparire dallo spazio dell'attuale, diventare emotività, una traccia nel registro personale di chi abita il mondo.

Questo è il destino dell'opera a tempo determinato: farsi altro, divenire un'altra dimensione, o meglio dimensione altra delle cose, di quanto è a fuoco di fronte a noi adesso. Ogni opera intorno a noi resta destinata a lasciare - spazialmente - solo rovine, frammenti come depositi stesi a lastricare una memoria interna di emotività individuali.

1 M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976 (ed. or. *Sein und Zeit*, Niemeyer Verlag, Halle 1927). Le note interpretative sono tratte da M. Heidegger, *Il senso dell'essere e la svolta* (a cura di A. Marini), La Nuova Italia, Firenze 1982.

2 *Ibidem*, p. 144.

Lemmi personali, parole messe in sequenza solo per pochi istanti, il tempo di un desiderio, di un tradimento, di un'architettura ancora. Così come recitava la celebre frase dedicata a chi varcava l'uscio della baita di Heidegger a Todtnauberg: τὰ δὲ πάντα οἰακίζει Κεραυνός, *Il fulmine governa ogni cosa*, è il destino che squarcia in due la notte, come un chiarore improvviso che per una frazione di secondo rende ogni cosa visibile, prima di essere nuovamente inghiottito nell'oscurità.

Il tempo - mondano è anche però più soggettivo di qualsiasi possibile soggetto, in quanto esso, rettamente inteso nel senso della cura, cioè dell'essere del se stesso fattiziamente esistente, rende in primo luogo possibile proprio questo essere se stesso.²

Il tempo - mondano, nell'accezione di Heidegger, ci consente di destrutturare i meccanismi che attraversano i processi nelle arti, in particolare la nozione di tempo dell'esserci dell'opera, la sua condizione umana di fragilità. L'architettura a tempo determinato in questo senso vive nell'amplificazione delle condizioni emotive dei suoi utenti, così come *Il soccombente*³ di Thomas Bernhard esplora la condizione umana individuale e ci parla dell'impossibilità di essere, anche l'architettura è descrivibile come una disciplina tra la forza e la debolezza, una spazialità rinchiusa in un gesto, in quell'abbandono del protagonista di fronte al riconoscimento dei propri limiti, di fronte alla grandezza assoluta. Le cose vivono nel tempo, ma in modo complementare lo spazio è occupato dal tempo delle cose, esiste una contrattazione tra l'architettura e il suo destino, un negoziato che coinvolge l'autorialità stessa e il suo pubblico. Questa idea di tempo - mondano, restando in aderenza al lemma scelto da Heidegger, dal latino *mundanus*, derivato di *mundus*, che è proprio, tipico, caratteristico del mondo inteso come vita terrena, con particolare riguardo ai suoi aspetti temporali e ai suoi interessi materiali, ci pone di fronte a un'architettura in grado di essere con quanto resta abbandonato e disponibile nel campo d'azione.

Lavorare con i materiali degradati, con rifiuti o con frammenti desunti dal banale quotidiano fa parte integrante della tradizione dell'arte moderna:

3 T. Bernhard, *Il Soccombente*, Adelphi, Milano 1985. Nel romanzo viene descritto il rapporto immaginario tra il famoso pianista canadese Glen Gould e due suoi giovani compagni di studio al Mozarteum di Salisburgo. Nella storia di Bernhard si definisce un punto di rottura preciso tra la vita e l'arte dei protagonisti: avviene mentre Gould esegue le Variazioni Goldberg, una frazione temporale che separa il genio dai virtuosi. Emerge nella frattura la condizione umana del soccombente, esito di una presa di coscienza drammatica che definisce in un istante le tre esistenze. Sentendo le note di Bach i compagni di Gould abbandonano la musica schiacciati dal paragone, cadono in profonda depressione perdendosi nella più abissale oscurità.

una magica operazione di ribaltamento dell'informe in qualità realizza l'agognato riappaesamento dell'artista del mondo delle cose [...] Chi vuole oggi restituire la parola dell'architettura è quindi costretto a ricorrere a materiali svuotati di senso: è costretto a ridurre al grado zero ogni ideologia, ogni sogno di funzione sociale, ogni residuo utopico.⁴

Frammenti desunti dal banale, il tempo determinato è lo spazio di movimento dell'informe, dell'instabile, di quella che Derrida chiama *architettura non rappresentativa*,⁵ ricordando come l'architettura primigenia, ai suoi inizi non fosse un'arte rappresentativa, mentre la pittura, il disegno e l'arte plastica possono imitare qualcosa che si suppone già esista. L'architettura non si è mai lasciata ridurre a forma artistica della rappresentazione. Annotazioni queste che lo stesso Derrida riferisce a partire dal lavoro di Heidegger, in particolare *L'origine dell'opera d'arte*, opera in cui il filosofo tedesco chiarisce il concetto di *Dasein*⁶ ossia l'essere gettato nel mondo, prima che si possa essere un soggetto progettante. In quell'essere gettato nel mondo, persiste l'esserci nel quotidiano, quando osserviamo le cose, e lentamente, mentre l'insistenza dello sguardo prende il sopravvento su tutto, le immagini cominciano progressivamente a perdere il proprio contorno. Il bordo delle cose diviene confuso, l'occhio inizia a muoversi ossessivamente, mutuando le logiche dell'interfaccia digitale: *scroll up*, *scroll down*, *scroll left*, *scroll right*, immersi nelle giornate davanti ai monitor responsivi, distratti dalla contrazione del pollice opponibile, in uno spostamento continuo intorno ai limiti, pochi millimetri sono centimetri, metri, chilometri nello spazio di astrazione della teoria. Dentro e fuori gli oggetti, in un infinito fuori campo. In fondo gli oggetti in noi non hanno mai fine. Dove finiscono le cose? Le immagini? Dove finiamo noi? Gli oggetti si schiacciano lungo i *frame*, nei rettangoli di *cropping* sotto il nostro indice, nel tempo - mondano che incide la quotidiana dose di tentativi di determinazione, nella costruzione del tempo del *Dasein* come interrogativo dell'essere. Se ora, dalla condizione descritta, vivisezionassimo tutto il mondo, tutto lo spazio presente intorno, attivando una traslazione

4 M. Tafuri, *L'architecture dans le boudoir La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980.

5 J. Derrida, *Les arts de l'espace: Ecrits et interventions sur l'architecture*, Edition de la Difference, Paris 2015

6 Questo termine per Heidegger indica un modo di essere impegnato e interessato nei confronti del mondo immediatamente presente in cui si vive, mentre si resta comunque consapevoli del carattere contingente di questa partecipazione, della priorità dell'io rispetto al mondo e del carattere mutevole dell'io in sé.

delle cose nello *spime*,⁷ ovvero lo spazio tempo, attraverso il nostro monitor, un sistema idealmente esteso come il *frame* della crosta terrestre dovremmo inevitabilmente muoverci per centrare l'immagine dell'oggetto, lavorare di pan, sottoporci a slittamenti, azioni che inevitabilmente coincidono con una perdita di informazioni, con una distorsione e disallineamento delle cose. Anche se siamo ormai in grado di localizzare con precisione un oggetto nello spazio-tempo, di qualsiasi dimensione e in qualunque spazio, alcuni frammenti di senso andranno perduti, *out of frame* in gergo, un perduto di dimensioni e importanza apparentemente trascurabile ma realmente sconfinato. Restiamo sempre disorientati da quanto compare, si palesa, dai contorni che le cose e gli uomini ci propongono, da tutto quanto possiamo avere, ma soprattutto tutto quanto possiamo perdere. Restiamo atavicamente legati alla perdita e alla succedaneità delle cose, restiamo incapaci di immaginare un tempo senza le cose, ma soprattutto senza di noi. Le architetture a tempo determinato ci consegnano un finale, una perdita progettata, collocata nello spazio-tempo, oltre i *frame* fissi della città immobile. Sul concetto di *out of frame*⁸ insiste una serie di opere di Riccardo Miotto, alcuni disegni che a partire dalla genealogia di una tenda definiscono un sistema visivo in continua mutazione, l'informale resta intrappolato nelle figure neroverdi cangianti, muove in interspazi di analogie spostando gradualmente la focale di presa. L'esito è stato raccontato attraverso a un'installazione in mostra all'interno di Spazio Solido: una pedana regolare distribuisce un tappeto di *frame* organizzati dall'autore secondo un reticolo compositivo ortogonale, una nuova superficie si configura come entità temporale dalla quale emergono alcune configurazioni formali della tenda.

7 *Spime* è un neologismo introdotto da Bruce Sterling (una contrazione delle parole *space* e *time*), il termine indica un oggetto individuabile ininterrottamente nello spazio e nel tempo, evidenziando la logica del tracciamento attraverso etichette elettroniche capaci di definire gli stati di evoluzione di un oggetto in relazione ad un luogo. L'applicazione su vasta scala è stata introdotta e diffusa da una società, la WideTag detentrica della tecnologia OpenSpime.

8 "Out of Frame", è il titolo della mostra di Riccardo Miotto all'interno di Spazio Solido – 22.12.2018 – 11.01.2019. La serie di disegni in mostra denota una ricerca sulla manipolazione dei bordi delle cose a partire dalla consuetudine insistita maturata nei gesti precisi e imprecisi. L'installazione scompone, indaga e sperimenta le dinamiche di sezionamento visivo, che sottendono una serie di disegni neroverdi dedicati alla tenda. Lo stesso oggetto viene presentato secondo differenti inquadramenti: Miotto dispone ossessivamente i *frame* disegnati come immerso nel rituale di una catena di montaggio orizzontale, fatta di righe e colonne continue. Il moltiplicarsi delle visioni e dei riferimenti è rintracciabile in un video in fondo alla sala, un documento che svela le azioni pregresse contenute nel tempo dedicato alla macchinazione mentale, alle ricerche casuali e puntuali dentro i logaritmi dei motori di ricerca. Infine un catalogo smontabile e ricomponibile ad anelli disposto sopra un tavolo: qualcosa di simile ad un libro *bootleg*, in attesa di essere consultato secondo dinamiche di fruizione imprevedibili. Al suo interno conversazioni fragili e testi compatti si mischiano con una selezione di *frame*, come caratteri che scorrono lungo i bordi dei disegni, fino a perdersi dentro i *pixel* sgranati delle immagini a bassa risoluzione, debordando fuori dai contorni spaziali della stanza, *Out of Frame*.

L'impressione è di assistere a un *flashback* analogico, qualcosa che scava nell'immaginario del pubblico a partire dal *Dasein* oggettuale, qui il tempo-mondano agisce come fluido di contrasto teso ad attivare un registro mnemonico finalizzato a una formalizzazione provvisoria. Il tempo è inteso anche come durata misurabile dell'azione, di tutto ciò che è, in senso più particolare, si tratta della successione di una quantità che segue la ragione diretta dello spazio. In fisica è riconoscibile come un'unità di spostamento, è l'inverso della velocità; registra lo sfalsamento tra il posizionamento di un corpo mobile prima e dopo l'azione, una descrizione che ci parla di presenze instabili, di oggetti e forme in un tempo determinato, il tempo dell'apparizione e del suo declino. Questa architettura si nutre dell'evento, agisce come dispositivo dell'accadimento, ne favorisce il dispiegarsi sul piano del mondano. Il mondano, ciò che vive nel mondo, che è proprio, tipico, caratteristico della vita terrena, a indicare letteralmente un particolare riguardo agli aspetti temporali e ai suoi interessi materiali, del qui e ora, di quanto scorre contemporaneo.

Le nostre feste... sono il movimento dell'ago che serve a legare le parti della copertura di paglia per non far che un tetto solo, che una sola parola.⁹

Il testo ci conduce ora a uno stato di formalizzazione specifico del mondano, l'apparizione, inducendoci a indagare l'atteggiamento insito nel regime notturno dell'immaginario, in quell'intimità dai valori invertiti, dai terrori esorcizzati dall'eufemismo. È nel buio, dove Cronos agita le vestigia dell'apparizione, è in quel retroscena, dove si costruisce la scena del mondo, è quel buio prima del fulmine heideggeriano che governa ogni cosa, è nel buio il vero spazio della predeterminazione. In questa sospensione temporale l'archetipo trova riparo prima di occupare attraverso la costruzione, la superficie dello spazio. In appendice del *Breviario di Estetica*¹⁰ di Benedetto Croce, si sovrappongono due nuclei teorici: spirito e senso, spirito e natura, questa lezione oscilla elegantemente sul concetto di scienze mondane. Croce attraversa il dualismo di soggetto e oggetto, insistendo sull'oggetto inteso come *il fantasma ritornante dell'inconscio*¹¹, descrive il soggetto come il non spirituale, come la materia e la natura non sciolta dalla critica. Sviluppa poi il tema dell'apparizione e scomparsa dell'oggetto come esito dello spirito, del soggetto che non può essere, è l'in-

9 M. Leenhardt, *Notes d'ethnologie neo-caledonienne*, p. 178

10 B. Croce, *Breviario di Estetica, quattro lezioni*, Laterza, Bari 1951.

determinatezza del pensiero che lascia aperto il varco del riapparente fantasma. Costruisce dichiaratamente un elogio all'immanenza delle due scienze mondane: l'estetica e l'economia, corpi teorici capaci di escludere il trascendente, di scavare la voragine tra il tempo attuale e l'assoluto, l'indeterminato. L'apparizione contiene intrinsecamente la sua dissoluzione, è contemporaneamente ascesa e declino concentrati nello stesso corpo, *distruzione e progetto*, citando Nicola Emery, autore di un'ulteriore teorizzazione sul concetto di *cura* elaborato da Heidegger. *Cura* come condizione preliminare necessaria all'abitare, attraverso lo studio diversificato di ogni habitat è possibile individuare una struttura relazionale della cura.

L'uomo non è nel mondo in senso reificato o semplicemente spaziale, ossia come fosse una cosa dentro un'altra. L'uomo in quanto Esserci è caratterizzato dalla sua essenza come un avere-da-essere(...) L'Esserci è insomma pensato come essenzialmente pratico, al punto che un certo tipo di praxis – la Cura – acquista in Heidegger il carattere fondamentale dell'essere dell'uomo, cioè ne diventa il carattere ontologico.¹²

L'Esserci resta sottoposto alla concezione pratica del tempo, questione da ricondurre alla teorizzazione di Henri Bergson del tempo spazializzato. Qui, il tempo viene definito come portato dell'intelligenza che da sempre mira ai fini pratici, conseguentemente il tempo è concepito come una serie di istanti concatenati e misurabili: è una visione del tempo spazializzata, come se in una pellicola cinematografica si pretendesse di cogliere la finzione del movimento da ogni singolo fotogramma e non dal suo fluire e scorrere in una unità indistinta. Nel tempo determinato questi istanti concatenati depositano gli esiti di una contrattazione nella nostra coscienza, qui gli stati psichici non si succedono ma convivono. Mentalmente l'architettura è un sistema di reminiscenze non sequenziali, *materia e memoria* inevitabilmente s'intrecciano in differenti piani temporali, la percezione resta la chiave capace di svelare l'apparizione. L'apparizione è nella percezione, nei sensi che liberano l'inatteso, è il demone dell'analogia rossiana¹³ galleggiante in quel fluido determinato che è Venezia.

11 Il fantasma ritornante dell'inconscio, formulazione crociana contestualizzata nel paragrafo seguente: «Che cos'altro è, infatti l'oggetto, l'oggetto per sé, come altro dal soggetto, se non il fantasma ritornante dell'inconscio, di quel non-spirituale, di quella materia, di quella natura, non disciolta dalla critica, o imperfettamente disciolta, o disciolta per un istante e subito poi ricomposta dalla tenace immaginazione, e che perciò ricompare in un nuovo atteggiamento?». Rispetto alla definizione del fantasma dell'inconscio risulterà poi centrale l'opera di Jaques Lacan, *Altri scritti*, Einaudi, Torino 2013, p. 322

12 N. Emery, *Distruzione e progetto. L'architettura promessa*, Marinotti, Milano 2011, p. 110.

Il Teatro del Mondo, vicino alla Fortuna veneziana, o in movimento verso Dubrovnik sposta il contesto, piega il tempo assoluto in tempo - mondano, è l'amplificazione della scena teatrale, scena che diviene controversa, assurge ad una staticità inconsueta superata dal movimento dell'intorno, dai natanti in navigazione inquadrati dalle finestre del teatro stesso. Il nodo fondamentale resta il tempo, quello spazio tra la memoria del prima e del dopo, lo sfalsamento tra l'apparizione e l'assenza, un asincrono dove costruire la cura, l'architettura che verrà e che siamo destinati a perdere. Costruire per distruggere, è un progetto che assume un valore primario oltre la qualità stessa dell'opera, restituisce una libertà dalla propria storia, consentendo di esserci nell'inatteso, in quell'errore, che resta la condizione fondamentale di ogni ricerca.

L'architettura nel tempo determinato integra coscientemente il tema dell'interruzione, stabilisce un'azione in grado di spezzare il proprio corso in qualunque punto temporale, ma contemporaneamente prevede la possibilità di riattivare i processi secondo un rinnovamento del progetto. Si pensi alle dinamiche di montaggio e smontaggio dell'effimero, all'allestimento spaziale come atto di trasformazione radicale nella pratica, qui: alterazione, sovrascrittura, scomposizione, estensione e ricomposizione, rappresentano pratiche consolidate e portatrici di un'economia e di un'estetica in espansione costante. L'evento ha progressivamente occupato nuovi spazi della quotidianità, il tempo - mondano e calato sulla scena del contemporaneo, trasformando i ritmi di consumo e produzione dell'effimero. I rapporti di forza tra evento e convenzione si sono invertiti, abbiamo l'evento estrapolato ormai dallo spazio, mentre attendiamo il convenzionale, la quotidianità che stenta a trattenere quanto viviamo. Siamo come autori alla ricerca di una frequenza sostenibile, di un movimento costante del progetto, di un tempo determinato assimilabile al *Camminare*¹⁴ di Thomas Bernhard, consapevoli - come calati nella voce interna dell'autore - del pericolo insito nell'azione stessa del pensiero.

Non dobbiamo pensare al motivo per cui camminiamo, dice Oehler, in quanto poi, in breve, non ci sarebbe più possibile camminare e di conseguenza, in breve, non ci sarebbe più possibile nulla, come anche quando pensiamo al perché non dobbiamo pensare a perché camminiamo e così via, come non dobbiamo neanche pensare a come camminiamo, a come non camminiamo –

13 Definizione estratta da un saggio sul *Teatro del Mondo* di Daniel Libeskind, citato in: *Aldo Rossi, architetture 1959-1987* a cura di Alberto Ferlenga. "Costruito in legno e galleggiante sull'acqua, questo strumento del linguaggio – un sogno funzionale – diventa un autentico demone dell'analogia: un'architettura con radici nella storia e nelle risposdenze che sono tanto inattese quanto automatiche."

14 T. Bernhard, *Camminare*, Adelphi, Milano 2018 (ed. or. *Gehehen*, Suhrkamo Verlag, Frankfurt am Main 1971).

ovvero siamo fermi –, come non dobbiamo neanche pensare a come pensiamo e così via quando non camminiamo e siamo fermi. Noi non dobbiamo chiederci: perché camminiamo? Come altri a cui, invece, senza dubbio è lecito (e possibile) chiedersi perché camminano. Agli altri, dice Oehler, è lecito (è possibile) chiedersi tutto, noi non dobbiamo chiederci nulla. Se si tratta di oggetto non dobbiamo chiederci nulla, e allo stesso modo se non si tratta di oggetti (ovvero del contrario degli oggetti). Ciò che vediamo, lo pensiamo e di conseguenza non lo vediamo, dice Oehler, mentre altri senza dubbio vedono ciò che vedono perché ciò che vedono non lo pensano. Quello che definiamo visione, in fondo per noi è stasi, immobilità, nulla, Nulla.¹⁵

In questo camminare progettuale, quanto definiamo visione, è per noi stasi, immobilità, un nulla cangiante da oltrepassare attraverso la discontinuità di un tempo determinato, rinchiusi in un'azione asincrona del pensiero. Pensiero che resta pensiero mondano - *mundanus* -, di ciò che vive nel mondo, che ci abita. Così l'arte della riflessione consiste nell'arte di interrompere il pensiero esattamente prima dell'attimo letale, anche l'arte dello spazio è nell'interruzione di quel flusso di pensiero un attimo prima della scomparsa dalla scena, prima dell'*out of frame* di ogni opera. Tuttavia possiamo rinviare in modo consapevole questo attimo letale, questo tempo nel tempo, dice Oehler¹⁶, più o meno a lungo a seconda dei casi. Si tratta di sapere quand'è l'attimo letale. Ma nessuno sa quand'è l'attimo letale, quando si compie il nostro tempo determinato.

¹⁵ Ivi, p. 34.

¹⁶ Il riferimento è nuovamente l'Oehler di T. Bernhard. Viene qui riportato il passo originale: «L'arte della riflessione consiste nell'arte, dice Oehler, di interrompere il pensiero esattamente prima dell'attimo letale. Ma possiamo rinviare in modo consapevole questo attimo letale, dice Oehler, più o meno a lungo a seconda dei casi. Si tratta di sapere quand'è l'attimo letale. Ma nessuno sa quand'è l'attimo letale, dice Oehler.»

Riccardo Miotto

Out of frame

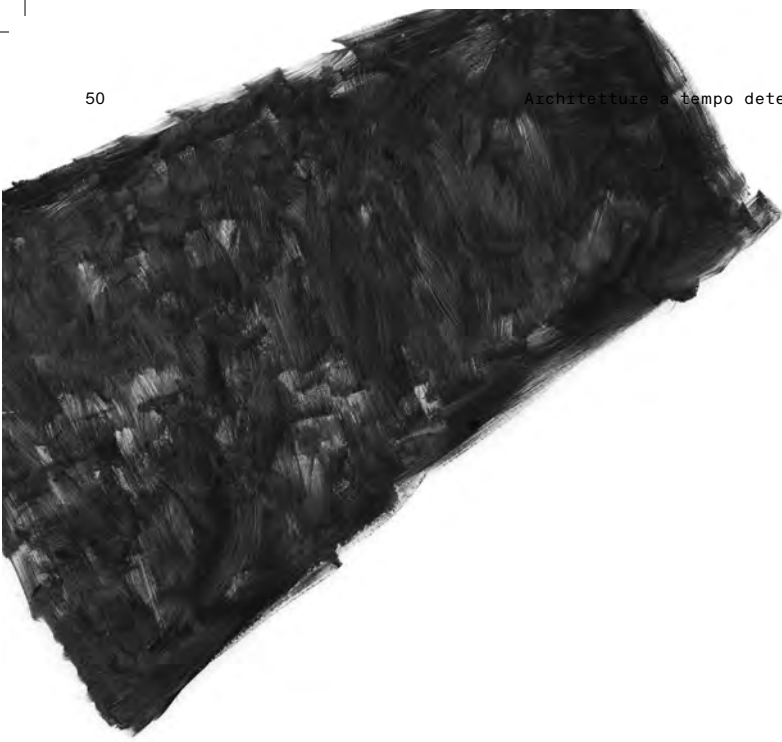


Out of Frame è il titolo della mostra monografica di Riccardo Miotto ospitata all'interno di Spazio Solido dal 22.12.2018 al 20.01.2019. Si tratta di un lavoro sulla manipolazione dei bordi delle cose a partire dalla consuetudine insistita maturata nei gesti precisi ed imprecisi. L'installazione scompone, indaga e sperimenta le dinamiche di sezionamento visivo, che sottendono una serie di disegni neroverdi dedicati alla tenda. Lo stesso oggetto viene presentato secondo differenti inquadramenti: Miotto dispone ossessivamente i *frame* disegnati come immerso nel rituale di una catena di montaggio orizzontale, fatta di righe e colonne continue. Il moltiplicarsi delle visioni e dei riferimenti è rintracciabile in un video in fondo alla sala, un documento che svela le azioni pregresse contenute nel tempo dedicato alla macchinazione mentale, alle ricerche casuali e puntuali dentro i logaritmi dei motori di ricerca. Infine un catalogo smontabile e ricomponibile a anelli disposto sopra un tavolo: qualcosa di simile ad un libro *bootleg*, in attesa di essere consultato secondo dinamiche di fruizione imprevedibili. Al suo interno conversazioni fragili e testi compatti si mischiano con una selezione di *frame*, come caratteri che scorrono lungo i bordi dei disegni, fino a perdersi dentro i pixel sgranati delle immagini a bassa risoluzione, debordando fuori dai contorni spaziali della stanza. In questo libro è pubblicata una selezione operata dall'autore di alcuni dei disegni presenti in occasione della mostra *Out of Frame* curata da Simone Gobbo, le fotografie relative all'installazione sono di Matteo de Mayda.



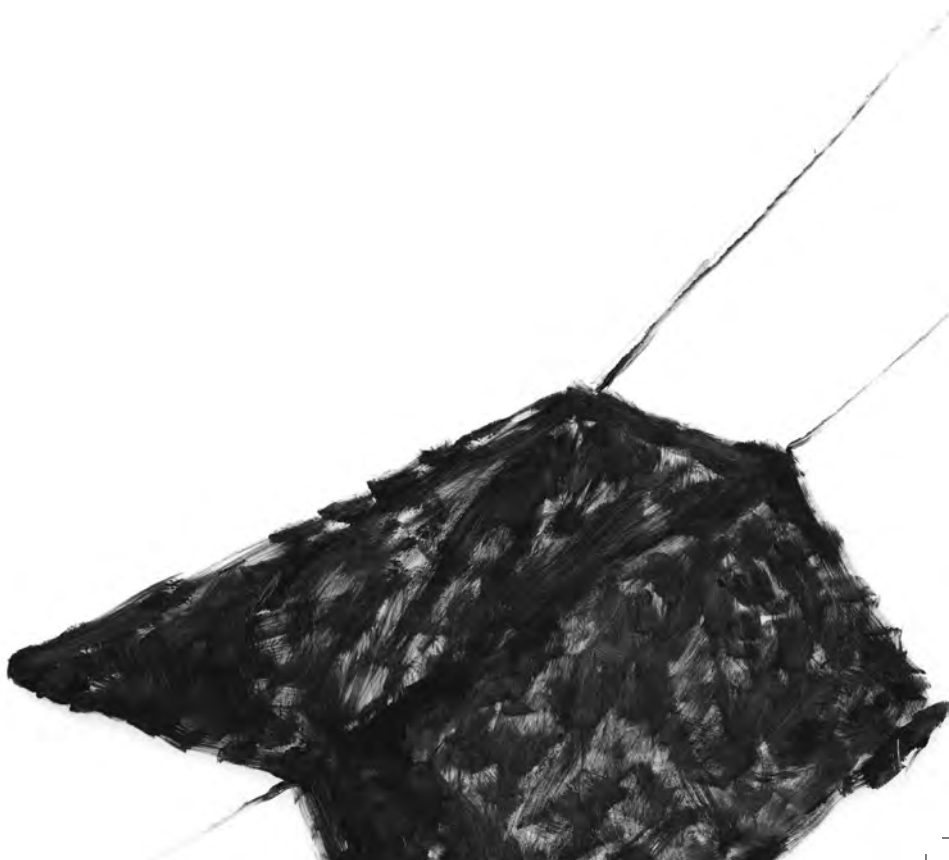


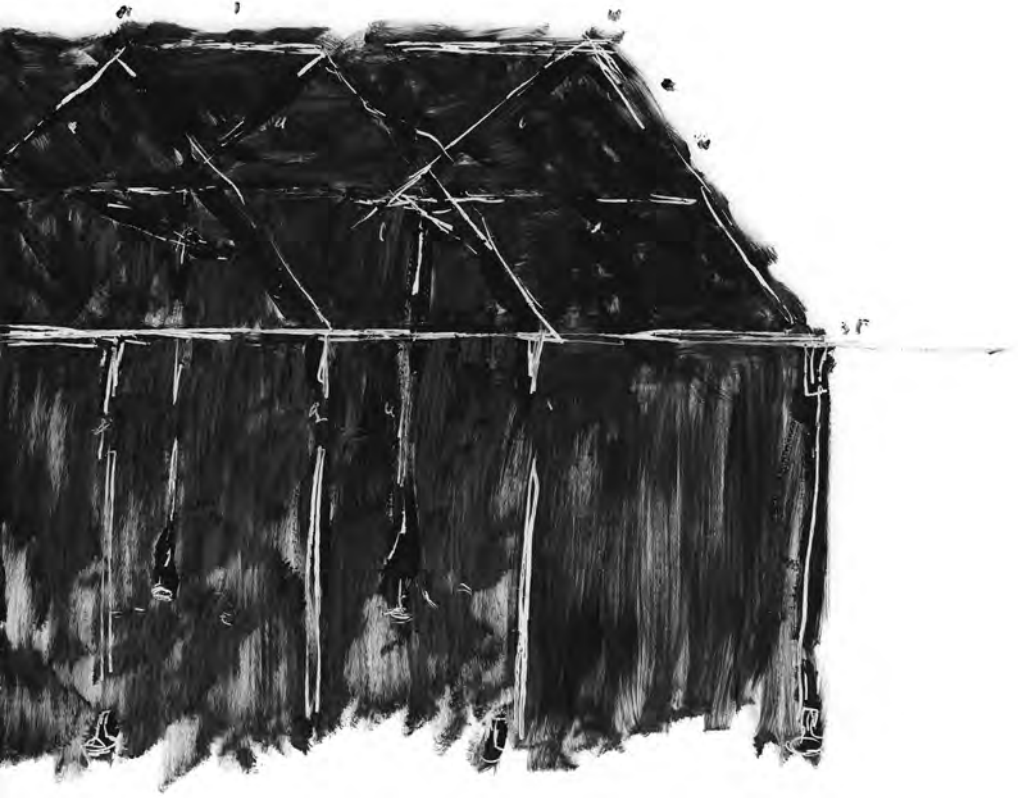


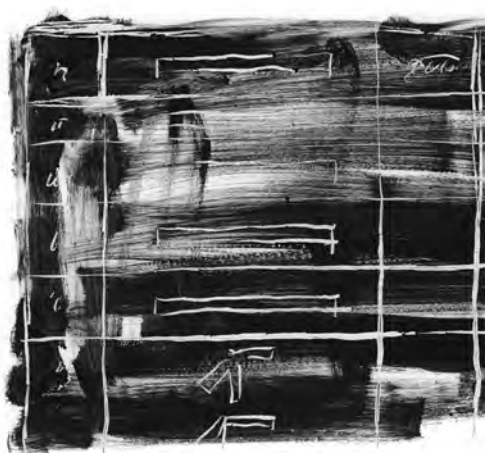


Out of frame

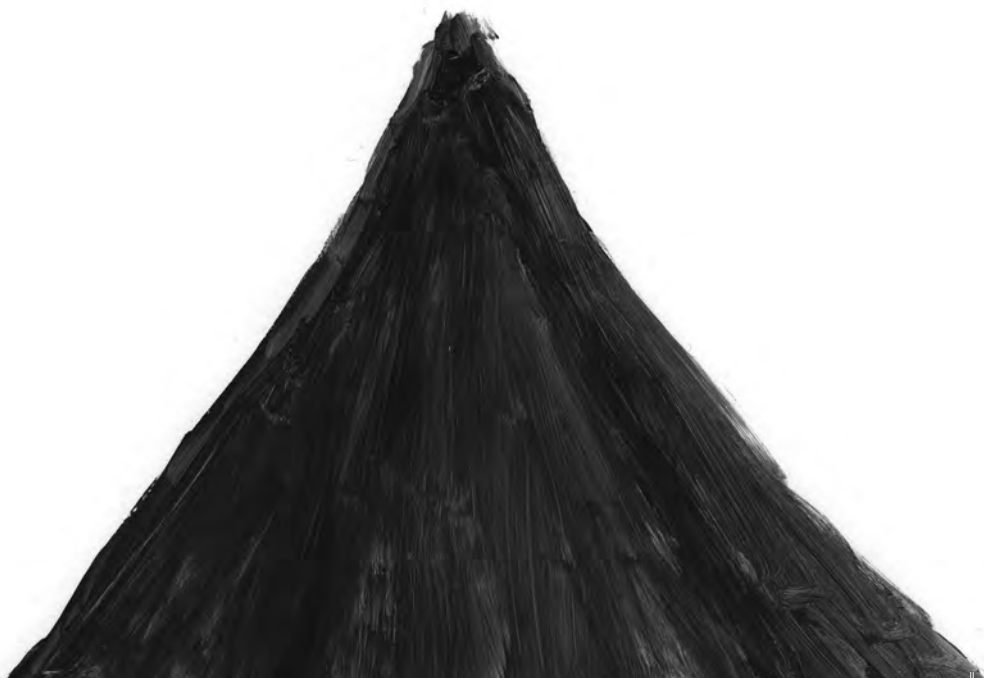
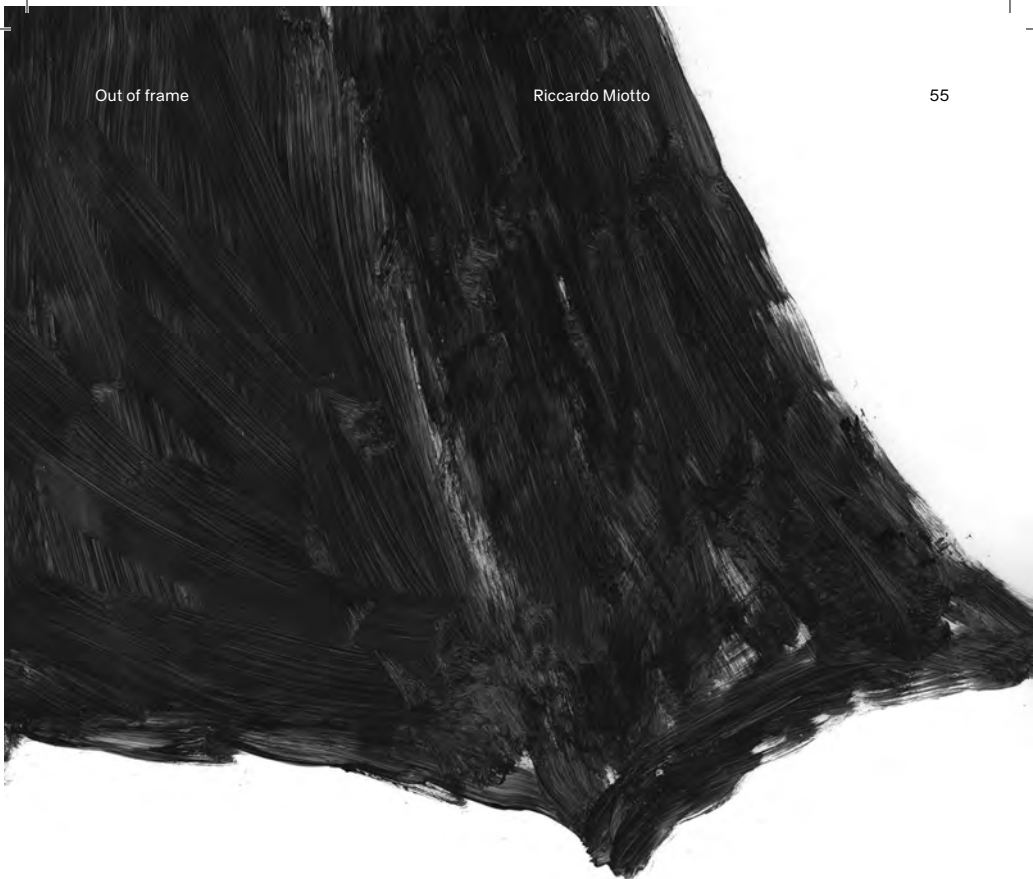
Riccardo Miotto

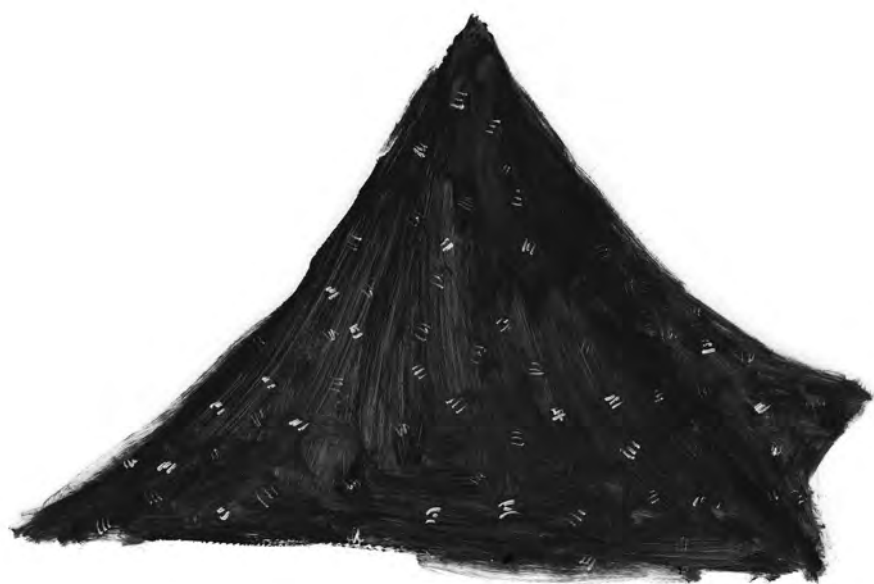




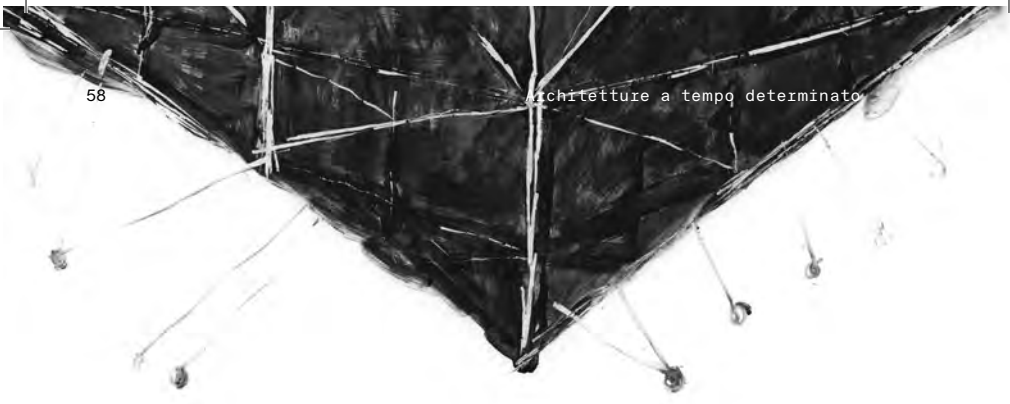


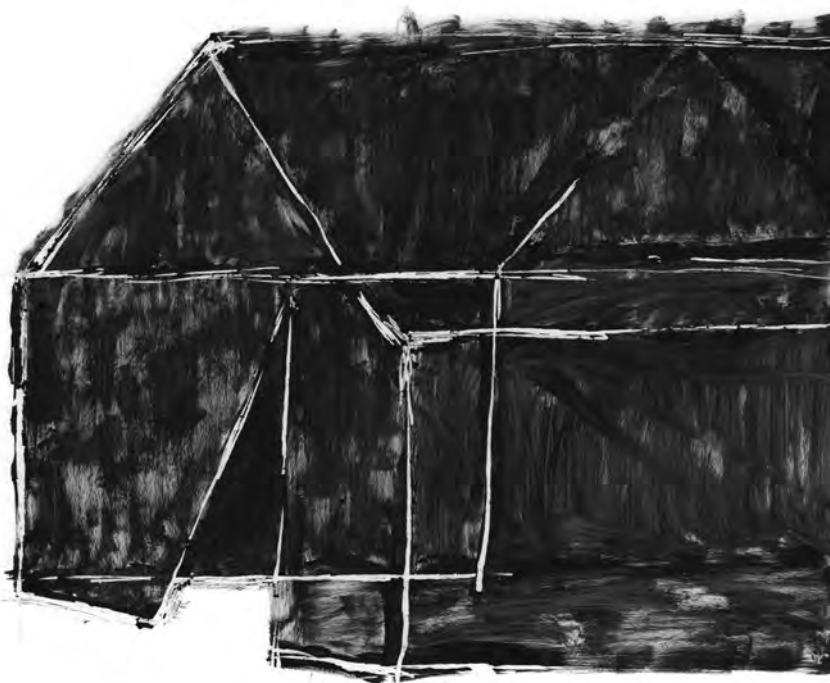


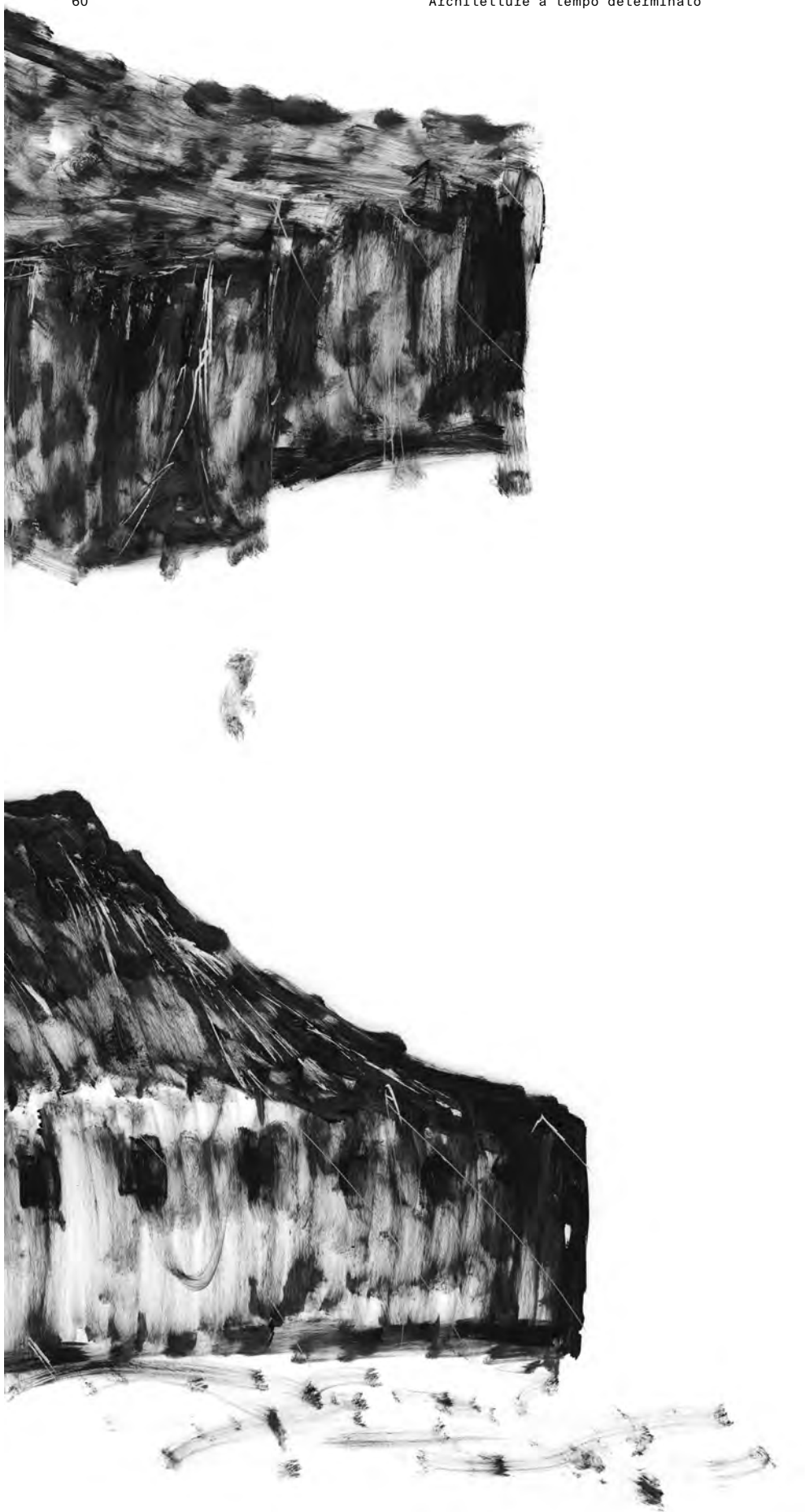


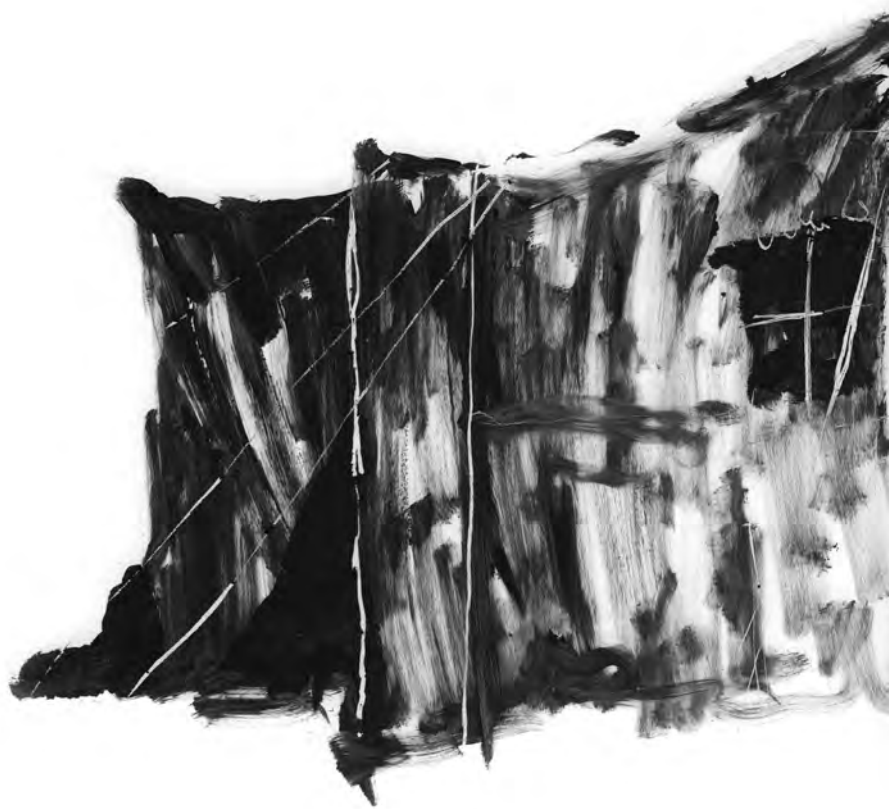




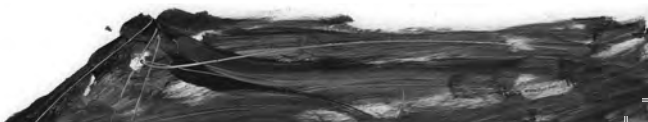
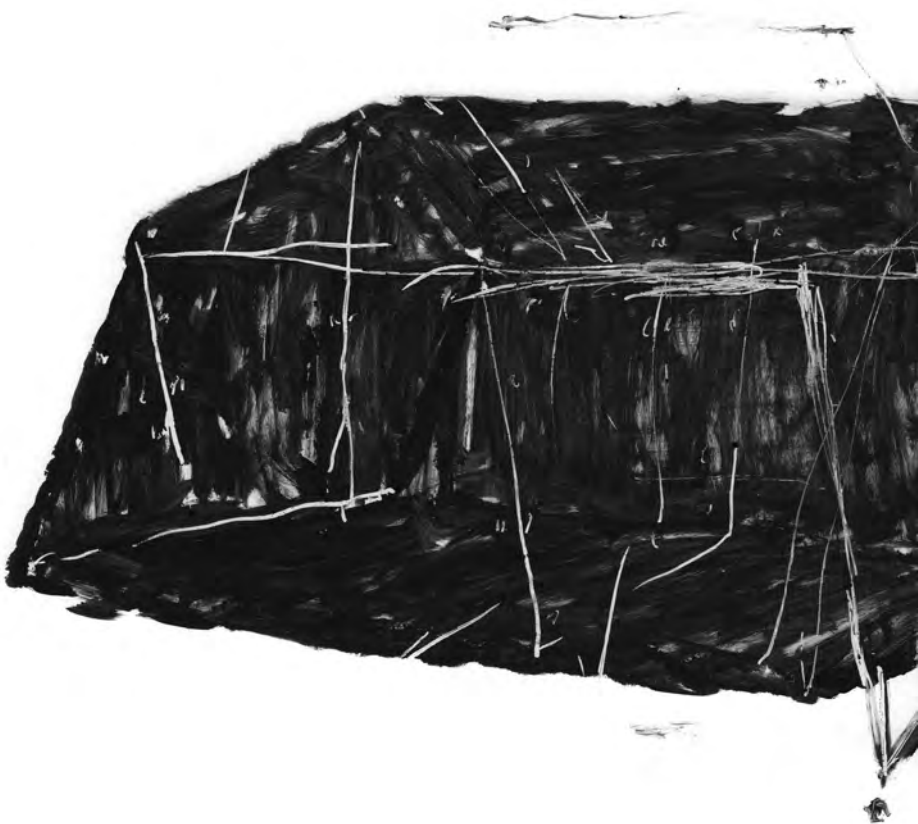


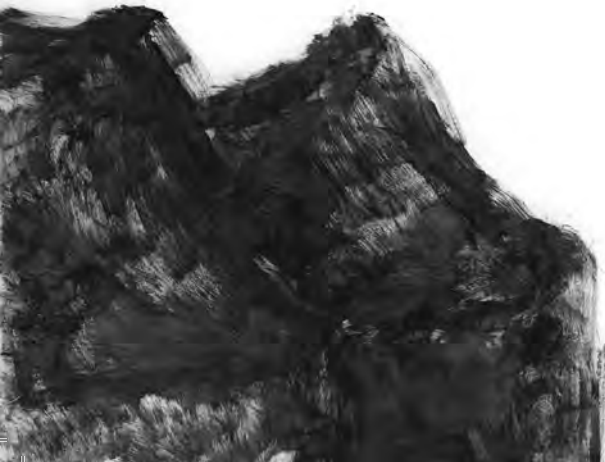
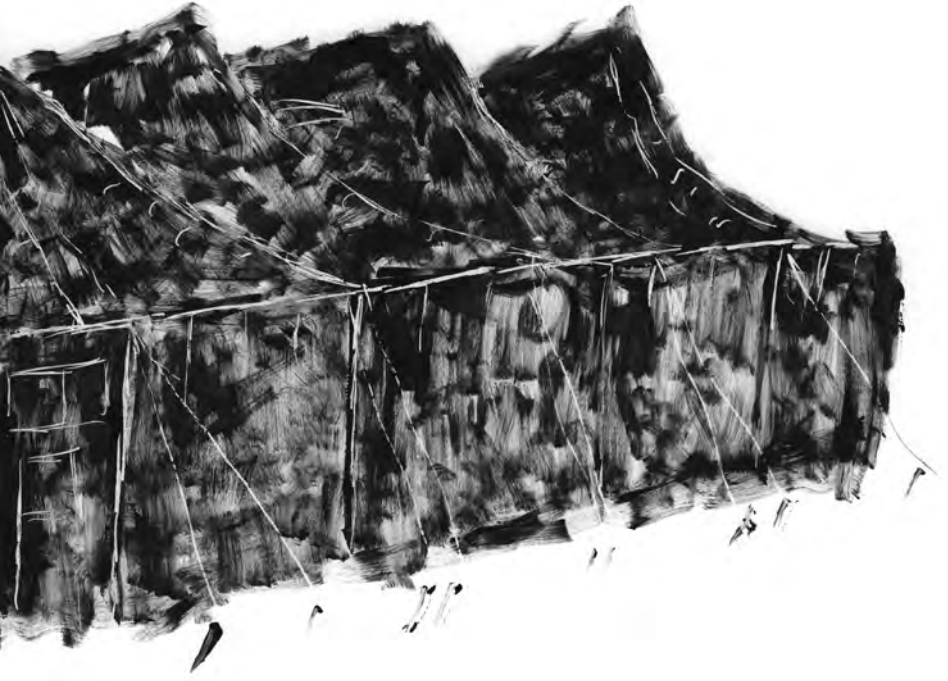
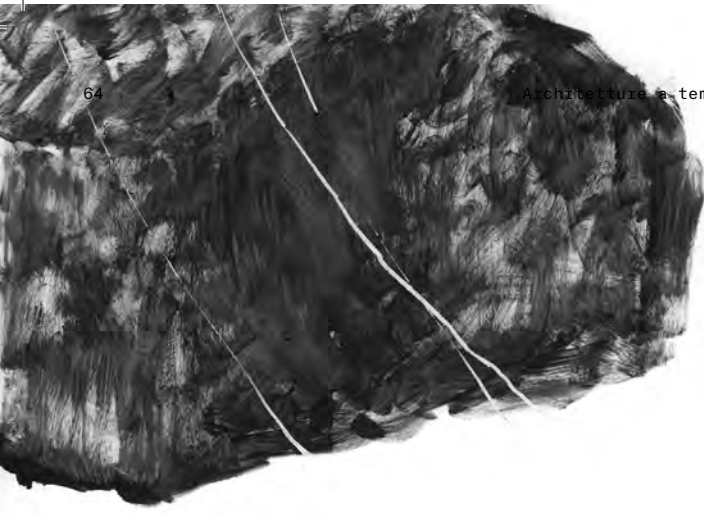














evvic —ti

den

Effimero in fiamme

Egidio Cutillo

Prima di morire, darei degli ordini. Se tu non ci sei, il mio corpo sarà tratto dal lago, lo si brucerà, e le mie ceneri ti verranno spedite: urna ben protetta (“fragile”), e tuttavia non raccomandata al fine di tentar la sorte. Sarebbe un invio da parte mia che non verrebbe più da me (oppure, se preferisci, un invio venuto da me, in quanto sarei io che lo avrei ordinato, ma non più un invio mio). Saresti lieta allora di poter mescolare le mie ceneri a quello che mangi (caffè al mattino, pane *brioché*, tè alle cinque, ecc.). Superata una certa dose, cominceresti ad intorpidirti, a sentirti innamorata di te. Io ti guarderei inoltrarti dolcemente verso la morte, e tu ti avvicineresti a me dentro di te con una serenità di cui non abbiamo neanche l’idea: la riconciliazione assoluta.¹

A volte l’architettura è progettata per essere consacrata alle fiamme, per consumarsi e divenire cenere, certa della propria resurrezione. In questo incinerarsi, nell’apparire per scomparire naturalmente, l’obiettivo è duplice: farsi «traccia destinata, come ogni traccia, a cancellarsi da sola sia per far perdere la strada sia per ravvivare una memoria».² Jacques Derrida vede nella cenere il resto materiale di una presenza scomparsa e al contempo l’anticipazione di un suo ritornare, un ritracciare ciclico che in qualche modo non confligge più con il consumarsi definitivo della fiamma e del suo tempo effimero. Nell’osservare *ciò che resta del fuoco*, il filosofo ci riferisce che effimero e ciclico coesistono, che divenire cenere significa lasciarsi assorbire, riconciliarsi con l’altro da noi fino a non appartenerci più. Questo movimento plurale – celebrare-cancellare-riconciliarsi – e questo doppio tempo – effimero-ciclico – sono qui osservati nelle architetture della festa popolare che innervano la cultura dei paesi dell’Italia più interna. Prenderemo in considerazione, quindi, tre casi in cui l’architettura è predisposta alla combustione ed è edificata per essere incendiata nel tempo di un rito. Nell’osservare il loro andar via riducendosi in cenere, per poi tornare a ripetersi, cercheremo di seguire la traccia derridiana e di trarre alcune considerazioni progettuali che interessano l’architettura effimera di questi eventi e il progetto architettonico in generale. Nella cultura popolare italiana – in particolare in quei luoghi che non sono riusciti a o hanno scelto di non diventare città – sono ancora numerosissime le manifestazioni del folklore locale in cui si costruiscono monumenti vegetali con lo scopo di sacrificarli in rogo per devozione a un santo, per onorare la terra e per segnare l’avvicinarsi del ciclo della vita. Con questo obiettivo, ogni anno, da tempo immemore e rispettando un calendario serrato, le diverse comunità del-

1 J. Derrida, *Ciò che resta del fuoco*, Se, Milano 2000, p. 67 (ed. or. *Feu la cendre*, Editions des Femmes, Paris 1987).

2 *Ibidem*, p. 45.

lo stivale si raccolgono, si riconoscono e agiscono sul territorio riattivandolo nel tempo del rito. Prendiamo in analisi, dunque, i tre casi che giungono a noi dall'architettura della festa popolare: le Fòcare di Novoli, le Farchie di Farchie di Fara Filiorum Petri e le Fracchie di San Marco in Lamis.³

Fòcare

Novoli è un paese di circa ottomila anime situato nella Puglia centro-settentrionale, equidistante sia dal mar Ionio che dall'Adriatico. Ogni anno, la notte del 16 gennaio vi si festeggia la vigilia di Sant'Antonio Abate, patrono del paese. In un sincretismo proprio del folklore nostrano, per celebrare il santo e auspicare un abbondante raccolto, la comunità si accende intorno a un gigantesco falò, la cosiddetta Fòcara, dai novolesi chiamata anche "montagna" per la sua stazza. Questa, infatti, è una costruzione lignea di forma troncoconica che si eleva per circa 25 metri rastremandosi verso la cima, insiste su un basamento in tufo di 20 metri di diametro e, all'attacco a terra, è attraversata da una galleria a sezione triangolare che serve al passaggio della processione. Originariamente la Fòcara veniva posizionata sul crocevia davanti alla chiesa di Sant'Antonio, poi – crescendo di dimensioni di anno in anno – è stata spostata prima in piazza Totò Vetrugno (ex Gaetano Brunetti) e oggi insiste su piazza Tito Schipa, al confine orientale del paese: un vuoto dall'impianto poligonale che lungo gli assi passanti per il baricentro misura circa 80 per 100 metri. La Fòcara è un'architettura senza fondazioni, in cui figura e "struttura" coincidono: è il risultato dell'accatastamento di oltre 50.000 fasci di tralci di vite, ingegnosamente intrecciati e disposti secondo una tecnica secolare in modo da conferire la massima stabilità strutturale.⁴ L'architettura espone l'espedito tecnico, è decorata in cima con l'effigie del santo e con un ritratto di Sant'Antonio dipinto a regola d'arte, sufficientemente grande per essere visto da lunga distanza.

3 I casi di cui si tratta sono pressoché inesplorati sul piano architettonico e nella letteratura di settore, dunque la loro descrizione e la loro analisi deriva sia dall'osservazione diretta sia da un'immersione nella cronaca ufficiale e ufficioso. Si rimanda comunque a: E. Winspeare, *La festa che prende fuoco. La Fòcara di Sant'Antonio Abate a Novoli*, DVD, Anima Mundi, 2012; A. Corrado, S. Di Fulvio, S. D'Orazio, *Dalla terra al fuoco. Viaggio tra sacro e profano a Fara Filiorum Petri paese delle farchie e del miracolo di Sant'Antonio*, Menabò, Ortona 2013; G. Tardio, *Fracchie*, SMIL, San Marco in Lamis 2008. Ma soprattutto, si rimanda ai numerosi video amatoriali e giornalistici presenti su YouTube. Al di là dei casi specifici qui considerati, alcune esperienze a noi più o meno vicine possono essere ulteriormente richiamate a servizio: V. Borgonuovo, S. Franceschini (a cura di), *Global Tools 1973-1975. Quando l'educazione coinciderà con la vita*, Nero, Roma 2018; A. Natalini, L. Netti, A. Poli, C. Toraldo di Francia, *Cultura materiale extraurbana*, Alinea, Firenze 1983; B. Rudofsky, *Architettura senza architetti. Una breve introduzione all'architettura non-blasonata*, Editoriale Scientifica, Napoli 1977 (ed. or. *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*, Museum of Modern Art, New York 1964); G. Pagano, D. Guarniero, *Architettura rurale italiana*, Hoepli, Milano 1936.

4 I capomastri garantiscono che, data la robustezza e la stabilità della costruzione, sarebbe possibile edificare persino una casa sulla cima della Fòcara.

Il lavoro di preparazione del “cantiere” inizia nel territorio, a ottobre, con la rimonda delle vigne e con la raccolta dei tralci di vite, progressivamente stivati e legati in fasci, poi trasportati *in situ* e lavorati in opera come materiale da costruzione. La realizzazione effettiva del monumento agricolo, invece, dura un mese, inizia per tradizione il 16 dicembre (primo giorno della Novena) e deve essere necessariamente ultimata entro il mezzogiorno del 16 gennaio: quando il tempo scade la costruzione si ferma laddove è riuscita ad arrivare. In questo tempo, parte della comunità del paese si trasforma in squadra di lavoro ed è istruita e supervisionata da un capomastro esperto nella realizzazione di Fòcare. Accatastati i primi tralci e superata una certa altezza, le maestranze montano una serie di scale incastrate, addossate lungo il dorso della “montagna”, e vi si siedono spalle al monumento, operaio su operaio, costruendo una gigantesca catena umana, utile a passare le fascine di mano in mano. Si dice, infatti, che per poter costruire una Fòcara bisogna camminare sempre all'indietro, andare a ritroso, e così fino alla cima, dove parte della squadra assesta il legname facendo crescere progressivamente la costruzione. La forma della Fòcara nasce man mano che il lavoro procede e dipende tanto dall'abilità delle maestranze e dalla loro capacità d'improvvisazione quanto dalle condizioni atmosferiche che concedono o meno la prosecuzione dei lavori. A mezzogiorno del 16 gennaio, ultimata la costruzione, l'ultima fascina viene lanciata a terra dalla sommità per dare il via ai festeggiamenti. All'imbrunire, il rito propiziatorio prende corpo, la comunità si raccoglie con un assetto circolare seguendo l'andamento del monumento che viene incendiato, bruciando in una gigantesca pira che accende il paese di nuova luce, il più in fretta possibile affinché sia di buon auspicio.

Farchie

Nella stessa ricorrenza, a Fara Filiorum Petri, comune di circa duemila abitanti al centro della Val di Foro in Abruzzo, il medesimo santo è onorato con la festa delle Farchie. La ricorrenza celebra il miracolo che, secondo la tradizione locale, Sant'Antonio compì fermando l'avanzata delle truppe francesi sul borgo nel 1799. A quel tempo il paese era circondato da un vasto quereto dove il nemico aveva nascosto i propri avamposti. I faesi sotto assedio si rivolsero al santo il quale apparve alle truppe francesi, intimò di non oltrepassare la selva e, al loro diniego, incendiò la foresta mettendo in fuga i soldati. Ogni anno questa vicenda viene simulata realizzando una foresta artificiale in fiamme nella piazza antistante la chiesa di Sant'Antonio Abate: anche qui in un vuoto, di terra battuta ricoperta di ghiaia, predisposto e demandato ad accogliere la festa. Le Farchie, infatti, sono colonne cilindriche di fasci di canne legate con rami di salice rosso – del diametro

di circa 80-100 centimetri, alte tra gli 8 e i 10 metri, ciascuna dal peso di circa 250 chili – che vengono disposte in ordine sparso configurando la spazialità di una foresta di querce. Lungo una delle linee che definiscono i cilindri viene disposta una serie di maniglie che servono alla movimentazione, all'elevazione e alla corretta giacitura delle Farchie. Queste servono anche per arrampicarvisi in modo da appendere decorazioni, simboli votivi e disporre la miccia che servirà a darle fuoco, il cosiddetto “sparo”.

La realizzazione delle Farchie segue tre tempi e attiva tre movimenti: inizia a febbraio, quando ciascuna contrada del paese si procura furtivamente la materia prima nelle campagne circostanti e la custodisce fino al 6 gennaio dell'anno seguente; allora i mastri contradaioli, nelle zone di loro pertinenza, iniziano la realizzazione delle strutture che termina il 16 gennaio, giorno della ricorrenza; infine le colonne monumentali vengono trasportate a spalla o con mezzi meccanici fino alla piazza della chiesa di Sant'Antonio Abate. Il rito vero e proprio, quindi, comincia a prendere corpo nel pomeriggio del 16 gennaio con la processione delle Farchie di ciascuna contrada che arrivano sul posto (tra le quindici e le diciassette a seconda degli anni, sempre in numero dispari per tradizione). Una volta giunte, inizia la cosiddetta fase di “alzata” delle colonne: queste vengono posizionate a terra e viene scavato un solco picconando il suolo in prossimità della base, in modo da creare una leva; le Farchie vengono poi sollevate a mano, da un lato tirate con due corde per controllarne la rotazione, dall'altro lato spinte da una stampella cruciforme che ne assicura la stabilità. Innalzate le numerose colonne – stabili solo in appoggio al suolo, grazie alla larghezza della base e al peso proprio – segue la fase di accensione e si dà inizio all'incendio a partire dalle cime. Nel giro di poche ore, ciascuna Farchia si consuma sotto gli occhi degli astanti disposti a recinto intorno al vuoto urbano riconfigurato dal rito.⁵

Fracchie

Il terzo rito che prendiamo in esame è quello delle Fracchie di San Marco in Lamis. Torniamo in Puglia, ma stavolta in un luogo che si è guadagnato l'appellativo di città nel 1793, grazie al Regio Diploma di Re Ferdinando IV di Borbone. Le Fracchie sono monumentali fiaccole di varie dimensioni, dalla forma che ricorda una cornucopia, che sfilano in processione su carri trainati a mano ogni Venerdì Santo per rievocare la Passione di Cristo dalla prospettiva della Madonna Addolorata. Il termine “fracchia” ha origine incerta, forse de-

⁵ Esiste in Giappone un rito identico a quello di Fara Filiorum Petri: il Taimatsu Akashi di Sukagawa. Ogni 9 novembre, trenta colonne monumentali (circa 2 metri di diametro per oltre 10 metri di altezza, dal peso di 3 tonnellate) vengono trasportate a spalla dalla città alle pendici del monte Goro per essere incendiate durante la notte in memoria dei caduti nell'assedio del generale Masamune al castello di Sukagawa nel 1589. La città giapponese e il paese italiano, infatti, sono gemellati in ragione di questa singolare eco folkloristica.

riva dal latino *facula* (fiaccola) – in ragione della loro luminescenza – o *fractus* (rotto) – in riferimento alla conformazione e al processo costruttivo. In effetti, nel Medioevo le Fracchie erano vere e proprie fiaccole di dimensioni modeste che svolgevano il ruolo di illuminazione pubblica in città e segnavano la via che dalla Collegiata, all'interno del nucleo urbano, conduceva alla chiesa dell'Addolorata, situata *extra moenia*. Pur costruite con la medesima tecnica, le Fracchie odierne hanno subito un notevole salto di scala e arrivano a raggiungere una lunghezza di 10-15 metri per una sezione circolare maggiore a uno degli estremi di oltre due metri di diametro. Queste sono realizzate nell'arco di un mese, a partire da un unico tronco sezionato longitudinalmente in spicchi per quasi l'intera lunghezza. Gli spicchi vengono poi divaricati in circolo e ammorzati a una serie di anelli metallici a sezione variabile per formare la cornucopia lignea. L'invase viene riempito con rami e legna di varia pezzatura, disposta in modo da ottenere una buona areazione, utile a mantenere vivo il fuoco; al capo opposto, invece, è sistemato un contrappeso sormontato da un'icona della Madonna e da altre decorazioni. La Farchia è infine sistemata su un asse ben ancorata a un carro, alle cui ruote sono legate le corde da traino. Alla vigilia del Venerdì Santo si organizza un banchetto e si veglia nottetempo sulle Fracchie. Il pomeriggio del giorno seguente, i carri (circa cinquanta di varie dimensioni)⁶ vengono disposti in fila davanti alla chiesa in attesa del crepuscolo. Allora la processione inizia, con i carri più piccoli a guidare la fila, quelli più grandi a chiuderla e la Madonna al centro. Lungo il tragitto tutte le Fracchie vengono progressivamente incendiate, a costruire un falò itinerante che accompagna l'Addolorata alla ricerca del corpo di Cristo, illuminandone simbolicamente la via.

Vi è là cenere

Tutto questo si deve al fuoco, e tuttavia, se possibile, senza l'ombra d'un sacrificio: a mezzogiorno, liberamente, senza Fenice, mentre l'unica frase verrà a coprire, al posto di qualsiasi altro investimento, soltanto il posto d'una incinerazione. Essa non ammette se non l'incinerazione in corso, di cui essa resta il monumento, più o meno tacito. E questo può essere, può voler dire, là.⁷

Le parole di Derrida possono servirci per cercare una sintesi delle ragioni e dei movimenti che questi atti di "incinerazione" determinano sul piano architettonico-spaziale. Rileviamo *in primis* quella che possiamo definire "capacità locativa dell'effimero", in particolare di architetture a tempo determinato che ritornano,

⁶ La manifestazione è regolamentata da un'ordinanza comunale che viene emanata circa un mese prima della festa per indicare il numero massimo di Fracchie consentite per ogni categoria dimensionale (grandi, medie e piccole).

⁷ J. Derrida, *Ciò che resta del fuoco*, cit., p. 19.

di anno in anno, ad affermare un luogo, dislocandovi la propria antitesi. Posizionata sul bordo del paese, la “montagna” di Novoli, ad esempio, si afferma come nuova polarità nel territorio, in grado di riattivare lo spazio collettivo e conferire nuovo senso al confine stesso, stabilendo un ponte tra l’ambito cittadino e la campagna, tra cultura materiale e cultura urbana. Si configura come spazio-porta a marcare un rito d’accesso, senza la possibilità di definire con certezza se l’ingresso sia verso il paese o verso il territorio. Si tratta, in effetti, della dislocazione di un brano di paesaggio all’interno di uno spazio normato sull’urbano, quasi a negare lo statuto stesso dell’umano insediarsi, creando una continuità fisica e simbolica col territorio. Ed è proprio in questo continuo movimento di negazione e affermazione del senso dello spazio, violentemente sottolineato e trasfigurato dalle fiamme, così come nella reversibilità naturale di questo altrove, senza mediazione tecnica né scarto, che si situa la capacità del progetto di “dire, là”. «Supponi, io avrei chiesto, che questa leggenda sia solo un segnale, e che di sé non segnali nient’altro che: sono un segnale di cenere, segno il ricordo di qualche cosa o di qualcuno di cui non dirò nulla; questo tracciato che è là chiaramente per non dir nulla, dovrà ben annullare il detto del suo dire, darlo al fuoco, distruggerlo nella fiamma e non in altro modo. Non vi è cenere senza fuoco».⁸ Queste architetture sono segnali di qualcos’altro, nascosto dietro la loro figura. Definiamo, stavolta, una relazione che chiamiamo “subordinazione ipotattica”, ovvero la dipendenza del progetto da un periodare principale, da una narrazione che soggiace alla materia costruita e che condiziona figura e conformazione dello spazio. I tre monumenti vegetali sono, in effetti, tracce di altre storie che determinano tre declinazioni spaziali. Abbiamo già parlato della “montagna” e della sua polarità, del suo essere connettore di più sistemi, mentre più sopra abbiamo solo accennato a un querceto in fiamme e a un sentiero sacro. Nel caso delle Farchie di Fara Filiorum Petri, la leggenda del salvifico incendio determina la figura architettonica della foresta che si traduce nella dispersione di una serie di elementi nello spazio. Al contrario della “montagna” che instaura relazioni spaziali estrinseche con il suo intorno, in questo caso le tensioni sono tutte interne alla disposizione degli elementi: ciascuno di essi, reciprocamente semi-identico, non ha alcun valore in sé bensì solo in relazione agli altri ed è possibile definire ambienti diversi in base alla prossimità degli elementi stessi.

Nella Processione delle Fracchie, invece, l’architettura si dispone come una sorta di Via Crucis e prende corpo nell’attraversamento del territorio. Si tratta, quindi, di un’architettura-strada o architettura-sentiero.

Il progetto si sostanzia nello spostamento di corpi nello spazio e si basa sulla reiterazione ciclica di un doppio movimento: il primo dalla città al territorio, con andamento ondivago, per la coltivazione dei boschi e per la raccolta del materiale da costruzione; il secondo dall'*extra* all'*intra moenia* lungo l'itinerario del rito. In questo senso, la pratica architettonica si traduce anche in una forma di manutenzione del territorio che si attua innanzitutto attraversando il territorio stesso.⁹ Derrida ci avverte: «Se distrugge persino la sua lettera e il suo corpo, in che modo il brucia-tutto potrà serbare traccia di sé (di lui) e dar inizio a una storia in cui si conserva perdendosi? Fa qui la sua prova la forza implacabile del senso, della mediazione, dell'attività del negativo. Per poter essere quello che è, purezza del gioco, della differenza, del consumarsi, il brucia-tutto deve passare nel proprio contrario: salvaguardarsi, conservarsi, conservare il proprio movimento di perdita, apparire come ciò che esso è nella sua stessa sparizione. Non appena appare, non appena il fuoco fa la sua apparizione, esso resta, indugia, si perde come fuoco. La pura differenza, differente da sé, cessa di essere ciò che essa è per restare ciò che è».¹⁰

Dovrebbe allora schiarirsi un poco la tesi iniziale secondo cui il venir meno di queste architetture manifesta la compresenza della volontà di cancellare un ordinamento e di accenderne uno diverso per riconciliarci con l'altro da noi e con l'altrove da qui, sebbene nel tempo determinato dalla corrispondenza tra progetto ed evento, preordinato al ciclico avvicinarsi di costruzione e distruzione, teso a riorganizzare lo spazio in nuove geografie transitorie.

Ora, si tratta semplicemente di una messa in disparte, in modo da lasciare a un dono tutte le sue possibilità senza la più piccola memoria di sé; in fin dei conti, non un corpus ma un mucchio di cenere, per nulla preoccupato di conservare la sua forma, appena appena un riparo, senza nessun rapporto con quello che ora, per amore, ho fatto per voi e che adesso vi dirò.¹¹

9 «La densità, l'ampiezza dell'invisibile è insondabile: non abbiamo vissuto nulla dei loro corpi, delle loro azioni, ignoriamo tutto della loro esistenza, e tuttavia, seguendo le minuscole tracce visibili delle loro invisibili vite, troviamo qualcosa di fortemente intimo che appartiene a questi lupi, qualcosa di specifico, come fosse l'insolita usanza di un villaggio isolato, un modo rispettoso di salutarsi che sigla l'appartenenza comune dei suoi abitanti, anche dopo una diaspora». B. Morizot, *Sulla pista animale*, Nottetempo, Milano 2020, pp. 148-149 (ed. or. *Sur la piste animale*, Actes Sud, Arles 2018).

10 J. Derrida, *Ciò che resta del fuoco*, cit., pp. 29, 31.

11 *Ibidem*, pp. 67, 69.

Chronoclave Andrea Pastorello

Quelque chose de blanc
 lumière venant vite sur la mer
 s'en allant
 comme elle était venue, rapide.¹

La regola del gioco è una sola, categorica, impegnativa per tutti: far coincidere l'enclave che si pretende eterna,² con l'effimero che si protende nell'attimo; in breve, definire e occuparsi di *Chronenclave*,³ l'avventuroso spazio da cui osservare e tracciare le effemeridi, in cui architettura e tempo sembrano trovare un vicendevole nutrimento da *l'avènement de l'événement*.⁴ Il contributo allora si compone in due tempi: nel primo – prestissimo – sarà restituito in teoria il sodalizio tra tempo ed enclave; successivamente nel secondo – andante – si compirà un'avventura per tappe fugaci attraverso la dimensione tidale delle *Chronenclave*, percorrendo una terra d'oblio dove esercitare la sparizione contro gli eccessi di una sovraesposizione quotidiana. *Chronenclave* sono diverse possibili manifestazioni dell'effimero in architettura, mondi in cui la pienezza dell'istante si costruisce col suo farsi e fare enclave sprigionando *in toto* la propria valenza gnoseologica. Un doppio livello di rottura quindi: un istante che scardina il ritmo incessante del tempo limitandone un intervallo⁵ – ecco il suo farsi enclave – e che nel contempo isola nella sua durata uno spazio – ed ecco il suo fare enclave –. Se in nota il costruito neologico di *Chronenclave* è già stato chiarito, va ora precisata la relazione tra il tempo dell'effimero e la dimensione dell'enclave,⁶ ovvero tra il presunto fluire del divenire di *chronos* e la presunta immobilità del sempre di *aión*. Massimo Cacciari, mimando una fallace rilettura cronologica, cosmologica e

1 J. Risset, *Un instant, vingt-cinq siècles* in Id., *Les instants*, Farrago, Tours 2000, pp. 121-122.

2 La prima enclave, giardino recintato per la caccia dei nobili, è il paradiso, regno dell'eterno.

3 Una precisazione sul neologismo: il carattere cairologico del tempo dell'architettura tidale appare con tutta evidenza il più immediato. Tuttavia, *Kairenclave* sarebbe stata una definizione non poco ostica e difficilmente avrebbe rimandato istintivamente a un'enclave fortemente legata al tempo. Si è scelto quindi di utilizzare il prefisso *crono* – più precisamente nella puntuale traslitterazione *chronos* – che certamente in prima istanza si rifà a una dimensione temporale prettamente cronologica, ma che è comunemente utilizzato come primo o secondo elemento nelle parole composte legate al tempo e che si rivelerà nel suo orizzonte di istanti il tempo dell'avventura.

4 V. Jankélévitch, *L'avventura, la noia, la serietà*, Einaudi, Torino 2018, p. 7 (ed. or. *L'avventure, l'ennui, le sérieux, Flammarion*, Paris 1963).

5 «L'intervallo non è soltanto una durata da durare, ma un'avventura da correre; l'intervallo è un formicolio d'istanti, ed è, inoltre, il corso dell'occasione. Un corso che non è affatto curriculum amministrativo o cursus stabilito in anticipo». V. Jankélévitch, *Il non-so-che e il quasi-niente*, Einaudi, Torino 2011, p. 103 (ed. or. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Éditions du Seuil, Paris 1980).

6 Per completezza, va riportato che la coincidenza più nota tra tempo ed enclave prende in considerazione il tempo atmosferico e le enclave meteorologiche. Da qui la teoria dell'architetto meteorologo di Philippe Rahm e delle isole atmosferiche di Peter Sloterdijk; entrambe si possono leggere come manifesti di uno spazio che trova nel suo essere enclave – meteorologico – il proprio senso. Cfr. P. Sloterdijk, *Sfere III. Schiume*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, pp. 291-299 (ed. or. *Sphären III – Schäume, Suhrkamp*, Frankfurt am Main 2004) e P. Rahm, *Climatorium. L'architetto come meteorologo*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", *Materia-autore | Author-Matter*, n. 2, 2020, pp. 24-35.

naturalistica della comprensione del tempo nel pensiero classico dimostra «la peculiare distinzione (e in nessun caso contrapposizione assoluta) tra *aión* e *chronos*, poiché immanente all'idea stessa dell'*aión* che è nell'uno sta la forma dei numeri e dei molti, così come nei numeri (di *chronos*) la partecipazione all'*aión*». ⁷ Questa distinzione-partecipazione è quindi un rapporto *numerato* che caratterizza il ritmo di *chronos*, il quale tuttavia in alcun modo assomiglia a un *fluire* lineare e monotono senza rotture: «ritmo è infinitamente 'più' che *fluire*, per un'essenzialissima ragione: che costitutivo del ritmo è l'istante che *spezza* il *fluire*. [...] Il ritmo della 'durata' appare solo ad una considerazione *kai-rológica*, attenta, cioè, a quegli istanti che emergendo, esprimendosi dell'apparente continuo, mostrano un'esistenza al suo culmine, alla sua *akmé* [...]». ⁸ Ecco allora che il tempo cronologico è già in sé occasione di salti e di rotture, la sua continuità è *cairologica* e in quell'istante risiede il rapporto tra *chronos* e *aión*: «il rapporto *aión-chronos*, cioè, si gioca nell'istante: l'istante al di fuori di ogni tempo li collega e distingue [...] Il tempo è continuo *in quanto* misurato sull'orizzonte discriminante dell'istante – è continuo *in forza* di questa misura»; ⁹ è soltanto dal punto di vista della sua *akmé* – «'oltre' la quale si *salta* ad un altro evento o ad un'altra 'età'» ¹⁰ – che ogni continuo è misurabile. Cosa resta allora dell'eternità dell'*aión*, di quel tempo eterno della prima enclave? Un *quasi-niente*: «Ma se questo è *aión* [...] il suo significato va radicalmente distinto da quello di perpetuità, di infinita durata. [...] Nell'istante aionico, invece, la durata collassa (qualsiasi idea di durata, comunque disposta). Tanto che dell'*aión* neppure si dovrebbe dire che è *sempre*. [...] L'*aión* è collasso della durata, ma simultaneamente ciò che sempre la rinnova, o, meglio, ciò che rinnova il sempre della durata. Potremmo dire: la durata non è concepibile che come in perpetua *crisi*». ¹¹ Nella durata di questa crisi, nel suo farsi ed essere istante, si spazializza l'architettura tidale delle *Chronenclave*.

Rimane ora da puntualizzare il termine di evento, approdando finalmente – per poi partire veramente – all'avventura. L'architettura effimera infatti sembra privilegiare l'occasione celebrativa della festa – Barocco *doce!* – dove il tutto si esaurisce in *kairós*. Tuttavia, una delle prime *Chronenclave*, la prima architettura

7 M. Cacciari, *Chronos e Aión*, in "il CENTAURO", n. 17-18, maggio-dicembre 1986, p. 7. Una contrapposizione che l'architettura contemporanea sembra già avere superato: «[...] la cultura progettuale contemporanea esperisce l'effimero in modo nuovo rispetto al passato, [...] l'effimero non si contrappone al permanente, almeno non nei modi e nella misura propri del moderno». M. Unali, *Architettura effimera*, voce consultata su www.treccani.it il 05.11.2020.

8 M. Cacciari, *Chronos e Aión*, cit., p. 8.

9 Ivi, p. 9.

10 Ivi, p. 10.

11 Ivi, p. 16.

papera della storia,¹² sottolinea come non sia tanto l'akmé in sé a farci *battere il cuore*, quanto l'avvenimento – inteso come avvenire futuribile – della stessa, il suo tempo nell'orizzonte continuo degli istanti cronologici.¹³ Ecco l'avventura! Restare aperti alle possibilità del futuro, accogliere un'akmé incerta nel suo costruirsi: «Andiamo oltre: l'avventura infinitesimale è legata all'avvento dell'evento. Dobbiamo distinguere con maggior precisione *Evenit* e *Advenit*. L'evento è solo una data su un calendario; ma l'“avvenimento” si configura come l'“avvento” di un mistero. L'evento avviene troppo tardi per l'avventura: mi ci trovo dinanzi faccia a faccia e non c'è più tempo per disporsi coraggiosamente dinanzi a questo flagrante presente. L'avvenimento è, al contrario, l'istante in istanza: non più l'attualità che si sta verificando, né a mano a mano che si verifica, ma quella ancora sul punto di verificarsi».¹⁴ Ebbene, se consideriamo l'effimero come akmé, e quindi come culmine di un atto in un istante, come tempo esclusivamente cairologico, saremmo di fronte a un evento che non lascia spazio all'avventura. Al contrario se l'enclave è terra di avventura, e il tempo della stessa è sì un futuro, ma un presente che tende a esso, un avvento dell'evento, ecco che i salti di *chronos* sono occasioni necessarie – ma menomate – per arrivare al superbo istante di *kairós*. Serve un orizzonte di istanti cronologici per far emergere l'evento dello scoglio solitario di *kairós*. Il tempo dell'avventura è *chronos* verso-e-con *kairós*, ma il suo luogo, capace di risolversi all'infinito in istanti, è uno solo: *Chronenclave*. Dunque, non ci resta che salpare per un'avventura; sarà soltanto una primavera, un amore per una stella che al mattino se ne va.¹⁵ E per farlo, partiremo da un banchetto, occasione da cui generalmente molti viaggi da “gastronauta”¹⁶ cominciano o terminano. Ad Agostino, *Doctor Gratiae*, nella licenziosa Cartagine fu offerto un pavone arrosto; insieme ai commensali decise di conservare una parte del petto. Dopo un anno, la carne fu ritrovata quasi inalterata, «soltanto un po'

12 Ci si riferisce al Cavallo di Troia, architettura anticipatrice del “paperino di Long Island” di Robert Venturi e Denis Scott Brown, che però porta con sé la complessa contraddizione di non custodire nel grembo cavalli, ma di *en-claver* temporaneamente armati guerrieri agguerriti – viene certamente meno la logica lineare sottolineata dai due autori americani. Cfr. R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 37 (ed. or. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge (MA) 1972).

13 «[...] l'avvenimento o avvento è il divenire nel suo aspetto istantaneo, come il divenire è il “c'è” nella sua forma continuata». V. Jankélévitch, *Il non-so-che e il quasi-niente*, cit., p. 65.

14 V. Jankélévitch, *L'avventura, la noia, la serietà*, cit., p. 7.

15 «Niente è tanto prezioso quanto il tempo della nostra vita, questo mattino infinitesimale, questa fine punta impercettibile nel firmamento dell'eternità, questa minuscola primavera che sarà una volta sola e poi mai più. [...] Il vento si leva, è ora o mai più. Non perdetevi la vostra unica possibilità in tutta l'eternità, mancate il vostro unico mattino di primavera». V. Jankélévitch, *Il non-so-che e il quasi-niente*, cit., p. 128.

16 “Il gastronauta” è un neologismo ideato dal critico Davide Paolini e titolo di una celebra trasmissione radiofonica da lui condotta sulle frequenze di Radio 24.

più rinsecchita e ridotta». ¹⁷ Carne incorruttibile ed eterna? Sembrerebbe, ma aión è tale nell'istante: Plinio il vecchio ci ricorda come il pavone perda «cauda annuis vicibus [...] cum foliis arborum, donec renascatur alia cum flore» ¹⁸ e come la sua ruota sia un'esibizione cairologica in cui «omnes in acervum contrahit pinnarum quos spectari gaudet oculos». ¹⁹ L'animale sacro a Hera è capace di tenere insieme il kairós con l'orizzonte del sempre: incorruttibile in tutti gli istanti, si rigenera nel ritmo di chronos e mostra in una notte le effemeridi, il firmamento di stelle. ²⁰ Il pavone allora, introduzione allo *charme del tempo*, ²¹ diventa il simbolo – con la propria evidente coincidenza tra sostanzialismo e modalità ²² – dell'architettura tidale, facendosi momentanea apparizione in un arcangelo oppure costante avvento in un orologio. Nel *recto* del folio 165 di un libro d'ore del XV secolo custodito nel Département des Manuscrits alla Bibliothèque nationale de France ²³ compare un preziosissimo San Michele, alato dai cento occhi di Argo con minuziosa chiarezza, nell'atto dell'uccisione del drago: nell'istante culminante l'Arcangelo appare pavone. Ed è così che la sua modalità, come chiarisce la miniatura *La Fête de l'Archange* nel codice *Les très riches heures du duc de Berry*, ²⁴ aleggia su una delle *Chronenclave* più celebri, Mont Saint-Michel, manifesto dell'architettura tidale. La sua assurda conformazione che lo erge a cattedrale nel deserto svela la propria verità nell'effimero intervallo dell'alta marea: Mont Saint-Michel pare un'enclave, pare un'isola, quindi nel solo istante della pienezza del senso è *Chronenclave*, è isola. ²⁵ Per rispettare il suo statuto però, è necessario ingegnerizzare l'occasione, piegare kairós

17 Agostino, *La città di Dio* (a cura di L. Alici), Bompiani, Milano 2001, XXI, 4, pp. 1065-1066.

18 Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, vol. 10, par. 43-45, consultato il 15.11.2020 sul sito https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_Elder/10*.html.

19 Ibidem.

20 Si narra che il pavone fosse animale sacro a Hera e che i cento occhi della sua coda gli fossero stati donati dalla dea per omaggiare la morte del fedele Argo, dopo che lo stesso la aiutò a sorvegliare lo, con le fattezze di una giovenca, amante di Zeus. Secondo Plinio il Vecchio i cento occhi rappresenterebbero l'intero firmamento in una notte limpida.

21 Cfr. *Lo charme del tempo*, in V. Jankélévitch, *Il non-so-che e il quasi-niente*, cit., pp. 7-11.

22 «Il libro *Il saggio*, che narra l'apologo del Pavone, l'ucello dell'ostentazione, chiarisce in senso teologico come questo primato del sostanzialismo si accordi con una relativa riabilitazione della modalità». V. Jankélévitch, *Ibidem*, p. 7.

23 *Horae ad usum romanum*, XV sec., Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, Paris, cod. Latin 1156B; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502614h/f340.planchecontact>, consultato il 16.11.2020.

24 Frères de Limbourg, *Les très riches heures du duc de Berry*, 1411-1416, Musée Condé, Chantilly, cod. Ms. 65.

25 «Al contrario il Parere, che non ha la pazienza di attendere e prescinde dal futuro, consiste nel parere un altro senza esserlo; non consiste affatto, come il divenire, nell'essere e non essere al tempo stesso, ma consiste proprio nel "sembrarlo", il che non è affatto essere, è possedere non l'essenza ontica, ma la vernice fenomenica dell'Essere. Se il divenire è un'anfibolia, il parere è una caricatura». V. Jankélévitch, *Il non-so-che e il quasi-niente*, cit., p. 28.

alla propria immagine,²⁶ ché questo significa essere progetto totale.²⁷ Una montagna non più circondata dal mare infatti avrebbe smaccatamente sminuito la realtà a favore dell'immaginario; allora, la diga stradale di accesso costruita nel 1879, che insieme alle opere idrauliche per deviare le acque del fiume Couesnon ha messo in pericolo il carattere insulare del monte – e i relativi profitti economici –, è stata definitivamente sostituita nel 2014 da una passerella progettata da Dietmar Feichtinger, rinsaldando la possibilità della sua architettura *in-potenza* di farsi *in-atto*. *Chronenclave* è quindi lo spazio a cui piace pavoneggiarsi nell'istante del tempo e da cui trae una maggiorazione ontica: «L'apparenza che si “pavoneggia”, cioè fa la ruota come un pavone, tende così all'arrotondamento ontico e all'esibizione compiacente della propria forma».²⁸ La logica commerciale di Mont Saint-Michel permette di concentrarsi brevemente sul sodalizio tra architettura effimera e *flagship stores* già messa in luce da Maurizio Unali.²⁹ In questi termini l'istante dell'acquisto diventa il culmine di un'avventura esperienziale mossa dal desiderio all'interno di isole sensoriali temporanee, di *Chronenclave*. Al paesaggio moltiplicato dei cilindri porta abiti in metacrilato trasparente della Boutique Altre Cose di Ugo La Pietra a Milano, esattamente cinquant'anni dopo nel 2019 Didier Faustino risponde a Parigi con una sterile fortezza d'acciaio e marmo Saint Laurent per il negozio-bunker della casa di moda Enfants Riches Déprimés. Anche in Rue Charlot si tratta di una discesa momentanea in inferi ovattati, di una caduta in uno spazio sterile quanto libidinoso che si nutre del suo essere escluso ed esclusivo.³⁰ Come aiòn, è sì esibizione compiacente, manifestazione, ma anche nascondimento,³¹ il suo destino è rinchiudere l'esperienza del desiderio, esaurire quindi l'avvento dell'evento: una strisciata di Amex.

26 «L'uomo è l'ingegnere delle occasioni: e come mette al proprio servizio, grazie alle astuzie dell'*ingenium*, mare e cascate orientandole al proprio scopo, cioè flettendole nel senso di un progresso umano, così, e senza fare alcun ricorso a macchine, egli obbliga ingegnosamente il *Kairos* a lavorare per lui». V. Jankélévitch, *Ivi*, p. 104. Si estenda questo appunto alla condizione di tutta l'architettura tidale, ovvero a quelli spazi che si fanno isole che-per-un-istante.

27 Mont Saint-Michel è un'architettura che deve rispondere a logiche economiche, politiche, immaginifiche e di conservazione patrimoniale. È un'enclave extra-territoriale al cui potere dal 1983 al 2014 si sono susseguite senza soluzione di continuità le due principali famiglie dell'isola che controllano la quasi totalità degli hotel *intra* ed *extra moenia* e dei vari commerci.

28 V. Jankélévitch, *Il non-so-che e il quasi-niente*, cit., p. 11.

29 «[...]il negozio per la marca Tod's (2004) nel quartiere Ginza di Tokyo [...] introduce un altro interessante tema-laboratorio nei territori urbani dell'effimero, ossia il fenomeno dei *flagship stores*». M. Unali, *Architettura effimera*, cit.

30 «The ERD boutique is an enclosed grey zone, a geometrical boudoir and a surgical limbo. The space has been shaped as a stage built of metal and stone to enclose the experience of desire», definizione di Didier Faustino, consultata su <https://didierfaustino.com/Enfants-Riches-Deprimés-Flagship-Store2>, il 17.11.2020.

31 «Aiòn è l'istante inafferrabile cronologicamente che fa sempre-nascere, che dà-alla-luce – dunque, anche, ciò che sempre si sottrae a questa luce e a questa *ghenesis*. E perciò è veramente pleroma: poiché insieme manifestazione e nascondimento». M. Cacciari, *Chronos e Aiòn*, cit., p. 16.

Lo stesso Mont Saint-Michel sembra definitivamente chiarire la definizione di *Chronenclave* come territorio dell'avventura. La sua potenza non si esaurisce nell'atto, ma è sempre attuale; la dimensione tidale infatti è sempre in quanto avvento dell'evento. Le ali di pavone dell'arcangelo Michele si dispiegano nell'istante dell'akmé, ma la tensione della baia è ritmicamente rivolta alla sua momentanea apparizione. Così, progettare per l'imprevedibile costringe l'architettura a predisporre all'evento e a darsi pienamente, sprigionando la propria ragione, nell'istante dell'irrompere di condizioni critiche a lei ontologicamente proficue. Da una parte allora lo studio Terry & Terry espone in *Time Space Existence*, evento collaterale della 15a Mostra Internazionale di Architettura di Venezia del 2016, il progetto *Tidal house* prospettando abitazioni-isole che si innalzano al ritmo delle maree in un mondo ormai totalmente sommerso, dall'altra Baca Architects indica attraverso alcuni manufatti, come l'*Amphibious House* del 2015, la propria teoria *Aquatecture*³² per cui singoli edifici sono disegnati per reagire a improvvise inondazioni diventando *Chronenclave* autonome salvifiche.³³ Al contrario, all'interno di un arcipelago molto ampio,³⁴ alcuni territori ribaltano la logica tidale dell'occasione³⁵ e raggiungono la pienezza di senso, il loro massimo evento, col ritiro della marea. In Corea del Sud, *Ganjujuk Gyedo* infatti, letteralmente "la misteriosa strada del mare", è un istmo di terra di 2,9 chilometri che congiunge l'isola di Jindo all'isola di Modo e che compare per un'ora al giorno in qualche raro giorno di primavera.³⁶ *Chronenclave* in costante naufragio, al contrario di Mont Saint-Michel trova l'akmé nell'evento di un'apparizione terrestre a cui partecipano con la festa popolare del Jindo Miracle Sea Road Festival circa 300.000 persone desiderose di vivere l'esodo; *Ganjujuk Gyedo* dunque rinsalda il legame tra l'architettura dell'effimero e lo spazio dell'evento, il quale, rivelandosi per qualche istante all'anno, sottende il carattere del «socchiudimento»³⁷ dell'avventura.

32 Cfr. R. Barker, R. Coutts, *Aquatecture. Buildings and cities designed to live and work with water*, Riba Publishing, London 2016.

33 Per rintracciare *Chronenclave* più vernacolari e comuni e che seguono logiche agricoli, si pensi alle abitazioni monofamiliari nella Pianura Padana che costeggiano le roge; in questo caso, ogni abitazione è un castello in potenza annunciato da un fossato – vi si accede solo attraverso un ponticello che scavalca il canale e che lo congiunge alla strada – che diventa attuale nell'istante di un programmato parziale allagamento.

34 Si segnalano, tra le altre *Chronenclave*, St. Michael's Mount in Cornovaglia, Lindisfarne nel nord dell'Inghilterra, Mande in Danimarca e la Moschea di Haji Ali a Bombay.

35 «[...] l'occasione è una possibilità, è una possibilità inedita, inaudita, insperata, in virtù dell'unione eccezionale di fattori o condizioni che rimangono in genere divisi» V. Jankélévitch, *Il non-so-che e il quasi-niente*, cit., p. 123. Al contrario nel caso di *Ganjujuk Gyedo*, l'occasione temporanea è possibilità di divisione di terra e mare. Riflette sulla stessa questione l'opera *Moses Bridge* di RO&AD architecten in Olanda.

36 Cfr. <https://www.nationalgeographic.com/news/2013/4/130426-jindo-sea-parting-festival-korea-red-tides-science-moses/>, consultato il 20.11.2020.

37 «È il regime del socchiudimento ciò che rende appassionante l'avventura. Il carattere aleatorio di un futuro quasi nascosto, *ferè absconditus*, appare nell'attesa più che nella speranza [...]». V. Jankélévitch, *Il non-so-che e il quasi-niente*, cit., p. 67.

Se l'avventura socchiude, l'evento svela, è ἀλήθεια. Tuttavia, a volte l'avventura rinchiude ermeticamente. Abraham Poincheval nelle sue performance infatti, oggetto di una monografica al Palais de Tokyo nel 2017,³⁸ si imprigiona all'interno di spazi angusti per giorni – teca di vetro, bottiglie, ventri di orsi – e inanella lunghissimi istanti sfidando la sopravvivenza. L'artista abita la dimensione dell'*enclavement* a tempo determinato, piccole e provvisorie *Chronenclave* che si aprono dopo un'avventura rischiosa. L'avvento dell'evento si conclude con lo schiudersi dello stesso svelando, grazie al possibile manifestarsi della tragedia della scomparsa, se si sia trovata o meno salvezza; allora Poincheval potrà annunciare l'evento, apparire Arcangelo. Abbiamo scritto che il pavone è il simbolo dell'architettura tidale anche in quanto costante avvento in un orologio; è necessario dunque, per chiarire quest'immagine, aggiungere qualche ulteriore tappa alla nostra avventura. Nel 1781 Grigorij Potëmkin funge da intermediario per l'acquisto, da parte di Caterina la Grande, del Peacock Clock, un automa meccanico dorato realizzato da James Cox. Allo scoccare dell'ora, i meccanismi si azionano culminando con l'apertura della ruota del pavone. È immediato vedere in questo orologio una riproposizione plastica del ritmo incessante dell'orizzonte degli istanti che si misura con la puntuale opportunità di kairós. Ma l'aspetto che più ci interessa oltre all'arte tersicorea degli ingranaggi è il suo essere protetto all'interno di una teca, di uno spazio che rende possibile il manifestarsi del tempo, di un territorio dell'istante in istanza. Dentro lo scrigno del Piccolo Ermitage allora è custodito il segreto della Russia, una città chiusa in miniatura: il tintinnio dei campanellini annuncia l'evento dell'*akmé* e il canto del gallo finale sancisce il ritorno al tempo dell'avvento, nello stesso modo in cui le sirene d'allarme di una città chiusa segnalano l'avvio del tempo dell'insicurezza, del tempo di *Chronenclave*. Così Sarov (Arzamas-16) – come le altre – era fornita di un sistema di sicurezza composto da decine di chilometri di recinzione munita di filo spinato, torrette, posti di guardia e vari allarmi. Come Mont Saint-Michel, le città chiuse in Russia sono un progetto totale possibile grazie a un controllo universale sul piano dei desideri e su quello delle necessità.³⁹ L'istante che espande il suono assoluto delle sirene allora coincide col momento in cui l'intero apparato delle città chiuse “si pavoneggia”. Qui l'avvento dell'evento è la crepuscolare attesa di uno stato d'emergenza; lo spazio di una città segreta è lo spazio di una *Chronenclave* costruita per rispondere

38 *Abraham Poincheval*, a cura di Adélaïde Blanc, Palais de Tokyo, 03.02-08.05.2017, Paris.

39 «I residenti di Arzamas-16 godevano di un tenore di vita decisamente più elevato di quello tipico del resto dell'Unione Sovietica, ma ci rendemmo conto che era molto difficile uscire dalla città», testimonia il fisico russo Roal'd Sagdeev in S. Maurizi, *Una bomba, dieci storie: gli scienziati e l'atomica*, Mondadori, Milano 2004, pag. 176. Cfr. R.H. Rowland, *Russia's Secret Cities*, in "Post-Soviet Geography and Economics", n. 37, pp. 426-462.

al meglio a picchi di insicurezza momentanea. In questi termini ciascuno spazio domestico si trasforma quotidianamente in una possibile *Chronenclave* effimera, o più precisamente, in una *Chronenclave ἐπι νυκτί*⁴⁰ che esplicita lapalissianamente la funzione immunitaria dell'architettura: «L'ora della casa immunitaria suona di notte, quando compie la sua missione di guardiana del sonno. Dal momento che costituisce l'ambiente protettore del sonno, la casa diventa la complice dei bisogni acosmici dei suoi abitanti. Forma un'enclave dell'assenza di mondo nel mondo [...] Quella casa che costituisce l'involucro del sonno offre la prova più pura del legame tra l'immunità e la sigillatura dello spazio».⁴¹ La notte espone quindi il domestico a una momentanea insicurezza; ἐπι νυκτί infatti è il tempo della pura azione indeterminata del pericolo, è l'intervallo in cui ci si apre alla possibilità di essere percossi o trafitti⁴² e proprio per questo è anche l'orizzonte della legittima difesa.⁴³ Ecco che lo spazio dell'abitazione, come Arzamas-16, si perimetra di sistemi di allarme, telecamere di sicurezza o controlli remoti che nuovamente si impregnano di senso in uno *stato d'eccezione*. Ma la difesa - più o meno legittima - è interscalare, è un atto che può estendersi temporaneamente anche a una *zona*; le ZAD, *Zone à défendre*, sono infatti *Chronenclave* che ospitano collettività effimere mosse dalla lotta contro progetti di pianificazione urbanistica (celebre il caso di Notre-Dame-des-Landes, costituitasi nei primi anni 2000 per contrastare la costruzione dell'Aéroport du Grand Ouest) e che derivano dalle TAZ, le Temporary Autonomous Zone, teorizzate dall'anarchico Hakim Bey, pseudonimo del filosofo Peter Lamborn Wilson.⁴⁴ Tuttavia, le ZAD sembrano TAZ degenerate, *Chronenclave* che dimenticano di avere un tempo. Se infatti gli abitanti di Notre-Dame-des-Landes hanno coltivato il desiderio di un'esistenza autonoma anche dopo il passo indietro del governo francese sull'aeroporto - cercando con lo stesso, dopo una dura lotta militare, una legalizzazione di alcune architetture - Bey precisa che «la TAZ è come una sommossa che non si scontri direttamente con lo Stato, un'operazione di guerriglia che libera un'area (di tempo, di terra,

40 Se effimero è come noto composto da ἐπί e ἡμέρα e quindi letteralmente è ciò che dura un solo "giorno", si vuole qui porre l'accento su ciò che dura una sola "notte" (νύξ in greco antico è la notte).

41 P. Sloterdijk, *Sfere III Schiuma*, cit., p. 514.

42 La notte infatti, νύξ, condivide la stessa radice dell'aoristo del verbo νύσσω - *pungo, trafiggo, ferisco* o nella forma passiva *sono percosso, sono colpito* - ovvero, all'infinito, di νύξαι. L'aoristo come ἀόριστος χρόνος (tempo non-definito) caratterizza la pura azione in sé e per sé, colta nell'indeterminatezza dell'istante in cui si svolge. Ecco allora che νύξ come νύξαι è lo spazio momentaneo dell'efferatezza.

43 Il 4 maggio 2017 la Camera dei Deputati della Repubblica Italiana approva una modifica all'art. 52 del codice penale considerando legittima difesa la reazione a un'aggressione in casa, in negozio o in ufficio commessa di notte. Il testo, bocciato poi in Senato, si rifaceva all'art. 122-6 del codice penale francese.

44 Cfr. H. Bey, *TAZ. Zone Temporaneamente Autonome*, Skake Edizioni, Milano 2008 (ed. or. T.A.Z. *The Temporary Autonomous Zone. Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Autonomedia, New York 1991).

di immaginazione) e poi si dissolve per riformarsi in un altro dove, in un altro tempo, prima che lo Stato la possa schiacciare»⁴⁵ e individua nel nascondimento una possibilità per queste enclave di durare *intere vite*.⁴⁶ Tuttavia, la loro peculiarità risiede nell'«esistere dentro un mondo di puro spazio, il mondo dei sensi. Liminale, anche evanescente, la TAZ deve combinare informazione e desiderio per soddisfare la sua avventura (il suo “accadere”), per riempirsi fino ai confini del proprio destino, per saturarsi con il proprio divenire»,⁴⁷ per accogliere nel proprio spazio extra-territoriale nuove norme. Sono *Chronenclave* pronte a scomparire a ogni canto del gallo che definitivamente commenta la ruota del pavone, sono utopie pirate. Per terminare ora la nostra avventura, ritorniamo al banchetto... *Nunc est bibendum!* Nel 1735 Jean - François de Troy dipinge *Le Déjeuner d'huîtres*, un pranzo di ostriche tra aristocratici in un sontuoso salone riccamente decorato di cui fissa l'akmé: quattro personaggi indirizzano lo sguardo verso uno stesso punto, forse un'apparizione divina? Tutt'altro, l'evento è la sospensione di un tappo di champagne libratosi in aria. Ciò che qui ci interessa rimarcare è la cornice in cui l'evento accade; se l'abitazione infatti – come ambiente *protettore del sonno* – assume una prerogativa difensiva, attraverso il salotto è capace di aprirsi all'evento mondano. L'istante con-ciso dell'evento si impasta con il luogo di rappresentanza. Molte signore ci raccontano lo spazio domestico – un progetto totale con i propri codici, i propri ruoli, le proprie superficiali e quindi profonde sofisticatezze – come territorio dell'evento e del ricevimento ex-clusivo: da Diotima ospite dell'Azione Parallela, a Maria Angiolillo ospite della “quarta camera” del Villino Giulia di Rampa Mignanelli 8, il sodalizio tra evento ed enclave passa per il salotto. Nuovamente TAZ, più conservatrici che anarchiche, nuovamente *ἐπινοητί*, nuovamente avventure,⁴⁸ le *Chronenclave* dei salotti romani sono aree diplomatiche, arcipelaghi che screziano il paese,⁴⁹ stati di sospensione di un tappo di champagne. Ma la tragedia dell'esistenza ci ricorda che *non c'è niente che sia per sempre*. Le enclave, presunte guerrigliere ontologiche della permanenza, sfidano l'istante nell'attimo in cui, in esso, trovano la pienezza del proprio senso: resistere, esistere, *être espace*, essere *Chronenclave* ma per sempre per un istante. Così, i venti cambiano, le repubbliche crollano, *s'il n'y a pas de champagne, il y aura des madeleines* che tutto esisterà ancora nel ricordo.⁵⁰

45 Ivi, p. 15.

46 «Forse certe piccole TAZ sono durate intere vite perché passarono inosservate, come enclavi hillbillies – perché non si intersecarono mai con lo Spettacolo, non apparirono mai fuori da quella vita reale che è invisibile agli agenti della Simulazione». Ibidem, p. 15.

47 Ivi, p. 33.

48 «L'avventura è extra-vitale, extra-territoriale, extra-ordinaria, cioè al di fuori dell'ordine (*extra ordinem*), eccezionale e letteralmente eccentrica». V. Jankélévitch, *L'avventura, la noia, la serietà*, cit., p. 24.

49 «Arcipelago s'incunea in un altro paese e lo screzia, vi è incluso, investe le sue città, è sospeso sopra le sue strade, eppure alcuni non se ne sono accorti affatto, moltissimi ne hanno sentito parlare vagamente, solo coloro che vi sono stati sapevano tutto». A. I. Solzenicyn, *Arcipelago Gulag*, Mondadori, Milano 1974, p. 10.

50 «Lo spazio dell'effimero contemporaneo è uno solo: quello della nostra mente e delle sue libere rappresentazioni» M. Unali, *Architettura effimera*, cit.

d
C

del
contr

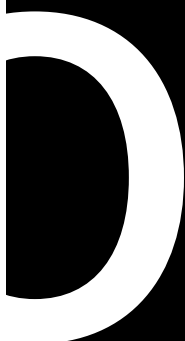
rario

Archi -
tetture

effimere

per

eventi



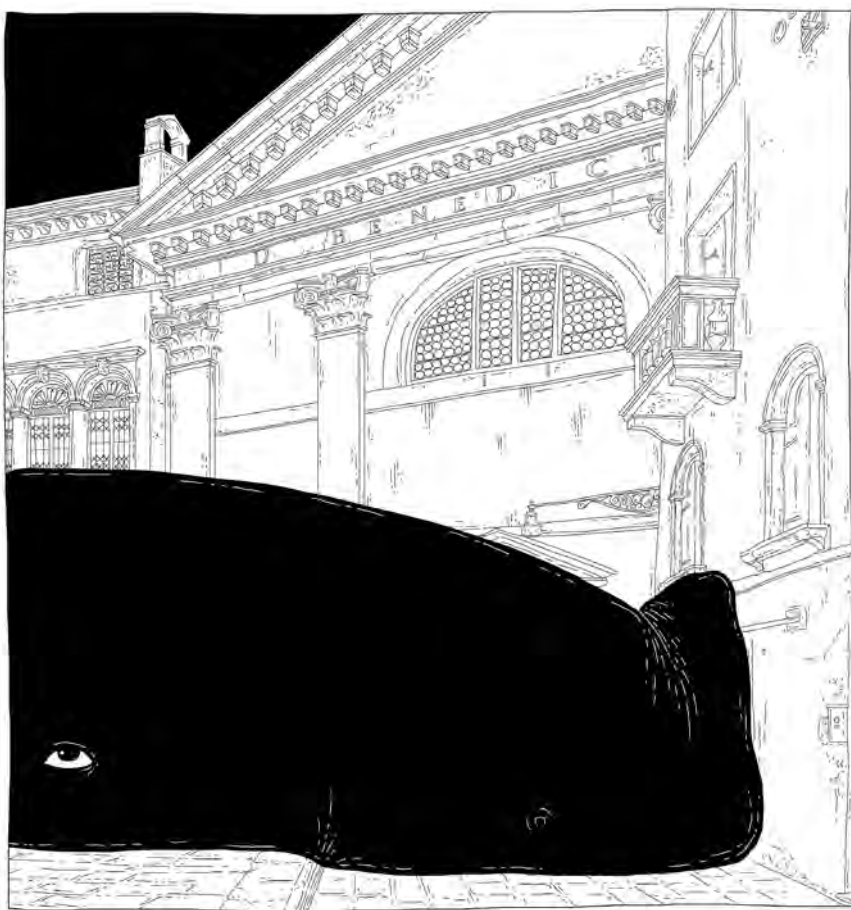
Architetture a tempo determinato è anche un workshop, ovvero la costruzione di un luogo dalla durata circoscritta dentro cui immaginare nuove forme e nuove narrazioni per spazi capaci di intercettare l'effimero di una contemporaneità sempre più rapida caratterizzata dal continuo avvicinarsi di eventi. Nel quadro di un contratto di ricerca stipulato tra il Dipartimento Architettura e Design dell'Università degli Studi di Genova (responsabile scientifico prof. Alberto Bertagna)¹ e Lunardi Tiziano S.r.l. (leader nella produzione di coperture leggere e di allestimenti per eventi e manifestazioni),² una delle prime richieste dell'azienda era coinvolgere le giovani generazioni per capire anzitutto come chi è più addentro ai cambiamenti della contemporaneità interpreta la realtà. La ricerca sviluppata di concerto con l'azienda ha anzitutto definito lo stato di fatto, ovvero un quadro aggiornato di modelli attualmente in produzione nel mondo, sfondo rispetto al quale identificare poi nuovi sistemi di copertura per eventi temporanei, nuove forme possibili o nuovi processi di realizzazione, montaggio, smontaggio, stoccaggio di tensostrutture e tendostrutture. Per questa seconda fase si è organizzato il concorso di idee "Spazi a tempo determinato. Architetture effimere per eventi", nella forma di un workshop rivolto a studenti e finalizzato allo sviluppo di proposte innovative per la progettazione e di nuove interpretazioni dello spazio delle tendo/tensostrutture per eventi. Il workshop era organizzato come una esperienza di ricerca e di progetto, in cui il lavoro degli studenti era coordinato da un responsabile, e ha coinvolto, oltre all'Università degli Studi di Genova, l'Università luav di Venezia (responsabile scientifico prof.ssa Sara Marini) e l'Università degli Studi di Firenze (responsabile scientifico prof. Michelangelo Pivetta). Le domande a bando erano tra le altre le seguenti: Quale ruolo hanno gli eventi temporanei nella definizione delle comunità e del progetto di architettura? Quali sono gli immaginari sottesi agli spazi effimeri? Possono gli spazi degli eventi essere occasione per un ripensamento del progetto di architettura? Quali ragioni, quali strategie e quali tecniche possono comporre i diversi tempi dell'effimero, dalla sua concezione alla sua dismissione? Il nuovo tempo dell'architettura è quello dell'esperienza? Come conciliare le necessità industriali di standardizzazione e di contrazione dei costi con le esigenze di customizzazione e di qualità?

Ogni partecipante era tenuto a sviluppare un progetto di architettura per eventi (definendo lo spazio, la forma, i sistemi di assemblaggio o di combinazione, di montaggio e smontaggio delle tendo/tensostrutture) e un racconto del suo uso. I criteri di valutazione definiti nel bando erano: innovatività della proposta; estensibilità / modularità della forma; realizzabilità / economicità del sistema; strategia di montaggio / dismissione / manutenzione; possibilità di customizzazione; capacità e grado di coinvolgimento del racconto dei sistemi progettati. Gli studenti che hanno risposto al bando e inviato le loro proposte sono: Giulia Bersani, Davide Zaupa, Eva Jervolino (“il Babau”); Riccardo Cavraro, Allegra Sieni, Andrea Sogliacchi (“Oasi”); Marco Crosato (“Laguna”); Dejvi Dauti, Zoe Noceto, Lucia Castagnola, Gaia Pernati (“Cell”); Fiodor Nicola Misuri (“Monumenta”); Sara Di Raimondo, Irene De Natale (“Chipsy”); Carlotta Repetto, Beatriz Pacheco Gavião (“Amarcord”); Margherita Fiorini, Michele Anelli Monti (“Galea”); Valeria Francioli, Margherita Franchi, Giorgia Giovi, Alessia Lico, Elisa Moncini, Francesco Puccini (“Macchine d’assedio”); Martina Galli, Simone Mancineschi, Francesco Martella, Laura Mucciolo, Matteo Polignano, Alessio Porretta (“Shadō Rai”); Chiara Di pasquale, Giorgia Rosa (“More”); Tommaso Fressoia, Andrea Guazzoni, Fiamma Leoncini, Flavia Pieroni, Silvia Roseto (“Mirabilia”). La giuria del concorso – presieduta dall’arch. Maria Giuseppina Grasso Cannizzo e composta poi dal prof. Pippo Ciorra, dall’arch. Simone Gobbo, dall’ing. Pasquale Ottaviano, da Eris Lunardi – ha indicato quale vincitore del concorso “il Babau” e quale secondo classificato “Galea”, e ha inoltre attribuito una menzione al progetto “Monumenta”.

1 Per Terza Missione si intende l’insieme delle attività con le quali le Università entrano in relazione diretta con la società, affiancando le tradizionali missioni di insegnamento (prima missione, che si basa sulla interazione con gli studenti) e di ricerca (seconda missione, in interazione con le comunità scientifiche). Con la Terza Missione le Università entrano dunque in contatto diretto con soggetti ulteriori rispetto a quelli consolidati e si rendono disponibili a modalità di scambio dal contenuto e dalla forma assai variabili e dipendenti dal contesto. Esistono quindi molteplici modalità con cui la Terza Missione prende forma rispetto a due obiettivi principali: valorizzazione culturale e sociale della conoscenza; valorizzazione economica della conoscenza. Nel primo caso attraverso la Terza Missione vengono prodotti beni pubblici che aumentano il benessere della società. Tali beni possono avere contenuto culturale, sociale, educativo o di consapevolezza civile. Nel secondo caso la Terza Missione ha lo scopo di favorire la crescita economica attraverso la trasformazione della conoscenza prodotta dalla ricerca in conoscenza utile a fini produttivi. In questo contesto si prende atto che la conoscenza prodotta dalla ricerca richiede ulteriori attività di contestualizzazione e applicazione prima di dispiegare potenziali effetti virtuosi sul sistema economico. Rientrano in quest’ambito la gestione della proprietà intellettuale, la creazione di imprese, la ricerca conto terzi, in particolare derivante da rapporti con l’industria. Appartiene alla logica della valorizzazione economica il fatto che, a qualche stadio del processo, la conoscenza prodotta dal sistema pubblico di ricerca assuma la natura di un bene privato. La convenzione stipulata con Lunardi Tiziano S.r.l. rientra appieno in questa seconda tipologia.

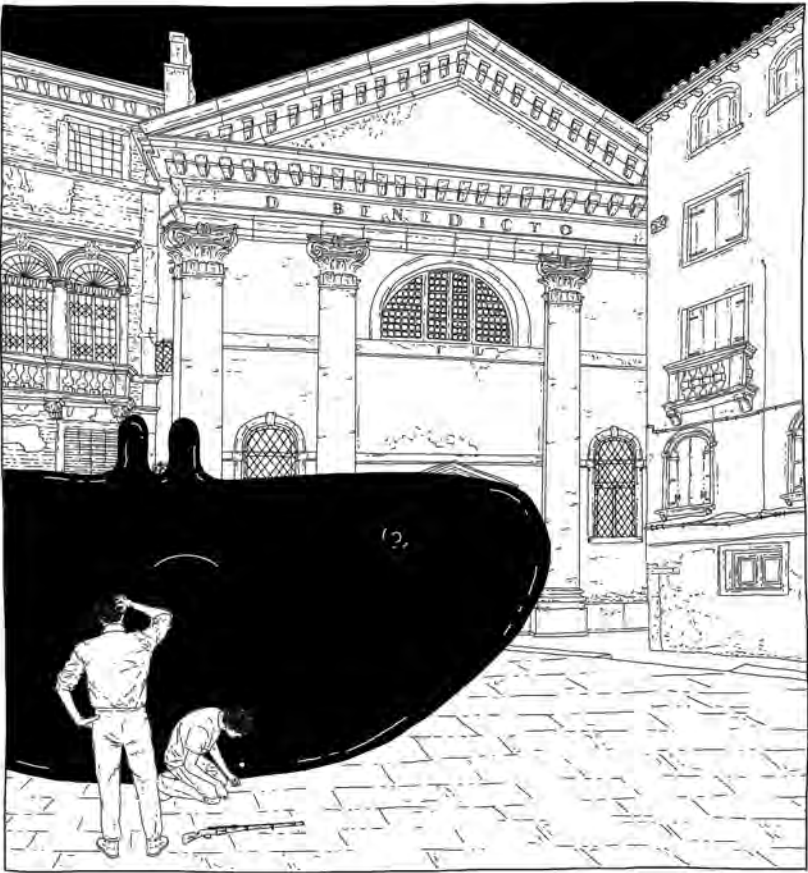
2 Nata nel 1950 dall’iniziativa di Ardemio Lunardi, all’inizio l’azienda era specializzata nella costruzione di ombrelloni da mercato e da giardino e tende da campeggio. Forte dell’esperienza la produzione si è ampliata e diversificata: è del 1968 il primo esperimento di struttura di grandi dimensioni in tubolare. Da qui la costruzione di grandi coperture ha occupato sempre maggiore spazio all’interno dell’azienda. Con Tiziano Lunardi l’azienda si è progressivamente sviluppata fino a divenire specializzata nella progettazione e costruzione di tensostrutture e tendostrutture per ogni esigenza, dal gazebo per locali pubblici al grande capannone per eventi nazionali e internazionali, offrendo parallelamente gli allestimenti e le attrezzature necessarie al completamento dell’offerta. Guidata oggi da Eris Lunardi, l’azienda offre tensostrutture e tendostrutture modulari, e realizza coperture, tendoni e gazebi, grazie a un team di ingegneri e tecnici in grado di coniugare esigenze estetiche e tecniche. L’impiego delle migliori materie prime e di attrezzature tecnologiche all’avanguardia, uniti alle finiture artigianali, permette di offrire prodotti di altissima qualità nel rispetto del contesto che li ospita e in completa sicurezza statica.













Bersani, Zaupa, Jervolino
Primo classificato

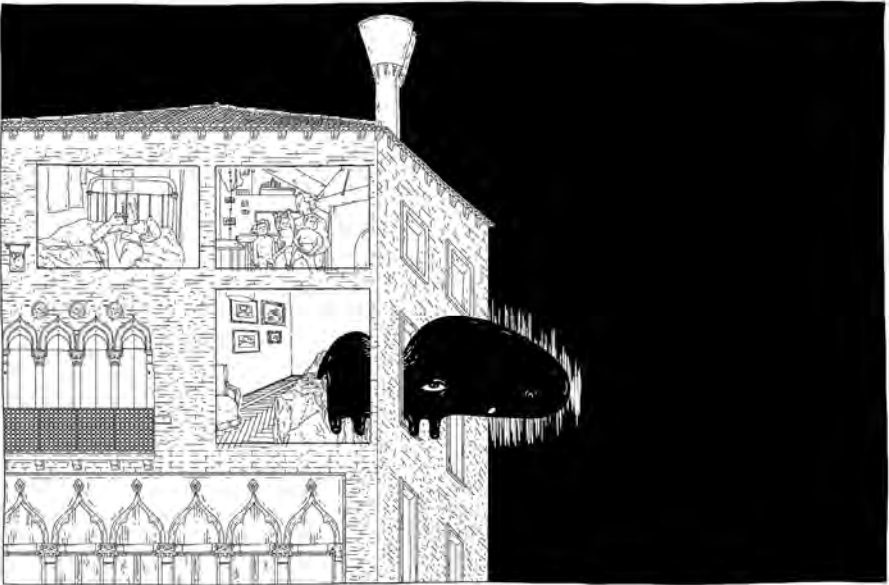
Il Babau

Un dizionario dovrebbe cominciare dal momento in cui non desse più il senso ma i compiti delle parole. Così informe non è soltanto un aggettivo con tale senso ma un termine che serve a declassare, esigendo in generale che ogni cosa abbia la sua forma.¹

Tènda. [Sostantivo] Telo di tessuto. L'informità del proprio peso esibito nella «piega che, creando dei solchi, inabissandosi, cela, censura, nega, crea zone d'ombra, inquieta, mentre al tempo stesso nei suoi rigonfiamenti propone, esplicita e esibisce».² La materialità del tessuto non nega la forma, senza la quale non potrebbe proporsi, ma intende interpretare l'incessante metamorfosi di quest'ultima, attraverso deformazioni e decostruzioni, che sono continua apertura delle immagini verso nuove forme. Disegno insistito in cui ogni termine rilancia l'altro, un movimento continuo per cui ogni piega è tesa nell'altra.

[der. di Tèndere] Allontanare gli estremi. Tenda, oltre a indicare il proprio significato, definisce un compito, il tendere, mettere in tensione con una o più forze un oggetto.

Nella parola tenda coesistono, quindi, due identità, due superfici, nelle quali s'inscrivono «due storie contigue, una accanto all'altra, che generano una continua combinazione di paesaggi dall'una all'altra, grazie al frammento di frase comune ad entrambe».³ Così nel progetto si manifesta la compresenza di due spazialità delineate rispettivamente dal senso e dal compito della parola tenda. Il mutevole fronte d'attacco, la membrana esterna, è un confine diaframmatico definito dalla tensione del tessuto, che diventa strumento di occupazione e dominazione dello spazio. L'ossessione di una metamorfosi incessante, un'immagine disarticolata, irrappresentabile ed irriducibile identifica, d'altra parte, le pieghe. La descrizione del progetto, perciò, non corrisponde a uno sguardo d'insieme, ma è piuttosto il frutto di una demoltiplicazione di prospettive operata da un occhio che si sposta e la narra. Il caos di un tessuto bianco, traccia di un tempo segreto, suscettibile di infinite narrazioni, contrapposto al gonfiore plumbeo e teso dell'esterno.



1 G. Bataille, *Documents*, edizioni Dedalo, Bari 2009.

2 A. Castoldi, *Epifanie dell'Informe*, Quodlibet, Macerata 2018.

3 G. Deleuze, *Critica e clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997.

Fiorini, Anelli Monti Galea

Secondo classificato

Opera viva

Prima dei carri, i grandi viaggi si fecero su zattere e canoe, sospesi su un mondo ignoto e sconosciuto, verso l'indeterminato. La nave appare come mezzo pratico e immaginario del viaggiare, dello scoprire, del vivere intensamente; talvolta del sopravvivere all'imprevisto, alla tempesta, alla catastrofe.

Abitare la nave

Che la festa sia un viaggio, un'avventura, un ricordo indelebile. Un desiderio incessante. Per appagarlo, una nave. Per viverlo, una tenda.

Abaco degli elementi

Una tenda di cui ingegnerizzare la produzione. Rapida da smontare e montare.

Montaggio

Cavi, tubi e cablaggi possono stendersi sotto il piano di calpestio (+100mm) e salire fino al colmo adiacenti ai remi. Luce, acqua ed elettricità possono collocarsi ovunque.

Chiglia

Una tenda sempre nuova. Adatta a ogni contesto, adattabile a ogni misura.

La festa

Non si parte mai da soli. Condividere un viaggio è costruire un legame adulto, consolidare un patto di fiducia. Nel tempo abbiamo imparato che si viaggia anche stando fermi: con un libro, una melodia, un ricordo. Una festa. Si naviga nell'ignoto anche nella piazza di un piccolo paese, nel nostro parco preferito in città, al matrimonio dei nipoti. Ogni evento può essere epico.

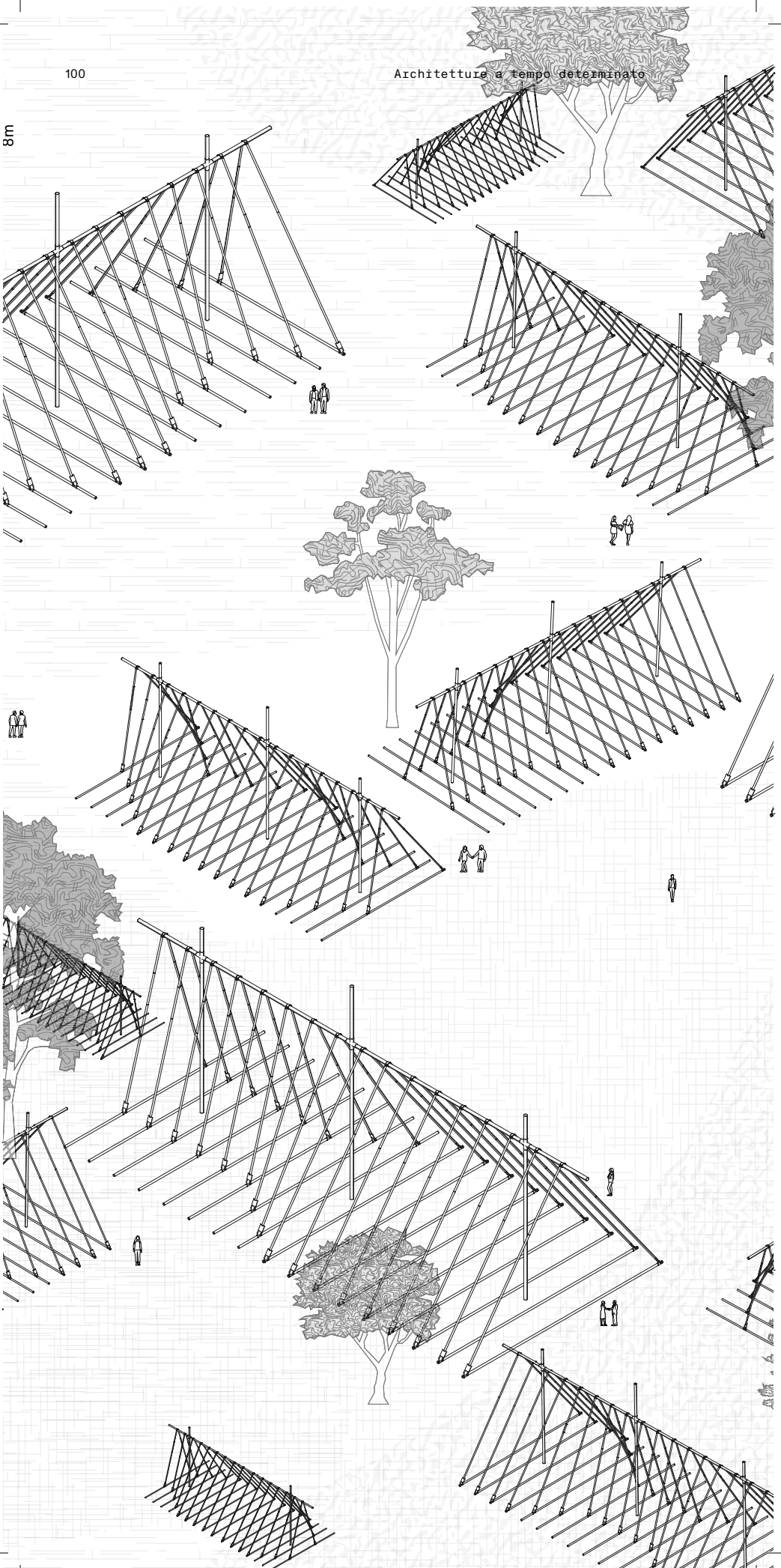
La flotta

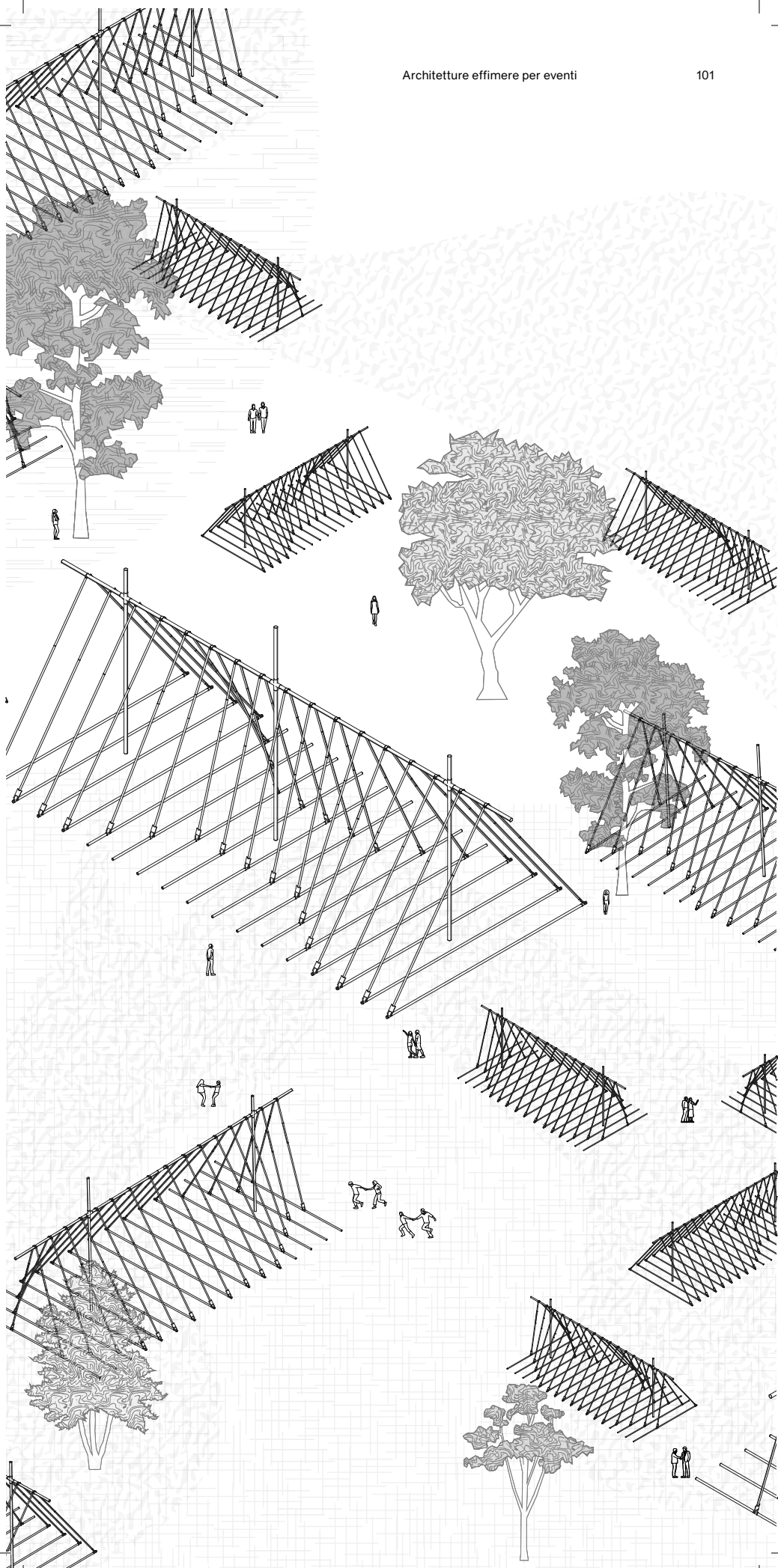
Galea, galeone, galeazza. Far sorgere città effimere. La tenda come dispositivo urbano.

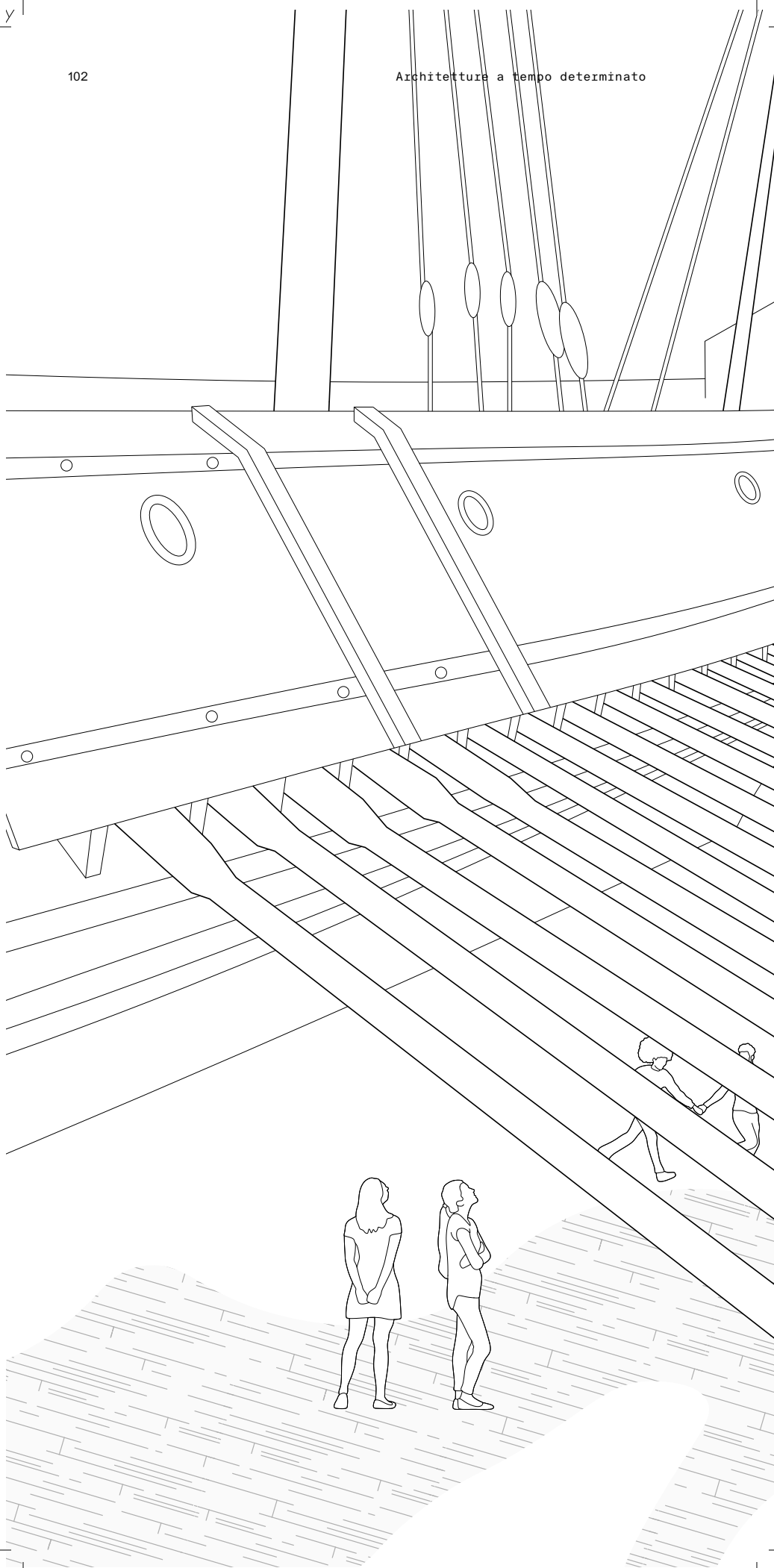
Approdo alla città

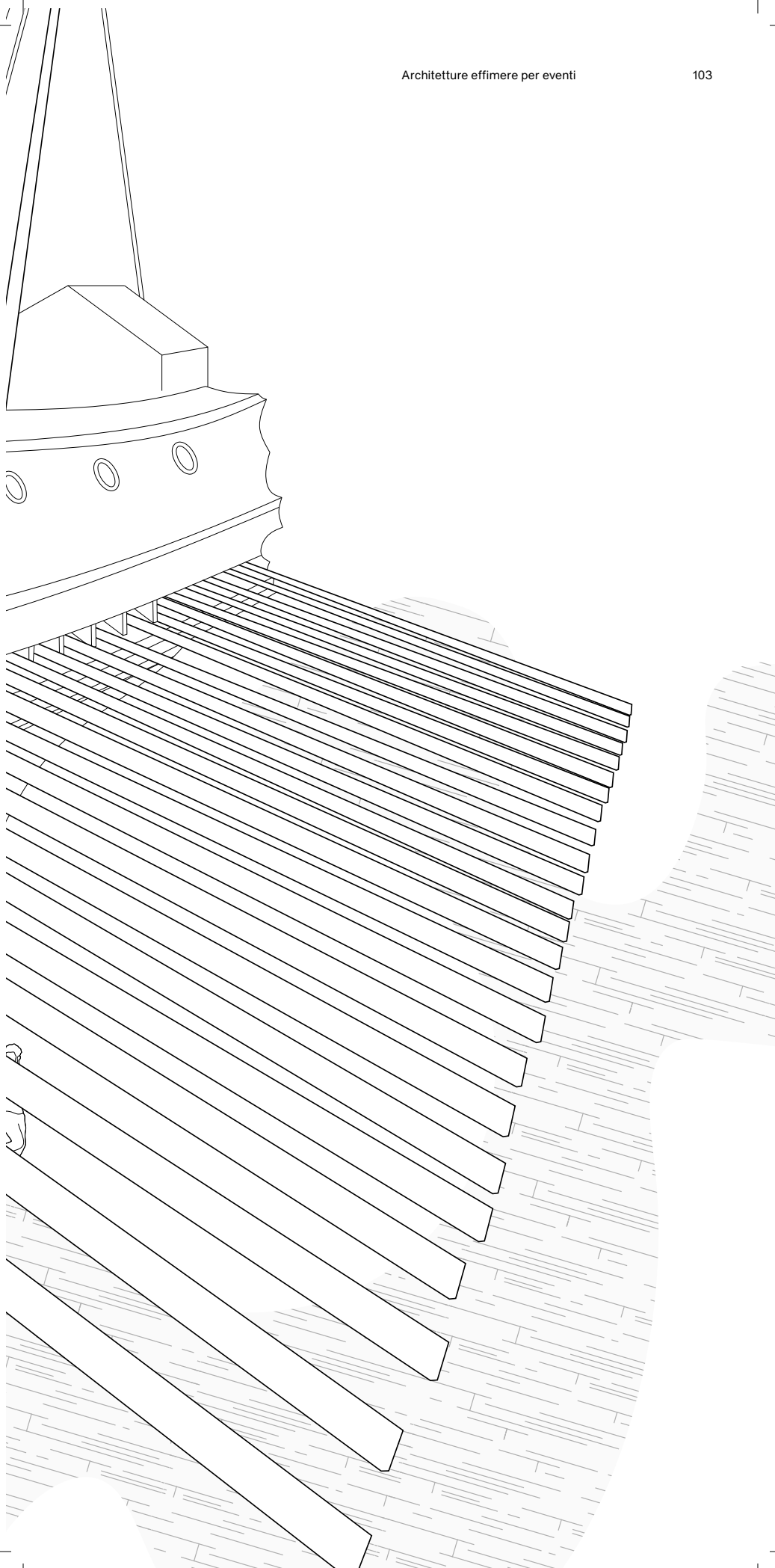
Sedentari negli abiti, costruiamo più case che tende, più navi da crociera che velieri. Ma l'avventura, il nuovo, la meraviglia sono sempre con noi. Ci sussurrano racconti fantastici, ci inducono a sognare terre lontane. Nuove terre.

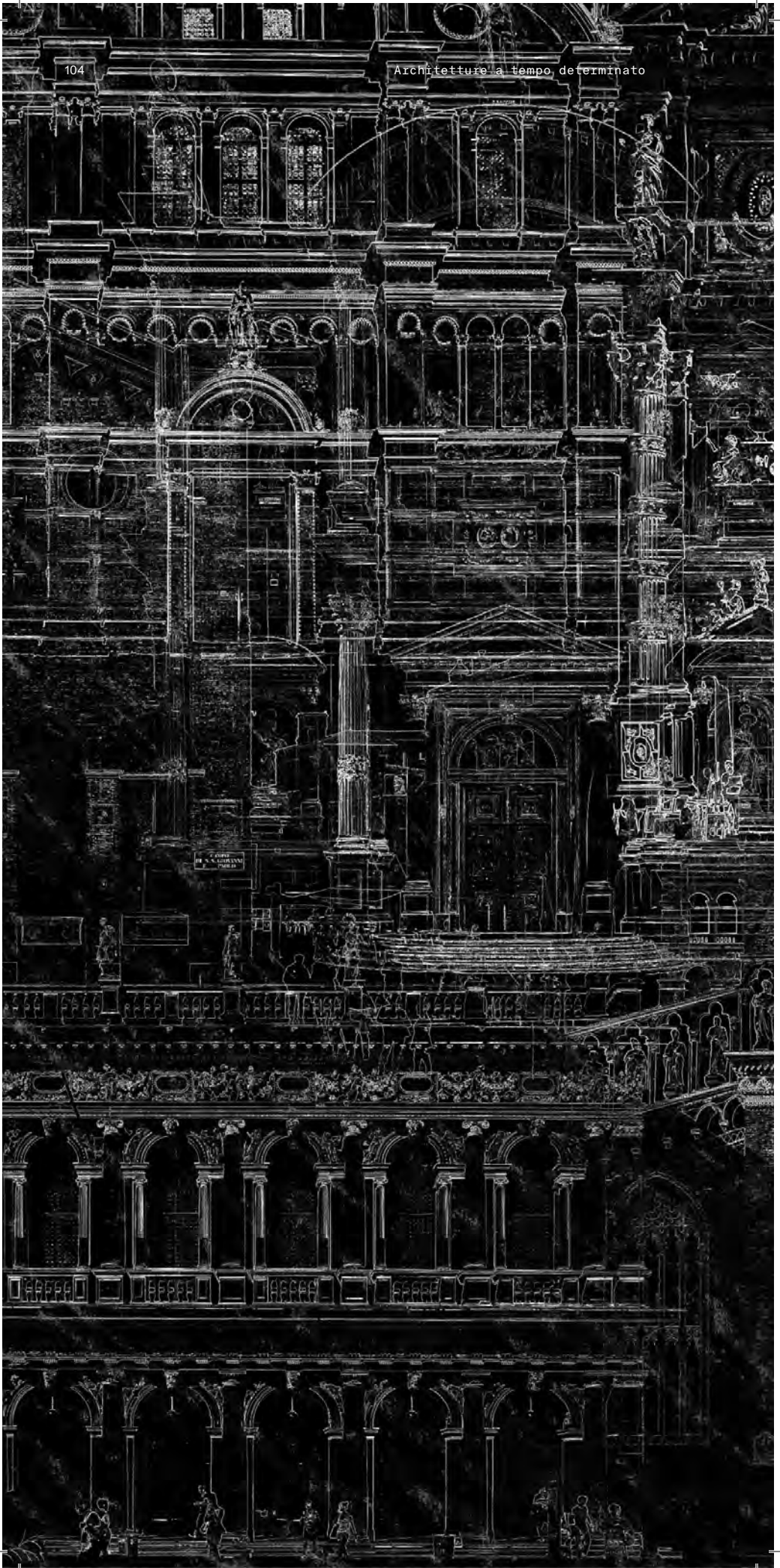
8m

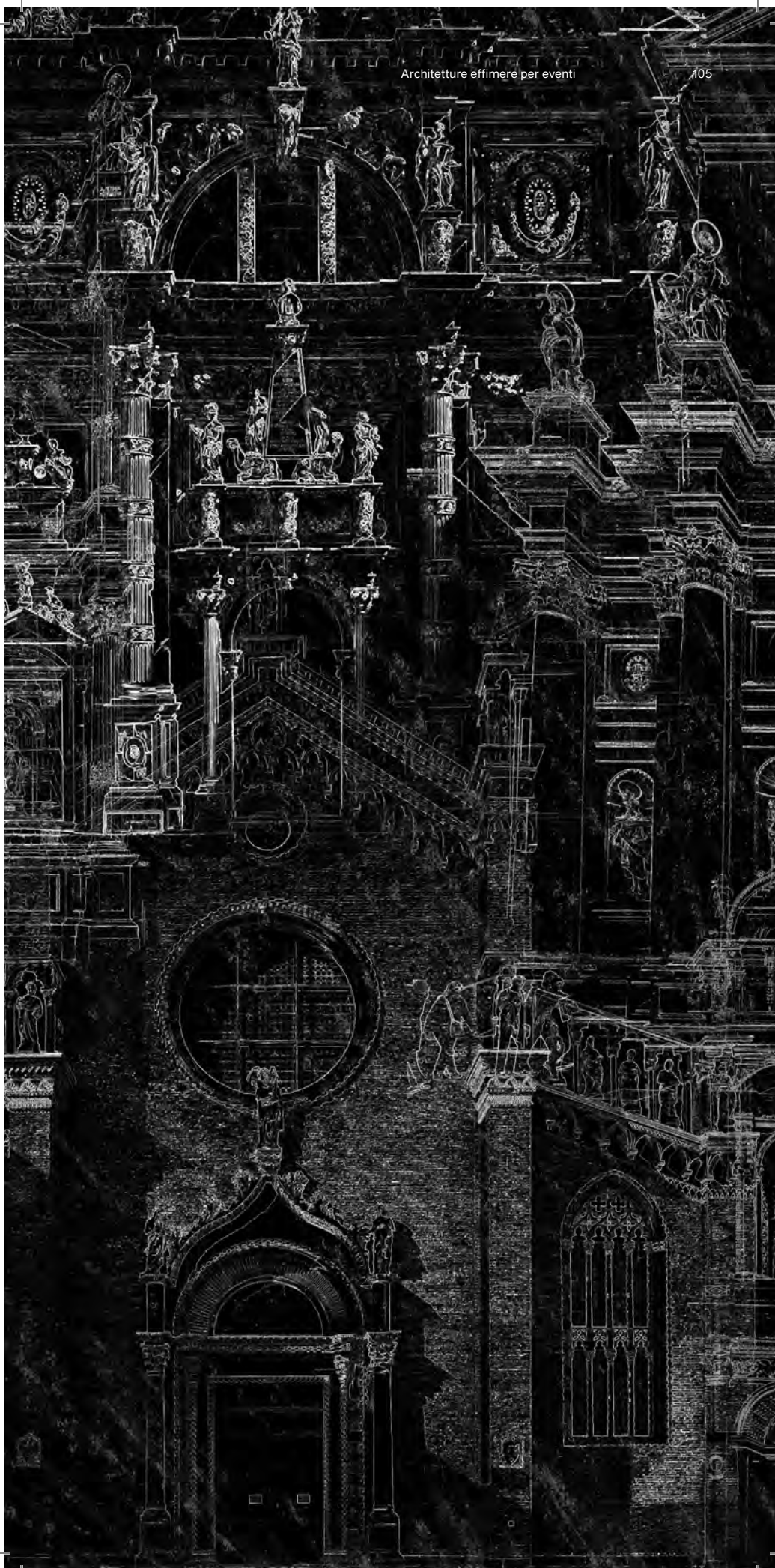












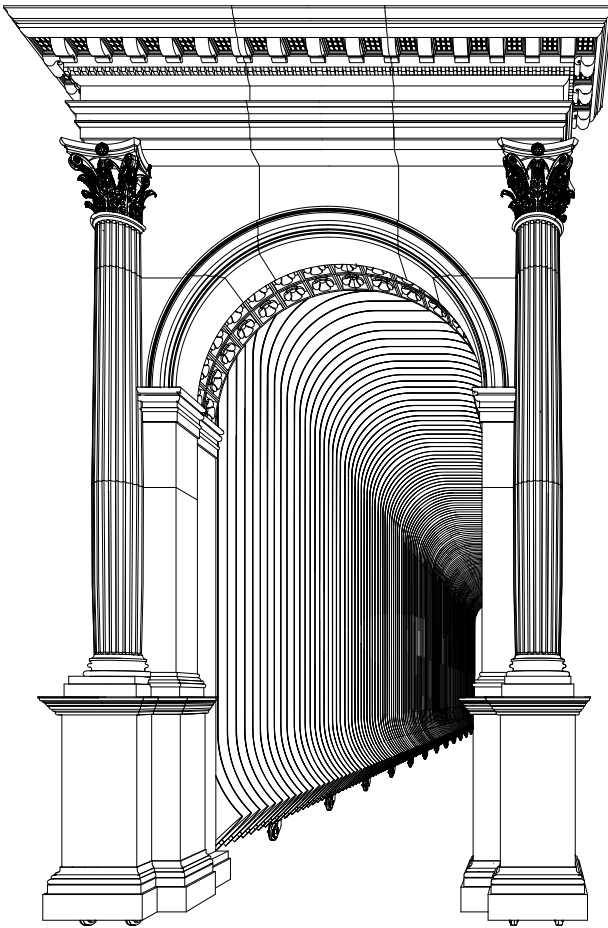
Misuri
Menzione

Monumenta

La vittoria dell'architettura sta nella sua materia, l'infinito in ciò che essa rappresenta. *Monumenta!* Quindi come matrice architettonica. La replicabilità del monumento e la sua ripetizione diventano architettura. Il monumento sembra attingere al presupposto della facciata come elemento architettonico principale che dà l'origine al volume, attraverso una sua replicazione infinita. La tenda prende quindi consistenza e senso, nonostante sembri lontana dall'architettura della pietra e dei mattoni. Rubata alle carovane dei viandanti, al mondo degli esploratori, agli spettacoli dei circhi, alle feste popolari, alle dune del deserto, agli accampamenti della guerra, la tenda mostra la sua natura effimera, dando vita, anche solo per un tempo limitato, a un nuovo monumento. Dove la contraddizione genera l'immagine infinitamente replicabile del dichiaratamente falso, la tenda invece racconta infiniti modi di rivivere la stessa città. Un effimero che prende corpo in un fatto memorabile.

Bibliografia

I. Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*, Adelphi, Milano 1991; I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2016; F. Fava, *Estate Romana. Tempi e pratiche della città effimera*, Quodlibet, Macerata 2017; G. Foscari, *Elements of Venice*, Lars Müller Publishers, Zurigo 2014; T. Mann, *La morte a Venezia*, Mondadori, Milano 1983; C. Rowe, F. Koetter, *Collage City*, The MIT Press, Cambridge 1983; J. Ruskin, *Le pietre di Venezia*, Rizzoli, Milano 2018; P. Portoghesi, *La fine del proibizionismo*, in *La Presenza del Passato. Prima mostra internazionale di architettura*. Catalogo della mostra, Edizioni La Biennale di Venezia-Electa, Venezia 1980.



Repetto, Pacheco Gavião – Amarcord
 Il triangolo è l'elemento principale di questo progetto, la base modulare per una griglia esagonale. Unendo tra loro i triangoli si costruiscono le più molteplici figure. Si inizia a montare la struttura partendo dal basso, passando dalla scala del gioco a uno spazio vivibile. Si sviluppa la struttura in altezza, montando le aste con diverse inclinazioni per creare diverse sensazioni spaziali, si prova a girarla nei vari lati per trovarne nuovi significati... la struttura arriva così al suo compimento, adattandosi a diversi contesti. Nonostante siano possibili infinite configurazioni, sono state pensate tre tende nella scala domestica che possono espandersi all'infinito.



La mini-tenda è la tipologia del gioco più adatta agli spazi piccoli. È facilmente montabile, comoda, porta l'avventura dentro i confini della casa e dell'immaginazione; la tipologia tendina è adatta per piccoli gruppi, desiderosi di passare del tempo tutti insieme, a divertirsi ovunque si voglia; il modello tenda è l'ideale per feste, compleanni in famiglia o insieme agli amici più intimi, divertendosi e provando nuove sensazioni!

Da una scala domestica si può sviluppare il progetto aggiungendo sempre moduli triangolari. Arrivando a una struttura moltiplicabile, riproducibile, che può essere estesa sul territorio, dalla singola cellula fino alla scala urbana. Cresce insieme a noi, si espande, ruota, si adatta... fino ad arrivare a una tendona, di grandi dimensioni, verso il mondo, senza limiti.

Dauti, Noceto, Castagnola, Pernati – Cell

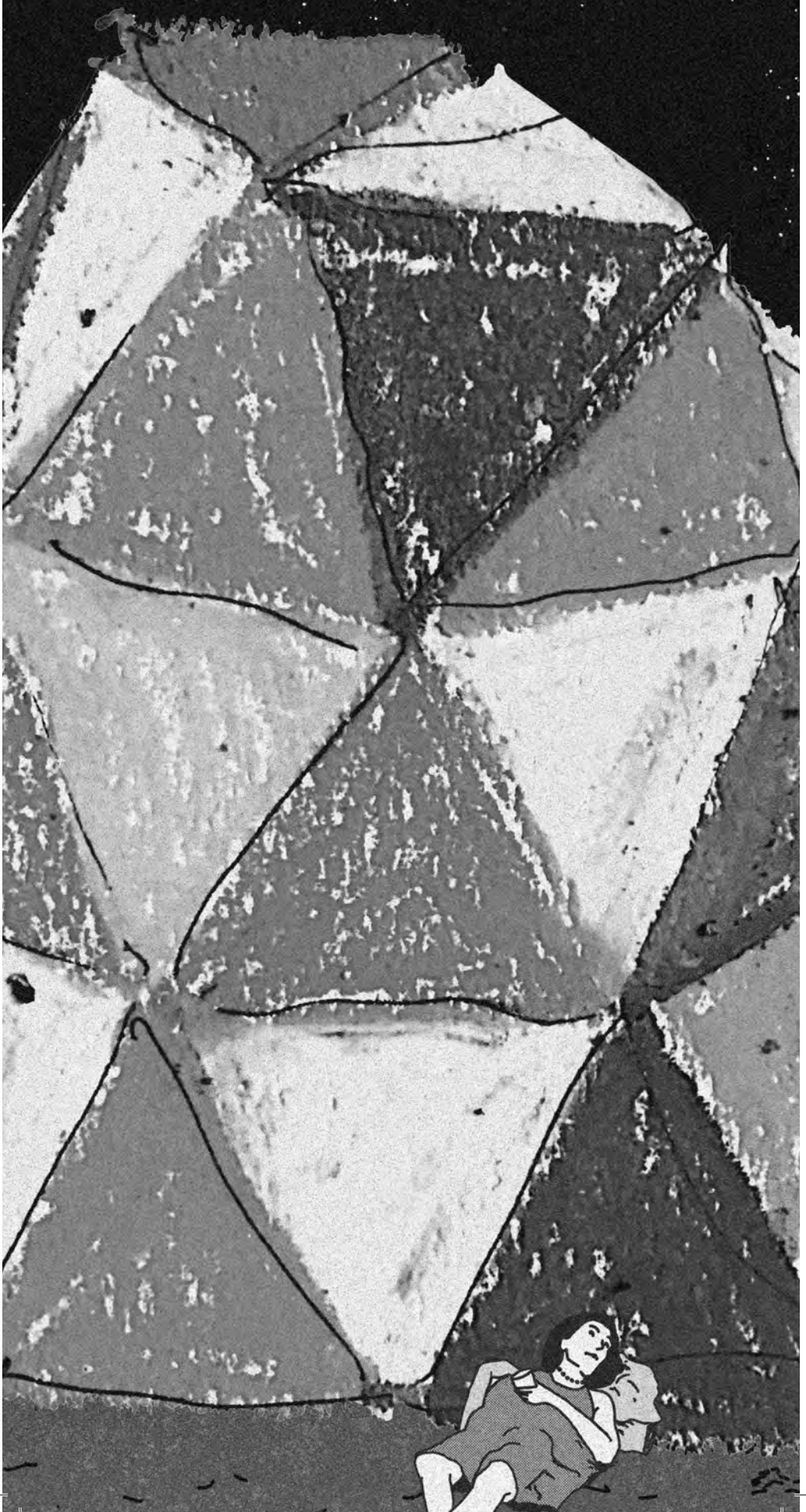
La logica compositiva dell'organismo architettonico proposto si concentra sull'idea di un oggetto complesso, fluttuante, capace di generare uno spazio flessibile, variabile, imprevedibile, aperto. Il sistema va contro ogni concetto di staticità al fine di dar vita a un qualcosa che, in relazione alle scelte delle forze umane, vada a creare un'entità fluida, mutabile, in continua potenziale trasformazione.

Lo spazio non è né chiuso né uniforme né tantomeno concepito nei termini della funzionalità moderna: è semplicemente plasmato liberamente dall'interazione con l'uomo. La composizione architettonica, che si struttura attraverso cinque elementi principali (basamento, pilastri, guide, griglia di copertura e tende), è stata delineata partendo dalla misura minima delle strutture Lunardi (3x3 m), mantenendo questa modularità nel sistema di guide, che pertanto risulta replicabile in scale differenti e inseribile perciò in siti dalle caratteristiche più disparate. Sul basamento si innesta una sequenza di pilastri che sorregge la griglia di copertura, avvolta su tre lati da un tessuto imper-

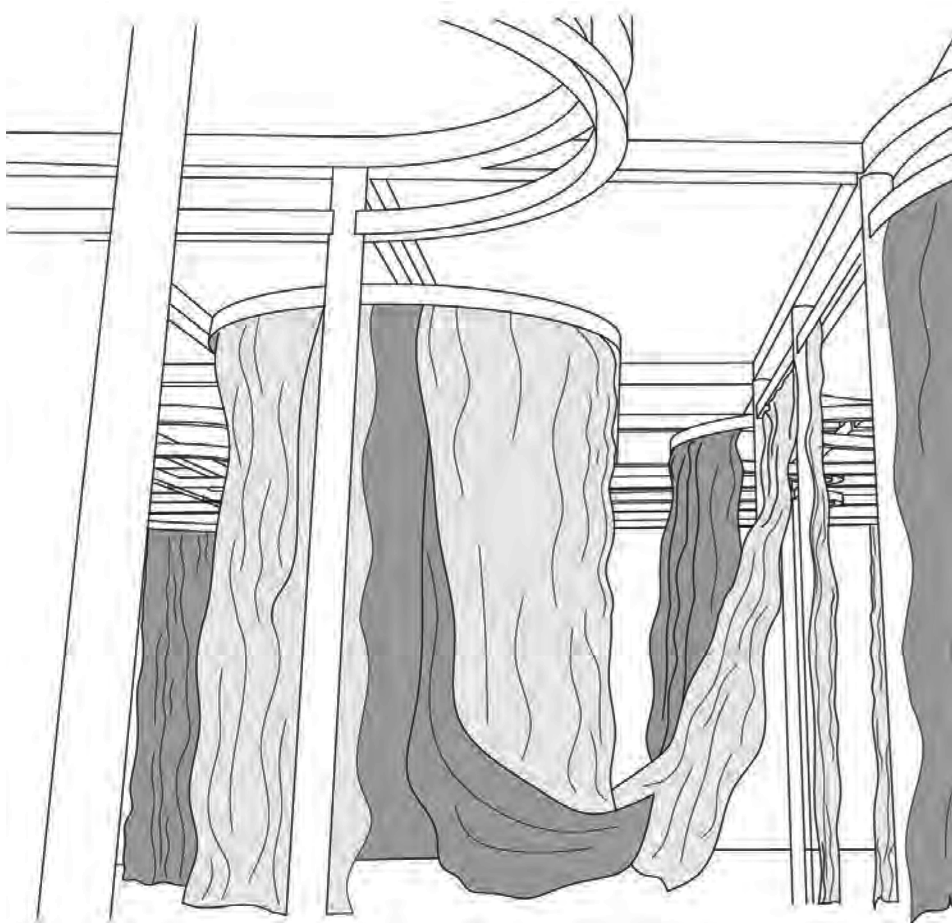
meabile che simula un solaio pieno. Alla griglia è agganciato un sistema di binari, le guide, all'interno delle quali scorrono le tende. Il disegno astratto formato da questi elementi conferisce la possibilità di dare forme e composizioni estremamente diverse allo spazio, che risulta pertanto versatile e dinamico, adattabile a una innumerevole varietà di contesti. La struttura portante è composta da una maglia di pilastri, sui quali si innesta una griglia di travi che, pur essendo irregolare, conserva una sua proporzionalità tra gli interassi, rintracciabile anche nei moduli semicircolari che compongono il sistema di guide.

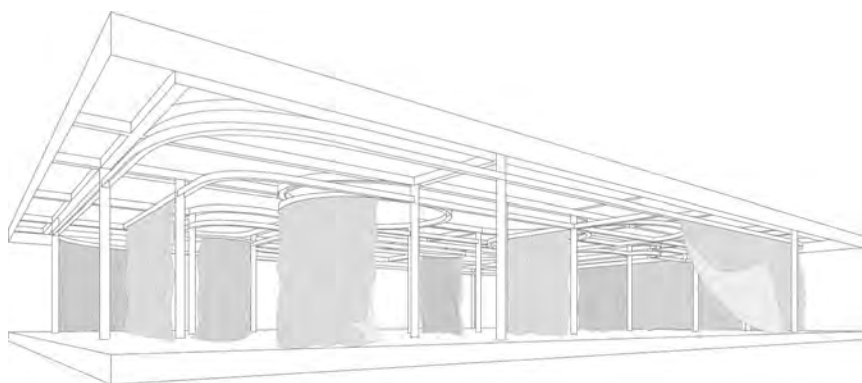
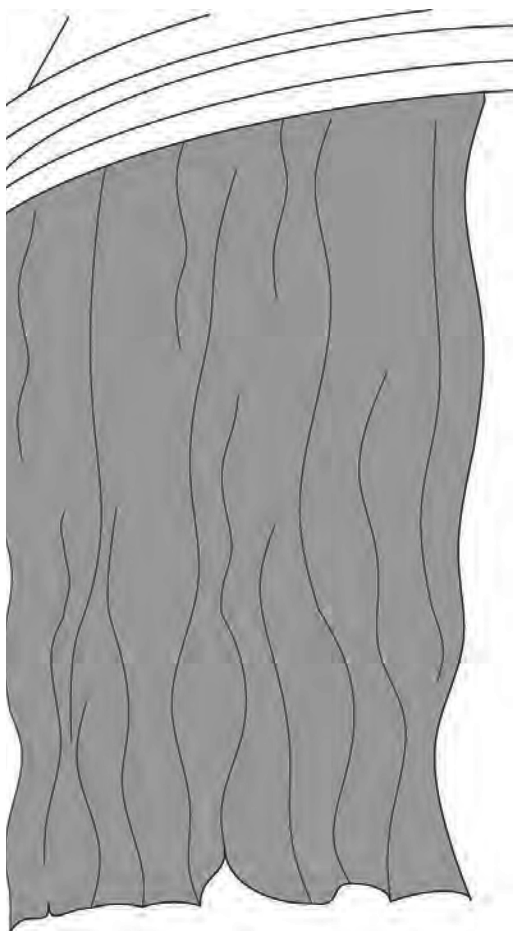
Il sistema di binari contiene i tendaggi e permette lo scorrimento degli stessi secondo percorsi predefiniti.

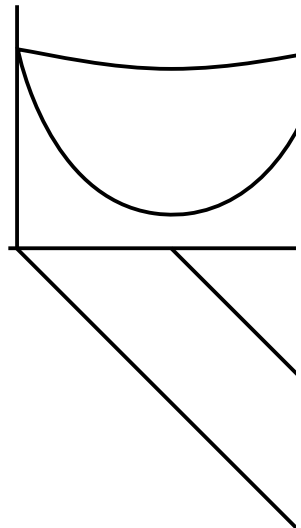
Le guide si agganciano alla struttura portante rimanendo così sospese e indipendenti dalla parte strutturale. Il disegno della griglia di copertura, formata da travi in materiale leggero, si fonda su quello della posizione dei pilastri. La griglia garantisce, attraverso l'involucro in tessuto impermeabile che la avvolge, la copertura di tutto lo spazio sottostante, escludendo un piccolo nucleo ovale forato, tramite il quale è ancora possibile volgere lo sguardo verso il cielo.











Di Raimondo, De Natale – *Chipsy*

La nostra visione del design è strettamente legata ai bisogni delle persone così come a quelli del pianeta. Preferiamo una progettazione che rispetti l'ambiente, riducendo l'impatto negativo. Ci sono molti modi per raggiungere tale scopo: noi ne abbiamo selezionati alcuni che combaciassero con le necessità della situazione. Ogni scelta è fatta per migliorare la produzione e l'utilizzo del prodotto dal punto di vista economico, esperienziale e ambientale. La progettazione si articola su punti critici che sono emersi dalla ricerca nell'ambito delle architetture temporanee e che sono diventati importanti guide per il concept *Chipsy*: trasporto, montaggio, modularità.

Pop-up system Il sistema pop-up consente una semplificazione e una riduzione dei tempi necessari al montaggio. Strutture sottili e leggere permettono forme di montaggio assistito, oltre che di estremo compattamento. La circonferenza delle attuali *pop-up* può ridurre il proprio ingombro di quasi tre volte attraverso un processo di piegatura in sei fasi, ma con un processo diverso si può raggiungere una riduzione di circa cinque volte rispetto alla sua dimensione.

Le dimensioni Il progetto prevede due differenti misure di modulo per adattare il modello alle più disparate necessità dei fruitori. Sono state studiate quindi due dimensioni: Compact e Large.

I dettagli L'unione dei moduli può avvenire attraverso estensioni dei teli che ne consentono una modularità lineare in due direzioni differenti. La stabilità della struttura può essere data da pesi interni ai teli e da tiranti esterni. Un modulo singolo è dotato di una circonferenza portante, un telo estensivo e di un telo di ancoraggio ai moduli aggiuntivi. Questi ultimi teli sono anche utilizzabili come chiusura e apertura delle strutture.

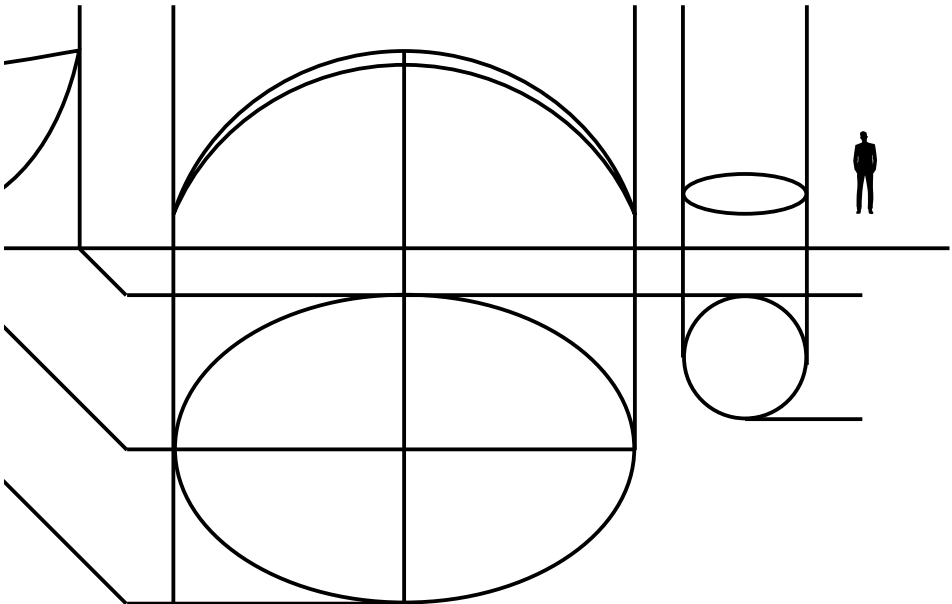
L'adattabilità La forma e l'unione dei moduli così progettati rendono questo sistema di facile inserimento nei contesti urbani, dove sono presenti ostacoli ad altezze variabili, e spazi di forme irregolari.

La modularità La modularità può portare alla creazione di sistemi che si adattano all'ambiente che li circonda grazie all'aggiunta di moduli e all'angolazione scelta. Con la sua semplicità *Chipsy* può rappresentare la soluzione migliore per gli eventi itineranti.

Compattabilità La compressione e la trasportabilità sono due degli elementi fondamentali su cui è stato disegnato il concept *Chipsy*. Una volta richiusa la struttura si ottiene una forma circolare molto compatta. Il sistema può quindi essere mediato/vincolato da sistemi di cavi, per facilitarne la compressione/decompressione, e rendere il processo più sicuro.

Lo stoccaggio Il prodotto compattato può essere ospitato all'interno di normalissimi magazzini/autorimesse, come anche all'interno di veicoli commerciali.

I materiali La struttura della tenda è composta da sottili stecche in fibra di vetro. Il tessuto può variare a seconda delle esigenze del cliente: dalla schermatura solare, all'impermeabilizzazione, fino a scopi più complessi grazie ai tessuti intelligenti. Abbiamo selezionato quindi il PVC già utilizzato dall'azienda Lunardi, insieme a differenti *smart materials*: come i tessuti solari e i tessuti con proprietà piezoelettriche, in grado di generare energia da differenti elementi naturali come il sole e il vento.







Crosato – Laguna

Una tenda come dispositivo mnemonico. Una scena. Mettere in piedi una tenda significa mettere in scena un evento, allestire un ricordo. Dare vita a un evento significa riconoscerli dei protagonisti, che, come nella nostalgia di qualcosa, sono rappresentati dai dettagli che sovengono alla mente. La "città teatrale" per eccellenza è Venezia, che ogni giorno fa danzare le sue dame all'orizzonte. Un turista rimane stregato dal dettaglio assoluto che Venezia regala ogni volta che nella nebbia, al calar del sole, l'orizzonte non si distingue più, vuole rapire quell'estatico momento di assoluto. Tornato alla sua città natale, potrà riviverlo solo attraverso una riproposizione, una "messa in scena". In un secondo momento, lasciandosi alle spalle la piazza di una città qualsiasi, trova una superficie tesa, ripiegata su sé stessa, che prende vita attraverso le dame, affusolate gambe di legno, danzanti fra le sfumature del tramonto. In questo spazio quasi onirico il rosso più profondo accoglie come in un grembo chiunque vi si addentri. Allungare un passo in laguna significa, così, perdersi in un istante infinito, sospeso, teso, i cui bordi sono appena accennati dai profili sbiaditi di un contesto cangiante.



Francioli, Franchi, Giovi, Lico, Moncini, Puccini – Macchine d'assedio EFFIMERO TEATRALE

Nella definizione comune il termine effimero, che dura solo un giorno, ha origine nel lessico medico (...). Per estensione stabilisce quindi una relazione specifica tra durata e progetto, descrivendo gli apparati architettonici che si consumano nel tempo determinato della festa.¹

Significato e percezione del termine sono andati trasformandosi, tanto da chiedersi se sia possibile trascrivere entro un quadro di contemporaneità un concetto che, attraversando secoli di storia, trova radici nei cortei trionfali della Roma Imperiale. Ciò che sicuramente è da considerarsi immutata nel tempo è la facoltà di riuscire a coinvolgere, attraverso un unico gesto, diversi campi artistici, dalla pittura alla scultura, con il fine ultimo di stupire, prerogativa questa che ha accomunato personaggi lontani nel tempo: da Papa III Farnese ai Bernini dell'eclettismo barocco, dal valente inventore² Paolo Amato a Guy Debord, dagli allestimenti di Carlo Scarpa fino al tipo rossiano. L'architettura, poi, si pone tra l'arte e l'allestimento, tra ornamento e struttura, in una dialettica tra mondi apparentemente lontani. Le pratiche di una società del consumismo e dell'apparire offrono occasioni straordinarie per la produzione dell'effimero: fiere, luna park, padiglioni espositivi, concerti... Generalizzando, quindi, sembra che questo continui a ritrovare nella dimensione e cultura della festa la sua massima espressione, con festa intesa come alter ego effimero e occasionale del processo di monumenta-

lizzazione, graduale e complesso, della città.³ Il contesto ormai consolidato si trasforma, la città diventa palcoscenico fatto di luci, installazioni, sedute... Forme semplici, non mute, rispondono a criteri mirati a recuperare il senso del gesto e dell'azione, pratica in accordo con i concetti di arte contemporanea e con lo sviluppo delle nuove tecnologie. L'effimero figlio della quarta dimensione, il tempo, ben lontano dal voler essere una semplice presenza, concede la possibilità di vivere scenari mutevoli e sempre nuovi; (...) inteso come categoria estetica, cronografica, metaforica, è la chiave di volta per la comprensione del nesso tra arte-allestimento-architettura in un complesso panorama dominato dalla compresenza di codici e dalla sovrapposizione di tessiture, in una parola, dal palinsesto.⁴

DA ESTATE ROMANA A ESTATE LUCCHESE

Roma, anni Settanta: diversi gli avvenimenti che lacerano la città. Sono gli anni della crisi economica, delle rivolte studentesche, dei nascenti quartieri in calcestruzzo, lontani dal centro cittadino fulcro del dibattito sociale e politico. Personaggi quali Giulio Carlo Argan e Renato Nicolini operano su uno scenario fatto di attentati e violenze. Sono gli anni di piombo, anni difficili e di smarrimento quanto più idonei ad accogliere un programma culturale e politico che, ben oltre la perdita di identità, i conflitti, la migrazione della classe borghese verso le zone residenziali, e l'intreccio sociale che ne consegue, dimostra quanto Roma continuasse a rappresentare un importante punto di riferimento per l'architettura internazionale. Accompagnato dallo sviluppo della comunicazione di massa e da concetti quali situazionismo e spettacolarizzazione, il meraviglioso urbano di Nicolini nasce in relazione al proprio tempo, il tempo del presente, il tempo della crisi, non rinunciando al desiderio di cambiarlo.⁵ Allestimenti e installazioni, funzionali al programma di manifestazioni e spettacoli, anticipano successive esperienze in campo architettonico, divenendo pretesto per sperimentare e, di conseguenza, verificare, soluzioni inedite. Ricordando il 1535 e il catalogo di apparati effimeri in onore dell'imperatore Carlo V, in visita a Roma successivamente all'episodio del Sacco, la Roma sul finire degli anni Settanta appare travolta da una diversa dimensione estetica capace di risvegliare nuovi entusiasmi urbani. Luci e ombre, suggestioni cromatiche, meraviglia e stupore permettono alla città storica e alle sue parti di riacquistare quel carattere di centralità andato perduto e che, in qualche modo, la stessa esperienza di Parco Centrale tenta di mettere in discussione. Un'ambigua ma calcolata strategia d'assedio per mezzo della quale riquilibrare quattro punti della periferia e semiperiferia romana attraverso un meccanismo di relazioni tra il centro e la periferia stessa. Le componenti ludiche acquistano grande importanza, l'artificio effimero risulta indispensabile nella definizione di spazi partecipati, luoghi di relazioni e spettacolo, ponendosi come strumento di contaminazione urbana grazie al quale cogliere il carattere eterno di monumenti e parti di città prima abbandonate. Così (...) il progetto del meraviglioso mostra la sua natura profonda e tutt'altro che effimera: la sua capacità di riprogrammare la città, facendo da *trait d'union* tra gli abitanti e la complessità delle trasformazioni urbane.⁶

MONUMENTO È PROGETTO IN DIVENIRE

La città di Lucca, non poco influenzata dalla presenza del fiume Serchio, sorge al centro di una pianura alluvionale, come lo stesso toponimo suggerisce. La data di fondazione della colonia latina rimane incerta, essendo quella del 180 a.C. riscontrabile nei testi di Tito Livio, immediatamente contraddetta da Velleio Patercolo, secondo cui la fondazione risalirebbe al 177 a.C. Altri sono poi gli scritti che permettono di ricostruire un quadro, seppur irregolare, di come doveva probabilmente presentarsi la città prelatina, con riferimenti a presenze liguri ed etrusche sul territorio. La cinta muraria, che si estende per una lunghezza di 4,2 km, giunge a noi nella sua interezza, grande esempio di fortificazione alla moderna, frutto dell'ultima campagna di restauro e ampliamento risalente al Cinquecento. La città toscana non fu mai colpita da un vero e proprio assedio, né centro di importanti scontri e conflitti militari e ciò spiegherebbe l'ottimo stato di conservazione delle mura, mai utilizzate a scopo difensivo. 12 cortine e 11 baluardi ne raccontano le memorie storiche, segni identitari nei quali il cittadino fortemente si riconosce. Non v'è abbandono né degrado, se non per piccole zone circoscritte, al contrario il limite continua ad essere vissuto nel senso latino di limes, come sentiero o strada, prima che confine o margine. L'immagine della città storica permane nel proprio carattere di centralità rispetto alla città contemporanea che le si sviluppa attorno. Lo spazio vuoto che viene a crearsi tra le due condizioni non è casuale, risponde ad una propria logica, fortemente caratterizzato dall'elemento verde in simbiosi con le mura stesse. Il progetto dell'effimero si pone rispetto alla città storica nell'intento di creare inediti luoghi di relazione, rafforzandone il carattere monumentale rispetto alla temporaneità dell'elemento stesso. Quasi come un atto fondativo, seppur temporaneo, la città effimera si sovrappone al disegno della città costruita, entrambe si intrecciano finendo per influenzarsi reciprocamente. La macchina, funzionale all'evento, per-

mette di rivivere antiche empatie spingendo, al tempo stesso, verso una critica riletta e messa in discussione della realtà esistente. Vecchio e nuovo come entità distinte a livello temporale e linguistico ma strettamente interconnesse, secondo una fitta maglia di relazioni esistenti tra l'elemento in muratura e la struttura leggera in acciaio, tra la forma e il tempo, e ancora tra il tempo del manufatto e il tempo del presente in cui si consuma l'architettura temporanea. (...) Una dialettica tra lunga e breve durata, dove la breve durata disegna una forma che si staglia su uno sfondo reso immobile dalla lunga durata.⁷ Un gioco di opposti-coincidenti, che rappresenta l'occasione per prefigurare visioni possibili modellate su un patrimonio di memorie.⁸

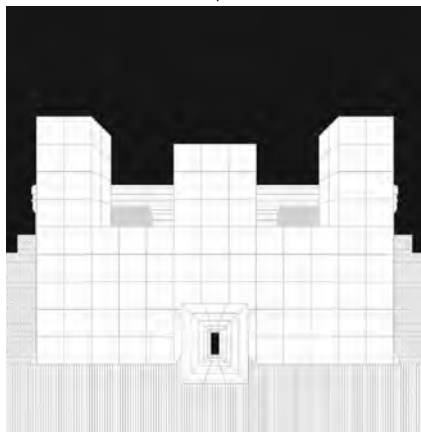


MACCHINE D'ASSEDIO

In relazione allo stato attuale, il programma di interventi mira alla definizione di spazi a rafforzare e in qualche modo confermare quel carattere identitario che è già proprio del cittadino lucchese. Gli innesti effimeri rispondono a un'architettura che lavora per singoli episodi, distinti e interconnessi al tempo stesso, in accordo con i principi di una società dei consumi e in continuità con l'evento per cui la stessa architettura nasce. Il progetto si sviluppa rispetto all'esistente che detta orientamenti e dimensioni; il vecchio e il nuovo coesistono, un *continuum* in cui le parti sono comunque distinguibili: leggere lo spazio significa considerarne la duplice natura, quella del reale e quella del sogno, che segue i tempi e le logiche della festa. Il linguaggio dell'effimero e la tecnologia dell'acciaio, materiale di progetto, avvicinano l'intervento alle antiche armi d'assedio: catapulte, petriere, ariete... strutture leggere, in legno e mobili, ma salde e robuste al tempo stesso. Selezionato l'evento, l'operazione parte con l'individuazione di quattro punti: la Porta Santa Maria a Nord, il Baluardo della Libertà a Est, la passeggiata sulle mura a Ovest e, infine, lo slargo verde esterno alla città antica, sul lato Sud. In linea con l'esperienza di Parco Centrale del 1979, la città storica viene quadrangolata: (...) in ciascuno di questi punti succede qualcosa che ha a che fare con lo spettacolo (...) tutti poi sono in relazione tra loro e mettono in movimento uno scambio circolare di persone e informazioni nella città e sulla città.⁹ Gli interventi rispondono a due scale differenti: la scala del monumento, che viene superato in altezza e la scala dell'uomo, che vive la festa e, di conseguenza, l'architettura. I quattro progetti rappresentano i pieni di una griglia a maglia quadrata, misure 4 x 4 m e suoi multipli e sottomultipli, a ricordare il *castrum* romano. Le macchine a tempo determinato trovano posizione in prossimità o sulle mura stesse, richiamando quella condizione d'assedio che appare nuova per la città di Lucca ma al tempo stesso necessaria per il compimento dell'operazione. L'atto dell'assedio viene qui scomposto nelle sue parti e gli interventi effimeri ne sintetizzano i tre momenti: l'attesa, l'attacco vero e proprio alla città, infine, lo stare e il prendere possesso dello spazio occupato. La riproposizione di un accampamento militare, stanziato appena fuori le mura, richiama la prima condizione. L'intervento si inserisce rispetto a uno degli accessi principali alla città, sul lato Sud, circoscritto su una superficie quadrata di misure 48 x 48 m, con variazioni in altezza e dimensione dei singoli padiglioni. La griglia di riferimento segue gli orientamenti del cardo e decumano antichi, identificabili rispettivamente nel camminamento pedonale e nel fossato che attraversano la maglia. Dichiarata è la volontà di richiamare le origini romane di Lucca, nonché il rapporto di dipendenza della stessa rispetto al fiume Serchio e al terreno, citazione inscritta nella rotazione di tre blocchi in corrispondenza del tracciato stesso. La seconda azione, l'attacco, viene evocata attraverso l'intervento su Porta Santa Maria, a Nord della città. La struttura parassita ricopre il prospetto esterno della preesistenza su cui insiste, ricalcandone le geometrie, secondo una maglia di misure 2 x 2 m, raggiungendo un'altezza di 18 m a superare il monumento. L'azione d'assedio è qui in atto: l'apertura centrale è attraversata da un elemento lineare,

emulazione dell'antico ariete; le due torri d'assedio laterali fanno della porta, quale congiunzione tra il dentro ed il fuori, simbolo di passaggio nonché di rappresentanza, un *landmark*, grazie al sistema di tendaggi e tamponamenti e al gioco di cromie che ne consegue.

Oltrepassata la porta, ad assedio compiuto, l'esercito nemico avanza, prendendo possesso degli spazi. I due interventi relativi all'atto dello stare poggiano direttamente sullo spessore della cinta muraria e riguardano la realizzazione di un teatro in corrispondenza del Baluardo della Libertà e una camminata coperta in corrispondenza del camminamento di gronda delle mura a Ovest. Sull'esempio del Teatrino Scientifico di Franco Purini e Laura Thermes del 1979, la scatola, misure 12 x 12 m, si presenta allo sguardo caratterizzata da una facciata muta e tre soli ingressi a piano terra. L'immagine canonica di teatro viene sovvertita, il contenitore smaterializzato e al suo interno palco e platea non sono più distinguibili: un gioco attraverso il quale chi entra è spettatore e attore al tempo stesso. Infine, il camminamento: di estensione 210 m e larghezza 8 m, la struttura ha uno sviluppo in altezza fino a 3 livelli, per un massimo di 12 m, a seconda delle necessità. Un'installazione fatta di episodi e pausa, che si ricollega alla volontà araldica degli interventi precedenti e che per dimensioni e leggerezza si pone nei confronti della massività delle mura rappresentandone il negativo. Con rimandi a Costantino Dardi e al progetto per l'allestimento della mostra curata da Achille Bonito Oliva, del 1982, il tema, ancora una volta, è la creazione di relazioni: tra la configurazione lineare delle mura storiche e il sistema binario del progetto, tra il materiale pesante della tecnica muraria e le strutture leggere, tra il tempo antico del manufatto archeologico e il tempo di un'architettura evento, tra il valore del monumento storico e quello di una manifestazione di cultura contemporanea.¹⁰



DIMENSIONI DEL TEMPORANEO

Il concetto architettonico di effimero risponde a una serie di logiche che fanno riferimento non solo al rapporto dialettico tra tipo e forma, ma a concetti quali reversibilità, praticità, modularità ed economia del sistema. L'approccio al progetto deve considerare, già in partenza, tali prerogative, in un'ottica generale di efficienza. Il metodo progettuale non è altro che una serie di operazioni necessarie, disposte in un ordine logico dettato dall'esperienza. Il suo scopo è quello di giungere al massimo risultato col minimo sforzo (...),¹¹ dal momento in cui, continua Munari, (...) creatività non vuol dire improvvisazione senza metodo.¹² L'abilità di chi pensa queste strutture sta nel trasformare probabili limiti in punti di forza del progetto, che può così rispondere a requisiti di *low cost* e autocostruzione, montaggio e smontaggio in tempi brevi e da personale non per forza specializzato. La semplicità del sistema tecnologico adottato, a montanti e traversi in acciaio e teli di tamponamento, si rende adattabile e idoneo alle diverse tipologie di intervento pensate. Pochi elementi standard a comporre una maglia quadrata variabile: un profilato in alluminio 12 x 12 cm, della lunghezza di 3,88 m, costituito da quattro scanalature per lato alle quali agganciare tendaggi, coperture, pavimenti e accessori di altra natura; un elemento di raccordo angolare, in quattro varianti, in cui inserire il montante o la trave, con fissaggio attraverso imbullonatura. Un'architettura semplice e trasparente, a denunciare la volontà di non celare la preesistenza ma, al contrario, di instaurare con essa un gioco di opposti e continui sguardi sul nuovo e attraverso il nuovo. Un'architettura della necessità, figlia della modularità e del processo di standardizzazione, che non perde per questo la propria identità, ma, al contrario, grazie al gioco comatico dei tamponamenti, di matrice quasi araldica, diventa simbolo scultoreo ed elemento totemico per la città stessa.

EPILOGO

A trattazione conclusa, ci si chiede se e in che misura l'architettura dell'effimero possa tendere al duraturo. Sicuramente la progettazione di strutture a scadenza permette



