

ABITARE IL MENTRE

Città in allestimento

Maria Masi



In copertina:
Installation of Wrapped Reichstag, Berlino 1995
Christo and Jeanne-Claude Foundation

ABITARE IL MENTRE

Città in allestimento

TESI DI DOTTORATO

MARIA MASI

Dottoranda: Maria Masi
Tutor: prof. Paolo Giardiello

Università degli Studi di Napoli "Federico II"
DiSU Dipartimento di Studi Umanistici
Dottorato in Filosofia – Curriculum di Filosofia dell'Interno architettonico
XXXVI ciclo – 2020/2023
Coordinatore: prof. Domenico Conte

Indice

9 Estratto

11 Introduzione

- 11 Definizione della domanda di ricerca
- 13 Premesse e obiettivi
- 15 Sviluppo e articolazione
- 18 Metodologia e strumenti

23 1. LA CITTÀ REALE

26 1.1. Città delle cose

- 27 1.1.1 Il *sublime urbano*: stratificazioni e coabitazioni nella città reale
- 30 1.1.2 Things: le cose come assemblaggi
- 35 1.1.3 Assemblaggi

40 1.2. Città dei corpi

- 41 1.2.1 *Riti urbani*: la dimensione collettiva della città reale
- 45 1.2.2 Raduni: azioni supportate
- 50 1.2.3 Assembramenti

56 1.3. Città cantiere

- 57 1.3.1 *Urbanismo effimero*: la componente cinetica della città reale
- 61 1.3.2 Cantieri: dal molteplice al temporaneo
- 63 1.3.3 Arrangiamenti

71 2. LA CITTÀ DEL MENTRE

74 2.1. Mentre

- 74 2.1.1 Temporaneità
- 80 2.1.2 Pres-ente
- 81 2.1.3 Spazio-tempo del progetto

88 2.2. Operare nel Mentre: approcci interdisciplinari

- 90 2.2.1 Progettare nel/sul/col costruito
- 95 2.2.2 Strategie di re-design dello spazio pubblico
- 103 2.2.3 Paesaggi effervescenti naturali

111 **2.3. Allestimenti**

115 2.3.1 Processi/Processioni

121 2.3.2 Esperienze/Coinvolgimenti

129 2.3.2 Polifonie/Curatele

135 **3. LA CITTÀ IN ALLESTIMENTO**

139 **3.1. Architettura degli allestimenti**

139 3.1.1 Assemblaggi, Assembramenti, Arrangiamenti: Allestimenti

143 3.1.2 Risultati attesi: da performance a performativo

149 3.1.3 Dispositivi progettuali per la città in allestimento

153 **3.2. Simulatori**

157 3.2.1 The Podium – MVRDV, Rotterdam 2022

163 3.2.2 Rotterdam Rooftop Walk– MVRDV, Rotterdam 2022

167 3.2.3 More with Less – Orizzontale, L'Aquila 2021

173 3.2.4 Vuoti d'interesse – Orizzontale, L'Aquila 2022

179 **3.3. Addendi**

183 3.3.1 Urban SPA - Enorme studio, Chihuahua 2015

189 3.3.2 Cineroleum – Assemble, Londra 2010

195 3.3.3 Folly for a Flyover – Assemble, Londra 2011

201 3.3.4 Spacebuster – Raumlaborberlin, New York, 2009

207 **3.4. Sismografi**

213 3.4.1 Cosmo – Andrés Jaque, PS1 New York 2015

219 3.4.2 Mist Encounter – Serendipity Studio, Taiwan 2017

225 3.4.3 Humanidade2012 – Carla Juaçaba + Bia Lessa Rio, Rio 2012

231 3.4.4 Spaziale, Padiglione Italia – Fosbury, Biennale di Venezia 2023

239 **Aperture**

240 Messa in sicurezza, Messa in opera, Messa in scena

247 **Bibliografia**

*Si muove la città
con le piazze, i giardini e la gente nei bar
galleggia e se ne va
anche senza corrente camminerà
ma questa sera vola
le sue vele sulle case sono mille lenzuola*

L. Dalla



U. Boccioni, *La città che sale*, 1910

Estratto

La città contemporanea è un corpo in mutamento. Governata da flussi in continuo movimento, da eventi che persistono e si rinnovano, si presenta come un'entità instabile che rimanda al lavoro incessante e alla mutevolezza di una realtà "cantiere" e che impone una rilettura del fattore temporale per una concreta comprensione della sua complessità.

Ciascun istante in cui si verifica il cambiamento, anche il più minuto, imprevedibile e secondario, può essere considerato un *Mentre*, un intreccio inscindibile di tempi e spazi, contenitore di possibilità non ancora vissute. Il *Mentre* non è quindi un istante ma una prossimità: in termini di relazione è «quel nulla che si frappone tra il [proprio] corpo e le cose»¹ e che, per questo, rende tutto ciò che è "intorno", potenzialmente, materia prima del progetto.

Accogliere la sfida del *Mentre* nel progetto contemporaneo vuol dire operare nella dimensione spazio-tempo-eventuale della città, intesa come corpo instabile, fondato e rifondato dalle pratiche che la abitano.

La ricerca proposta fonda le sue radici nella disciplina dell'Allestimento, ritracciando in essa caratteri di apertura e sperimentazione utili ad affrontare il *Mentre* e a guardare al progetto come un cantiere aperto in cui tutto ciò che è disponibile può essere assunto come materia prima di trasformazione. Un punto di osservazione necessario per indagare operazioni architettoniche che, allontanandosi da ricerche puramente formali, operano con il tempo e cogliendo le possibilità e il carattere sperimentale dell'effimero. Il campo dell'Allestimento è qui esteso all'insieme delle operazioni e delle pratiche temporanee che ridefiniscono momentaneamente il volto della città, che si stratificano sull'esistente e lo rileggono, avendo come obiettivo non tanto la costruzione di una nuova estetica urbana, quanto il coinvolgimento del vivente – e dello spazio stesso – in un'esperienza diretta e partecipativa, in un processo intellettuale e fisico.

1 Cfr. U. Galimberti, *Il corpo*, (1983), Feltrinelli, Milano 2018, p.152.

Introduzione

Definizione della domanda di ricerca

Il presente lavoro è stato sviluppato a partire da un caso studio applicativo e una ricerca preliminare, condotta nell'ambito della Tesi di Laurea in Architettura degli Interni di chi scrive, avente come oggetto l'emergenza centro-meridionale dell'Italia post-sisma (2016)². Le riflessioni condotte sui comuni colpiti dal fenomeno in oggetto tendono «a polarizzarsi tra l'immagine del passato e le proiezioni sul futuro, eludendo di fatto che ciò avviene nel presente. Provvisoria, instabile e difficile da definire, questa condizione presente è considerata come un tempo a sé, estraneo alla vita del luogo e sospeso dal giudizio e dalle riflessioni sul suo futuro in una prospettiva più profonda»³. Da una prima analisi è risultato evidente come in questi spazi apparentemente fermi, il tempo non sia bloccato ma rovesciato: le città non sono distrutte ma riconfigurate, «l'individuo non [è] annientato ma riposizionato violentemente all'intero del quadro cosmologico. Viene a essere ridiscussa, in questo senso, la concezione antropocentrica instaurando in tal modo la coscienza della città come bene comune e condiviso»⁴. L'antropologia

2 La tesi di laurea magistrale dal titolo "Abitare il Mentre. Il monastero temporaneo di S. Antonio a Norcia (PG)", è stata discussa presso il Dipartimento di Architettura nel mese di marzo 2020. Si è occupata del progetto di un monastero temporaneo durante l'interdizione dello storico inagibile per soddisfare la richiesta della comunità religiosa di convivere con il trauma e abitare tra le macerie. La struttura progettata utilizzava il sistema costruttivo delle opere provvisorie rileggendole come un allestimento a scala urbana e indagandone le potenzialità e gli usi possibili.

3 N. Bassoli, *Tempo sospeso. Geografie dell'in-between*, in Ferlenga A. e N. Bassoli (a cura di), *Ricostruzioni. Architettura, città, paesaggio nell'epoca delle distruzioni*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2018, p. 274.

4 F. Tagliabue Volonté, N. Bassoli, *STEM procedure. Strategie di rigenerazione post sisma - Post earthquake regeneration strategies*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2016, p.7.

dei disastri ha osservato questi fenomeni con attenzione evidenziando l'esistenza di un potere disvelatore all'interno dell'evento traumatico e dimostrando come «in queste condizioni liminali si libera una particolare energia che trova spazio proprio nella sospensione dalla norma, suggerendo la possibilità di scenari inediti»⁵. Attraverso una sperimentazione progettuale su uno specifico caso – quello del Comune di Norcia – si è proposto, in questa parentesi temporale, uno dei numerosi scenari possibili: a partire dall'uso dei materiali restituiti dalla città stessa (opere provvisoriali, macerie, nuove aperture e disponibilità urbane) si è dimostrando come il carattere di sospensione di questi luoghi (che assume qui per la prima volta il termine *Mentre*) possa essere denso di possibilità e proprio di numerose altre condizioni contemporanee. Se la Tesi di Laurea ha sperimentato attraverso una proposta applicativa un ambito circoscritto, indentificando il *Mentre* come una particolare condizione post-emergenziale, la presente ricerca, nel tentativo di rintracciarne una completa definizione di questo termine, ha esplorato un campo ampio e aperto e si è confrontata con realtà “rovesciate” presenti e attive.

Il principale motore di indagine è stato il tentativo di una definizione ampia del *Mentre*, al fine di rintracciarne dominio ed estensione. La ricerca si è svincolata dall'ambito emergenziale e dagli eventi scatenanti dall'accezione traumatica e catastrofica per indagare differenti contesti in trasformazione del reale. Lo studio delle trasformazioni che investono la città contemporanea ha portato all'individuazione del cambiamento come condizione costitutiva e il *Mentre*, inteso come campo di azione del reale, è divenuto strumento di analisi, rilettura critica e sovrascrittura della città stessa. In questo senso, la ricerca si interroga sul modo in cui il progetto contemporaneo possa rispondere ai ritmi, imprevedibili e fugaci, dello spazio urbano, provando a indagare alcune delle pratiche effimere, ancora libere da tassonomie e categorizzazioni univoche, rintracciandone le motivazioni e i principali caratteri.

5 N. Bassoli, *Tempo sospeso. Geografie dell'in-between*, cit., p. 274.

Premesse e obiettivi

La ricerca dichiara i suoi obiettivi a partire dal titolo: vero e proprio enunciato della tesi sviluppata, presenta già nel suo sottotitolo un'anticipazione sull'approccio culturale e disciplinare con cui si è scelto di affrontarla e sulle conseguenti ricadute in ambito del progetto.

Abitare il Mentre è il monito per la città contemporanea che, crescendo su se stessa, muta in maniera irrefrenabile obbligando a una reinterpretazione del concetto di tempo. Nella ricerca proposta, infatti, si è scelto di osservare tutti i tempi in cui si verifica il cambiamento, anche quelli apparentemente imprevedibili e secondari, come occasioni di un progetto in grado di risignificare il volto della città collocandosi nel suo divenire. Ciascun istante in cui si presenta un'occasione di progetto e in cui si esplicita la sfida nella città contemporanea, intesa come corpo instabile, è un Mentre, fondato e rifondato dalle pratiche che lo abitano.

Lo sguardo proprio delle discipline dell'Architettura degli Interni e dell'Allestimento che, nella loro natura costitutiva si fonda sulla consapevolezza di essere parte di un continuo processo di trasformazione, finalizzato alla prefigurazione di spazi disponibili a essere abitati secondo un'ottica che include la soggettività, corpi, pratiche e oggetti, è quello adottato per decodificare la complessità dello spazio urbano odierno. Più specificamente la ricerca rintraccia nell'Allestimento i caratteri di apertura e sperimentazione utili ad affrontare il Mentre e a guardare al progetto come un cantiere aperto in cui tutto ciò che è disponibile può essere assunto come materia prima di trasformazione. Una disciplina che si rileva un punto di osservazione chiave per indagare operazioni architettoniche che, allontanandosi da ricerche formali, operano con il tempo e nel suo rinnovarsi e colgono le possibilità e il carattere sperimentale dell'effimero.

Il termine allestimento è qui inteso come l'insieme delle operazioni e delle pratiche temporanee in grado di definire, per un tempo limitato, il volto della città, che si stratificano sull'esistente e lo rileggono, avendo come obiettivo non tanto la costruzione di una nuova fisicità quanto più il suo coinvolgimento in un'esperienza diretta e partecipativa, in un processo intellettuale e fisico. Il lavoro guarda a questa disciplina nella sua dimensione effimera e rinnovabile come pratica di

possibili ri-progetti, ma anche come operazione inclusiva in una città "polifonica", in cui opera un'agency diffusa ed eterogena e alla luce della quale il progetto si fa "curatela", tenendo insieme voci e attori.

Il progetto nella città contemporanea è quindi inteso come un perpetuo allestimento: instabile, aperto, effimero, generoso, inclusivo, narrativo, espositivo, curatoriale. La sua dimensione comunicativa e ostensiva ritorna nella volontà di mettere in mostra i contenuti della città e la vitalità che la determina e rinnova.

Il tema della città allestita è stato a lungo indagato a partire dal 2000, grazie agli studi di Lucio Altarelli, con particolare attenzione al tema dell'arte pubblica e della comunicazione urbana legata ai grandi eventi. La presente ricerca si incardina nel filone di studi aperto dalla definizione della "città leggera" (Light City⁶) e ambisce ad allargare le prospettive guardando piuttosto alla "città in allestimento", ai processi di trasformazione che la determinano a tutte le scale, alle operazioni temporanee che sempre la rinnovano, restituendo alla disciplina un campo di applicazione esteso. Ampliando la definizione di allestimento è possibile riconoscere la sua applicazione a numerose pratiche contemporanee esistenti: lo sforzo dell'operazione condotta è quello di guardare, oltre il velo protettivo della realtà, a una città disordinata immaginandone la stratificazione come parte di un processo allestitivo⁷. Gli obiettivi principali del presente lavoro sono dunque legati alla volontà di riconoscere come allestimenti una serie di pratiche "improprie" ancora escluse dal campo di indagine della disciplina perché appartenenti a istanti di difficile individuazione. Per queste ragioni, fondamentale è la definizione del concetto di Mentre, di quell'intervallo spazio-temporale che si rivelerà, nel corso del lavoro, una condizione fondante dell'architettura determinata dalla vitalità di pratiche e corpi, materia in gioco in una città in costante mutamento.

Ampliare il dominio dell'allestimento consente di dimostrare che il reale, anche nella sua componente disordinata e

6 Cfr. L. Altarelli, *Light city*, Meltemi, Roma 2006.

7 Come in parte già proponeva Altarelli guardando al sistema delle insegne, dei cartelloni e delle luci.

Si veda L. Altarelli, *Comunicazioni immateriali* in L. Altarelli e R. Ottaviani, (a cura di), *Il sublime urbano. Architettura e new media*. Gruppo mancosu editore, Roma 2007; L. Altarelli, *Light city*, Meltemi, Roma 2006.

confusa, può essere affrontato da un progetto inteso come strumento di rilettura e strategia di riutilizzo temporaneo.

Sviluppo e articolazione

La ricerca è suddivisa in tre parti con una triplice finalità: restituisce un senso rinnovato allo spazio della città contemporanea, corpo instabile in divenire (*Città reale*); tenta di operare un ampliamento del campo d'azione e del dominio dell'Allestimento attraverso una rielaborazione del concetto di tempo per il progetto (*Città del Mentre*) e, infine, tiene insieme pratiche contemporanee libere da catalogazione pre-costituite per rintracciarne le motivazioni e definirne nuovi caratteri comuni (*Città in allestimento*).

Il primo capitolo delinea il contesto di riferimento in cui questo lavoro si colloca e oppone all'idea di città consolidata, dei monumenti e della scena fissa, delle previsioni e dei piani di lunga durata, la "città reale" intesa come una materia mobile che resiste al potere dell'interpretazione e che sfugge al controllo della pianificazione. Un'operazione che implica analisi alternative, sguardi incrociati tra diverse discipline, nonché l'individuazione di nuovi strumenti in grado di restituire la complessità che caratterizza la città nella sua condizione reale. In essa, infatti, coesistono, si sovrappongono e si ibridano le tre anime accennate, esplicitate nei paragrafi Città delle cose, Città dei corpi, Città cantiere. Le tre città individuate non sono proposte secondo una sequenza logica deduttiva o una schematizzazione esclusiva e non sono categorie alternative, valide separatamente o in maniera scambievole. Sono piuttosto compresenze, si sviluppano in parallelo, e per questo possono essere rilette per comparazione.

La città delle cose, definita a partire dagli studi di Lucio Altarelli, riporta l'attenzione su quanto di fisico e materiale concretamente abita lo spazio pubblico, determinando il suo volto reale. Le "cose" non appaiono più come oggetti inermi e inanimati ma elementi operanti, definiti Assemblaggi, che detengono, raccolgono e incarnano significati e valori sempre rinnovati.

La città dei corpi guarda alla città come spazio dei corpi e delle loro relazioni, supporto di pratiche che ne riplasmano

la forma e il significato, luogo privilegiato di Assembramenti. Una terza parallela visione definisce la città cantiere come laboratorio di trasformazioni incessanti per mezzo di processi di Arrangiamenti che riutilizzano e adattano materiali esistenti. Ne risulta uno spazio urbano mobile (perché mobili sono i corpi, le relazioni e le pratiche che lo determinano) e un'identità instabile e permeabile riconducibile a quella di un cantiere: sistema battuto che porta il divenire⁸. Alla luce di questo divenire, il capitolo dimostra come gli Assemblaggi, gli Assembramenti e gli Arrangiamenti vivono di un continuo movimento che consente a corpi, cose e spazi di mutare e di riconfigurarsi ripetutamente, di ribaltarsi e aggregarsi in nuove forme.

La città, intesa come sostanza mobile, determinata dal ritmo della vita, si dimostrerà essere, nella seconda parte del presente lavoro, temporanea: è infatti attraverso il tempo che questa manifesta tutti i volti che, in maniera rinnovata, è in grado di assumere. Lo stesso fattore temporale è un materiale vivo che, all'interno di processi trasformativi incessanti, rappresenta una delle parti in gioco e un'opportunità.

Il secondo capitolo propone un approfondimento sul concetto di tempo che, superando la visione lineare, si presenta come una successione di temporalità sempre instabili, in continuo movimento. La ricerca fa luce su questi intervalli temporali e li identifica con il termine *Mentre*: intreccio inscindibile di tempi e spazi, contenitore di possibilità non ancora vissute. Sulla scia delle ricerche condotte nell'ambito della fisica contemporanea, è possibile affermare che il *Mentre* non è semplicemente inteso come un istante ma come una vicinanza tra le cose che, in quanto prossime, sono utilizzabili e coinvolgibili nel progetto. È uno spazio-tempo di progetto, uno strumento necessario per «avanzare nella realtà mobile [e] sempre ricollocarsi in essa»⁹.

Operare in quel cantiere continuo che è la città, con l'obiettivo di prendere parte in tutti i tempi al suo assemblaggio mutevole, vuol dire accogliere la sfida proposta dalla presente ricerca: abitare il *Mentre*.

La ricerca si è poi concentrata sull'analisi delle operazioni architettoniche che, allontanandosi da ricerche formali,

8 J.L. Nancy, *La ville au loin*, La Phocide, Paris 2011, trad.it. *Lontano la città*, Filosofia-Lithos, Roma 2016, p.127.

9 H. Bergson, *L'évolution créatrice*, Félix Alcan, Paris 1914, trad.it. *L'evoluzione creatrice*, BUR Rizzoli, Milano 2012, p.292.

sono state in grado di operare con il tempo e nel suo rinnovarsi e che hanno colto nel carattere sperimentale ed effimero dell'allestimento condizioni di possibilità. Attraverso l'integrazione tra aspetti comunicativi e fattori quali la processualità e il coinvolgimento plurale, emergono alcune caratteristiche in grado di dare risposta alle questioni poste dalla città reale e che, nel loro insieme, tracciano il profilo di una disciplina in grado di accoglierne le sfide. L'allestimento offre quindi suggerimenti e spunti di progetto per la città reale che si svela in perpetuo mutamento, aperta, in divenire. Il terzo capitolo si apre dunque con un'analisi delle relazioni tra i definiti Assemblaggi, Assembramenti e Arrangiamenti con il progetto allestitivo, grazie alle quali quest'ultimo può essere inteso come impalcato in grado di supportare il dispiegarsi di condizioni di possibilità; come innesco, evento, generativo e paziente attraverso cui riscoprire il valore dell'attesa; come cornice per mettere in mostra le forme imprevedibili che può assumere la vitalità nel suo agire. La città in allestimento richiede l'abbandono del controllo formale a fronte di quello processuale e curatoriale: in essa si assiste al prevalere dell'esperienza e se ne acquisisce la mobilità, fisica o intellettuale.

A conclusione dell'ultima parte del lavoro, si sono individuati i dispositivi progettuali utili a operare in questo nuovo scenario: Simulatori, Addendi e Sismografi, approfonditi attraverso casi dimostrativi organizzati in schede. I casi sono stati selezionati secondo un range temporale definito (gli ultimi quindici anni) e una durata in opera mai superiore ai tre mesi. Sono opere effimere a cavallo tra installazione e happening, nuovi dispositivi difficili da ricondurre a catalogazioni note, pratiche disomogenee nel loro insieme, fuori da tassonomie e schemi precostituiti e per le quali la ricerca rintraccia motivazioni e reinventa categorie. La stessa categorizzazione di questi progetti non è da intendersi esaustiva o definitiva. Molte altre classificazioni sono possibili e la sezione dei progetti può essere considerata come uno strumento aperto, implementabile.

Ogni caso studio può essere riletto, in quanto allestimento urbano, in ciascuna divisione dal momento che, come sarà possibile comprendere dalla descrizione della categorie individuate, ogni Simulatore, producendo operazioni aggregative si fa Addendo, ciascun Sismografo riattiva spazi dormienti e ne concede fruizioni alternative come un Simula-

tore e ogni Addendo è un dispositivo ostensivo di vitalità al pari di un Sismografo.

Il Mentre è la condizione stessa di questa ricerca che trova ragione nel suo divenire, per questo non è possibile tracciarne delle conclusioni. In vista di ciò, le note finali sono considerabili Aperture: espongono opportunità di applicazione, laboratori in cui assemblare e lasciar assemblare, occasioni di “messa in pratica” di quanto teorizzato, potenziali campi di indagine di quanto elaborato finora ma anche descrizione di volti della città reale. Attraverso queste riflessioni si vuole fare luce su possibili realtà del Mentre, sull’apertura che rappresentano per la città contemporanea e sui materiali concreti che sono in grado di offrire in termini progettuali.

Metodologia e strumenti

La ricerca propone quindi un ampliamento teorico del campo di indagine a partire da un approfondimento sulla questione temporale e una rilettura della disciplina dell’Allestimento al fine di indagarne ricadute progettuali e ambiti di interesse. Gli strumenti utilizzati sono suddivisibili in sguardi teorici ampi, in cui contaminazioni e aperture disciplinari consentono un avanzamento rispetto a riflessioni consolidate, e casi dimostrativi utili a testarne i riscontri nella pratica progettuale.

Le contaminazioni tra la Filosofia, la Fisica o il Design si dimostrano funzionali allo sviluppo dell’ipotesi, verificata per mezzo di esperienze concrete, e influenzano sensibilmente il lessico della ricerca, che diviene anch’esso strumento funzionale al suo sviluppo. La tesi procede infatti attraverso l’analisi e la definizione di alcuni termini – come corpi, cose, assemblaggi, assembramenti – utilizzati spesso in maniera poco ortodossa, riconducibili a tre differenti provenienze: si riferiscono ad altre discipline e a ricerche in atto (bricolage, cose, bolle); al linguaggio comune e a significati rinnovati (groviglio, impalcato), sono termini della disciplina degli Interni e dell’Allestimento qui utilizzati secondo un’accezione alternativa e arricchiti di nuovo senso. Se i primi sono esplorati e descritti nelle pagine a seguire, per una maggiore comprensione degli ultimi si riporta una guida rapida:

allestiménto – s. m. [der. di allestire] : l'insieme delle operazioni e delle pratiche temporanee che ridefiniscono, per un tempo limitato, il volto della città; che si stratificano sull'esistente e lo rileggono, avendo come obiettivo il coinvolgimento dell'utente in un'esperienza diretta e partecipativa, in un processo intellettuale e fisico.

apèrto – [agg. e s.m. Der. del part. pass. *apertus* del lat. *aperire* "aprire" e quindi "non chiuso"]: da intendere, in senso ampio e figurato, come ciò che è disponibile al cambiamento, in antitesi a ciò che è chiuso, fermo, determinato.

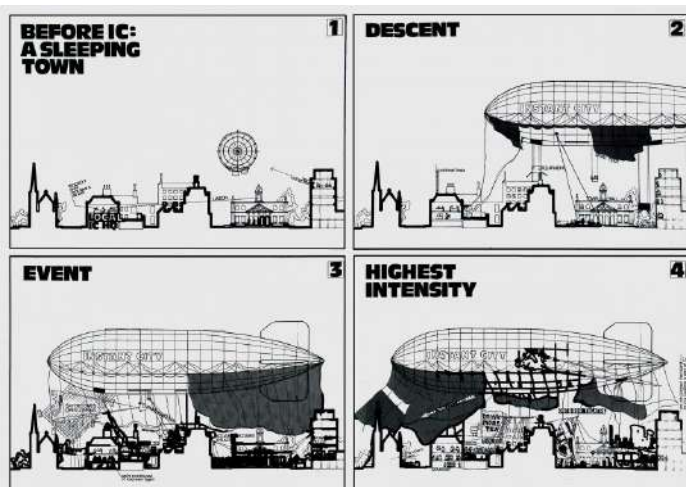
campo – s. m. [lat. *campus*: «campagna, pianura» ma anche «spazio libero»]: Il campo non è qui inteso come spazio-contenitore ininfluenza sul suo contenuto, entra nella costituzione delle entità che lo abitano e partecipa alla loro vita. Le entità a loro volta sono inseparabili dal campo stesso. In ogni campo si possono verificare eventi inaspettati in quanto spazio creativo e non contenitore.

effimero – agg. [dal lat. *tardo ephemerus*, gr. *ἐφήμερος*, comp. di *ἐπί* «sopra» e *ἡμέρα* «giorno»]: qualifica di una modalità operativa, caduce, fugace, fuggevole, ricca di tempo e per questo aperta alla sperimentazione e alla ricerca.

evento – s. m. [dal lat. *eventus* -us, der. di *evenire* «accadere, riuscire»]: non più solo ciò che accade, ciò che ha luogo, ma la manifestazione del luogo stesso.

I.

La città reale



Archi-gram,
Instant City, 1964

1. La città reale

«Solo vedendo l'essere urbano per quello che è, cioè in partenza, esploso, povero, trascurato, abbandonato; solo non privando in anticipo di ogni leggibilità la sua rete discontinua e vivente, solo così vi si potranno iscrivere frasi che lo renderanno somigliante»¹.

Nel presente lavoro la “città reale” non è indagata all’interno della coppia oppositiva che la vede in resistenza a quella virtuale come flusso immateriale di dati che si intrecciano con la quotidianità e dialogano con lo spazio urbano; né tantomeno è riferibile alla sua opposizione con la città ideale intesa come schema geometrico tracciato secondo criteri e principi astratti di razionalità e funzionalità. Non è dunque l’analisi delle coppie reale/virtuale o reale/ideale a muovere la ricerca quanto piuttosto lo scarto tra il reale e la realtà. «La realtà» scrive Felice Cimatti, «è quella a cui le parole si riferiscono, tecnicamente il loro riferimento; [...] è quello che sappiamo o crediamo di sapere sulla [città]. Il reale invece è quello che della [città] sfugge alla presa del nome [“città”]»². La realtà urbana consiste in ciò che è noto, ciò per cui si posseggono parole e di cui si è dunque in grado di parlare: è quanto controllabile a cui hanno guardato la ricerca e il progetto finora. Ma mettersi sui passi della città reale significa scostare il velo della realtà per dirigersi verso un’«asperità scabrosa»³. La realtà sorge, infatti, come una difesa fondamentale dal Reale. In questo senso, Jacques Lacan suggerisce che la realtà rappresenta il principale modo in cui l’individuo si difende dalla dimensione del Reale. Questo processo può essere paragonato al sonno, che, come un meccanismo protettivo per la vita, la preserva e difende. Lacan nota che “incubo” è uno dei primi termini con cui Freud, introduce il concetto di Reale. Nell’esperienza dell’incubo, ci si trova co-

1 Jean-Christophe Bailly, *La città al di là del luogo*. Postfazione in Nancy, Jean-Luc, *La ville au loin*, La Phocide, Paris 2011, trad.it. *Lontano la città*, Filosofia-Lithos, Roma 2016.

2 F.Cimatti, *Divenire blatta. Errore e godimento* in *Vesper* n.5, 2021.

3 M. Recalcati, Jacques Lacan. *Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 272.

stretti a risvegliarsi alla realtà e a interrompere la funzione protettiva del sonno, poiché si è troppo vicini al nucleo traumatico presente nel proprio inconscio.

In questo senso appare chiaro come l'incontro con il Reale sia sempre l'incontro con un limite, a cui si può tendere ma che costringe all'abbandono dell'idea di un totale controllo perché, nell'avvicinarsi, si attiverà sempre il meccanismo difensivo dato dal carattere scabroso e informe del reale.

L'operazione di questo capitolo prova allora a guardare dietro il velo della realtà tentando di avvicinarsi al Reale, per quanto disordinato e confuso, con la consapevolezza di non potersi davvero addentrare fino in fondo, adottando uno sguardo tollerante e abbandonando ogni volontà di controllo.

La "realtà" è qui la città dei monumenti, la città della scena fissa, delle previsioni e dei piani; la "città reale" è invece ciò che resiste al potere dell'interpretazione, ciò che sfugge al controllo della pianificazione. Partire da un tale oggetto di indagine significa adottare analisi alternative passando per l'individuazione di nuovi strumenti e per sguardi incrociati di diverse discipline non con la pretesa di sistematizzare ragionamenti e pratiche ma di restituire la complessità, comunque imprevedibile, che caratterizza la città nella sua condizione reale. Ciò che ne risulta non è tanto una sequenza logica deduttiva o una schematizzazione esclusiva; non si tratta tantomeno di categorie alternative che valgono separatamente o in maniera scambievole. Siamo piuttosto di fronte a coesistenze, sovrapposizioni, compresenze ed è per questo che il capitolo è strutturato attraverso tre sezioni da poter leggere in parallelo.

La *città delle cose* pone l'attenzione su quanto di fisico e materiale, sfuggito dal controllo di architetti e urbanisti, concretamente la abita determinando il suo volto reale. Le "cose" nella città reale sono elementi operanti che detengono, raccolgono e incarnano significati e valori sempre rinnovati.

La *città dei corpi* guarda alla città come spazio dei corpi e delle loro relazioni, supporto di pratiche che ne riplasmano la forma e il significato. L'abitare non è tanto più contenuto nella forma materiale del suo spazio ma è piuttosto il processo generativo di quello stesso spazio "arrangiando", nei vari tempi, tutto ciò che incontra. I comportamenti, singolari o plurali, trovano in queste circostanze la forza di dimostrarsi materiale di progetto, innovando le norme e alterando i codici prestabiliti.

Passando per le prime due letture della città contemporanea come *città delle cose*, protagonista di sovrapposizioni inattese e aperta a nuove stratificazioni, e come *città dei corpi*, supporto di comportamenti e usi imprevisti, una terza parallela visione la definisce *città cantiere* intesa come laboratorio di trasformazioni incessanti. Se, come sarà dimostrato, lo spazio è prodotto dal continuo farsi e disfarsi di pratiche e azioni, allora tutto al suo interno è costitutivamente instabile: lo spazio è mobile, perché mobili sono i corpi, le relazioni e le pratiche. L'identità instabile e permeabile dello spazio pubblico nella città non può essere veicolata e custodita esclusivamente dalla staticità dei monumenti, ma necessita della costitutiva apertura al mutevole incarnata dal cantiere: sistema battuto che porta il divenire⁴.

Alla luce di questo divenire, ogni corpo si fa rito, ciascun rito assemblaggio, ogni cosa muta e si assembla per comporsi in altro. Qualsiasi sforzo di categorizzazione fa i conti con i suoi limiti perché nel Reale tutto convive in un unico piano, tutto è possibile e tutto è progetto.

La struttura del capitolo evidenzia e rispecchia questa convivenza attraverso un continuo rimando tra le tre parti che lo costituiscono.

4 J.L. Nancy, *Lontano la città*, cit., p.127.

1.1 Città delle cose

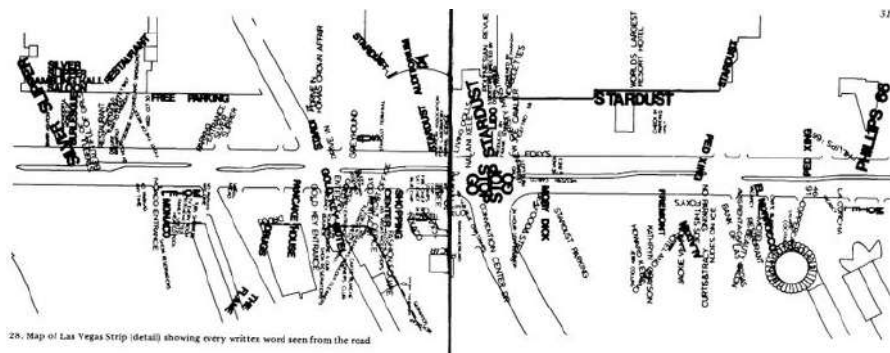
→ Dalla ricerca di Lucio Altarelli che passa per l'idea di Sublime urbano, si eredita lo sguardo inclusivo rispetto a tutto ciò che determina oggi il volto della città contemporanea.

→ Assunto come oggetto di interesse un mondo finora in ombra, se ne superano le classificazioni demolendo l'idea delle "cose" come oggetti inerti la cui presenza sovraccarica e affolla lo spazio urbano ma, attraverso le posizioni di Bruno Latour, gli si riconosce la capacità di radunare questioni e possibilità.

→ Piuttosto che "cose" si parla di Assemblaggi.

→ La caratteristica degli Assemblaggi è l'agentività: sono operanti.

R. Venturi, Mappa della Strip di Las Vegas con parole visibili lungo la strada, 1972



28. Map of Las Vegas Strip (detail) showing every written word seen from the road

1.1.1 Il *sublime urbano*: stratificazioni e coabitazioni nella città reale

«Qui, nel centro storico, ha luogo un concerto che ha per quinta un monumento della città rischiarato, per l'occasione, da un *sunlight* e *videowall*. Altrove una mostra, allestita all'interno di un edificio storico, tracima all'esterno celebrando l'evento espositivo attraverso installazioni multimediali e artistiche. Nei suoi immediati paraggi la piazza adiacente accoglie le macchine sceniche della *Fura dels Baus* che si stagliano a loro volta sui paramenti pubblicitari allestiti sui ponteggi metallici di un cantiere. Lungo le strade che conducono alla piazza interventi, invece, di *public art* e di *luci d'artista*. Più in lontananza dal centro, in parchi più periferici o lungo le sponde di un fiume, campeggiano installazioni artistiche mentre lungo le dorsali autostradali appare lo *skyline* elettrico di *acquafan*, *multiplex* e *outlet* che rischiarano le notti e danno forma a questa città leggera e vacanziera che si sovrappone alla città di pietra, modificandola dal di dentro più di qualsiasi strumento tradizionale di previsione urbana»⁵.

Nel 2006 Lucio Altarelli con il testo *Light City* fotografa i risultati delle trasformazioni che hanno caratterizzato la città contemporanea. A partire da un attento studio della città "reale", il lavoro analizza diverse operazioni progettuali, slegate dalle sorti e delle narrazioni della modernità, attuate in attesa di più ampi programmi di pianificazione. Quella di Altarelli è un'analisi senza pregiudizi, che interpreta la città «come [un luogo] della *modificazione compiuta* attraverso strumenti alternativi»⁶ in grado di restituire un «sistema anarchico e arcaico di segni e di simboli, un emporio di stili, un'enciclopedia di culture e di linguaggi, un sistema schizofrenico organico e operante. [È] simultaneamente scenario e protagonista di [un] *melting pot* segnico e culturale»⁷. È quindi in una metropoli contemporanea sempre in mostra, frutto di stratificazioni e coabitazioni, che strumenti "deboli"

5 L. Altarelli, *Comunicazioni immateriali* in L. Altarelli e R. Ottaviani, (a cura di), *Il sublime urbano. Architettura e new media*. Gruppo mancosu editore, Roma 2007, p. 19.

6 L. Altarelli, *Light city*, Meltemi, Roma 2006, p. 30.

7 G. Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Editori Laterza, Roma-Bari 1997, p. 48.

– ma pervasivi – del progetto trovano spazio contribuendo alla costruzione di una città leggera, evenemenziale e scenografica, la cui estetica è legata al concetto di *lightness*⁸. Gli innesti sul corpo della città di pietra generano una sovrapposizione che ha significativamente modificato lo spazio urbano nelle sue forme, usi e relazioni. La città reale è stata via via modificata da «[...] invasioni barbariche di [un] sublime urbano»⁹: un sistema di segni e insegne, pubblicità e comunicazione, eventi, luci, happening e street art. Nel *sublime urbano* non esistono chiari confini tra un fenomeno e l'altro, tra sopra e sotto, tra un livello e il successivo. La realtà urbana contemporanea è segnata da un continuo contagio, da un'ibridazione di immagini, esperienze e codici. Sebbene le ricerche citate facciano riferimento a un campo molto specifico di interventi, in bilico tra il mondo della *public art* e quello della comunicazione, è possibile ereditarne lo sguardo inclusivo rispetto a tutto ciò che determina oggi il volto della città contemporanea e considerare la *lightness* come un carattere significativo di questo tempo. Rileggere la città attraverso il concetto di leggerezza significa abbandonare la sintesi unitaria di quella programmata e "prevedibile", per volgere lo sguardo a un mondo di sovrapposizioni indistinte; significa superare il conflitto tra conservazione e innovazione della modernità, in favore di una visione più zenitale e inclusiva. La *lightness* risponde ai gradi di libertà della condizione contemporanea e allo stesso tempo diviene uno strumento utile ad affrontare simultaneamente temi di architettura, comunicazione, moda, allestimento e design, superandone la categorizzazione e riformulandone giudizi e operatività. Il lavoro di ricerca che si propone affonda le radici in questo terreno ibrido – in cui l'architettura si confronta ed è contaminata da altre discipline e pratiche, operazioni e saperi – e prova a recuperare il senso del "reale", inteso come vissuto. Nella città del *Sublime*, «[...] dei desideri e della produzione, dell'iper-realtà e della simulazione, [...] della comunicazione necessaria e problematica, [nella] città che

8 Altarelli introduce il termine *lightness* in *Light City* in riferimento «ai gradi di libertà della condizione contemporanea, alla leggerezza come valore in quanto raggiungimento, nei fatti o nelle intenzioni programmatiche, di una condizione di maggiore libertà, di una condizione *soft* contrapposta alla condizione *hard* del passato, che segna il passaggio dalla civiltà industriale a quella digitale, dalla *hightech* alla *slowtech*, dallo spazio al tempo». Cfr. L. Altarelli, *Light city*, cit., p.23.

9 L. Altarelli, *Comunicazioni immateriali*, cit., p. 19.

ha sempre in sé la possibilità di essere altro rispetto a ciò che è»¹⁰, la quotidianità è assunta «come campo privilegiato di formazione del senso»¹¹.

Quella a cui si guarda è la città delle cose, degli assemblaggi e della complessità, la città che abbiamo imparato a conoscere anche grazie a Las Vegas e alle sue insegne al neon¹². È la *città reale*, intesa come corpo vivente che partecipa e determina la formazione di un livello sempre in divenire e stabilisce un coinvolgimento plurale all'interno delle operazioni di stratificazione.

E così, citando ancora Altarelli, essendo contagiati dal «virus delle invasioni barbariche ed essendo per questo motivo inevitabilmente noi stessi barbari»¹³, possiamo solo stabilire una tregua con l'esistente, analizzare i linguaggi di questa modificazione, senza pregiudizi o omissioni. La resa con ciò che esiste rappresenta la soluzione a ogni forma dicotomica e riduzionista di definizione della città contemporanea e porta a una sintesi rintracciabile nei caratteri di quella che si vuole definire *città reale*: una città «né [...] antica, né [...] moderna, ma – attraverso un consolidamento della prima e una modificazione della seconda – [...] simile a una terza città che ne interpreta due diverse contemporaneamente»¹⁴. Se il moderno escludeva l'antico nel progetto del nuovo e se la conservazione dei centri storici ha successivamente escluso il nuovo dall'antico, la città reale «costituisce una città terza rispetto a entrambe le posizioni, dove il nuovo aggredisce l'antico sovrapponendosi a esso e comportandosi, alternativamente, come una seconda pelle o come un esoscheletro urbano, che modifica il corpo originario. Operando debolmente, con le strutture soft di allestimenti e installazioni, ma pervasivamente»¹⁵. È «la città delle cose, delle insegne, della pubblicità dove le *brand architecture* si isolano nel loro assolo urbano [...] stabilendo relazioni che esaltano

10 G. Amendola, *La città postmoderna*, cit., p.45.

La presente definizione è utilizzata dall'autore per tracciare i caratteri della città post-moderna. È qui presa in prestito dal momento che la postmodernità ha il merito di aver collegato significativamente le trasformazioni della città e dell'esperienza urbana ai grandi mutamenti sociali.

11 *Ibid.*

12 Cfr. D. Scott Brown, R. Venturi, S. Izenour, *Learning from Las Vegas. The forgotten Symbolism of Architectural Form*, MIT press, 1972 trad.it. *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Quodlibet, Macerata 2010.

13 L. Altarelli, *Comunicazioni immateriali*, cit., p. 21.

14 *Ivi*, p. 25.

15 L. Altarelli, *Light city*, cit., p. 28.

differenze più che analogie»¹⁶. Una città risolutiva rispetto alle due opposte idee di città e di sviluppo (radicale sostituzione o assoluta conservazione), che vanifica gli estremismi e i rispettivi linguaggi di battaglia e attua una pervasiva modificazione dell'esistente dove il conflitto cede il passo alla convivenza in una stratificazione simile a un'opera di Christo e Jeanne-Claude.

Risulta impossibile quindi parlare di città unitaria. La terza città (o reale) è paradigma di una coabitazione tra un livello noto, stabile e consolidato e uno leggero, rinnovato e rinnovabile, contingente, frammentario, temporaneo. «La città fondata su logiche di centralità spaziali simboliche e culturali cede il passo alla città-collage e all'avvento di quella che, con una categoria desunta dalla psicologia del pensiero debole, potrebbe chiamarsi città debole. Fratture e differenze non costituiscono più una patologia, una pausa o un'eccezione»¹⁷ ma rappresentano aperture ulteriori verso nuovi interventi. In questo senso, la città delle compresenze, assunta come punto di partenza di questi ragionamenti, non è vista come un contenitore ma il campo creativo¹⁸ in cui ha luogo, anche senza nessun controllo progettuale dato a priori, l'accadere di quelli che verranno definiti "assemblaggi".

1.1.2 Things: le cose come assemblaggi

Il significato etimologico della parola "cosa" – così per l'inglese *thing* in inglese, il tedesco *ding*, l'olandese *ding* e l'odierno scandinavo *ting* – rimanda ad alcune forme di assemblee che Bruno Latour descrive all'interno della sua introduzione al volume *Making Things Public*: «as every glance at an English dictionary under the heading "Thing" will certify, the old word "Thing" or "Ding" designated originally a certain type of archaic assembly. Many parliaments in Nordic and Saxon nations still activate the old root of this etymology. [...] Thus, long before designating an object thrown out of the political sphere and standing there objectively and independently, the Ding or Thing has for many centuries meant the issue that brings people together»¹⁹.

16 *Ibid.*

17 G. Amendola, *La città postmoderna*, cit., p. 47.

18 F. Cimatti, *Assemblamenti*, Orthotes, Salerno, 2022, p. 15.

19 «Come certificherà la consultazione di un qualsiasi dizionario inglese alla voce "Thing", l'antica parola "Thing" o "Ding" designava originariamente un

Sulle tracce dell'etimologia di questo termine, parlare di "cose" significa parlare di unioni che ancora a loro volta uniscono. Bruno Latour codifica un nuovo linguaggio che, rimandando al significato che Martin Heidegger conferisce alla parola "cosa"²⁰, *ding*, insiste su una visione degli oggetti intesi come assemblee, assembramenti, raduni. Le "cose" che costituiscono la città reale sono «complessi assemblaggi di questioni contraddittorie»²¹ e più ci si avvicina a questa visione, più si condivide il passaggio da *matters of fact* a *matters of concern* che propone Latour²².

A differenza del tentativo di Heidegger di operare una distinzione netta tra *Gegestand* e *Ding*²³, Latour riconosce nel primo termine le ricche e complesse caratteristiche del secondo e definisce le "cose" contemporaneamente "materia di fatto" e "materia del contendere". Piuttosto che differenziarle, egli considera la prima come una visione parziale della seconda assumendo cioè la *Gegestand* come una sorta di sottoinsieme materialista della *Ding*. I *matters of concern* rivendicano una complessità maggiore e divengono per Latour matasse di elevata incertezza in cui umani e non umani si trovano ingarbugliati. Sono dunque "assembramenti" (*gatherings*) di idee e di materie, di teorie e valori, che danno forma alla costruzione di un oggetto di conoscenza che si modifica con il variare delle motivazioni a esso sottese. Nel-

particolare tipo di assemblea arcaica. Molti parlamenti delle nazioni nordiche e sassoni ancora oggi richiamano la radice antica di questa etimologia. [...] Quindi, molto prima di indicare un oggetto esterno alla sfera politica e indipendentemente da quel contesto, 'Ding' o 'Thing' ha rappresentato per molti secoli ciò che tiene insieme le persone» [TdA]. B. Latour, *From Realpolitik to Dingpolitik. How to Make Things Public. An Introduction*, in B. Latour, P. Weibel, *Making Things Public*, MIT Press, Boston, pp. 22-23.

20 Cfr. M. Heidegger, *La cosa*, 1976, in ID., *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Murisa, Milano 1991, pp.109-124.

21 B. Latour, *Politiche del design. Semiotica degli artefatti e forme della socialità*, a cura di Dario Mangano e Ilaria Ventura Bordenca, Mimesis edizioni, Milano 2021, p. 150.

22 Cfr. B. Latour, *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*, The University of Chicago press, Critical Inquiry, Volume 30, Number 2, 2004.

23 All'interno del testo "La cosa" Martin Heidegger effettua un'analisi della cosa-brocca introducendo questa doppia terminologia per scindere l'oggetto in sé dai significati che può assumere se analizzato, ad esempio, dal punto di vista della sua funzione di recipiente o della sua produzione per mano del vasaio. Se ne deduce che «la brocca non è una cosa né nel senso della romana *res*, [...] né nel senso dell'oggetto del pensiero moderno [*Gegestand*]. La brocca è "cosa" [*Ding*] in quanto coseggia riunendo (*dingt*) [i significati ritracciati nell'analisi]». M. Heidegger, *La cosa*, cit., p.118.

la traduzione di "Un Prometeo Cauto? Primi passi verso una filosofia del design" che Dario Mangano presenta nel sesto capitolo di *Politiche del design. Semiotica degli artefatti e forma della socialità*, è ben sottolineato come per Latour il "matter of concern" rappresenti una "materia del contendere" e allo stesso tempo «"materia di preoccupazione", intorno alla quale si generano controversie, [...] che suscita anche interesse e apprensione»²⁴. La città delle "cose" (o piuttosto *das Dinge*) intese come assemblaggi e raduni, si fonda su materie di controversia, continue riscritture di accordi, assemblamenti costantemente temporanei, «[...] sempre sul punto di sciogliersi, non dura[no], non [possono] durare, perché la [loro] natura consiste nel [loro] consumarsi, in attesa che quel che rimane di un turbine possa assemblarsi con altra materia per formarne [altri], e così via indefinitamente»²⁵. Ma se è vero che le cose non sono altro che temporanei «ispessimenti locali della materia sempre in movimento»²⁶, allora diviene impossibile rintracciare, in un processo progettuale di queste ultime, un punto zero, un'origine incontaminata. Di fatto ci sarà sempre «qualcosa che esiste come dato, come una questione, come un problema»²⁷ precedente e contestuale. È per questo motivo che il progetto delle *ding* non è mai una creazione *ex nihilo*: le cose non sono mai create dal nulla ma accuratamente e modestamente ri-progettate. A questo proposito Latour, interrogandosi sulle modalità attraverso cui progettare *matters of concern*, introduce come soluzione e come superamento della funzione del disegno canonicamente inteso (*to draw*), lo strumento del rin-tracciare (*to draw things together*²⁸). Latour gioca con il senso del verbo *to draw* che in inglese, con l'aggiunta di *together*, significa raccogliere, riunire, assemblare ed esprime al meglio quegli aspetti di ritocco e *bricolage*²⁹ che auspica

24 Nota del traduttore in *Un prometeo cauto? Primi passi verso una filosofia del design* in B. Latour, *Politiche del design*, cit., p. 147, N.d.T n.2.

25 F. Cimatti, *Assemblamenti*, cit., p. 63.

26 Ivi, p.61.

27 B. Latour, *Politiche del design*, cit., p. 151.

28 Nota del traduttore in *Un prometeo cauto? Primi passi verso una filosofia del design* in B. Latour, *Politiche del design*, cit., p. 148, N.d.T n.3.

29 Per il concetto di *bricolage* si veda F. Jacob, *Evoluzione e Bricolage. Gli "espediti della selezione naturale"*, Einaudi, Torino 1978; e C. Zucchi, Cino e N. Bassoli (a cura di), *Innesti/Grafting*, Vol.1, *Innesti. Il nuovo come metamorfosi*. 14 Mostra Internazionale di Architettura la Biennale di Venezia, Marsilia, Venezia 2014; e S.J. Gould, E. S. Vrba, *Exaptation. Il bricolage dell'evoluzione* (a cura di T. Pievani), Bollati Boringhieri editore, Torino 2008.

per il design. Di fatto, assemblare è un'operazione più complessa rispetto a disegnare e non è riconducibile a un solo piano (figurazione, funzionalità, spazialità, visibilità) perché gli elementi che entrano in gioco sono diversi e assolutamente irriducibili l'uno all'altro in quanto agiscono su livelli e tempi radicalmente differenti³⁰. Ma se progettare vuol dire radunare, ciascuna *thing* non è altro che «il risultato di ciò che in Scandinavia è chiamato “design partecipativo” [...]». Tale attività [...] è infatti l'effettiva definizione della politica delle “materie in questione”, dato che tutti i progetti di design sono progetti partecipativi, anche se in alcuni casi i partecipanti non sono tutti visibili, benvenuti e attivamente partecipi»³¹.

È quindi possibile ampliare a dismisura il campo dell'agentività e conferirle in maniera estesa e inclusiva la capacità di assemblare e assemblarsi. Riconoscendo *agency* a tutto ciò che è al mondo e «rinvenendo in ogni componente contestuale un carattere intrinsecamente operante, non si potrà che intendere [il mondo] in termini performativi e ammettere che la sua indole costitutiva sia una condizione di inevitabile e inassopibile fermento, talvolta dirompente ed eclatante, talvolta impercettibile, lieve e lentissimo»³². Un'affermazione che chiarisce, come spiega Michel Serres nel suo libro dedicato al *De rerum natura*, che prima ancora delle cose esistono i “turbini” che solo temporaneamente possono prendere la forma di una cosa: «il turbine [...] non è altro che la forma primitiva di costruzione delle cose»³³. Per questi motivi è possibile affermare che la città reale, città delle cose, è prima di tutto un movimento aperto, ossia disponibile alla formazione di “turbini” ed è proprio per queste ragioni instabile, temporanea, mai finita.

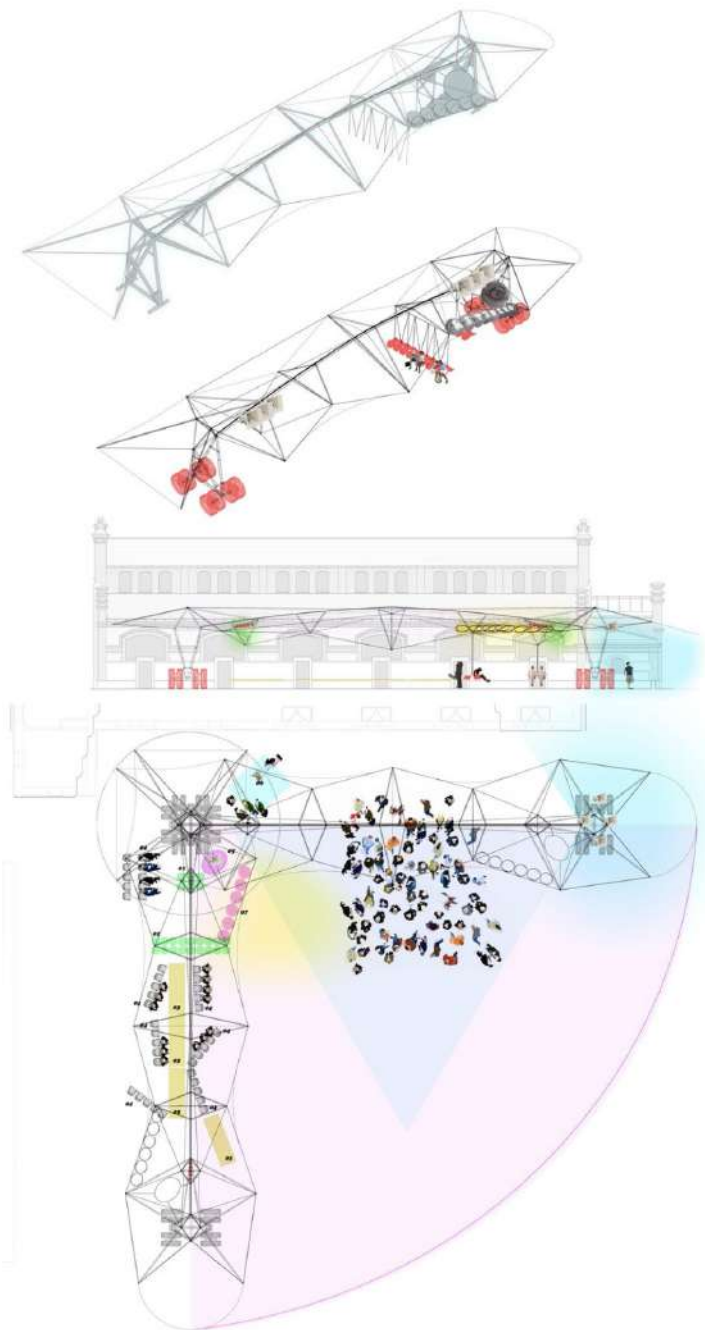
30 Cfr. E. Morin, *Le vie della complessità*, in (a cura di) G. Bocchi e M. Ceruti, *La sfida della complessità*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p.27.

31 B. Latour, *Politiche del design*, cit., p.153.

32 A. Metta, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, Derive Approdi, Roma 2022, p. 158.

33 M. Serres, *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*, Les éditions de minuit, Paris 1977 trad.it. *Lucrezio e l'origine della fisica*, Sellario, Palermo 1980, p. 14.

Andrés Jaque /
Office for Political
Innovation,
Escaravox,
Matadero-Madrid
2012



1.1.3 Assemblaggi (urbani)

La *città delle cose* è il luogo di assemblaggi sempre in movimento, che raduna e abilita temporaneamente nuovi tipi di attività e *agency* per poi dissolversi, in quanto non finita, e aprirsi ad altro. Il suo essere incompleta non è una mancanza o una colpa ma la sua essenza: in divenire, sovrascrivibile, ritmata da tempi che non possono che essere coniugati al futuro³⁴. Jacques Derrida trattando l'*assioma di incompletezza* evidenzia che «una città è un insieme che deve restare indefinitamente, strutturalmente, non saturabile, aperto alla propria trasformazione, a delle aggiunte [...]. Una città deve restare aperta al fatto che essa sa che non sa ancora cosa sarà: bisogna inscrivere [...] il rispetto di questo non-sapere nella scienza e nella competenza architettonica e urbanistica»³⁵. L'incompletezza definisce lo spazio di una nuova progettualità rendendo la città una sostanza aperta, incerta e instabile, in continuo allestimento.

Il concetto di terza città è anche trattato da Rem Koolhaas che nel 2006 teorizza la *Generic City*, rintracciando in essa un carattere laboratoriale e operante. «La grande originalità della Città Generica sta semplicemente nell'abbandonare ciò che funziona (ciò che è sopravvissuto al proprio uso), spezzando l'asfalto dell'idealismo con il martello pneumatico del realismo e nell'accettare qualunque cosa cresca al suo posto [...]. La Città Generica è ciò che rimane di quel che la città era una volta. La città generica è la post-città in corso di allestimento sul sito della ex città»³⁶.

Assumere l'incompletezza come carattere peculiare della città vuol dire guardare a tutte le possibili post-città, a tutte le stratificazioni ancora inesprese e partecipare alla loro formazione nel rispetto di un margine di incertezza.

La *città delle cose* è lo spazio in cui si concretizzano tutti gli stati possibili, del perpetuo disfaccimento di ciò che già è fatto e nell'incessante rifacimento di ciò che si disintegra davanti ai nostri occhi³⁷.

Un'operazione che richiede un posizionamento rispetto a

34 Cfr. G. Amendola, *Tra Dedalo e Icaro. La nuova domanda di città*, Editori Laterza, Roma-Bari 2010, p.12.

35 J. Derrida, *Adesso l'architettura*, Scheiwiller, Milano 2008, p. 248.

36 R. Koolhaas, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006, p.37.

37 Cfr. M. Delgado, *Sociedades movedizas: Pasos hacia una antropología de las calles*, Anagrama, Barcellona 2007.

un'attività incessante, inafferrabile e contingente che è riconducibile a quella che Manuel Delgado, evidenziando il profondo divario che persiste tra città e vita urbana, definisce *Non-city*³⁸. A partire dalle ricerche di Michel de Certeau³⁹ e Henri Lefebvre⁴⁰, Delgado recupera la nozione di non-città, per analizzare le pratiche creative e gli spazi transitori che la determinano. Un'idea che non si oppone a quella di città o ai non-luoghi⁴¹ di augèiana definizione, ma individua una forza vitale che non può essere ricondotta a nessuna nozione di città. La città non è un contenitore ma un campo creativo⁴², «è un sistema aperto»⁴³, per riprendere le parole di Michel Serres, in cui si manifesta il nuovo.

Felice Cimatti illustra in maniera chiara la contraddizione interna che rende l'espressione "sistema aperto" un ossimoro. Il termine "sistema" indica «qualcosa di organizzato e coerente, "chiuso" nella propria struttura; allo stesso tempo però è [...] aperto quindi non è propriamente un sistema, al contrario è sempre in fuga da se stesso, dalla stessa propria organizzazione»⁴⁴. Un sistema che Anna Tsing ha ribattezzato con il termine "assemblaggio" inteso come «intreccio aperto di modi di essere [in cui] traiettorie varie finiscono per influenzarsi reciprocamente, ma con l'indeterminazione»⁴⁵. L'intreccio e l'apertura (intesa come indeterminazione), apparentemente categorie in opposizione, coesistono nel corpo vivo e agente degli assemblaggi e la città delle cose incarna questa contraddizione: sempre in fuga da sé, è stabile e instabile, in equilibrio e fluttuante, partecipa alla vita a cui

38 «What constitutes the city is a non-city which is not the opposite to the city but a perpetual unmaking of what is already made, and a cease less remaking of what we saw disintegrating in front of our eyes». Ivi, p.63.

39 Si veda M. de Certeau, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Union Générale d'éditions, Paris 1980; trad.it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001.

40 Si veda Lefebvre, Henri, *Le Droit à la ville*, I, 1968; trad. it. *Il diritto alla città*, Padova, 1970 e *Le Droit à la ville, II - Espace et politique*, 1972; trad. it. *Spazio e politica: il diritto alla città II*, Milano, 1972.

41 M. Augè, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Éditions, Paris 1992, trad.it. *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Elèuthera, Milano 1993.

42 F. Cimatti, *Assemblamenti*, cit., p.62.

43 M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, cit., p. 77.

44 F. Cimatti, *Assemblamenti*, cit., p.62.

45 A. Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, 2015 trad.it. *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller editore, Rovereto 2021, p. 132.

è disponibile e dalla quale è inseparabile.

La città è quindi un oggetto multiplo, caratterizzato da molte, contraddittorie anime. È un «assemblaggio urbano»⁴⁶, realizzato e caratterizzato da un insieme di attori eterogenei, aspetti materiali, sociali e culturali. Un'espressione che consente e incoraggia lo studio delle connessioni tra gli oggetti, gli spazi, i tempi, le macchine, i corpi, le soggettività, i simboli e le formule che costituiscono – o appunto “assemblano” – la realtà urbana in molteplici modi. Gli assemblaggi designano i processi attraverso cui si rinnova lo spazio, «as a tourist city, as a transport system, as a play-ground for skateboarders and free-runners (parkour), as a landscape of power, as a public stage for political action and demonstration, as a no-go area, as a festival, as a surveillance area, as a socialization space, as a private memory, as a creative milieu, as a huge surface for graft and street-artists, as a consumer market, as a jurisdiction etc.»⁴⁷ e dimostrano la capacità che questi hanno, di volta in volta, di rinnovare idee di città. Interessante è notare, a tal proposito, come nel testo *Reassembling the Social*⁴⁸, Latour non usi il sostantivo “assemblaggio” ma il verbo “assemblare”, evidenziando l'importanza del sociale e della sua determinazione attraverso il processo di associazione e la collaborazione tra elementi umani e non umani.

Questo processo associativo utilizzato dalla critica urbana riprende a pieno il concetto di *assemblage* introdotto da Jean Dubuffet nel 1953 in campo artistico: «forma d'arte in cui materiali naturali e fabbricati, tradizionalmente non artistici, e *objects trouvés* sono assemblati in strutture tridimensionali»⁴⁹. Nell'arte, infatti, come nella città, l'assemblaggio

46 Cfr. I. Farias, T. Bender, *Urban Assemblages. How Actor-Network Theory changes urban studies*, Routledge, Londra - New York, 2010.

47 «Come città turistica, come sistema di trasporto, come parco giochi per skateboarder e free-runner (parkour), come paesaggio di potere, come palcoscenico pubblico per l'azione politica e la dimostrazione, come area vietata, come festival, come zona di sorveglianza, come spazio di socializzazione, come memoria privata, come ambiente creativo, come vasta superficie per artisti di strada e street art, come mercato dei consumatori, come giurisdizione, ecc.» [TdA]. I. Farias, T. Bender, *Urban Assemblages*. cit., p. 14.

48 B. Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Clarendon Lectures in Management Studies, Oxford University Press, Oxford 2005.

49 Questa definizione di assemblaggio è analizzata da Pablo Sendra in *Rethinking Urban Public Space: Assemblage Thinking and the Uses of Disorder*, “City”, 2015, pp. 820-836.



Andrés Jaque /
Office for Political
Innovation,
Escaravox,
Matadero-Madrid
2012

fa riferimento a una simbiosi in cui diversi elementi operano insieme e l'utilizzo di questo termine nelle questioni urbane ci obbliga a porre l'attenzione sull'interazione tra diversi attori, oggetti e forme di governo, per esplorare i processi e il modo in cui nuove possibilità emergono all'interno dello spazio della città reale⁵⁰.

L'assemblaggio assembla, non è una somma di elementi ma una forma di apertura verso altri tipi di attività e la sua qualità emergente è l'agire.

L'esperienza del riuso dell'ex mattatoio di Madrid attraverso su progetto dello studio Office for Political Innovation, fondato da Andrés Jaque, è significativa rispetto a una visione della città intesa come assemblaggio e disassemblaggio incessante attraverso il sistema delle "cose".

Il nuovo progetto per l'ex mattatoio, convertito in centro creativo (assemblaggio di memorie e significati distanti), è caratterizzato da due strutture temporanee e mobili, note come *Escaravox lux* e *Escaravox sonum*. I grandi dispositivi, lunghi 42 metri e coperti da tende, sono dotati di ruote pneumatiche, di attrezzature che incorporano sistemi di amplificazione audio, illuminazione, palchi e sistemi di proiezione audiovisivi e possono cambiare posizione e orientamento a seconda di attività e usi richiesti. Gli *Escaravox* sono assemblaggi di attrezzature rurali, sistemi mobili di irrigazione, placche fotovoltaiche, carrelli dei supermercati, coperture sintetiche per colture, sacchi di macerie e sedie di plastica recuperate da bar e ristoranti che, una volta uniti, scopro-

50 Cfr. *L'infrastruttura è un assemblaggio*, in Sendra, Pablo, Sennett, Richard, *Designing Disorder. Experiments and Disruptions in the City*, Verso, London 2020, trad.it. *Progettare il disordine. Idee per la città del XXI secolo*, Treccani, Roma 2022, pp. 77-81.

Andrés Jaque /
Office for Political
Innovation,
Escaravox,
Matadero-Madrid
2012



no di essere altro. Il risultato è un assemblaggio di difficile definizione, faticosamente collocabile in categorie di progetto note. Lo studio ha affiancato alla realizzazione delle attrezzature uno specifico programma di gestione: «queste installazioni fungono così da strutture ausiliarie per qualsiasi evento. Possono essere prenotate a ore, proprio come avviene per i campi da tennis comunali e sono a disposizione della comunità che al contempo le manutiene»⁵¹. *Escaravox lux* e *Escaravox sonum* sono supporti per dar voce a una comunità che a sua volta si ritrova assemblata in un luogo precedentemente isolato; un'operazione che è un processo di riappropriazione, un assemblaggio operante, perché a sua volta assembla la comunità, gli spazi e gli usi degli stessi restando aperta a modificazioni impreviste.

51 Dal sito dei progettisti. [TdA] <https://officeforpoliticalinnovation.com/work/escaravox/>

1.2 Città dei corpi

→ La città reale non è un generico sistema fisico di ambienti urbani accessibili e fruibili ma un terreno antropologico di confronto e relazione.

→ Lo spazio pubblico è collettivo (cambio di sguardo dal singolo nello spazio ai molti nello spazio) e rituale (*ritus* come ordine prescritto). Il rito è ordinatore del tempo ma anche dello spazio.

→ Da un'analisi del rapporto tra pratiche rituali e configurazioni spaziali per comprendere le relazioni che intercorrono tra corpi, azioni e spazio pubblico, si evidenzia che ciascuna azione è un'azione supportata.

→ Negli incontri tra pratiche rituali e supporti si genera una forza vitale, un movimento creativo e lo spazio è determinato da questa inesaurita capacità assemblante.

→ L'assemblamento non è un insieme di cose ma un movimento.

→ Non è intenzionale, è sempre sul punto di finire, è creativo

→ La città reale come città dei corpi non è mai data una volta per tutte e necessita di essere fondata e rifondata.



S. Tunik,
Sidney Opera
House, 2010

1.2.1 *Riti urbani*: la dimensione collettiva della città reale

Lo sguardo inclusivo delineato nella *città delle cose*, superando semplificazioni e definizioni riduttive, rilegge la complessità del sistema fisico della città reale in cui lo spazio pubblico è intenso come mondo «connesso con il mondo artificiale, [e] con i rapporti tra coloro che abitano insieme il mondo fatto dall'uomo»⁵². A partire dalle considerazioni di Hannah Arendt, che pongono l'interazione umana alla base della costruzione dello spazio condiviso, Francesco Lenzi propone in *Riti urbani*⁵³ un superamento della questione materiale, ritrovando nelle pratiche⁵⁴ il sistema di interazione privilegiata con il mondo delle "cose". L'interazione infatti è cioè che rende uno spazio, oltre che pubblico, collettivo. La città reale non è intesa come un generico sistema fisico di ambienti urbani accessibili e fruibili ma rivela la sua straordinaria complessità e si manifesta come terreno antropologico di confronto e relazione, come luogo in cui «i corpi si riuniscono, si muovono e parlano insieme rivendicando un certo spazio *in quanto pubblico*»⁵⁵.

La città reale, intesa come organismo complesso determinato da una pluralità di soggetti e di istanze, è costantemente teatro di incontri, scontri, negoziazioni tra individui e parti sociali che si riconoscono e si confrontano attraverso codici comportamentali acquisiti e, al contempo, in perenne mutamento⁵⁶; non è fatta «di cose e di persone, o di entità "animate" e entità "inanimate" [...] ma è il luogo sempre in movimento degli assembramenti»⁵⁷ il cui autentico aspetto connotante è l'interazione.

«Nel corso della storia la rivendicazione al diritto di occupare fisicamente e simbolicamente lo spazio pubblico

52 H. Arendt, *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago 1958; trad.it. *Vita activa. La condizione umana*. Bompiani, Milano 1964, p.39.

53 F. Lenzi, *Riti urbani. Spazi di rappresentazione sociale*, Quodlibet Studio, Macerata, 2017.

54 La nozione di pratica è ripresa da Michel de Certeau e permette di cogliere la complessità sottesa al valore d'uso dello spazio. Cfr. M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp.5-22.

55 J. Butler, *Notes toward a Performative Theory of Assembly*, 2015; trad.it. *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, a cura di Federico Zappino, Nottetempo, Milano 2017, p.116.

56 Necessario ricordare che la derivazione del termine "collettivo" da *collegere*, "raccogliere insieme", allude esplicitamente all'unione di più soggetti e prefigura un fine comune.

57 F. Cimatti, *Assembramenti*, cit., p.35.

si è materializzata in varie forme, tra cui, in particolare, lo svolgimento di quelle attività collettive che definiamo riti. Essi materializzano le identità sociali conviventi all'interno della comunità, coinvolgendo i processi di conformazione e attrezzatura dello spazio in un complesso procedimento di mediazione simbolica»⁵⁸. All'interno dell'eterogeneo sistema di relazioni che le rappresentazioni sociali presuppongono e generano, indipendentemente dalle loro specifiche caratteristiche formali, i riti collettivi agiscono attraverso processi strutturalmente analoghi: «integrare individui o parti sociali nella comunità, incanalare le pulsioni umane più istintive, fornire sistemi di comunicazione convenzionali, regolare il tempo sociale»⁵⁹.

Alla luce di queste analogie, la ricerca di Lenzini propone un tentativo di classificazione dei riti organizzandoli in alcune macrocategorie in funzione della componente attiva/performativa prevalente su cui si fondano (ad esempio competere, comunicare o commemorare). Si delineano in questo modo i riti di *integrazione*, di *passaggio*, di *competizione*, di *strutturazione del tempo sociale* e di *comunicazione* come le principali classificazioni dei processi che li caratterizzano⁶⁰.

La suddivisione proposta è un'operazione delicata. In ogni rito, infatti, coesistono simultaneamente differenti componenti che rendono questa schematizzazione – e più in generale qualsiasi tipo di categorizzazione – non esaustiva. Ogni struttura logica o organizzativa è passibile, di volta in volta, di distorsioni che ne stravolgono il senso e la finalità e a ogni tentativo di categorizzazione si assiste a un ribaltamento dell'ordine desunto in partenza.

Ogni rito mette quindi in crisi categorie oppositive e si muove a cavallo del confine spazio/temporale che traccia operando un ribaltamento, riapertura e ridefinizione dello spazio della città reale: quanto di più intimo e privato ha risonanza e si riversa nella dimensione pubblica; ogni singolarità diviene sintesi di un'esperienza collettiva; l'eccezione fa incursione nella ripetitività della vita quotidiana.

I riti di *integrazione* si fondano su una ritrovata unanimità di intenti. Una singola figura (o un evento catalizzante) è cen-

58 F. Lenzini, *Riti urbani*, cit., p.15.

59 Ivi, p.25.

60 La categorizzazione è ripresa dal lavoro di ricerca di Francesco Lenzini. Si veda il paragrafo 1.3.1 *I riti collettivi nello spazio pubblico* in F. Lenzini, *Riti urbani*, cit.

tro di una storia collettiva. Nei cortei storici o politici, nelle rievocazioni di eventi celebrativi di momenti fondativi della struttura sociale o religiosa, assistiamo alla perdita di interesse per le storie di vita singolari a favore di una condivisione plurale. Lo spazio pubblico della città diviene scenario privilegiato di questi rituali che coinvolgono grandi masse e si concretizzano in occupazioni statiche o dinamiche.

I riti di *passaggio* sono forme di negoziato tra individui e parti sociali, come postulato dall'antropologo Arnold Van Gennep⁶¹, e consentono a uno o più soggetti di acquisire rinnovate posizioni sociali. Appartengono a questa categoria tutti i riti di iniziazione, siano essi di natura religiosa o civile. Il mutamento di status all'interno della comunità si svolge generalmente in specifiche strutture (scuole, chiese, tribunali, ecc.) ma il riconoscimento collettivo della nuova condizione acquistata non può che avere luogo nello spazio pubblico, che è dimensione propria della condivisione sociale alla base del rito. Si assiste così allo sconfinamento della dimensione privata in quella pubblica e viceversa: «dai cortei post-laurea al lancio del riso agli sposi sulla pubblica piazza queste convenzionalità prevedono un suggello collettivo che oltrepassa il confine dell'intimità parentale o amicale per richiedere il consenso allargato all'intera comunità»⁶².

I riti di *competizione* si estrinsecano attraverso una componente ludica che si manifesta con un confronto regolato tra individui o parti contrapposte. Appartengono a questa categoria molte grandi manifestazioni sportive, le corride e i palii in cui si esprime una dimensione conflittuale ritualizzata. La matrice ludica si rivela in modo più esplicito nell'istituzione di un'area appositamente configurata al gioco, un "campo", entro il quale si impone l'ordine di un corpus di regole.

I riti di *strutturazione del tempo sociale* sono quelli che Byung-Chul Han, in *La scomparsa dei riti*, definisce come «tecniche simboliche dell'accasamento»⁶³, senza cui il tempo non sarebbe abitabile, precipiterebbe in avanti come un flusso incostante che non offre sostegno. Sono riti che consentono di ordinare il tempo in modo alternativo a quello li-

61 A. Van Gennep, *Les rites de passage*, E.Nourry, Paris 1909; trad.it. *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

62 F. Lenzini, *Riti urbani*, cit., p.28.

63 B. Han, *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*, Ullstein, Berlin, 2019 trad.it. *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, nottetempo, Milano 2021, p.12.

neare distogliendo l'attenzione collettiva dal suo inevitabile trascorrere e «trasformano l'essere-nel-mondo in un essere a casa, fanno del mondo un posto affidabile. Essi sono nel tempo ciò che la casa è nello spazio, rendono il tempo abitabile, anzi lo rendono calpestabile come una casa. Riordinano il tempo, lo aggiustano»⁶⁴.

In essi la collettività vive uno stadio di transizione che impone le sue regole sovvertendo temporaneamente quelle della realtà ordinaria. Durante il Carnevale⁶⁵, per esempio, la collettività mette in opera il capovolgimento dei protocolli comportamentali interpretando differentemente la realtà.

Esiste infine una teatralità nascosta all'interno della dimensione quotidiana che si esprime in convenzioni culturali che si traducono in codici comportamentali validi per chi li manifesta e per chi assiste. È in questi casi che si concretizzano i rituali di *comunicazione* teorizzati da Ervin Goffman⁶⁶ e di Victor Turner⁶⁷. Il rito è un copione di regole comportamentali che mette in evidenza la dimensione teatrale della vita quotidiana e per questo, sono ascrivibili a questa categoria «tutte le manifestazioni di esibizione della propria individualità o appartenenza ad una parte sociale (abbigliamento, codici comportamentali) e, per estensione, tutte quelle attività che, in determinate circostanze, luoghi e tempi, consentono all'individuo di esibirsi quali ad esempio il passeggio, lo shopping o l'aperitivo. Lo spazio rituale assume, in questa interpretazione, i connotati di una scena teatrale entro cui si svolgono quelle rappresentazioni sociali»⁶⁸. Il rito si impossessa dello spazio pubblico e della vita di ogni giorno in tempi e modalità transitorie, aprendo parentesi anche molto brevi nel quotidiano.

Superando le necessarie categorizzazioni riportate, rileg-

64 *Ibid.*

65 Oltre al Carnevale, appartengono a questa categoria il Capodanno e in generale l'istituzione ciclica di sagre, fiere o mercati in giorni prestabiliti.

66 Ervin Goffman concentra le sue ricerche sulla convenzionalità dei comportamenti umani in pubblico come forma di rappresentazione e meta-comunicazione. Si vedano E. Goffman, *The presentation of Self in Everyday life*, Doubleday, New York 1959; trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna e Id., *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*, Free Press of Glencoe, New York 1963; tra. it. *Il comportamento in pubblico. L'interazione sociale nei luoghi di riunione*, Einaudi, Torino 1971.

67 Si veda V. Turner, *The Anthropology of Performance*, Paj Publications, New York 1986; *Antropologia della performance*, il Mulino, Bologna 1993.

68 F. Lenzini, *Riti urbani*, cit., p. 32.

gendo in riti individuati in maniera trasversale, è possibile affermare che per tutti si verifica un momento di sospensione delle comuni relazioni tra persone e del modo in cui si utilizza lo spazio; sono tutti un'occasione per abbandonare logiche razionaliste e sperimentare temporaneamente modalità alternative e innovative di dialogo nel e con lo spazio e con gli altri esseri viventi.

Si verifica una deviazione che supera la norma e «[...] libera il teatro del mondo da tutti i pregiudizi e lascia che le cose si producano in base alla necessità della [stessa] e dell'aggregazione»⁶⁹. Questa dimensione eccedente è quanto mai visibile nelle feste⁷⁰, dalle modalità più formali e ricorrenti delle processioni e dei riti religiosi, fino a momenti di celebrazione collettiva più spontanei, sperimentali e politici, come le sfilate carnevalesche, le *street parade*, e i *free party*. Dietro ognuno di questi fenomeni esiste una dimensione temporale provvisoria, uno stato d'eccezione, che permette l'emergere di realtà annidate nell'esistente.

I riti danno vita a nuovi mondi decostruendo e arrangiando continuamente quello esistente trovando nello spazio pubblico un terreno privilegiato di riscrittura. Quest'ultimo «[...] non si limita a costruire una cornice entro cui le rappresentazioni sociali hanno luogo ma diventa parte integrante del delicato passaggio tra differenti domini della realtà che queste stesse rappresentazioni, ritualizzandosi, implicano»⁷¹. La sospensione della norma, lo stato d'eccezione e il carattere ri-creativo individuato, fanno dei riti un terreno fertile di sperimentazione del nuovo, aprendo il campo a comportamenti e usi dello spazio inediti.

1.2.2 Raduni: Azioni supportate

Lo spazio della città reale è collettivo e rituale.

Se ciò che è collettivo riguarda o interessa una certa pluralità, la radice etimologica del termine rito – dal latino *ritus*, “ordine prescritto” – rivela la sua intrinseca connessione⁷²

69 L. Althusser, *Etre marxiste en Philosophie* Paris 1975 trad.it. *Essere marxisti in filosofia*, Dedalo, Bari 2012, p.173.

70 Cfr. Orizzontale, *VUOTO* n.3. Festa, luglio 2021.

71 F. Lenzi, *Riti urbani*, cit., p.33.

72 L'etimologia della parola “rito” si ricollega alla radice sanscrita *ri-* che esprime l'azione dello scorrere, dell'andare (da questa radice la parola sanscrita *ritis* cioè andamento, procedimento e, quindi in senso lato, usanza). Ma alcune interpretazioni individuano l'etimologia della parola rito nel



«[...] a un principio ordinatore, prescrittivo e al contempo fortemente correlato a una dimensione relazionale, teso a regolare tanto i rapporti fra dèi e uomini quanto quelli degli uomini tra loro»⁷³. Superando la dicotomia tra sacro e profano, il rito risulta dunque essere una forma di espressione che ha lo scopo di riaffermare l'ordine di valori su cui la comunità si costruisce. È una matrice di strutturazione sociale che influenza inevitabilmente lo spazio fisico (e simbolico) e lo riorganizza.

Che si tratti di *riti di integrazione*, di *passaggio*, di *competizione*, di *strutturazione del tempo* o di *comunicazione*, tutti hanno la capacità di scrivere un proprio racconto dei luoghi attraverso il modo specifico in cui vengono fruiti. Luoghi che non si presentano «[...] come una lavagna su cui si scrivono delle cifre e delle figure che poi si cancellano»⁷⁴, ma accolgono l'impronta del gruppo in un rapporto di scambio reciproco. Nella città reale, la scena fissa della vita quotidiana è modificata da un livello metamorfico, molteplice e nomade, ma anche fragile e vulnerabile, di cui fanno parte i corpi e le loro relazioni, in quanto «tutte le pratiche del gruppo possono tradursi in termini spaziali e il luogo che occupa non è che la riunione di tutti i termini»⁷⁵.

Svincolando l'idea di gruppo da quella di popolo, possiamo immaginare la moltitudine di soggettività a cui ci si riferisce

greco *arithmòs* (numero) e nella radice sanscrita *rtā-* (misurato). Questa interpretazione esprime l'idea di una certa progressione numerica, di un procedimento misurato, ordinato.

73 F. Lenzini, *Riti urbani*, cit., p.17.

74 M. Halbwachs, *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, Paris 1968; trad.it. *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano 1987, p. 137.

75 *Ibid.*

Protesta dei
lavoratori dello
spettacolo.
Ottobre 2020,
Piazza Duomo,
Milano.



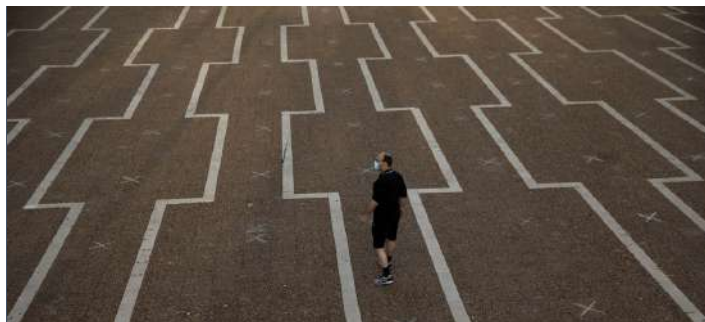
non come una folla di individui isolati, una massa informe e dislocata, ma come un insieme di singolarità operanti: la forma di esistenza dei molti in quanto molti⁷⁶. La moltitudine definisce lo spazio, allestisce il vuoto in una città che si dilata per accogliere, facendo spazio all'incontro per ritornare poi, silenziosamente, a conformazioni minime. L'impronta del gruppo riconfigura la materialità dello spazio pubblico che, rifunzionalizzato, diviene parte stessa dell'azione⁷⁷. «Quando pensiamo a cosa significhi l'assemblarsi di una folla, una folla sempre più numerosa, o cosa significhi muoversi attraverso lo spazio pubblico in modo da mettere in crisi la distinzione tra pubblico e privato, possiamo osservare alcuni dei modi in cui i corpi, nella loro pluralità, rivendicano la sfera pubblica, trovando e producendo il pubblico attraverso l'occupazione e la configurazione dell'ambiente materiale; e tale ambiente materiale è al contempo parte dell'azione, agendo esso stesso nel momento in cui offre il proprio supporto»⁷⁸. In *L'Alleanza dei corpi*, Judith Butler propone le rivolte di piazza come esempio significativo nel capitolo relativo alla politica della strada⁷⁹. In questo tipo di manifestazione accade sovente che i partecipanti utilizzino i carrarmati come pulpiti, trasformando il mezzo militare in una piattaforma per la resistenza non-militare. L'ambiente fisico in quel momento viene attivamente riconfigurato. Il carrarmato fa da supporto

76 Cfr. P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, Derive Approdi, Roma, 2003, p.10.

77 Cfr. J. Butler, *Notes toward a Performative Theory of Assembly*, 2015; trad. it. *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, a cura di Federico Zappino, Nottetempo, Milano 2017.

78 J. Butler, *L'alleanza dei corpi*, cit., p. 117.

79 Cfr. Ivi, cap. 2, *L'alleanza dei corpi e la politica della strada*, pp. 109-158.



all'azione e proprio per questo è attivo, partecipa, agevolando azioni molto differenti da quelle per cui è stato pensato. Nell'ottobre del 2020 in piazza del Duomo a Milano i lavoratori dello spettacolo hanno protestato per il fermo della loro attività a causa delle restrizioni legate alla pandemia da Covid-19, "urlando" la loro condizione all'Italia intera trasformando un simbolo del loro lavoro – la cassa nera che contiene la strumentazione per il palco – in mezzo per essere ascoltati. I bauli, schierati in piazza a una distanza in grado di ridarle misura e ricostituirla, sono molto vicini ai carrarmati descritti da Butler: privati della loro funzione originale, divengono simbolo e supporto all'azione e, in quanto assemblaggi, agiscono. Le relazioni che intercorrono tra i corpi, le cose, lo spazio, le idee, ancora una volta si innovano e, messe in campo, agiscono sullo stesso piano e lo spazio – in questo caso la piazza, rimodulata dalle distanze e dalle casse – non è solo supporto materiale per l'azione, ma è parte integrante dell'azione pubblica corporea⁸⁰. Lo spazio agisce, perché raduna e si fa supporto dei corpi⁸¹.

Ogni rito, celebrazione collettiva, sperimentale, religiosa o

80 «In primo luogo, nessuno mobilita un movimento e un libero raduno individualmente, senza muoversi e riunirsi con altri. In secondo luogo, la piazza e la strada non fungono solo da supporto materiale per l'azione, ma sono esse stesse parte integrante di qualunque tipo di azione pubblica corporea. L'azione umana dipende da molte forme di supporto – è sempre un'azione supportata. Come abbiamo appreso dagli studi sulla disabilità, la capacità di muoversi dipende da una serie di mezzi e di superfici che rendono possibile il movimento, e il movimento del corpo è sempre, a sua volta, supportato e agevolato da oggetti non-umani e dalla loro particolare capacità di agency». Cfr. Ivi, p. 118.

81 Considerare lo spazio come luogo dell'apparizione significa «comprendere il potere e l'effetto delle dimostrazioni pubbliche del nostro tempo (e) prendere in considerazione la dimensione corporea dell'azione». Ivi, p. 120.

Protesta in piazza
Rabin, Tel Aviv,
aprile 2020.



politica che sia, passa per una forma di assemblaggio dei corpi tra di loro e con lo spazio, che di volta in volta si ri-forma grazie a questa presenza. Come in un'opera di Spencer Tunick, in cui una moltitudine di corpi si allea e invade la scena, le masse corporee formano un insieme vivente che non è scindibile dal paesaggio urbano e lo spazio si denuncia per la sua capacità di essere occupato e "supportare" azioni collettive. I corpi non sono figure su uno sfondo ma tutto è allo stesso tempo figura e sfondo⁸². Se per Arendt «l'azione, nella sua libertà e nella sua potenza, deterrebbe la capacità esclusiva di dar vita a un luogo»⁸³, Butler afferma che è l'interazione tra supporti e azioni corporee a determinarne la nascita.

La città reale in quanto città dei corpi assume quindi una dimensione "performativa"⁸⁴: non è caratterizzata da nessuna azione necessaria fondativa, ha bisogno di essere continuamente ri-costruita e ri-negoziata e il suo spazio si rinnova, si disfa e si ridetermina nel continuo rinnovo di pratiche rituali. Il 19 aprile 2020 a Tel Aviv migliaia di israeliani scendono nella piazza Rabin a protestare contro il premier Benjamin Netanyahu, accusato di aver approvato misure antidemocratiche facilitato dalle urgenze dettate dall'epidemia di Covid-19. I manifestanti mantengono la distanza di sicurezza di due metri e indossano mascherine protettive, in linea con le regole sul distanziamento sociale previste per contenere

82 Cfr. V. Valentino, *Architetture esosomatiche. Protensioni corporee dello spazio*, [tesi di dottorato]. Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II, 2021.

83 H. Arendt, *Vita Activa. La condizione umana*, cit. p. 146.

84 Per la definizione del termine "performativo" si rimanda al paragrafo 3.1.2. Risultati attesi: da performance a performativo.

la diffusione del virus. Le fotografie che documentano l'evento, realizzate da droni, restituiscono un quadro potente e quanto mai destabilizzante. Il motivo geometrico con cui la piazza è pavimentata, il suo spazio vuoto, le condizioni dettate dall'emergenza sanitaria in corso, le idee che animano i corpi alleati, la loro precisa disposizione nello spazio, convivono su unico piano. Ciascun corpo e ciascun supporto agisce generando un campo di forze in cui resta catturato e da cui, allo stesso tempo, è animato. Dove finisce lo spazio del corpo e dove comincia lo spazio pubblico? Osservando le immagini citate risulta chiara l'impossibilità di concepire alcun elemento al di fuori delle relazioni con tutto ciò che lo circonda. Non esistono parti animate e parti inanimante, ma solo connessioni.

Negli incontri tra pratiche rituali e supporti si genera una forza vitale, un movimento creativo che rinnova e lo spazio è determinato da questa inesausta capacità assemblante.

1.2.3 Assemblamenti

Le forme degli spazi della città reale si fondano su nuove alleanze determinate da forme di vita plurali, da una molteplicità di corpi agentivi e mobili. Lo spazio urbano partecipa alla vita delle entità che lo popolano e che ne rappresentano un appunto inscindibile.

Martin Heidegger sostiene che lo spazio trovi la sua dimensione trascendentale nel "fare spazio"⁸⁵ ai corpi e con i corpi, relazionandosi con ciò che è "aperto" in termini di possibilità. L'apertura sostanzia lo spazio, lo rende permeabile all'evento, alla contingenza, alla significazione continua di usi e pratiche e lo trasforma in un campo⁸⁶ creativo: luogo in cui si manifestano eventi inaspettati, accadono incontri e assemblamenti imprevisti.

Il termine assemblamento è stato a lungo utilizzato durante l'emergenza da Covid-19 come contrappunto negativo alla ordinata vita sociale. Felice Cimatti invece, provando a superare la disgiunzione che lo contrappone all'ordine e alla disinfezione, lo considera piuttosto come relazione, con-

85 M. Heidegger, *Corpo e Spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio*, ed. e trad. it. a cura di F. Bolino, il melograno, Genova 1996, p. 31.

86 Si veda la nozione di "campo" introdotta da Felice Cimatti in F. Cimatti, *Assemblamenti*, cit., pp. 9-15.

Tutto,
veduta della
performance
presso Piazza
dei Quattro Canti,
Manifesta 12,
Palermo 2018.



giunzione e contatto creativo a partire da una precisa domanda: «che cos'è appunto la vita se non un inarrestabile processo congiuntivo, ossia un assembramento?»⁸⁷.

L'assembramento non è una "cosa", né tantomeno una relazione tra cose, è piuttosto un movimento, il "collegarsi-fra"⁸⁸, «[...] il lasciarsi accadere degli incontri»⁸⁹, e per questo non avviene in maniera determinata, come un evento che ha luogo secondo misure di tempo e spazio. Vale piuttosto che quello spazio e quel tempo entrano in esistenza attraverso ogni azione-fra⁹⁰.

L'assembramento è un fremito vitale.

Matilde Cassani organizza nel 2018 in occasione di *Manifesta 12 Palermo -The European Nomadic Biennial*, Tutto: un'a-

87 F. Cimatti, *Assembramenti*, cit., p.7.

88 "Collegarsi-fra" è la traduzione che Cimatti propone per il termine "intra-relating" di Karen Barad.

Si riporta un passaggio della traduzione presente in F. Cimatti, *Assembramenti*, cit., p. 60.

«Rimanere legati [entangled] non significa semplicemente essere intrecciati con un'altra entità, come nel congiungimento [joining] di entità separate, bensì essere privi di un'esistenza indipendente e autonoma. L'esistenza non è una questione individuale [individual affair]. Gli individui non preesistono alle loro interazioni; piuttosto gli individui emergono attraverso e come parte del loro aggrovigliato *collegarsi-fra* [intra-relating]. Il che non vuol dire che l'emergenza [di un entanglement] avvenga una volta per tutte, come un evento o come un processo che ha luogo secondo una qualche misura esterna di spazio e di tempo, ma piuttosto che il tempo e lo spazio, come la materia e il significato, entrano in esistenza, sono iterativamente riconfigurate attraverso ogni *azione-fra* [intra-action], rendendo così impossibile differenziare in senso assoluto creazione e rinnovamento, inizio e ritorno, continuità e discontinuità, qua e là, passato e futuro.»

Barad K., *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglements of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham 2007, p.IX.

89 F. Cimatti, *Assembramenti*, cit., p.17.

90 «Intra-action»



Tutto, veduta della performance presso Piazza dei Quattro Canti, Manifesta 12, Palermo 2018.

zione collettiva “esplosa” ai Quattro Canti, uno dei luoghi urbanisticamente più significativi di Palermo. L’opera in sé non esiste, ma “accade”, si manifesta quando tutti gli ingredienti che concorrono alla sua esistenza si congiungono e si mescolano imprevedibilmente e continua a esistere tutte le volte che, attraverso il racconto fotografico collegato, è ancora riconosciuta dalla memoria collettiva. Quest’ultima, infatti, «[...] non è una volta e per sempre; si riscrive continuamente, riformulando di volta in volta, l’immagine dei fatti storici»⁹¹. In *Lo spazio pubblico come immaginario*⁹² Luigia Lonardelli restituisce la capacità della Cassani di agire nello spazio pubblico senza la pretesa di stravolgerlo, alla ricerca di idiomi già presenti, nascosti dalle superfetazioni di utilizzi distratti e veloci, cercando le radici alla base delle funzioni della città e dei suoi riti. Il progetto *Tutto* per *Manifesta 12* disegna una festa e tutti i suoi attributi o meglio predispone le condizioni per il suo accadimento. Ha come punto di partenza l’idea di un aggiornamento della memoria collettiva, prendendo spunto dai rituali esistenti in Sicilia e dalle pratiche barocche “della meraviglia”:

i fuochi d’artificio sono un elemento immancabile
è largamente diffuso nelle principali celebrazioni

91 M. Cassani, *Una festa*, in *Orizzontale, VUOTO n.3. Festa*, luglio 2021, p.61.

92 L. Lonardelli, *Lo spazio pubblico come immaginario. Intervista a Matilde Cassani*, Letteraventidue, Siracusa 2022.

di piazza in tutta l'isola. Ancora più diffusa è una particolare tipologia di fuochi che vengono sparati durante le ore del giorno non costituiti da esplosivo ma da migliaia di piccoli pezzi di carta colorata. In occasione dell'opening di Manifesta è stato ideato un particolare spettacolo pirotecnico diurno. Una serie di drappi ricamati con figure di Santi locali che portavano doni diversi da quelli tradizionali, sono stati affissi sui balconi di ogni facciata mentre al piano terra sono stati posizionati dei mortai. Durante la performance, i mortai hanno sparato in aria una grande quantità di piccole fettucce di carta colorata con stampata un'immagine. Dopo l'esplosione tutti gli elementi sparati in aria hanno lentamente iniziato a cadere sui presenti. Parte dei biglietti è rimasta attaccata sulle facciate dei palazzi, caduta nelle fontane o è rimasta sospesa rimanendo incastrata in un intreccio di cavi tesi tra i palazzi. Nei giorni successivi alla performance i drappi sono rimasti appesi alle facciate per tutta la durata della Biennale. Lo scopo di disegnare una festa e tutti i suoi attributi, è stato quello di mettere in scena fenomeni già in atto per renderli più visibili⁹³.

L'azione di *Tutto* ha testimoniato la complessità della città reale e un'idea di cittadinanza profondamente trasformata nei secoli, ibrida e inclusiva. «La forma performativa, all'apparenza categoria formale [...], è piuttosto riferibile a un bisogno di riproporre - o di fare in modo che accadano - semplici forme aggregative»⁹⁴. L'operazione si è rivelata un fondamentale progetto di integrazione, di relazioni e contaminazioni che pervadono ciascun elemento urbano, la piazza, le facciate, le decorazioni. *Tutto* è un progetto con uno sguardo interscalare, che va dal singolo elemento alla sua totalità, che pratica una ridefinizione dell'essere vicini e della possibilità di organizzarsi in aggregazioni spontanee. Restituisce «un assembramento di corpi, pratiche, spazi urbani, tempo presente e futuro. Una «postura laterale, ibrida e a tratti dissonante dà l'occasione di riflettere sul significato profondo della progettazione e su come dispositivi precari e

93 M. Cassani, *Una festa*, cit., p.61.

94 L. Lonardelli, *Lo spazio pubblico come immaginario*, cit., 2022, p.9.

temporanei possano diventarne la nuova frontiera applicativa»⁹⁵ determinando l'accadere degli incontri.

Tutto è portavoce della natura non intenzionale di un assemblamento: le modalità per cui si verifica lo "stare insieme" non è né controllabile né prevedibile e qualunque previsione rispetto a un'immagine o un risultato formale apparirebbe sempre parziale e riduttiva. Per quanto creativi, gli assemblamenti sono antiprogettuali e la sfida per il progetto contemporaneo sta nell'abbandono di un controllo formale a fronte di un lavoro che si concentri sulla predisposizione delle condizioni per cui si verifichi l'accadere di incontri.

Il reportage fotografico eseguito da Delfino Sisto Legnani e Marco Cappelletti è oggi uno strumento utile a rievocare il momento in cui il progetto si è manifestato. La progettazione di un assemblamento fa in effetti i conti con la sua natura fugace: «[...] è sempre sul punto di sciogliersi, non dura, non può durare, perché la sua natura consiste nel suo consumarsi, in attesa che quel che rimane [...] possa assemblarsi con altra materia per formare altro, e così via indefinitamente»⁹⁶. Le fotografie sono l'unica traccia materiale e rappresentano una modalità di registrazione di un fenomeno imprevedibile. La Cassani è ben consapevole del fatto che osservare le foto e riparlare costituiscano pratiche in grado di rafforzare la memoria collettiva e che le immagini rappresentano uno strumento per innescare un dialogo e riformare il ricordo. Non sono artefatti esterni al discorso, ma agiscono affinché se ne verifichino altri grazie all'incontro con sguardi nuovi, in nuovi tempi e nuove coscienze.

Il progetto mette in luce la natura degli assemblamenti intesi come processi congiuntivi, incontri temporanei e fugaci. Lo spazio prodotto è mobile perché mobili sono i corpi e le relazioni.

Se gli assemblamenti sono materia viva che muta e si rinnova, la città reale, come città dei corpi non è mai statica e proprio per questo deve sempre essere fondata e rifondata. L'identità instabile e permeabile dello spazio pubblico non può essere veicolata e custodita esclusivamente dalla staticità dell'architettura monumentale, ma necessita di un'apertura al mutevole che contempi condizioni in divenire.

⁹⁵ Ivi, p.12.

⁹⁶ F. Cimatti, *Assemblamenti*, cit., p.63.

1.3 Città cantiere

→ La città reale detiene le caratteristiche di costante mutamento rintracciabili in operazioni di urbanismo effimero come la *Black Rock City* o la città del *Kumbh Mela*. Attraverso le ricerche sull'Urbanismo effimero, si giunge alla sua definizione come *città cinetica*.

→ Per queste ragioni si dimostra che la città reale è un corpo mobile in costante mutamento che lascia vivere al suo interno infinite altre città: il paradigma effimero dello spazio e gli attributi robusti del permanente coesistono nella città reale, consentendo un'occupazione più fluida del territorio.

→ Questa convivenza genera uno spazio urbano instabile, caratterizzato da un continuo farsi e disfarsi.

→ L'identità instabile e permeabile dello spazio urbano fa di esso un cantiere di trasformazioni.

→ La molteplicità dei volti della città cantiere deriva dalla sua natura temporale: è attraverso il tempo che uno stesso oggetto si rivela molteplice.

→ Ciò si verifica per processi di arrangiamento, riutilizzando e adattando materiali esistenti.



Archi-gram, *The Instant city*, 1964.

1.3.1 *Urbanismo effimero*: la componente cinetica della città reale

Il paesaggio urbano contemporaneo appare sospeso in una negoziazione costante tra due immagini di città alternative e in contrasto. La prima, facilmente riconoscibile, si fonda su un'ansia diffusa alimentata da una concezione dello sviluppo inteso come accumulo. Questa visione ha contribuito a produrre nel tempo le così dette *Hyper-City*⁹⁷, insediamenti che fissano gli attributi dell'urbano nella formulazione statica della città. Secondo questa visione, alla città è attribuita la capacità di trascendere il tempo, sconfiggere gli agenti atmosferici e persistere in maniera indefinita. Una alternativa al dibattito proposto è legata all'idea che esista un'espressione urbana più "elastica", e quindi più debole, in costante movimento, definita da Rahul Mehrotra *Kinetic City*⁹⁸. La città cinetica indagata da Mehrotra è temporanea per sua natura e dipendente da condizioni effimere perché costruita con materiali di riuso a loro volta modificabili e rinnovabili; è un luogo in cui il progetto degli assetti funzionali è più importante della costruzione del corpo architettonico, in cui l'apertura prevale sulla rigidità e la flessibilità sul rigore e in cui gli aspetti formali discendono dai modelli di occupazione, dalle pratiche e dagli usi⁹⁹.

97 Si veda Mehrotra, Rahul, F. Vera, J. Mayoral, *Ephemeral urbanism. Cities in constant flux*, ARQ ediciones, Santiago, Chile 2016, p. 17.

«This phenomenon is manifested as a series of settlements that exacerbate formal urban attributes. In this traditional context, architecture and urban design emerge as almost a purely material exercise, often disconnected from the social implications of urbanism. Architecture, as the basic unit of urbanism seems to be obsessed with the idea of the city as the centralizing spectacle driving the inherent impatience of capital. Currently, this is the most predominantly practiced disciplinary focus. After all, the very notion of "sustainability" literally translates to the idea of perpetuating current state of affairs. To sustain, suggests the ability to maintain».

98 Cfr. R. Mehrotra, *Negotiating the Static and Kinetic Cities: The Emergent Urbanism of Mumbai*, In: *Other cities, other worlds: urban imaginaries in a globalizing age*, ed. Andreas Huyssen. Durham: Duke University Press, 2006.

99 Cfr. R. Mehrotra, F. Vera, J. Mayoral, *Ephemeral urbanism. Does permanence matter?*, LISt, Barcellona - Trento, 2016, p.15.

«The kinetic city is temporary in nature, dependent upon ephemeral conditions, and often built with recycled materials: plastic sheets, scrap metal, canvas, and waste wood. These materials also enable modification and reinvention. The kinetic city is a place where designing functional arrangements is more important than the construction of the architectonic body, where openness prevails over rigidity and flexibility is valued over rigor. It is a city that is premised on detachment. In this context, sustainability relies more on the city's capacity to deconstruct, disassemble, reconfigure, and reverse

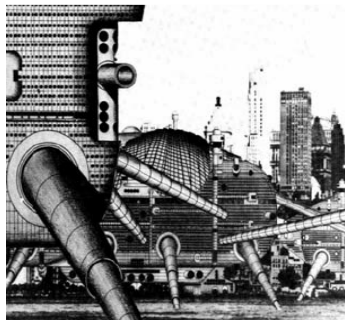


R. Mehrotra, F. Vera,
Ephemeral Urbanism: cities in constant flux, Biennale Architettura 2016 - Mostra Internazionale, Venezia

Le città in *Constant Flux* assomigliano a quelle già teorizzate come città utopiche e futuristiche che negli anni Sessanta e Settanta del Novecento hanno portato il tema della mobilità al centro del dibattito sullo spazio urbano. Le "città mobili" del gruppo Archigram, descritte con illustrazioni e disegni audaci, incarnano l'ottimismo riguardo al potenziale futuro delle grandi metropoli. Le strutture e gli edifici proposti, concepiti per essere facilmente trasportati e ri-posizionati, permettono una rapida adattabilità alle dinamiche urbane restituendo l'immagine di una città in movimento e in continua trasformazione, caratterizzata da un flusso di attività, relazioni e interconnessioni pubbliche, private, singolari e plurali. Allo stesso modo, il paesaggio urbano teorizzato dall'architetto olandese Nieuwenhuys Constant con *The New Babylon*, continuamente in trasformazione, con strutture e configurazioni variabili a seconda delle scelte dei suoi abitanti, incarna l'idea di una città incompiuta in cui gli spazi si prestano a essere modificati e ridefiniti imprevedibilmente dalle attività e alle interazioni degli individui.

Uno sguardo che da utopico si fa reale in occasione della Biennale di Architettura di Venezia del 2016, *Reporting from the front*, grazie alla presentazione del progetto di ricerca *Ephemeral Urbanism: cities in constant flux*. L'idea di città in costante mutamento è proposta a partire da un caso studio emblematico: la città temporanea del Kumbh Mela. L'evento dodicennale, noto come uno dei maggiori raduni spirituali al mondo, si tiene in India in quattro luoghi sacri, a rotazione, lungo il Gange: Prayagraj (Allahabad), Haridwar, Nashik e Ujjain. La struttura urbana che sorge per ospitare il Kum-

Archi-gram, *The Walking City*, 1964.



N. Constant, *New Babylon*, 1961.



bh Mela è un'impresa logistica monumentale, la più grande metropoli temporanea a livello mondiale. Nel giro di poche settimane vengono definite strade e percorsi pedonali, campi di accoglienza e strutture per le operazioni amministrative e sanitarie. Sulle sponde dei fiumi sacri, vengono costruiti *ghats* (rampe o scalinate che conducono all'acqua) per il bagno rituale di purificazione e *bhandaras*, punti ristoro per rifocillare gratuitamente i visitatori. Le aree culturali e religiose, dedicate ad attività artistiche, esibizioni musicali, dibattiti filosofici e altre manifestazioni spirituali, sono poste al centro dell'intera composizione. La città temporanea, manifestazione di fede, al termine dell'evento viene smantellata senza alterare l'identità dei luoghi che l'hanno ospitata. Il Kumbh Mela, raduno colossale in grado di definire e generare uno spazio altrettanto colossale, ma mobile e temporaneo, è un concreto esempio di *City in Constant Flux*: un sistema di paesaggi effimeri che si rinnovavano "dal basso verso l'alto" attraverso il manifestarsi dell'azione.

Come illustrato nella ricerca di Mehrotra e Vera¹⁰⁰, non è solo la religione ad avere la forza di costruire vere e proprie città temporanee. Dal 1991 ogni anno, nell'ultima settimana di agosto, nel Black Rock Desert in Nevada, appare un insediamento che scompare otto giorni dopo, senza lasciare traccia. La *Black Rock City*, ovvero il sistema di spazi tempo-

¹⁰⁰ In *Ephemeral urbanism. Does permanence matter?*, Mehrotra e Vera organizzano le pratiche di urbanismo effimero in sette sezioni: *Religion, Celebration, Transaction, Extraction, Disaster, Military, Refuge*. Per ognuna è presentata una mappatura geografica delle pratiche, un racconto fotografico e un'analisi dello spazio e delle attrezzature temporanee coinvolte. Si veda il capitolo *Ephemeral Urbanism* in R. Mehrotra, F. Vera, J. Mayoral, *Ephemeral urbanism. Does permanence matter?*, cit., pp.44-234.



Città del Kumbh
Mela

ranei che ospita il *Burning Man Festival*, è organizzata come una città sia dal punto di vista urbanistico sia da quello amministrativo¹⁰¹. Pensata come un organismo in continua espansione, è arrivata a occupare, in dieci anni, cinque miglia quadrate che permettono di ospitare circa 70.000 persone. Durante l'evento i partecipanti si radunano per dare vita a un'utopia temporanea a partire dall'espressione artistica, la condivisione e la partecipazione attiva. La città è organizzata in modo circolare, con le strade disposte radialmente attorno a una grande statua del *Man*, che viene bruciata alla fine del festival. Non sono previste transazioni di denaro all'interno della città e i partecipanti immaginano e condividono liberamente esperienze uniche, opere d'arte e performance. *Black Rock City* è un luogo di sperimentazione, creatività e libertà in cui esplorare e celebrare la vita in un ambiente eclettico.

Queste realtà transitorie del panorama contemporaneo caratterizzate da una grande intensità, partecipazione ed estensione, radunano al proprio interno tutte le qualità emerse e analizzate per la città delle cose e la città dei corpi. Determinate dagli usi e dalle azioni, sono assemblaggi e assembramenti, raduni e macrogetti ma soprattutto, come evidenzia Richard Sennet nella prefazione di *Does performance matter?*, sono campi di sperimentazione della temporalità.

L'urbanismo effimero trasforma la città reale in un corpo mobile in costante mutamento, che consente la generazione al

101 Cfr. S. Bianchi, *Città Temporanea: l'effimero nel permanente* in *Agorà magazine*, 2019 [online]: <http://www.agora-magazine.com/2019/05/01/citta-temporanea/>

Black Rock city,
Burning Man
Festival,
Nevada.



suo interno di infinite “altre” città.

Le città *in Constant Flux* non sono altrove, relegate su carta o nei deserti. Ogni città ha una componente cinetica, un movimento che la attraversa e la rifonda, che consuma e reinterpreta gli spazi. La città reale porta e supporta, mescola e rimescola nel momento stesso in cui separa e dissolve e, in questa operazione, gioca il suo ruolo attivo. Detiene una componente cinetica che «ricicla la città statica per creare un nuovo spettacolo, nuove condizioni e possibilità inesplorate»¹⁰². La città “eterna”, intesa come agglomerato fisico di edifici e infrastrutture, è in realtà costituita da varie manifestazioni temporanee che sorgono e scompaiono rapidamente e contribuiscono alla sua determinazione a livello macroscopico.

Nella città reale il paradigma effimero dello spazio convive con gli attributi robusti del permanente, consentendo la creazione di un'occupazione più fluida del territorio. Questa convivenza genera uno spazio urbano instabile, prodotto di un continuo fare e disfare: la città reale è mobile, perché mobili sono gli assemblaggi, i corpi, le relazioni e le pratiche.

1.3.2 Cantieri: dal molteplice al temporaneo

L'instabilità rintracciata nelle città cinetica, intesa come incessante proiezione che essa fa del suo futuro, rimanda, secondo Jean-Luc Nancy, all'immagine del cantiere e alla sua

¹⁰² «Indeed, within a kinetic city, meanings are actually not stable; spaces are consumed, reinterpreted and recycled. In this way a kinetic city recycles the static city to create a new spectacle, new conditions and unexplored possibilities» [TdA].

R. Mehrotra, F. Vera, *Ephemeral urbanism. Cities in constant flux*, cit., p.19.

costitutiva vocazione al mutevole. Il cantiere «apre e riapre infinitamente il suolo della città»¹⁰³ incarnando l'identità instabile e permeabile dello spazio urbano. Con esso inizia la città e quest'ultima «[...] non può vivere che per esso, perfino in esso. La città si costruisce decostruendosi. Mentre si decostruisce, essa si disassembla per assemblarsi in altro modo, per assemblare un'incessante alterità sempre trasformabile, sempre continuata, sempre rinnovata. Il cantiere rinvia l'equilibrio senza sosta metastabile dell'urbanità»¹⁰⁴. Le operazioni di continua trasformazione insite nell'anima della città fanno di essa un laboratorio continuo in cui «[...] si muove, in lunghe onde, tutta l'accidentalità costitutiva della città: tracciati e percorsi di epoche o di intenzioni diverse, a volte divergenti, strati e recessi casuali, circostanze, concorsi o conflazioni di progettazioni, o anche pezzi e brani che non furono mai elaborati, ma soltanto ricevuti»¹⁰⁵. Nella città tutto partecipa alle operazioni creative di rinnovamento. Come affermato in *Lontano la città*, «il cielo, gli alberi, la terra, tutto è cantiere: questo non soltanto attraversa, ma invade, assorbe, accaparra. All'essenza del cantiere, come a quella della città, appartiene dunque il fatto di non avere istanza separata, ma di [esistere solo a condizione di mettere] in cantiere attorno a sé niente meno che il mondo, una totalità di senso e di presenza (o d'assenza e di assente). Mette anche in cantiere, con il resto, la veduta che si prende su di esso, da esso»¹⁰⁶.

L'etimologia del termine "cantiere" rivela un aspetto essenziale. La parola che deriva dal latino "*cantarium*" fa sempre riferimento a strutture di sostegno. Un significato originale che offre una prospettiva sulla natura del cantiere come strumento di supporto primario. Se, come evidenziato da Nancy, tutto è cantiere, allora ciascun elemento della città può essere inteso come supporto di un'azione imprevedibile¹⁰⁷. Ogni elemento che costituisce l'assemblaggio urbano è un'impalcatura che consente la manifestazione di possibilità in termini operativi e progettuali. La città ha quindi infiniti volti e un corpo mutevole e si rifonda continuamente da queste operazioni di continua trasformazione insite al suo

103 J.L. Nancy, *Lontano la città*, cit., p.125.

104 Ivi, p.117.

105 Ivi, p.120.

106 Ivi, p.125.

107 Si veda sottoparagrafo 1.2.2 Azioni supportate.

interno.

Secondo la prospettiva filosofica di Henri Bergson, la molteplicità della realtà trova origine nella sua natura temporale, in quanto la dimensione del tempo conferisce alle possibilità potenziali e alle tendenze virtuali un ruolo costitutivo dell'oggetto. È solo attraverso il fluire del tempo che l'essere urbano si manifesta in una varietà di forme e sfaccettature, esibendo la sua natura intrinsecamente molteplice. Questa concezione, sostenuta anche da Gilles Deleuze in *Bergsonismo*, pone in stretta relazione il molteplice e il temporaneo. La temporaneità risulta un fattore determinante per la comprensione della molteplicità urbana: in essa ogni momento e ogni esperienza contribuiscono alla creazione di una realtà in costante evoluzione e rinnovamento e l'immagine del cantiere diventa metafora privilegiata di molteplicità, temporaneità e creatività in cui le possibilità potenziali prendono forma e si manifestano.

1.3.3 Arrangiamenti

Il continuo ri-crearsi rintracciato nella *città cantiere* evidenzia un andamento simile a quello che governa gli assemblaggi operanti nella *città delle cose* e ai processi congiuntivi, temporanei e fugaci degli assemblamenti nella *città dei corpi*. Ma quello della città cantiere, sempre in fuga da se stessa, è un movimento di riciclo. La sua "fuga" potrebbe tradursi in grafica come un *rizoma*¹⁰⁸, non un'unità ma una molteplicità senza centro, inizio o fine, solo direzioni sempre in movimento. Il rizoma infatti «evita [...] ogni forma di stasi a favore della messa a nudo dei processi di costruzione»¹⁰⁹.

108 Con il termine *rizoma* (rizhome) i francesi Deleuze e Guattari introducono un particolare modello semantico da opporre a quelli basati su una concezione ad albero (imperanti in molte pratiche e discipline). Nel modello ad albero - che prevede una gerarchia, un centro, e un ordine di significazione - i significati sono disposti in ordine lineare. Invece, secondo gli autori, a differenza degli alberi o delle loro radici, il rizoma collega un punto qualsiasi con un altro punto qualsiasi, e ciascuno dei suoi tratti non rimanda necessariamente a tratti dello stesso genere, mettendo in gioco regimi di segni molto differenti. Rispetto ai sistemi centrici (anche policentrici), a comunicazione gerarchica e collegamenti prestabiliti, il rizoma è un sistema acentrico, non gerarchico e non significante. Sulla nozione di rizoma come modello opposto a quello aroborescente, si apre *Mille Piani*.

Cfr. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), sez. 1, Castelvecchi 1997.

109 S. Marini, *Nuove terre. Architettura e paesaggi dello scarto*, Quodlibet Studio, Macerata 2010, p.88.



MVRDV,
The Stairs
to Kriterion,
Rotterdam 2016

Il suo entrare in scena è l'intensificarsi dell'energia prodotta da una singola parte che rimette in gioco la gerarchia di tutti i significati presenti. Non c'è nulla di prestabilito in un andamento simile perché «il rizoma non è rapportabile ad alcun modello strutturale o generativo ed è estraneo a qualsiasi asse genealogico, a ogni forma di struttura profonda»¹¹⁰. Per molti aspetti, questo modo di operare ricorda il processo di *bricolage* dell'evoluzione:

Spesso senza progetti a lungo termine, il bricoleur dà ai suoi materiali funzioni non previste per la produzione di un nuovo oggetto. Da una vecchia ruota di bicicletta costruisce una carrucola, da una seggiola rotta ottiene la scatola per la radio. Allo stesso modo l'evoluzione costruisce un'ala da una zampa, o un pezzo di orecchio con un frammento di mascella. Naturalmente ci vuole tempo. L'evoluzione si comporta come un bricoleur che nel corso di milioni e milioni di anni rimaneggia lentamente la sua opera ritoccandola continuamente, tagliando da una parte, allungando da un'altra, cogliendo tutte le occasioni per modificare le vecchie strutture in vista delle nuove funzioni¹¹¹.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ T. Pievani, *Exaptation. Storia di un concetto*. in S. J. Gould, E. S. Vrba, *Exaptation. Il bricolage dell'evoluzione*, cit., p. 125.

Le vie di fuga della città che opera per trasformazioni incessanti su quanto esistente e disponibile, sono simili alle forme di *exaptation* dell'evoluzione che procede per adattamenti. Questo termine si riferisce a un concetto evolutivo in cui una caratteristica biologica originariamente sviluppata per una funzione viene successivamente adattata per svolgere un compito diverso. Nel corso del loro sviluppo gli organismi spesso riadattano in modo opportunistico strutture già a disposizione per funzioni inedite. In questo senso «la funzione non precede sempre la forma, determinandola, ma le funzioni possono variare a partire da forme e strutture già consolidate»¹¹². Le *exaptation* nella città cantiere sono gli arrangiamenti, cioè quei processi di adattamento «secondari e sub-ottimali, di riusi ingegnosi e di bricolage imprevedibili»¹¹³.

Se nella città delle cose il movimento rintracciato è il prodotto di assemblaggi mobili e nella città dei corpi è la vitalità di assembramenti sempre sul punto di smembrarsi, sono gli arrangiamenti a determinare l'andamento della città cantiere.

La città reale, nel suo insieme, si mostra dunque caratterizzata da tre forme di movimento che tuttavia si confondono, si mescolano e quasi coincidono al punto da annullare ogni differenza rintracciabile tra cose e corpi, tra entità animate e inanimate, tra assemblaggi, assembramenti e arrangiamenti, riportando la totalità di ciò che è al mondo a un'unica materia *vibrante*¹¹⁴.

Della città come sistema attivo e mobile, incessante messa e rimessa in gioco, diventa massima espressione l'esperienza dei progetti temporanei per Rotterdam dello studio MVRDV che ha come punto di partenza la sperimentazione *The Stairs to Kriterion*.

Simbolo della ricostruzione vissuta dalla città e celebrazione del suo carattere mutevole in occasione dell'evento *Rotterdam celebrates the city!* del 2016, *The Stairs* è un'enorme scalinata di 29 metri di altezza e 57 metri di lunghezza sorretta da un fitto sistema di impalcati perpendicolari al prospetto del Groot Handelsgebouw, nella piazza della stazione centrale di Rotterdam. I 180 gradini, che durante la

112 T. Pievani, *Exaptation. Storia di un concetto*, cit., p. 117.

113 *Ibid.*

114 Cfr. J. Bennett, *Vibrant Matter. A political Ecology of Things*, trad.it. *Materia Vibrante. Un'ecologia politica delle cose*, Timeo, Palermo 2023.



MVRDV,
The Stairs
to Kriterion,
Rotterdam 2016

salita offrono una progressione di prospettive, consentono l'accesso al tetto del monumentale edificio e la possibilità di riguardare ancora dall'alto la città celebrata in occasione dell'evento. La presenza della scala testimonia il potenziale dei luoghi che la temporaneità è in grado di tirare fuori; ci suggerisce che l'identità instabile e permeabile dello spazio pubblico nella città contemporanea non può essere veicolata e custodita esclusivamente dalla staticità di edifici monumentali ma è permeata dell'apertura al mutevole e necessita di esperimenti piuttosto che monumenti¹¹⁵. Questa instabilità intesa come incessante proiezione che la città fa del suo futuro, questo farsi e disfarsi dell'urbanità, rimanda allo spazio del cantiere che la "apre e riapre" e a cui il progetto chiaramente rimanda per utilizzo di materiali. Lo scalone sul prospetto urla che il tetto del Groot Handelsgebouw - uno dei maggiori edifici della ricostruzione dei Paesi Bassi - merita di diventare la base per la prossima intensificazione di Rotterdam, sblocca un nuovo livello arrangiando l'esistente e restituisce un suolo urbano pronto ad accogliere quel che ancora sarà.

The Stairs suggerisce una futura intensificazione di Rotterdam, un avviso, un monito a gran voce a tenersi pronti a cambiare ancora prospettiva e punti di vista in una città dai mille livelli: «Rotterdam is never finished. Fortunately. All

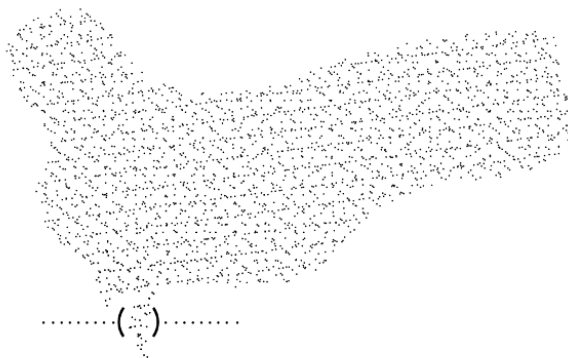
115 A. Betsky in «Area» n.183, *Temporary Architecture*, luglio 2022, p.6.

the cracks and holes will develop. After the construction of the city, comes the reconstruction. Now it's the time for the roofs. Another layer in the city. For energy. And food. For new buildings. For views. We have the steps needed to go there. And the bridges to connect them. Not only temporary. But permanent. As Troy had more layers, Rotterdam will have new layers! The second reconstruction is coming» ¹¹⁶.

116 «Rotterdam non è mai finita. Fortunatamente. Tutte le crepe e i buchi si svilupperanno. Dopo la costruzione della città, arriva la ricostruzione. Ora è il momento dei tetti. Un altro strato nella città. Per l'energia. E il cibo. Per nuovi edifici. Per le vedute. Abbiamo i passi necessari per arrivarci. E i ponti per collegarli. Non solo temporanei. Ma permanenti. Come Troia aveva più strati, Rotterdam avrà nuovi strati! La seconda ricostruzione sta arrivando» [TdA]. Winy Maas, co-founder MVRDV, maggio 2016.

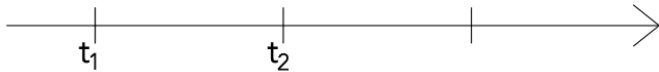
II.

La città del Mentre



Mentre

..... [.....]



2. La città del Mentre

«Ma il tempo lineare è un'invenzione
dell'Occidente, il tempo non è lineare, è un
meraviglioso groviglio in cui, in ogni momento,
si possono scegliere punti e inventare
soluzioni senza inizio né fine»¹.

La città reale è governata da un movimento incessante, da turbini generatori di assemblaggi e assembramenti che persistono e si rinnovano. L'instabilità che in essa si rintraccia rimanda al lavoro incessante di una "realità cantiere" che impone una rilettura del fattore temporale per una concreta comprensione della complessità urbana. È quindi necessario approfondire il tempo superandone la visione lineare, in cui si susseguono demolizioni e ricostruzioni, sovrapposizioni e sottrazioni, per inquadrarlo piuttosto come un "groviglio" da abitare in cui "reinventare soluzioni" in ogni momento. Pensare al tempo in maniera non lineare significa considerare una compresenza simultanea, al pari di quella della psiche umana, che conserva una accanto all'altra, tutte le fasi di una storia.

Il progetto, quindi, può essere considerato come uno strumento operante in un presente che si rinnova di continuo, in temporalità sempre instabili di cui è necessario considerare gli stati intermedi. La ricerca tenta di fare luce su questi intervalli temporali e di sintetizzarli con il termine Mentre: groviglio, intreccio inscindibile di tempi e spazi, contenitore di possibilità non ancora vissute. Il Mentre non è un istante ma una prossimità, è un pres-ente², una vicinanza tra tutte le cose che, in quanto prossime, sono immediatamente utilizzabili. In termini di relazione con pres-ente si intende «quel nulla che si frappone tra il [proprio] corpo e le cose»³, elemento che rende tutto ciò che è "intorno" materia prima del progetto. Il Mentre è lo spazio-tempo del progetto, uno

1 La celebre frase di Lina Bo Bardi è nucleo del suo pensiero artistico e culturale e viene ripresa dall'artista Isaac Julien come fulcro della mostra "Un meraviglioso groviglio" tenutasi al MAXXI nel gennaio 2021 per omaggiare l'opera dell'architetta italo-brasiliana.

2 Per la definizione di rimanda al paragrafo 2.1.2 *Pres-ente*.

3 Cfr. U. Galimberti, *Il corpo*, (1983), Feltrinelli, Milano 2018, p.152.

strumento necessario per «avanzare nella realtà mobile [e] sempre ricollocarsi in essa»⁴; un progetto aperto alla possibilità attraverso cui stabilirsi nel cambiamento e cogliere «a un tempo, il cambiare stesso e gli stati successivi nei quali esso potrebbe immobilizzarsi in ogni momento»⁵. Inserirsi nel cantiere che la città è, per prendere parte in tutti i tempi al suo assemblaggio mutevole, vuol dire accogliere la sfida proposta dalla presente ricerca: abitare il Mentre.

Necessario è quindi indagare teorie e pratiche contemporanee di alcune discipline che provano a operare nelle trame del tempo con uno sguardo rinnovato, coinvolgendo possibilità inesplorate, con l'obiettivo di rintracciare strumenti progettuali e approcci utili a operare con il "fremito vitale" riconosciuto nella città reale.

Le pratiche analizzate comportano nel loro insieme l'allontanamento da ricerche formali indirizzate esclusivamente alla realizzazione di un oggetto finito, per volgere l'interesse a processi di conoscenza e formazione. Allo stesso tempo, condividono l'abbandono di uno sguardo esterno e lontano per assumere la consapevolezza di essere immerse, di potersi mescolare, assemblare, in uno sviluppo sempre aperto e saper cogliere ogni occasione possibile. L'Architettura degli Interni condivide con le discipline che si intendono analizzare i caratteri qui descritti e, nella sua natura costitutiva, si fonda sulla consapevolezza di essere parte di un continuo processo di trasformazione, finalizzato alla prefigurazione di spazi disponibili a essere abitati secondo un'ottica che include la soggettività, coinvolgendo corpi, pratiche, oggetti, singoli e plurali.

In particolare, la questione della leggerezza, della processualità, dell'esperienza diretta e partecipativa sono caratteri rintracciabili ancor più nella prospettiva dell'allestimento⁶: operazione architettonica che, rispondendo a una domanda di comunicazione, non ha come obiettivo la formazione di un nuovo manufatto ma la costruzione di un'esperienza (più spesso conoscitiva), che si attua con strumenti aderenti alla

4 H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, Félix Alcan, Paris 1914, trad.it. *L'evoluzione creatrice*, BUR Rizzoli, Milano 2012, p.292.

5 *Ibid.*

6 Si utilizza da qui in avanti il termine allestimento per indicare pratiche temporanee di riprogetto dell'esistente che assumono il cambiamento, la leggerezza e l'instabilità come principio qualitativo e il cui obiettivo è rintracciato nell'esperienza e nel coinvolgimento di un fruitore sempre rinnovato ed eterogeneo.

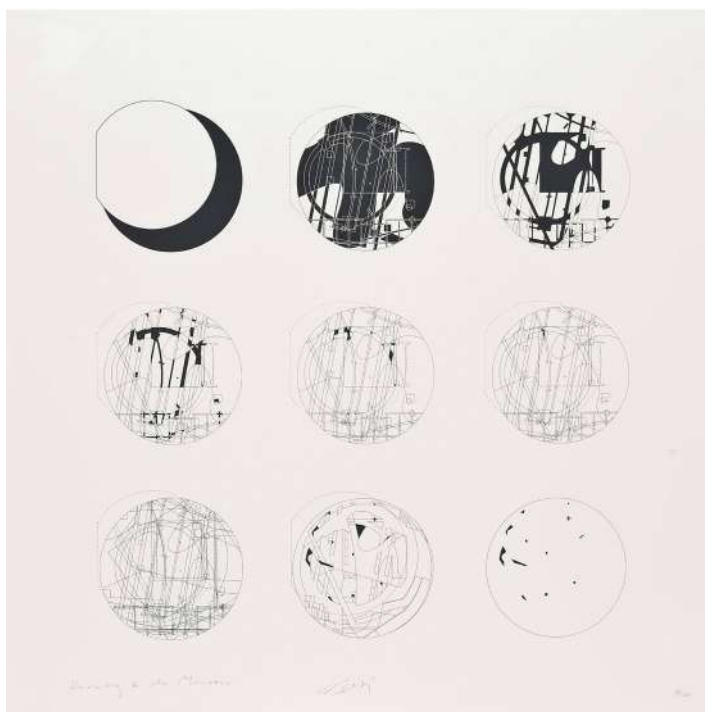
realtà contemporanea, in bilico tra architettura, arte, design e grafica. Il risultato di questa pratica non è un oggetto ma un dispositivo, un effetto formativo, un movimento ri-generativo. È seguendo questa logica che è possibile affermare che l'allestimento è un cantiere aperto, luogo privilegiato di sperimentazione in cui ogni cosa partecipa e si fa elemento di progetto. La risposta alla sfida di abitare il Mentre è allora forse contenuta in questa disciplina e il progetto nella città reale non potrà che essere inteso come un perpetuo allestimento: instabile, aperto, effimero, generoso, inclusivo, narrativo e espositivo.

2.1 Mentre

2.1.1 Temporaneità

La molteplicità dei volti della città cantiere deriva dalla sua natura temporale: è infatti attraverso il tempo che questa rivela tutte le facce che, in maniera rinnovata, può assumere. La ri-generazione della città è legata alla vitalità delle cose e dei corpi che trasforma lo spazio urbano e i manufatti architettonici in organismi appartenenti a diversi cicli di vita. Come per gli assemblaggi, gli assembramenti e gli arrangiamenti, la vitalità si riversa nelle temporaneità facendo del tempo stesso un elemento aggregabile. Il tempo è un materiale vivo e in questi processi trasformativi incessanti rappresenta una delle parti in gioco, un'opportunità.

Come sottolinea Umberto Galimberti in *L'Architettura e le Figure del Tempo*, la temporalità è un carattere fondante contenuto nella radice stessa del termine architettura. *Architettura* rinvia al tecnico (*tékton*) che dà avvio, dà inizio, inco-



Herzog & de
Meuron, Ai Weiwei,
Litografia
Serpentine Gallery
Pavilion, 2012.

Herzog & de
Meuron, Ai Weiwei,
Serpentine Gallery
Pavilion, 2012.



mincia (*àrcho*) qualcosa. «Dare inizio a qualcosa significa infatti immergersi nella trama del *tempo* e questo è possibile se il tempo è qualcosa di cui si dispone [...]. Il tempo è la prima architettura che l'uomo s'è dato per poter abitare»⁷. Nella cultura progettuale la *firmitas*, intesa come durata del progetto⁸, rappresenta una categoria resistente, segno di riconoscimento dell'architettura definita dai principi della classicità: il tempo dell'architettura tende per suo statuto alla permanenza, è indeterminato ed eterno. Nel saggio *Il disagio della civiltà* del 1929, Sigmund Freud paragona per la prima volta la struttura fisica di Roma, città "eterna", a un organismo psichico. Questo parallelo consente il confronto tra il tempo della città e il tempo della mente, rilevando l'instabilità del concetto stesso di eterno. L'ipotesi delineata dal padre della psicoanalisi è che la città sfugge da quella idea di sviluppo che la vede crescere secondo un vettore temporale lineare, in una sequenza concatenata di demolizioni e ricostruzioni, sovrapposizioni e sottrazioni, ma – così come la psiche umana – conserva una accanto all'altra, o sopra e dentro, tutti i tempi della sua storia⁹. Anima e città «si corrispondono e si rispecchiano, nel mistero di

7 U. Galimberti, *L'architettura e le figure del Tempo*, "Tema celeste", 10, gennaio-marzo, 1987, pp.36-40.

8 La *firmitas* all'interno della triade vitruviana indica la solidità statica e materiale ma anche il carattere che permette di sfidare il tempo intesa come persistenza nella trasformazione.

9 L. Reale, *L'architettura e il gioco dei tempi in Spazi d'artificio*, cit. p. 79.



Concerto dei Pink
Floyd a Venezia,
15 luglio 1989

una topografia che fra permanenze e contingenze, fra latenze e illatenze, non si lascia mai né esaurire né catturare»¹⁰. Il paragone psicoanalitico fa a pezzi l'immagine di un tempo lineare e unilaterale: la città risulta una compresenza simultanea, al pari della psiche umana, che accumula e conserva tutte le fasi che ha attraversato, in cui niente si consuma e tutto può essere ripreso e riportato alla luce. «Una volta formata, nella vita psichica nulla può perire, [...] tutto in qualche modo si conserva e [...], in circostanze opportune, attraverso ad esempio una regressione che si spinga abbastanza lontano, può nuovamente venir portato alla luce»¹¹. Le forme attraverso le quali le permanenze emergono poi nel tessuto urbano, possono variare ampiamente ed essere molteplici «come molteplici sono i movimenti anche involontari del ricordare, del perdere e del riaffiorare nel pensiero e nel linguaggio»¹². Tutto può influenzare il riapparire di frammenti di tempo e allo stesso modo, ogni tempo lascia una traccia, ogni trasformazione implica una durata.

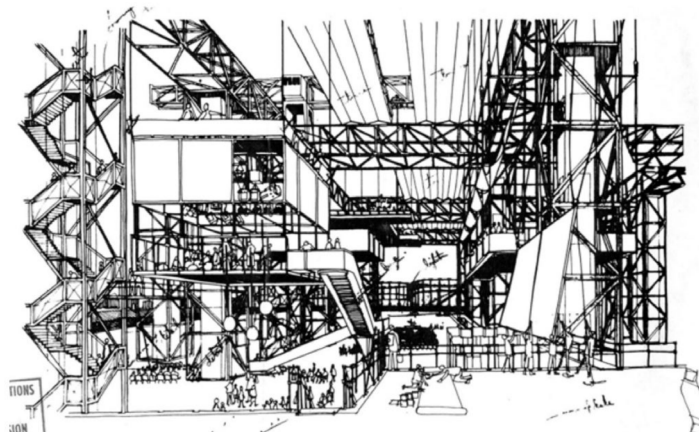
Quasi materializzando il funzionamento del lavoro psichico teorizzato da Freud, nel 2012 Ai Weiwei progetta con Herzog e de Meuron la dodicesima edizione del padiglione della Serpentine Gallery con l'idea di recuperare e riarrangiare i frammenti delle strutture delle edizioni precedenti riportati alla

10 N. Emery, *Abitatori del tempo?* in *Spazi d'artificio*, cit. p. 41.

11 S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (1929), trad. it. a cura di E. Sagittario in *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 204.

12 N. Emery, *Abitatori del tempo?* in *Spazi d'artificio*, cit. p. 41.

C. Price,
Fun Palace, 1961



luce. I segni lasciati dalle operazioni effimere che di anno in anno rinnovano il padiglione della Serpentine, si dimostrano materia viva in grado di influenzare ancora successive temporaneità. Il padiglione di Herzog e de Meuron è un'operazione temporanea che lavora con le tracce di precedenti operazioni temporanee. Il senso dell'opera è racchiuso proprio nel tempo dell'architettura, nell'idea che la costruzione, in quanto trasformazione, anche se effimera, implica necessariamente una durata e per questo lascia sempre una traccia¹³. La storia dell'architettura è costellata di opere temporanee, realizzate a tempo determinato, o addirittura non costruite, solamente immaginate, materialmente non presenti, la cui traccia ne ha cambiato anche profondamente il senso benché calata in uno specifico frammento temporale. Si pensi all'impronta lasciata dal *Teatro del Mondo* (1979) di Aldo Rossi, rispetto a quella di molte altre opere dell'architetto, o alla rilevanza della straordinaria macchina transitoria in movimento che è il *Fun Palace* (1961) di Cedric Price o ancora al sistema di eventi, feste e riti con relativi allestimenti, che sottolineano e rinsaldano nella memoria collettiva le immagini dei luoghi. Scenari urbani effimeri e contingenti dal pervasivo impatto, indelebili nella storia delle città, come il controverso palcoscenico galleggiante, allestito per solo ventiquattro ore, in occasione del concerto a Venezia dei Pink Floyd il 15 luglio 1989. Manfredo Tafuri, in una lezione

13 L. Reale, *L'architettura e il gioco dei tempi*, cit. p.41.

dal titolo *La dignità dell'attimo*, ha aperto, nel 1993, l'anno accademico della Facoltà di Architettura di Venezia sostenendo una forte critica all'evento e sottolineando il compito chiave del progetto di architettura: lanciare ponti fra forme temporali differenti.

Nella città reale, come nella psiche umana, la dimensione temporale è frantumata e ridotta a episodi temporanei ognuno dei quali capace è di contenere in sé il passato e il futuro di cui ha bisogno e di influenzare gli altri. L'idea di eterno e di durata, se rapportata a un soggetto che ricorda, agisce, trasforma, cede il passo a temporalità non lineari che hanno il vantaggio di poter essere continuamente modellate e organizzate. Ciò che ne deriva è un ben integrato sistema di frammenti dove esistono una serie di presenti interrelati¹⁴. Per queste ragioni la dimensione più propria del tempo abitabile è da indagare nei frammenti, nell'intreccio di tempi determinati, nelle temporalità che si influenzano e si rimandano continuamente.

Nel confronto con il reale, negli aspetti che riguardano la totalità dei rapporti che interessano la vita delle cose, il tempo parla di cambiamento, di morte, di recuperi, di integrazioni, e di continue rinascite. Il tempo dell'architettura, l'unico abitabile, è quello che ci abita: non ha a che fare con l'eterno e con l'indeterminato ma con la vitalità. L'azione del progetto non può adottare strumenti a lunga durata se sono i battiti, i ricordi, i respiri, i contatti a scandire il ritmo della vita; i minuti piuttosto che gli anni. «Lo scollamento tra teoria e dato reale [...] rende quindi evidente la necessità di ripensare il progetto secondo le regole della vita»¹⁵. Non si tratta di pensare l'architettura nei tempi del nostro tempo, veloce e istantanea, come affannosa successione di eventi che si consumano rapidamente. Non si tratta di affidare il progetto al *presentismo* come unico regime di storicità possibile, in un secolo dominato dalla velocità di consumo. La ricerca di un tempo abitabile per l'architettura richiede piuttosto di passare all'osservazione della vitalità propria delle pratiche e dei corpi che innova lo spazio nel suo fluire e che si compone di tempi determinati e concatenati. Ciò non significa prediligere il temporaneo al permanente, ma entrare nel-

14 Cfr. G. Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, cit., p.49.

15 F. Fava, *Vivere a tempo determinato in Spazi d'artificio*, cit. p. 15.

la logica che tutto quanto realizzato è temporaneo perché trasformato dal contatto con una vita sempre in movimento. Significa superare il pensiero comune per cui l'effimero e il temporaneo riguardano un momento provvisorio, stato d'eccezione riferibile a casi isolati, per entrare nell'idea che questo è l'unica condizione compatibile con la vita. Non si guardi più a tempi straordinari a fronte di un fluire ordinario, a derive improprie rispetto a tempi propri: ogni temporalità è impropria e propria, mai slegata dal sistema di cui fa parte. Questi frammenti di tempo non indipendenti nemmeno si collocano su un vettore lineare regolare, sono immersi in una rete di eventi, in una maglia di relazioni e rimandi.

2.1.2 Pres-ente¹⁶

Nelle ricerche della fisica contemporanea gli aspetti caratteristici del tempo, uno dopo l'altro, sono risultati essere approssimazioni, abbagli dovuti alla prospettiva, come la piattezza della Terra o la rotazione del sole.

L'aumento della conoscenza ha portato a un lento sfaldamento della nozione di tempo. Quello che chiamiamo "tempo" è una complessa collezione di strutture, di strati che, studiato sempre più in profondità, si sono perduti uno dopo l'altro e, con le ricerche della fisica contemporanea, ha smarrito definitivamente la sua unicità.

Oggi gli studi scientifici assumono come dato appurato il fatto che «il mondo non è come un plotone che avanza al ritmo di un comandante. È una rete di eventi che si influenzano l'un l'altro»¹⁷. Secondo la teoria della relatività generale, infatti, le sue equazioni del tempo non hanno un "t", ne hanno innumerevoli; Albert Einstein ne ha teorizzato uno differente per ogni punto dello spazio, restituendo conseguentemente a ogni luogo un proprio ritmo e un diverso andare. La fisica contemporanea ha imparato a scrivere equazioni che descrivono l'evoluzione dei tempi uno rispetto all'altro, dimostrando come la singola quantità "tempo" si sia frantumata in una ragnatela di intervalli che rendono impossibile la descrizione del mondo secondo una sua evoluzione temporale. Si descrive piuttosto come le cose evolvono in tempi locali e come i tempi locali evolvono uno rispetto all'altro.

Il tempo risulta quindi relativo a uno specifico, singolo spazio e assume le caratteristiche di una bolla attorno a un corpo. L'insieme di queste caratteristiche restituisce l'immagine di un groviglio di temporalità inesauribili, influenzabili e non universali, che è possibile definire come un labirinto spazio-temporale¹⁸.

Secondo la relatività ristretta, il tempo e lo spazio sono intrinsecamente intrecciati in una struttura chiamata spazio-tempo. Ciò implica che il tempo non può essere considerato una grandezza assoluta: dipende dalla posizione e dal movimento dell'osservatore; c'è quindi un legame indissolubile tra spazio e tempo, che ha conseguenze significative

¹⁶ Cfr. U. Galimberti, *Il corpo*, cit., p. 152.

¹⁷ C. Rovelli, *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano, 2017, p. 25.

¹⁸ Cfr. *La fine del presente* in C. Rovelli, *L'ordine del tempo*, cit., pp. 39-54.

sulla percezione del “presente”.

Secondo tale teoria, il presente è considerato una nozione locale. Ciò significa che in quanto “presente” per un certo osservatore può essere diverso da ciò che è “presente” per un altro situato in una posizione o impegnato in un movimento differente. Quello che accade in un determinato istante in una galassia lontana potrebbe non essere simultaneamente “presente” per un osservatore sulla Terra.

Il “presente” è quindi relativo alla posizione e al movimento dell'osservatore e genera una prospettiva soggettiva del tempo. Si fa nuovamente riferimento alla bolla spazio-temporale che circonda l'osservatore. All'interno della bolla gli eventi sono considerati “presenti,” mentre al di fuori di essa, questi possono essere passati o futuri a seconda della relazione spazio-temporale. Questo approccio relativistico ci permette di pensare al presente in termini di vicinanza.

È importante ricordare nel suo significato originario il termine presente, dal latino *praesens*, era usato per indicare esclusivamente quanto fisicamente vicino, a portata di mano. Il significato di *praesens* come “vicinanza temporale” è stato fissato e dal latino classico ponendo in secondo piano l'idea prossemica originaria: il ritorno all'etimo fa immediatamente luce su una forma di spazio-tempo. Il pres-ente (presso l'ente), non apparirebbe più un istante ma una prossimità, una vicinanza tra tutte le cose che, in quanto prossime, sono immediatamente utilizzabili. In termini di relazione, pres-ente è «quel nulla che si frappone tra il mio corpo e le cose»¹⁹. Tutto ciò che è “intorno” nel pres-ente, quindi, è materia prima del progetto e quest'ultimo, in termini di relazione, non è né più tempo né propriamente spazio, o forse è tempo e spazio insieme, è uno strumento per operare nel definito “groviglio”.

2.1.3 Spazio-tempo del progetto

La particolare condizione pres-ente si smarca dall'ovvietà di concatenamenti cronologici lineari aprendo il campo piuttosto a costellazioni²⁰ discontinue. Come scintille²¹ generate dalla tensione tra un momento già stato e un'eventualità

19 Cfr. U. Galimberti, *Il corpo*, cit., p. 152.

20 Cfr. A. Pinotti, *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018.

21 Cfr. A. Metta, *Il paesaggio è un mostro*, cit.

d'accadere, si illuminano scenari possibili e appaiono campi d'azione.

Gli antichi greci avevano quattro termini per indicare il tempo: il primo è *Chronos* e si riferisce al tempo cronologico e sequenziale, uguale a se stesso e che scorre in avanti; l'*Aion* rimanda piuttosto al tempo ciclico delle stagioni e delle ere, al tempo eterno; l'*Eniautos* è la durata dei dodici mesi dell'anno. Infine, a fronte di ritmi e quantità, il termine *Kairos* esprime una natura qualitativa e racconta dell'esistenza di "un tempo nel mezzo", un momento indeterminato nel quale "qualcosa" accade. Il *kairòs* è il tempo opportuno, il tempo che va colto. Questo tempo che si misura per la sua qualità, e non per la sua quantità, ritorna nell'"adesso" (*Jetztzeit*) di Benjamin inteso come un'attualità «ad altissima densità eventuale, in cui tutto in ogni momento può essere rimesso in discussione, può finire e può cominciare, con buona pace della nostra ossessione per la stabilità e il controllo»²².

La scintilla che scocca dalla congiunzione, satura di tensione, tra un momento presente, un momento già stato e un'eventualità di accadere, apre innumerevoli e rinnovati spazio-tempo in cui tutto può essere rimesso in discussione, finire e ricominciare. Se si indica con Mentre questa condizione pres-ente, permeata dall'"adesso", allora è nel Mentre che si gioca la sfida del progetto.

Il Mentre accoglie e rimette al progetto una dimensione temporale, spaziale ed eventuale, e quindi anche incerta, potenziale probabile, mai del tutto determinabile e prevedibile e proprio per questo ne fa lo strumento necessario per «avanzare nella realtà mobile [e] sempre ricollocarsi in essa»²³. Accettare la relazione tra progetto e Mentre vuol dire guardare a un progetto aperto alla possibilità, all'imprevisto, all'evento, attraverso cui stabilirsi nel cambiamento e cogliere «a un tempo, il cambiare stesso e gli stati successivi nei quali esso potrebbe immobilizzarsi in ogni momento»²⁴. Il Mentre, re-istituendo la relazione tra spazio e tempo, appare dunque come una transizione, una continuità che proietta il prima nel dopo e impedisce di definire una sequenza di puri istanti che appaiono e scompaiono. Così come accade nel cono rovescio di Henri Bergson²⁵, in cui i tempi passati si

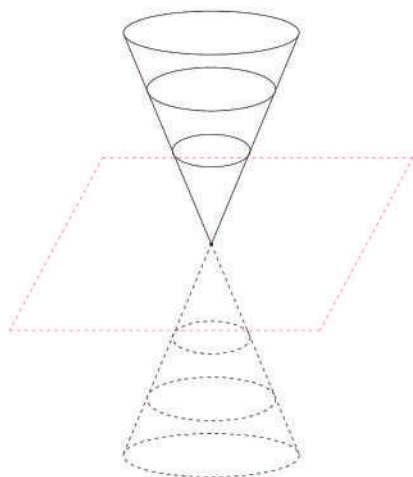
22 Ivi, p.163.

23 H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., p.292.

24 *Ibid.*

25 Cfr. H. Bergson, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*,

Cono rovescio,
integrazione con
prospettive future.



proiettano in un punto - definito punto "p" - che li contiene tutti, allo stesso modo si immagini la capacità del medesimo punto sul piano della realtà di contenere tutte le possibilità future. Se così fosse il *Mentre* risulterebbe una durata in cui sono contenuti i tre tempi poiché il ricordo e le prospettive future sono, in maniera simmetrica rispetto al piano della realtà presente, proiettati su di esso. Ecco che da questa immagine appaiono chiaramente le sue caratteristiche di spazio-tempo-evento nel reale e contemporaneo finora indagato.

Proprio domandandosi *Che cos'è contemporaneo?*, Giorgio Agamben scopre nell'immediatezza dell'attualità la possibilità di espressione di una cultura capace di intercettare nelle zone d'ombra del reale il proprio raggio di azione dal momento che «il presente non è altro che la parte di non vissuto in ogni vissuto e ciò che impedisce l'accesso al presente è appunto la massa di quel che, per qualche ragione (il suo carattere traumatico, la sua troppa vicinanza) in esso non siamo riusciti a vivere»²⁶. Operare nel *Mentre* vuol dire saper vedere, all'interno del presente il non vissuto e raggiunger-

Félix Alcan, Paris 1921, trad.it. *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 2008.

26 G. Agamben, *Che cos'è contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2008, p.22.

lo, spingersi fin lì a riconquistarlo. L'attenzione a questo non vissuto è la tendenza del contemporaneo ed essere contemporanei significa, in questo senso, tornare a un presente in cui non siamo mai stati. Abitare il Mentre guardando alle possibilità non vissute nel presente, vuol dire in primo luogo essere in grado di posare uno sguardo inclusivo e dilatato su quanto intorno e riconoscere nelle zone d'ombra e all'interno di una condizione apparentemente tronca, un'operatività altra²⁷. Ciò significa per il progetto saper cogliere l'occasione ogni volta che si presenta ed essere in grado di rilanciare; riconoscersi parte di un processo di trasformazioni incessanti, dargli ascolto, supporto fino a metterle in mostra; toccare con leggerezza il mondo, consapevoli di quanto altro ancora potrà materializzarsi senza tregua in forme imprevedute e predisporre le condizioni. Abitare il Mentre vuol dire vivere nel groviglio con fantasia, saperne tirar fuori soluzioni e suggerimenti e abbandonare pretese di controllo, stabilità o eternità con la consapevolezza che, nel momento stesso in cui cogliamo qualcosa, questa è già in fuga verso altro.

L'accesso al Mentre è spesso negato perché restiamo intrappolati tra un prima e un dopo, tra il ricordo di un "com'era" e la visione di un "come dovrebbe essere". Un esempio immediato di questo intralcio è rintracciabile negli eventi traumatici che, in particolare, generano proprio quella bolla, quella sospensione in cui il tempo acquista un diverso andamento. Il tempo sospeso²⁸ del post-disastro è legato inevitabilmente ad un "prima" e proiettato a un "dopo", ma accoglie appunto un Mentre. Sebbene il progetto trovi difficoltà a operare in queste condizioni, la vita stessa, nel suo fluire, riconquista un certo spazio-tempo e illumina possibilità.

Quando nel 2016 il terremoto del Centro Italia ha trasfigurato città e paesaggi, il nucleo di Norcia ha perso il suo patrimonio più caro. La città di San Benedetto ha subito tre scosse di terremoto: il 24 Agosto, il 26 e il 30 Ottobre 2016, con una intensità di magnitudo 6.5 che ne ha prodotto i danni princi-

27 S. Marini, *Nuove terre. Architettura e paesaggi dello scarto*, Quodlibet Studio, Macerata 2010, p.9.

28 Riguardo il concetto di sospensione, la Triennale di Milano nel 2018 ha bandito una call per raccogliere materiale documentario e progettuale al fine di comprendere lo stato dei luoghi del tempo sospeso e i nuovi equilibri delle comunità locali colpite dai recenti terremoti italiani. Alcuni degli esiti di tale iniziativa sono raccolti in Ferlenga e Bassoli, 2019. Ferlenga, A. e Bassoli, N. (a cura di) (2018), *Ricostruzioni. Architettura, città, paesaggio nell'epoca delle distruzioni*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Monastero
temporaneo di
Sant'Antonio,
Norcia, 2020.



pali. Sebbene il terremoto non abbia causato morti, il patrimonio storico, artistico e religioso è andato per la maggior parte perduto: a Norcia gli ingenti danni alle chiese e ai monasteri hanno restituito una città che Paolo Rumiz, ne *Il filo infinito*, arriva a definire blasfema. La Basilica di San Benedetto ha perso completamente la sua conformazione dopo il crollo della navata centrale e del campanile settecentesco; sono crollati i tetti della Concattedrale di Santa Maria Argentea e delle chiese di San Francesco e Sant'Agostino; totalmente raso al suolo il Santuario della Madonna Addolorata e il suo campanile. Profondamente danneggiato dal punto di vista strutturale, il convento benedettino di Sant'Antonio è ancora oggi inagibile pur conservando al suo interno manoscritti antichi e testimonianze dell'opera benedettina nei secoli. Ma la comunità religiosa che lo abitava ha scelto di restare, accettando di vivere tra le macerie in un insediamento temporaneo tra i ruderi della struttura di Santa Maria della Pace. Il gesto e la volontà delle suore benedettine si pone in assoluto contrasto con le procedure che solitamente si



Monastero temporaneo di Sant'Antonio, Norcia.
Reportage fotografico, marzo 2020: sistemazione esterna.

attuano in Italia nelle situazioni di post-disastro e innesca un corto circuito nella prassi della seconda emergenza. Quanto richiesto non è tanto una nuova struttura, un insediamento esterno, costituito da moduli prefabbricati con giardinetto, staccionata e lampioni, ma l'assemblaggio di container standard, alla stregua di quelli tecnici della protezione civile, tra le macerie. Non assistiamo alla separazione tra opere provvisorie e vita: nell'attrezzare i tubolari metallici con le campane, le benedettine di Sant'Antonio dimostrano la possibilità di convivenza con il trauma in un tempo solo apparentemente sospeso e vuoto. L'antropologia dei disastri²⁹ ha osservato questi fenomeni con attenzione, nella convinzione che esiste un potere rivelatore all'interno dell'evento traumatico: in queste condizioni liminali si libera una particolare energia che trova spazio proprio nella sospensione dalla norma, suggerendo la possibilità di scenari inediti. Il 10 Febbraio 2019, nel giorno di Santa Scolastica, le suore hanno fatto ritorno a Norcia nel loro monastero temporaneo di container facendo luce su una nuova temporalità, aperta e presente.

La scansione lineare del tempo secondo un vettore sempre volto al futuro cede il passo a frammenti concatenati pieni di altra vita, a una densa e contraddittoria rete di temporalità su cui porre occhi nuovi, a un groviglio da cui tirare fuori un tempo che costituirà la bolla vicina e presente in cui potersi inserire e in cui riconoscersi a nostra volta presenti. Esistono frammenti di tempo più piccoli che nascono dopo certi eventi, aperti da altri tempi più grandi e pesanti o al contra-

29 Cfr. G. Ligi, *Antropologia dei disastri*, Laterza editori, Roma-Bari 2009.

Monastero
temporaneo di
Sant'Antonio,
Norcia.
Reportage
fotografico, marzo
2020:
sistemazione
interna dei
container:
la cappella e
gli spazi per
l'accoglienza.



rio, da temporaneità rapidissime che scoppiano inaspettate. Ciascuna di queste temporalità è un campo di lavoro. È possibile operare solo dentro quella bolla, nel presente vicino, vivo e sempre nuovo che conserva e offre tutta la vitalità pregressa e le speranze, le proiezioni future e i desideri espressi in ciascuna fase. È possibile operare solo nel Mentre.

2.2 Operare nel Mentre: approcci interdisciplinari

«Non le case dai bei tetti,
non le pietre di mura ben costruite,
non i canali né le banchine
fanno la città, ma gli uomini
capaci di sfruttare l'occasione»

Alceo, V sec. a.C.

Accogliere la sfida del Mentre vuol dire riuscire a operare in una dimensione spazio-tempo-eventuale. Questo sforzo potrebbe costituire una risposta in termini progettuali al “fremito vitale” riconosciuto nella città reale che coinvolge le cose, i corpi e le dinamiche incessanti del loro fare e disfare.

Pur partendo da premesse distanti e guidate da obiettivi differenti, le discipline e le pratiche interpellate nel paragrafo seguente affrontano, anche inconsapevolmente, le principali questioni contenute nel Mentre che coinvolgono gli elementi costitutivi della città reale. Ciascuna delle pratiche a proprio modo riesce, in primo luogo, a lavorare nelle trame del tempo, a collocarsi cioè nella continuità del divenire, nel cantiere mobile e negli innumerevoli Mentre che si aprono: nei tempi “tra” e negli spazi di volta in volta restituiti. Questo vuol dire altrettanto che per tutte vale la capacità di operare con “quanto intorno” e vicino, immediatamente utilizzabile e disponibile, saperlo cogliere e rilanciare con il progetto. Tutte riconoscono nella temporaneità la strategia per operare con il fremito, riuscendo a dare voce alla vitalità dei corpi e al loro movimento rigeneratore incessante. Operare nel divenire con quanto materialmente disponibile riconoscendo la vitalità come parte in gioco nella sfida del progetto è la richiesta del Mentre di “sfruttare l'occasione”.

Le pratiche e le strategie di riuso dell'esistente sono ben consapevoli che la conservazione di un bene passa per il suo ininterrotto utilizzo e che tenere in vita vuol dire concederne il fluire all'interno, che esistere vuol dire re-esistere: rinnovarsi nell'uso. L'esistente è l'opportunità: un assemblaggio aperto, materia viva ancora trasformabile attraverso operazioni ben precise.

Testimone del lavoro con quanto presente nell'immediato nello spazio pubblico, l'urbanistica tattica fa luce sulle possibilità di utilizzo temporaneo degli ambiti urbani inne-

scando strategie di re-design dello spazio della città per una ridistribuzione funzionale aperta a nuove esigenze e tipi di utenti. In questo caso, l'occasione è la dimensione temporanea all'interno della quale tutto è concesso: impacchettare un monumento, colorare di blu una strada, fare di un parcheggio una nuova piazza.

Infine si guarda al Paesaggio che, in quanto gioco combinatorio di elementi accostati, innestati, sovrapposti, ibridati, attraverso un lavoro incessante e corale, opera per sua natura con «il fremito che abita il mondo»³⁰. Per queste ragioni gli si riconosce di aver trovato più velocemente strategie per approcciarsi a una realtà instabile ricorrendo a nuovi strumenti. La disciplina del paesaggio ci insegna che la più grande opportunità da cogliere nelle sfide del Mentre è contenuta nel movimento, nella vitalità, in quella forma di "effervescenza naturale"³¹ che caratterizza la totalità dei luoghi che abitiamo.

Ecco che dalle pratiche analizzate appare chiaramente la dimensione spazio-tempo-eventuale che il Mentre insegue: in ciò che è intorno e disponibile, nei frammenti di tempo, assecondando un flusso di cui riconoscersi parte.

I caratteri individuati nell'analisi di queste tre discipline, combinate nel loro insieme, delineano il profilo di una quarta su cui, da questo punto in poi, la ricerca proverà a far nuova luce. In particolare, la questione della temporaneità e delle occasioni sottese, della relazione con una pre-esistenza su cui stratificarsi, della processualità, dell'esperienza diretta e partecipativa, sono caratteri rintracciabili nella prospettiva dell'Allestimento. Per controllarne a fondo le potenzialità, l'Allestimento viene fatto reagire all'interno di questi scambi interdisciplinari e se ne rinviene un carattere sintetico e unificatore delle diverse pratiche. Si evidenzia la necessità di un approfondimento nel paragrafo successivo per comprendere se non sia proprio l'Allestimento la pratica progettuale della città reale, del Mentre.

30 A. Metta, *Il paesaggio è un mostro*, cit. p. 158.

31 *Ibid.*

2.2.1 Progettare nel/sul/col costruito

È possibile affermare che l'architettura "esiste" solo nel momento in cui essa è concepita come realtà sperimentabile³²; la sua esistenza si rinnova attraverso la condizione esperienziale fruitiva e passa a stati successivi con il susseguirsi dei flussi umani nel tempo. In questo senso esiste perché re-esiste al tempo mutando e ricreando se stessa di volta in volta alla luce dell'utilizzo sempre nuovo che di essa si fa. Questa condizione è possibile solo intendendo la re-esistenza come atto creativo, come progetto che passa per un incessante rinnovamento: «durata significa variazione, creazione di forme, creazione continua dell'assolutamente nuovo»³³. Per far sì che il preesistente diventi persistente, rivelando la sua attività e riscoprendosi operante, è necessario vederlo investito di metamorfosi continue. Per le pratiche e le strategie di riuso dell'esistente, la conservazione di un bene passa per il suo ininterrotto utilizzo. Attraverso uno sguardo progettuale, e quindi modificatore, dell'esistente, l'architettura può non interrompere il suo ciclo di vita; non si annulla se perpetra la sua condizione esperibile. Dal momento che esistere vuol dire passare da uno stato all'altro come incessante variazione e cambiamento ininterrotto, l'architettura vive solo attraverso una visione progettuale che sia in grado di rinnovarla di volta in volta. In questa visione, il progetto che lavora per rinnovare l'architettura fa i conti con un pre-esistente che è la materia viva della trasformazione, lo rilegge in termini di possibilità. In realtà, un ulteriore passaggio concettuale ci porta a comprendere quanto il cambiamento non risieda solo nella variazione da uno stato e quello immediatamente successivo ma che rappresenta anche una costante all'interno dello stato stesso. Infatti, se uno stato smettesse di variare, la sua durata cesserebbe di scorrere: ciò che non cambia non dura. «La verità è che si cambia senza tregua, e che lo stato stesso è già un cambiamento»³⁴. In questo senso il progetto deve interessare tutti gli stati ed esiste in tutte le fasi come ispessimento di una stratificazione, come accumulo di tracce. È necessario che avvenga una riscoperta del tempo del pro-

32 Cfr. P. Giardiello, *nel/sul. Frammenti di una ricerca (impaziente)*, Lettera-Ventidue, Siracusa 2017.

33 H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., p. 20.

34 Ivi, p.12.

getto inteso «non più [come] una semplice istantanea ma [come] una sequenza filmica»³⁵. Questo vuol dire che non ci possiamo soffermare su una fase finita ma su quello che, all'interno di quella fase, è pres-ente, materia viva in trasformazione. L'esistente è un'occasione da cogliere perché è un assemblaggio aperto sempre in rinnovamento attraverso l'uso che lo anima.

Nella ricerca delle strategie di riciclaggio degli spazi della città, le pratiche del riuso si sono allontanate progressivamente sia da processi di museificazione intenti a prediligere un tempo su tutti, sia dai principi della *tabula rasa* intenzionati a individuare un nuovo t_0 , per giungere a pratiche architettoniche definite parassitarie³⁶ in grado di cogliere l'opportunità dell'esistente leggendo tra le righe utilizzi e caratteri inesplorati, operando nel Mentre. La prassi progettuale, volta a risemantizzare spazi obsoleti, non insegue tanto adattamenti formali quanto più strategie di innesto³⁷ che, puntuali e minime, si rivelino capaci di trasfigurare significativamente le condizioni di un contesto.

Lavorare per innesti vuol dire assumere l'esistente come dato di partenza e ripensarlo aggredito da nuove presenze, sezionato, alterato nella fruizione, modificato nei percorsi e nei collegamenti consapevoli che il nuovo non potrebbe esistere prescindendo dalle suggestioni materiche, cromatiche, tattili, tettoniche e strutturali di quanto si intende riciclare e che, in effetti, ne costituisce una metamorfosi. Non siamo di fronte a un semplice adeguamento formale del nuovo alle consuetudini esistenti per renderlo accettabile. Un innesto, apprendendo dall'arte dei giardini, presuppone una ferita nell'organismo ospite, esistente o da procurare strategicamente come diradamento, potatura o pulizia, e presuppone la cura continua richiesta da un ambiente in perenne cam-

35 S. Marini, *Nuove terre. Architettura e paesaggi dello scarto*, cit., p.23.

36 Si veda S. Marini, *Architettura parassita. Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet Studio, Macerata 2008.

37 "Innesti/Grafting" è il titolo scelto da Cino Zucchi per sviluppare la direzione suggerita da Rem Koolhaas per il Padiglione Italia in occasione della 14. Mostra Internazionale di Architettura, a Venezia nel 2014.

Zucchi fa leva su una pratica legata principalmente al territorio stratificato italiano in cui risulta difficile concepire edifici e architetture autonomi dal contesto. In questo paesaggio di layer, innovare vuol dire sempre interpretare gli stati precedenti.

Cfr. C. Zucchi e N. Bassoli, (a cura di), *Innesti/Grafting*, Vol.1, *Innesti. Il nuovo come metamorfosi*. 14 Mostra Internazionale di Architettura la Biennale di Venezia, Marsilia, Venezia 2014.



Interbreeding Field,
Paradise lost in time, Taipei City,
Taiwan 2010.

biamiento. Saper cogliere l'occasione dell'esistente vuol dire posare su di esso uno sguardo allargato in grado di leggerne le trasformazioni in corso, senza pregiudizi. Per questo motivo le ferite che sottendono agli innesti sono considerabili materiale del Mentre: immediatamente utilizzabili, figlie del tempo e disponibili al nuovo, potenziale spazio da abitare.

Quando l'ex cartiera di Shihlin nella grande area industriale in rovina nel centro di Taipei fu riaperta nel 2010, la sua struttura originaria era completamente alterata da anni di abbandono. L'intervento di progetto da parte dello studio d'architettura Interbreeding Field fa luce sullo spazio reale della città nel suo stato attuale. Intercettando e rilanciando quanto di sopraggiunto nel tempo come valore fondante e punto di partenza dell'intera operazione, l'intervento si limita «alla realizzazione di strutture che funzionano da innesti in uno spazio decadente, riconquistato dalla vegetazione»³⁸, insinuandosi tra le ferite del tempo, arrampicandosi tra i crolli dei solai e il verde infestate.

L'intero stabilimento dell'ex fabbrica di carta è organizzato dallo sviluppo di due volumi: sulla sinistra una prima struttura industriale in cemento e, sulla destra, un lungo edificio in mattoni. Il progetto dello studio taiwanese prevede per l'edificio in cemento la realizzazione di spazi espositivi, mentre per la lunga fabbrica in mattoni sul lato destro di accogliere

38 F. Fava, *Vivere a tempo determinato in Spazi d'artificio*, cit. p. 17.



The Paradise Lost in Time: una attrezzatura a scala dell'edificio che supporta e incoraggia nuove forme di incontro con l'esistente. I progettisti stessi lo descriveranno come un assemblaggio complesso in cui è messa in relazione la costruzione distrutta con la nuova luce che penetra tra i fori del solaio, l'odore del vecchio, l'acqua piovana, la vegetazione infestante e il movimento dei corpi³⁹. Non il progetto di un'atmosfera permeata dal fascino dell'abbandono ma una nuova condizione di incontro e di re-esistenza. Il cordone di pedane e attrezzature in legno fa rivivere e fruire in maniera rinnovata l'edificio originale rimarcandone la spazialità, attestandosi con il camminamento alla quota delle sue finestre, toccandolo con leggerezza e rispetto. Ma allo stesso tempo senza pregiudizio guarda a tutte le fasi che, nell'intervallo dell'abbandono lo hanno restituito come appare. Le grandi mancanze nei tetti hanno concesso nel tempo alla luce e all'acqua di riconquistare l'interno e alla vegetazione di crescere libera e rigogliosa. Allo stato attuale quella presenza racconta di un tempo trascorso e ne restituisce la meraviglia. L'esistente a cui si guarda non è più il volume in mattoni dell'ex cartiera ma quello riconquistato dalla natura, da una vita che lo rinnova. Il progetto allora potrà essere solo supporto ad altra vita e innescare il movimento e la fruizione

39 Si rimanda al sito: https://www.archdaily.com/135333/the-paradise-lost-in-time-interbreeding-field?ad_medium=office_landing&ad_name=article

dello spazio allo stato attuale, tenere insieme la rovina e la sorpresa, la fisicità dell'edificio industriale e i nuovi elementi portati dal tempo. Così il nastro di legno si muove fluido tra le pareti in mattoni, dialogando con le bucatore originali e con quelle dell'abbandono, riconquista lo spazio in verticale arrampicandosi verso la luce, catturandola e riportandola più prepotentemente all'interno. Così gli spazi dell'incontro e della sosta si organizzeranno attorno alle pareti verdi, alle cascate di rampicanti che donano nuove trame al ritmo dei mattoni e nuove condizioni di aria e luce. L'innesto di *The Paradise Lost in Time* è un assemblaggio tra tutte le condizioni del Mentre e quelle ancora in divenire che è in grado di supportare senza nemmeno prevedere. È un trucco, una piccola magia che rende viva la rovina; domestico il selvatico; persistente il pre-esistente.

2.2.2 Strategie di re-design dello spazio pubblico

Attraverso azioni leggere, episodiche e inclusive di trasformazione e rigenerazione, l'urbanistica tattica ha mostrato nel tempo delle strategie di ridisegno della città con imprevisi elementi di sovrascrittura urbana sostenibile. Le operazioni dell'urbanistica tattica non consistono nel mutamento fine a se stesso o volto a ricercare e rincorrere la novità o gli aspetti formali del fare, ma nella riscoperta dei valori di socialità sottesi al significato di spazio pubblico, luogo di condivisione e convivialità. Abbandonando ogni volontà di rivoluzione estetica, queste pratiche, funzionali e strategiche, hanno portato avanti come unico obiettivo quello di originare nuove forme di socialità a partire dalla riqualificazione dello spazio pubblico nel breve tempo.

Le zone d'ombra intese come ferite che, nel sottoparagrafo precedente, erano rilette come condizioni favorevoli e necessarie agli innesti, si declinano in questo caso in lacune legislative o meglio aperture, spiragli nella macchina amministrativa: «la zona grigia, in cui la regolamentazione è confusa o non esiste, diviene ambito di azione di strategie 'a-legal' per interventi temporanei, realizzati il più delle volte con una procedura semplificata analoga a quella di un'occupazione di suolo pubblico di un cantiere per l'esecuzione di opere provvisorie»⁴⁰. Queste modalità di azione che interpretano i regolamenti e sfruttano le occasioni nascoste in essi, costituiscono delle opportunità anche per agire con il coinvolgimento dei cittadini nelle aree urbane da riqualificare. Una delle prime operazioni a dimostrare queste possibilità è stato il lavoro con cui Santiago Cirugeda, già negli anni '90, ha fatto di questa strategia di intervento una prassi operativa⁴¹. Kuvas S.C, uno dei suoi primissimi progetti a Siviglia si pone come grande rivelazione nel ventaglio delle possibilità nascoste nella temporaneità e negli impalcati amministrativi. Richiedendo al comune una licenza di occupazione della strada pubblica per installare un container per la raccolta di detriti da un lavoro minore effettuato in una casa vicina, Cirugeda ottenne l'autorizzazione per l'installazione di un volume che si sarebbe rivelato un supporto ideale

40 R. Bianchi, *La dimensione attiva del progetto. Strategie di re-design dello spazio pubblico*. Rubbettino Editore, Soveria 2022, p. 56.

41 Cfr. S. Cirugeda, *Situaciones Urbanas*, Editorial Tenov, Barcelona 2007.

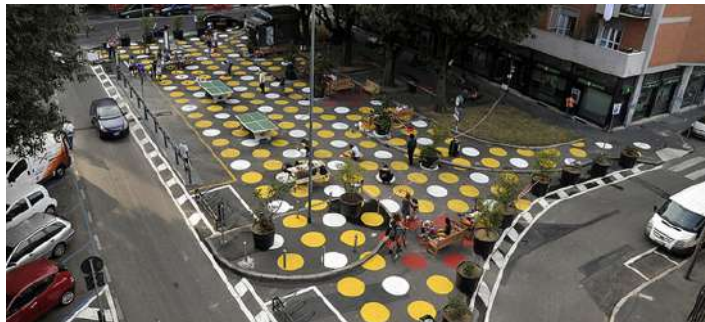


S. Cirugeda,
Kuva SC,
Siviglia, 1997.

per lo sviluppo di un'area gioco temporanea. Durante l'estate del 1997 il container fu installato in due luoghi diversi e per più di quattro mesi vennero sperimentate diverse possibilità di equipaggiamento. Nella versione con altalena, il container era spazio ludico; con l'aggiunta di un pavimento di legno, era usato come tablao di flamenco e così via come supporto a idee spontanee e difficili da prevedere in partenza. Rintracciando espedienti e sfruttando l'assenza di norma o di definizioni esatte, il progettista si è riscoperto, da un lato mediatore a disposizione dei cittadini in grado di restituire loro il potere di riappropriarsi dello spazio pubblico e di esercitare i propri diritti su di esso; dall'altro un tecnico in grado di fornire espedienti utili a lavorare nelle zone grigie delle regolamentazioni edilizie e urbanistiche. Una via di fuga nell'apparato legislativo ricava un Mentre, un frammento di spazio e di tempo in cui la progettazione può avvenire in maniera plurale e condivisa attraverso processi partecipativi e di responsabilizzazione. Tutto questo fa luce sull'opportunità di esplorare nuove modalità di utilizzo degli spazi urbani e più in generale su un'idea di spazio pubblico che rivede al centro i cittadini come promotori attivi di iniziative e agenti effettivi nella trasformazione della città.

Lo spazio pubblico inteso nel suo ruolo attivo nella società, come prodotto e supporto dei corpi e delle loro pratiche, partecipante e non fondale, è tornato a essere elemento di discussione durante la riapertura post Covid già a partire dall'estate 2020: le amministrazioni locali di molte città hanno concentrato idee e risorse in politiche di uso inedito dello spazio pubblico che potesse ampliare i confini di uso delle attività come una sorta di valvola di sfogo in opposizione alle limitazioni per la presenza del virus.

Piazza Dergano,
Milano,
settembre 2018



In particolare, l'amministrazione comunale di Milano, ha rapidamente costruito un insieme di strategie e politiche per affrontare la riapertura⁴², che ha sfruttato la crisi e le conseguenze della pandemia come innesco per velocizzare un processo già in atto che però si muoveva con lentezza: «un processo di appropriazione dello spazio pubblico severamente monopolizzato da una mobilità veicolare incontrollata che ha ridotto per decenni lo spazio di tutti a scapito delle persone, di una loro mobilità più sostenibile, dei loro spazi di incontro e della natura in città. Si sono accelerati i progetti di Urbanistica Tattica che prevedono le trasformazioni rapide, con mezzi minimi [...], di parti dello spazio pubblico usate illegittimamente o esageratamente dai veicoli, per trasformarli in spazi dedicati ai pedoni, definendo questi spazi *Piazze aperte* e *Strade aperte*»⁴³. Nell'emergenza sono state rintracciate soluzioni inedite riconsiderando anche la strada come elemento pubblico di qualità e non più solo di pura mobilità. Nell'estate del 2020 cittadini di Milano hanno cominciato così a usare lo spazio pubblico come mai prima

42 Si fa riferimento al documento "Milano 2020: Strategie di adattamento" che è stato redatto dall'Amministrazione comunale nel mese di aprile 2020 in risposta all'emergenza Coronavirus. Il Comune di Milano ha coinvolto la città in una riflessione strategica su temi cruciali come spazi pubblici, mobilità, attività culturali, socialità, crescita dei bambini, sviluppo urbano, attività economiche e inclusione dei più fragili. Il documento è stato pubblicato online e sottoposto a consultazione pubblica tra aprile e maggio 2020, con i contributi dei cittadini integrati nell'elaborazione finale, trasmessa alle direzioni competenti per la valutazione tecnica. Il documento è disponibile al seguente link: https://partecipazione.comune.milano.it/uploads/decidim/attachment/file/2/Milano_2020_Strategia_di_adattamento.pdf

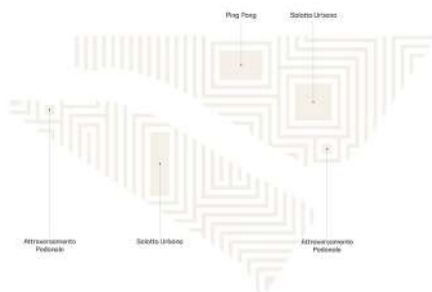
43 C. Quinzil, e D. Terna, *Milano Spazio Pubblico. Un atlante in divenire dello spazio di tutti / Milan Public Space. An in-progress atlas of everyone's space*, LetteraVentidue, Siracusa 2021, p. 48.



Ecòl, Frame,
Milano 2022.

ritornando a un concetto di città a misura dell'essere umano dove partecipare a una vita collettiva negli spazi di tutti.

Piazze aperte e *Strade aperte* attivano una trasformazione senza precedenti della città a partire da interventi leggeri di urbanistica tattica, a breve termine e a basso costo. Già in alcuni dei progetti strategici precedenti al 2020 si delinea un doppio ordine nella strumentazione: da una parte dispositivi immateriali e normativi, escamotage programmatici come modifiche sostanziali alla viabilità o limitazione dell'accesso veicolare, in vista dei nuovi spazi pubblici e patti di collaborazione nella fase gestionale; dall'altra l'estensione degli spazi pedonali attraverso soluzioni materiali legate alla ridefinizione fisica del sistema dei margini orizzontali. Appare evidente già nel progetto per Piazza Dergano, la cui realizzazione tattica ha avuto il via nel 2018, che un'area parcheggio, un marciapiede alberato, un tratto carrabile asfaltato, se coperti da un unico tappeto domestico dialogano in una sola narrazione e raccontano della possibilità di tenere fuori le vetture e mettere a sistema le chiacchiere su una panchina all'ombra con i saltelli di chi gioca inseguendo il colore giusto. Il disegno del parterre a cerchi gialli e bianchi racconta dell'estensione possibile degli spazi pedonali nella piccola piazza al centro del quartiere Dergano. Precedentemente occupato da auto in sosta, lo spazio ridisegnato dalla nuova trama si fa supporto di attrezzature leggere, sedute, tavoli da pingpong, nuove piante e rastrelliere per biciclette, come di attività imprevedute, giochi e condivisioni. La viabilità razionalizzata e la sezione stradale ridotta per moderare la velocità delle auto, ha garantito la fruizione in sicurezza del nuovo spazio pedonale. Il progetto tattico di Piazza Dergano restituisce così una nuova stanza a cielo aperto a beneficio dei



cittadini e delle attività commerciali affacciate su quell'area. Per questo come per molti altri spazi coinvolti nel programma *Piazze aperte*, il fattore tempo diviene strategico: campo di verifica in cui sperimentare un uso alternativo, consente di testare le soluzioni in maniera reversibile prima di investire tempo e risorse in una sistemazione strutturale definitiva⁴⁴. L'urbanistica tattica è una pratica del Mentre perchè è ben consapevole che si può tirar fuori dal groviglio un presente, colorarlo, illuminarlo, attrezzarlo e leggerci all'interno una possibilità, darle spazio e fiducia in vista di altro ancora. Ma soprattutto lavora con la leggerezza consapevole che anche poche risorse possono cambiare l'andamento e il respiro perfino di una città complessa come Milano.

Tutto questo è ancora visibile all'interno del progetto *Frame* dello studio Ecòl che nel 2022 sottrae una porzione di asfalto alla viabilità carrabile e la valorizza facendone un luogo di incontro e scambio per il quartiere di PratoCentenaro. Anche a qualche anno di distanza il programma *Piazze e Strade aperte* ritorna a lavorare con il ridisegno del margine orizzontale ma questa volta con un tappeto di un elegante salotto urbano che «attinge al vocabolario novecentesco dei tessuti, degli intarsi a pavimento e delle decorazioni geometriche [...] familiare ai cittadini di Milano»⁴⁵. Se il tema del riquadro è di immediata lettura rispetto agli ar-

44 Si veda il report *Piazze Aperte. Un programma per lo spazio pubblico di Milano/A public space program for Milan* realizzato da AMAT, Bloomberg associates e GDCl e presentato dal Comune di Milano nel maggio 2022. Documento disponibile al link

<https://www.comune.milano.it/documents/20126/409775564/Piazze+aperte+-+Un+programma+per+lo+spazio+pubblico+di+Milano.pdf/75be4a1c-ca0e-8400-85ee-682cf17199da?t=1653560258951>

45 Dal sito dei progettisti: <https://ecol.studio/frame>

redi disposti sulla superficie, il gioco non codificato che si genera è aperto all'interpretazione e all'uso spontaneo, è un lungo percorso labirintico da percorrere in fila indiana, una serie di linee da saltare a piedi uniti⁴⁶.

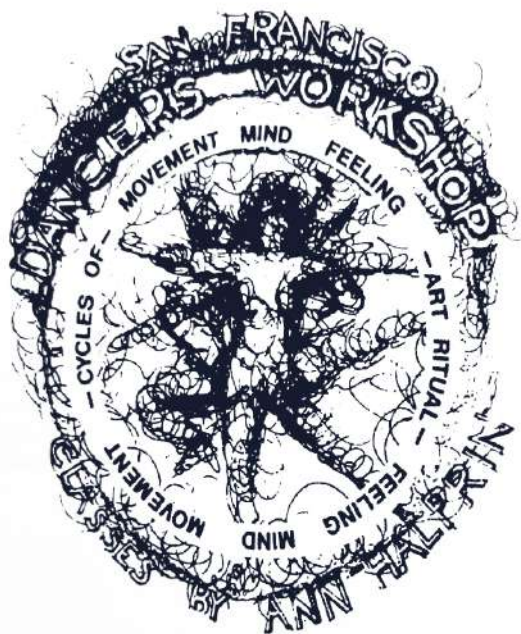
Dalle pratiche descritte dell'Urbanistica tattica si delineano chiaramente alcuni aspetti riportabili alle considerazioni che caratterizzano il *Mentre*. I primi riguardano la natura dello spazio e della materia del progetto: si è visto come i margini che definiscono lo spazio hanno potere anche se assumono connotazioni leggere ed effimere o se vengono riscritti e aggiornati da materiali comuni e a basso costo, grezzi e di cantiere ma vicini e immediatamente utilizzabili nel qui e ora della realtà pres-ente.

In secondo luogo, la questione della temporaneità che appare una via di fuga rispetto alla pianificazione di tipo tradizionale, caratterizzata da programmi a lungo periodo e da processi lenti e tortuosi che corrono il rischio di ostacolare o ritardare azioni possibili sul territorio. L'Urbanistica Tattica è ben consapevole che il temporaneo è il campo di sperimentazione del nuovo e allo stesso modo è l'unico strumento di verifica possibile delle scelte intraprese. Nella logica della temporaneità, quanto attuato può essere registrato, corretto e riformulato con il consenso e l'accettazione da parte della comunità per eventuali interventi futuri.

Questo ci conduce al terzo fondamentale aspetto: operare attraverso queste pratiche vuol dire contemplare il coinvolgimento di vari attori spingendosi verso una progettazione condivisa, abbandonando l'ossessione per il controllo ma operando per la predisposizione di condizioni di vita.

In sintesi quanto pres-ente è riletto senza pregiudizi, sovrascritto e sfruttato al massimo delle sue potenzialità in un tempo che si rinnova e si ricrea di volta in volta, in una dimensione plurale determinata dagli usi, dai corpi e dalle loro pratiche: l'Urbanistica tattica anche inconsapevolmente si avvicina al *Mentre* secondo le sue tre categorie di spazio-tempo-evento.

46 *Ibid.*



Anna Schuman
Halprin,
*Manifiesto del
San Francisco
Dancers' Workshop*,
1959.

2.2.3 Paesaggi effervescenti naturali

«Non vi è perciò alcuna possibilità di sottrarsi alla mondanità dell'accadere e dell'esistere, e occorre viceversa spostare la necessità e la bellezza del partecipare, del prendere posizione, dell'interferire, del mescolarsi, dell'agire in una dimensione dilatata al punto da essere comprensiva dell'intera totalità di ciò che è al mondo; [...] saper riconoscere il moto inscritto nell'interezza di quanto costituisce i luoghi che abitiamo, [...] saper vedere il fremito che anima il mondo e mettersi in moto a propria volta»⁴⁷.

Per operare nel *Mentre* è necessario rimettere al centro del progetto i corpi nel loro agire, intenderli cioè instabili, sfuggenti, in movimento e riconoscerli un'indole di inevitabile fermento, un carattere operante. Non più i corpi dell'uomo rinascimentale o modernista di Leonardo o Le Corbusier, che si ergono fieri, stabili e universali, ma corpi agenti, emblema di performatività. Nella ricerca di una soluzione in termini di rappresentazione di un corpo che corrisponda alle caratteristiche esposte, Annalisa Metta nel suo *"Il paesaggio è un mostro: città selvatiche e nature ibride"* riporta un significativo logo disegnato negli anni Cinquanta da Anna Halprin⁴⁸ per pubblicizzare la propria compagnia di danza. «Al centro, è una figura umana, impossibile dire se uomo o donna, giovane o anziana, se con irregolarità o meno [...]. Questo corpo sembra vacillare nelle sue incertezze motorie e di genere, nella sua stessa fisionomia»⁴⁹. Al centro del manifesto del San Francisco Dancers' Workshop del 1959 vi è un corpo in movimento, difficile da trattenere o da fermare.

Come visto, i corpi della città reale corrispondono a questa descrizione e nel loro operare e assembrarsi definiscono

47 A. Metta, *Il paesaggio è un mostro*, cit. p. 183.

48 Anna Schuman Halprin è stata una rinomata coreografa e ballerina statunitense che ha avuto un impatto significativo sulla danza moderna e post-moderna. La sua pratica sperimentale e l'apertura all'improvvisazione hanno ridefinito la danza, sfidando le convenzioni tradizionali. Anna Halprin è stata sposata con l'architetto e paesaggista Lawrence Halprin. Questo sodalizio ha contribuito a generare una sinergia tra danza e paesaggio e ha reso il loro lavoro unico e influente. La loro collaborazione è stata un esempio di come diverse forme d'arte possano convergere e ispirarsi reciprocamente, portando a nuove possibilità creative nel mondo della danza e dell'architettura del paesaggio.

49 A. Metta, *Il paesaggio è un mostro*, cit., p. 158.



VOGT, Parco
dell'Allianz Arena,
Monaco

spazi che di continuo si ribaltano e rigenerano in tempi altrettanto instabili, in concatenamenti di pres-ente, nel Mentre.

Annalisa Metta racconta, andando avanti nel testo, come la disciplina del Paesaggio abbia in effetti direttamente a che fare con una medesima condizione di incertezza, moto, instabilità poiché lavora con un concentrato di vita, un luogo sempre brulicante determinato dal movimento che lo attraversa. Riconoscendo a tutto ciò che è al mondo un carattere operante, «non si potrà che intendere il paesaggio in termini performativi e ammettere che la sua indole costitutiva sia una condizione di inevitabile e inassopibile fermento, talvolta dirompente ed eclatante, talvolta impercettibile, lieve e lentissimo. Come l'acqua dotata di un intrinseco leggero bollore e che perciò, anche quando sembri in apparenza ferma - anche quando non scorra, non zampilli, non fluisca o non stilli - è pur tuttavia in continuo movimento per effetto di una connaturata e inesausta eccitazione, così è il paesaggio: "effervescente naturale"»⁵⁰.

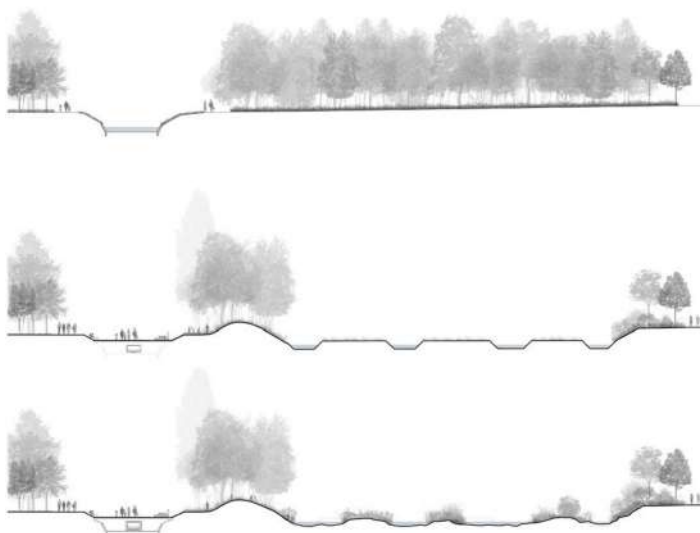
In questo senso l'Architettura del Paesaggio assume un ruolo chiave e si fa necessità per la sua struttura di ragionamento e per gli strumenti con cui è in grado di dire il mondo e di fare il mondo immaginandolo come una realtà mutante per mezzo della sua vitalità. In effetti, operando con "il fremito che abita il mondo", con "l'effervescenza naturale" di tutte le cose, il progetto di paesaggio ha trovato prima delle strategie attraverso cui approcciarsi a una realtà instabile, una realtà che è assemblaggio mobile e mescolanza incessante e ha dovuto abbracciare nuovi strumenti. La stessa

⁵⁰ *Ibid.*



vitalità che rileva, dirompente o impercettibile che sia, è l'indole della città reale intesa come città dei corpi e delle loro azioni. Per queste ragioni è possibile attingere dalla disciplina del Paesaggio, ereditare e condividere strumenti che ci permettono di operare nella realtà mobile finora descritta, assumendo il cambiamento e l'instabilità come principi qualitativi. Se guardassimo all'abitare non tanto come qualcosa di contenuto nella forma materiale del suo spazio ma, attraverso l'andamento dei corpi, piuttosto come un processo generativo di quello stesso spazio, come un'operazione che procede per continui arrangiamenti e per riscritture di accordi in un tempo continuamente rinnovato, riconosceremmo allo spazio di essere sempre il prodotto di un'effervescenza e quanto detto per il paesaggio diviene valido in una dimensione più estesa ed entra direttamente in dialogo con la natura eventuale del Mentre.

Ci sono in particolare tre caratteri che il paesaggio offre al Mentre e che, come si vedrà, risulteranno condivisibili in maniera ancora più ampia. Si tratta in primo luogo di un carattere attoriale. Nelle ricerche contemporanee il paesaggio è letto sempre più come un gioco combinatorio di elementi accostati, innestati, sovrapposti, ibridati, attraverso un lavoro incessante e corale, non sempre visibile, frutto di complicità co-autoriali. In questa visione di agency estesa è possibile riconoscere in ogni componente contestuale una capacità agentiva e, di conseguenza, il suo diritto a prendere parte, interferire, determinare un progetto quanto mai condiviso e plurale. Il secondo carattere discende direttamente dal primo. Se infatti tutto agisce e ricopre un ruolo determinante nel progetto, allora lo stesso progetto dovrà assumere un carattere scalare ed essere in grado di contemplare i moti



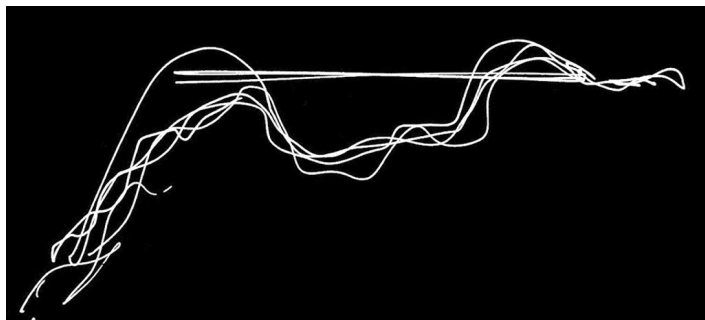
Atelier Descombes
Rampini,
Rinaturalizzazione
del fiume Aire,
Ginevra 2015.

millimetrici e le grandi migrazioni, di passare cioè dal minuscolo al vastissimo, spaziare e fare spazio dall'infinitamente piccolo all'infinitamente grande.

Il terzo è un carattere temporale, quello attraverso cui potersi collocare nella continuità del divenire, coniugare tempi al gerundio e lavorare con l'incertezza riscoprendo il valore dell'attesa.

Da questi caratteri il paesaggio emerge sempre più come una manifestazione spaziale, temporale ed eventuale cioè sempre più una manifestazione del *Mentre*: possibile, incerta, potenziale. Conseguentemente a questa visione, l'architettura del paesaggio si allontana progressivamente da ricerche formali per andare incontro piuttosto alla «predisposizione di condizioni favorevoli, o viceversa dissuadenti o inibitorie, secondo i casi, che prefigurino lo sviluppo di situazioni (in senso letterale, di azioni che si situano), il cui assetto abbia margini più o meno ampi di sorpresa»⁵¹. Non si tratta di rinunciare al progetto come lo conosciamo ma di ammetterlo piuttosto in una dimensione amplificata la cui dilatazione sia appunto scalare, temporale e attoriale. Un progetto in grado di accogliere la vita senza preordinarla, che sposi la performatività e si comporti da innesco o

51 A. Metta, *Il paesaggio è un mostro*, cit., p. 163.



da reagente e che riveli e lavori con l'effervescenza; un impalcato, struttura di supporto sulla quale lasciar accadere il verificarsi e dispiegarsi del nuovo. Come un suggerimento, un solco tracciato in grado di creare condizioni di possibilità svelabili solo nel tempo e nell'attesa. È un impalcato in attesa il progetto vincitore del concorso per la rinaturalizzazione del fiume Aire a Ginevra (2015). Il corso d'acqua, che scorre attraverso territori storicamente dedicati all'agricoltura, dalla fine dell'Ottocento fu progressivamente artificializzato e canalizzato per proteggere i campi agricoli dalle inondazioni e ampliare l'estensione delle aree coltivabili. Nel 2001 lo stato di Ginevra avviò un concorso con l'idea di riportare il fiume alla sua forma originaria distruggendone la canalizzazione. La richiesta fu quella di un "restauro" per restituire il fiume al suo stato di natura rimediando in questo modo all'alterazione umana perpetuata nel tempo. Il progetto vincitore del concorso ne è di fatto un tradimento. Gli architetti Descombes e Rampini si rifiutano di eliminare le tracce di quella artificializzazione passata ma arrangiano, accostano, innestano e ibridano quanto intorno e presente. La proposta non cancella il passato, non demolisce gli argini della precedente regimazione ma conserva il canale affiancandolo a un nuovo braccio del fiume. Il progetto è un lavoro di innesto al pari di quelli incontrati precedentemente, assomiglia a quelle integrazioni del costruito ma è in grado allo stesso tempo di delineare prospettive e aperture possibili. Il canale, come traccia permanente, introduce a una complessa temporaneità, passata e futura, e diviene un pretesto presente: è l'innescò delle trasformazioni. Il nuovo alveo non è pensato come un letto prefissato ma è un pattern iniziale «la cui forma richiama il gioco tra lo scorrere del fiume e il



Atelier Descombes
Rampini,
Rinaturalizzazione
del fiume Aire,
Ginevra 2015.

suolo predisposto. Questo pattern a forma di diamante apre la possibilità a una complessa serie di percorsi indeterminati per le correnti»⁵². È un impalcato a losanghe di zolle di terra che «si comporta come una piattaforma di negoziati incessanti tra l'intervento umano, lo scorrere dell'acqua [...] e l'inerzia del terreno, per via di erosioni e sedimentazioni in costante cambiamento». Oggi il fiume scorre distribuendo ghiaia e sabbia, libero di disegnare il proprio corso; le rive rivitalizzate dell'Aire sono un'area di attività ricreative e un prezioso ambiente naturale che ospita molte e differenti forme di vita. Il progetto restituisce le modalità attraverso cui innescare condizioni di coazione «con l'acqua, il suolo e poi la vegetazione e ogni altra forma di vita che nel tempo vi giunge, compresi gli umani che man mano prendono a condurvi il proprio tempo libero»⁵³. In questo senso, il progetto di paesaggio enunciato è un'incessante e feconda scrittura di accordi che avviene in un Mentre ampio in cui, attraverso l'attesa e il rispetto dei tempi delle diverse forme di vita, si è in grado davvero di riscoprire una dimensione attoriale, scalare e temporale.

52 Dal documento dei progettisti:

<http://ka-au.net/wp-content/uploads/2017/11/RIVER-AIRE-RENATURATION.pdf>

53 A. Metta, *Il paesaggio è un mostro*, cit., p. 160.

2.3 Allestimenti

«Filiazione antica da un gallico *lest*, quel che è allestito è carico e (dunque) pronto a partire»⁵⁴

Nell'indagare operazioni architettoniche che, allontanandosi da ricerche formali, siano in grado di lavorare con il tempo e nel suo rinnovarsi, che sappiano cogliere le possibilità dell'effimero e il suo carattere sperimentale volgendo lo sguardo a condizioni di possibilità, l'allestimento rivela il suo ruolo chiave. L'unica operazione architettonica che non ha come obiettivo la formazione di una nuova fisicità ma un'esperienza (più spesso conoscitiva) è la pratica dell'allestimento che si attua con strumenti architettonici e in maniera sempre aderente ai tempi. L'obiettivo del paragrafo non è tanto quello di presentare l'allestimento come pratica tra le pratiche indagate finora ma coglierne la capacità di sintetizzare le questioni e le operazioni del *Mentre*. Integrando agli aspetti comunicativi fattori quali la processualità e il coinvolgimento plurale, emergono quelle caratteristiche che, analizzate nei sottoparagrafi seguenti, sembrano dare risposta alle questioni poste dalla città reale e che, nel loro insieme, tracciano il profilo di una disciplina in grado di accoglierne le sfide.

Si annida in quanto già noto una nuova prospettiva.

Per lungo tempo, ad esempio, si è pensato al termine "lesto" contenuto nella parola allestimento come una condizione di rapidità che tracciasse semplicemente il profilo di una disciplina volta al progetto temporaneo. Ma a ben vedere, dall'etimologia "lesto" rimanda a un modo d'essere, a una prontezza all'azione, a una rapidità all'agire. Il movimento che sottende a questo termine non è secondario: testimonia una certa vitalità scalpitante. Per queste ragioni l'allestimento non riguarda solamente una configurazione provvisoria dello spazio mediante elementi rimovibili destinati a eventi a

54 S. Polano, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano 2000, p.53.

carattere temporaneo ma il dispiegamento delle condizioni per cui si verifichi, di volta in volta, quell'agire auspicato. È contenuta nell'allestimento una condizione di movimento ed è forse proprio quella che Ico Migliore intercetta ogni volta che parla del progetto di exhibit design come una operazione di regia. Nelle sue riflessioni teoriche così come nella pratica del suo lavoro, il progetto di allestimento viene delineato sempre più come lo sviluppo di un processo, come una vera e propria regia di un movimento, di un percorso strumentale a un dialogo fisico di conoscenza e approfondimento⁵⁵. L'allestimento secondo questa visione si slega dal progetto temporaneo di una scenografia inerte poichè fa di essa un elemento dinamico, «motore di comportamenti e pensieri, all'interno di una densa "sceneggiatura"»⁵⁶. Sergio Polano in *Mostrare* riporta chiaramente, attraverso la ricerca etimologica, la confusione legata al termine allestimento riconducendo l'ambiguità alla sua doppia valenza di prodotto e processo. Questa processualità a ben vedere è contenuta anche nell'operazione espositiva fondativa dell'allestimento: esporre da *ex-pònere* rimanda a un movimento che tira fuori, porta alla luce e sotto gli occhi di tutti non solo gli *exhibits*⁵⁷, intesi come gli oggetti in mostra o come prodotti. Forse *ex-ponere* è ancor più il tentativo di tirare fuori quel movimento cercandone il coinvolgimento, metterlo in mostra e supportarlo allo stesso tempo.

In quanto predisposizione di condizioni di movimento fisico o intellettuale che sia, in un tempo determinato, l'allestimento vive delle relazioni che vi si generano di volta in volta all'intorno. Passando per questa prospettiva processuale, si rivela come un supporto che consente attraverso di sé un'e-

55 Cfr. I. Migliore, *Nuova estetica dei comportamenti* in L. Basso Peressut, G. Bosoni, L. Salvadeo, *Mettere in scena/Mettere in mostra*, cit., p. 125.

All'interno del contributo Ico Migliore riporta come esempio evidente della propria metodologia il lavoro dello *Chopin Muzeum* inaugurato a Varsavia nel 2010 in occasione del bicentenario della nascita del compositore polacco. Il progetto si sviluppa come una sorta di "museo aperto" dove, guidato solo parzialmente, il visitatore può esplorare liberamente il percorso creativo di Chopin.

56 Migliore+Servetto, *Elemento fluido a gravità zero* in I. Migliore, M. Servetto, I. Lupi, *Vuoto X Pieno. Architettura temporanea italiana*, Editrice Abitare Segesta, Milano 2005, p. 8.

57 Cfr. S. Polano, *Mostrare*, cit., p. 40. «Gli anglosassoni - per i quali la mostra è *exhibition* - [...] da un lato devono ricorrere alla perifrasi dell'*exhibition design*, accentuando la componente design nell'allestimento, dall'altro dimostrano concreta concisione, identificando come *exhibits* i nostri oggetti, pezzi, cose e materiali da mettere in mostra».

sperienza e che si anima con la vita che lo percorre, negli sguardi e nei passi che lo ridefiniscono e lo reinventano. L'allestimento è un attivatore di assemblaggi e per questo il suo risultato non è formale ma formativo, come movimento ri-generativo.

L'idea dell'*exhibit design* come supporto e protesi è introdotta già nella lettura degli artefatti comunicativi di Giovanni Anceschi in *Monogrammi e figure*. Polano in un secondo momento ne sottolineerà la doppia natura di protesi ostensiva (volta a mostrare, a comunicare) e osservativa (che coglie e fa vedere cose altrimenti impercettibili). Anche nell'aspetto comunicativo così come in quello temporale, è contenuto un livello poco esplorato e cioè quello rivelativo. Lo spazio della mostra è uno spazio rivelatorio che mette in campo le cose e i corpi e ne porta alla luce tutte le capacità e potenzialità. Per queste ragioni il progetto di allestimento appare come una pratica necessariamente plurale in cui il progettista gioca un ruolo strategico di mediazione. Questo diventa ancor più valido se si considera che la cultura dell'allestimento si nutre abbondantemente della contaminazione tra diverse aree disciplinari, introduce figure diverse che operano insieme e attinge dalle più differenti tecniche, anche quelle tradizionalmente lontane dal mondo dell'architettura. Per queste ragioni il progetto di allestimento è prima di ogni cosa un'operazione curatoriale e proprio per questo si rivela utile a gestire la complessità in termini di spazio-tempo-evento del Mentre.



Christo e Jeanne-
Claude, *The
floating Piers*,
giugno-luglio 2016

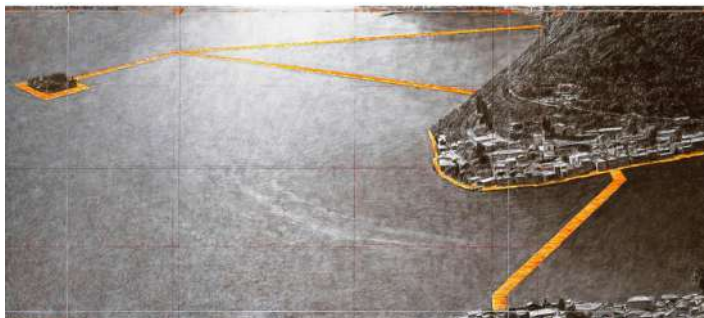
2.3.1 Processi/processioni

“Allestimento” è di per sé un termine incerto, confuso e sospeso tra diversi utilizzi, diviso tra processo e prodotto. Lo spiega bene Sergio Polano quando ne analizza le accezioni possibili e le parole semanticamente associabili in altre lingue⁵⁸. In effetti, tra le discipline del progetto, l'allestimento si rivela capace di smarcarsi dall'esclusivo interesse alla formazione di una nuova fisicità e, liberandosi altrettanto dall'attenzione materiale all'oggetto d'esposizione e alla struttura espositiva, si concentra piuttosto sulla totalità dell'esperienza conoscitiva che è capace di generare. Infatti, prima ancora che l'oggetto della comunicazione o il risultato formale, l'allestimento pone al centro delle sue ricerche il processo (conoscitivo) che costituisce il reale prodotto a cui tendono tutte le figure operative in gioco⁵⁹. Allestire presuppone sempre la ricostruzione di un racconto intorno a un “oggetto” e proprio in questo senso si configura come lo sviluppo di un processo o, per dirla come Ico Migliore, come una vera e propria operazione di regia: «la regia di un percorso strumentale a un dialogo fisico di conoscenza e approfondimento, un'operazione intesa come sovrapposizione evidente e materiale di livelli di lettura diversi, fatti di immagini, luce, suoni, superfici e azioni»⁶⁰. È in questi assunti che si rintraccia l'ambiguità di una disciplina che si occupa per lo più della costruzione di un sistema di relazioni mediando tra i siti, le cose, i corpi e il loro agire in una logica temporale e spettacolare; una disciplina per cui il prodotto è sempre quindi un processo. Assistiamo all'abbandono di un controllo formale a fronte del raggiungimento di un effetto formativo. Perseguendo questo obiettivo, l'allestimento formula prima di tutto un atto comunicativo adottando espressioni estetiche come strumenti strutturali del messaggio da trasmettere. «Mentre nel progetto di una generica architettura non c'è al centro una programmatica intenzionalità comunicativa, quanto la messa in forma (certo anche simbolica) delle funzioni dell'abitare, [...] nell'allestimento lo scopo comunicativo è preminente, per la sollecitazione a rendere presente e trasmettere, in breve tempo, contenuti, prodotti,

58 Cfr. Ivi.

59 Cfr. I. Migliore, *Time to exhibit. Directing spatial design and new narrative pathways*, Franco Angeli, Milano 2019, p.143.

60 Ivi, p. 144.



Christo e Jeanne-Claude, *The floating Piers*, giugno-luglio 2016

racconti»⁶¹. Certamente è rintracciabile una componente di comunicazione in ogni tipo di manufatto architettonico, a qualsiasi scala, ma mentre l'architettura e il design comunicano contenuti propri con un codice proprio, l'allestimento comunica con un codice compositivo contenuti eterogenei, legati di volta in volta agli argomenti che trattano le esposizioni⁶². L'allestimento non comunica se stesso ma è sempre un mezzo verso altro. Dunque il processo, inteso come prodotto delle sue operazioni, non si ripete mai uguale a se stesso dal momento che passa per una componente comunicativa complessa raggiunta per mezzo di strumenti sempre differenziati perché sempre differenti e eterogenee sono le finalità perseguite.

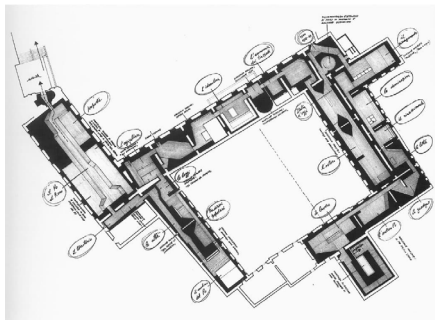
Esiste tuttavia una costante rintracciabile all'interno delle dinamiche esplorative e processuali che è legata al movimento fisico o intellettuale. Il percorso è l'elemento determinante nella definizione di un paesaggio di scoperta, inaspettato o in continuo cambiamento in ragione delle tappe che lo strutturano.

Non si intenda per percorso il risultato della misurazione di una distanza (come tra ingresso e uscita di una mostra o di un museo) quanto piuttosto l'articolato sistema di comunicazione capace di mettere in relazione sequenze, di stimolare la curiosità, l'attenzione, il coinvolgimento. Lo spazio espositivo non viene più definito solo per le sue qualità visive ma anche per la dimensione spaziale, temporale e sen-

61 G. Ottolini, *Architetture, scene, mostre*. in L. Basso Peressut, G. Bosoni, L. Salvadeo, *Mettere in scena/Mettere in mostra*, cit., p.152.

62 Cfr. G. Cafiero, *Il progetto di Allestimento. Esposizione e comunicazione*, B. di M., Napoli 1999.

P. e A. Castiglioni,
*Vie d'acqua da
 Milano al mare*,
 Palazzo Reale,
 Milano 1964



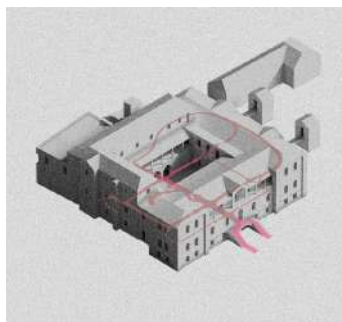
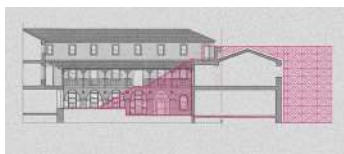
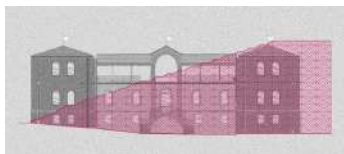
soriale che sa generare⁶³. A questo proposito Ico Migliore in *Time to exhibit* propone una ridefinizione del percorso che in termini processuali assomiglia piuttosto a una *processione laica*. È in questo avanzare incalzante, fisico e intellettuale, in questo *crescendo*, concepito anche come dinamismo di azioni diverse e molteplici, che trova compimento il processo conoscitivo.

Nell'installazione *Floating Piers* è messo a nudo questo concetto. L'opera dell'artista bulgaro Christo, installata sulla sponda bresciana del lago d'Iseo nell'estate del 2016, è una spettacolare passerella galleggiante a scala del paesaggio che consentiva una camminata a pelo d'acqua tra Sulzano e le isole di Monte Isola e San Paolo.

Il valore dell'operazione non risiede tanto negli approdi, nella valorizzazione di isole sconosciute, nei frammenti intercettati quanto piuttosto nello stesso tessuto connettivo, giallo brillante, immerso in un paesaggio inaspettato e in continuo cambiamento, in ragione delle tappe che lo strutturano. Di fatto, «l'installazione non si proponeva alcuna meta per principio, disponendosi invece a incarnare l'idea che il procedere in sé rappresenti un valore e che l'attraversamento costituisca un gesto tanto più esteticamente alto quanto più la sua ragione di essere risiede nella ritualità ancestrale dell'avanzare insieme»⁶⁴. Senza inizio e fine dichiarata, l'opera si fonda sulla capacità di ogni tappa di apportare conoscenza per mezzo di una condizione di immersione che preveda uno spostamento libero tra le parti; dialoga con la voglia di perdersi, con il desiderio di addentrarsi per scrutare e scoprire.

63 I. Migliore, *Time to exhibit*, cit., p. 156.

64 Ivi, p. 157.



HQ Architects,
90 Degrees,
Jerusalem
Design Week,
Gerusalemme
2019

Libero od obbligato che sia, il procedere e la conoscenza processuale si rilevano fondamento del progetto d'allestimento anche in certi allestimenti di Pier Giacomo e Achille Castiglioni, in cui il modo di muoversi, fluire o rallentare, si rivela strumento principale di trasmissione del contenuto. Nella mostra "Vie d'acqua da Milano al mare" allestita nelle sale del Palazzo Reale di Milano nel 1964, il processo di conoscenza avviene per mezzo di un procedere, prudente e rallentato, come l'acqua sul fondo accidentato di fiumi e canali. Il tema della mostra, allestita dai fratelli Castiglioni, aveva a che fare con l'illustrazione della storia delle vie della pianura padana, raffrontate con le principali idrovie europee, con particolare riferimento al Reno. L'allestimento supera il ruolo di struttura organizzativa di un racconto ma di fatto ne costituisce l'ambientazione. Le sale del palazzo, completamente trasformate dal rivestimento di tavole di ponte su pareti e superfici, offrono un ambiente congruente con le necessità del racconto attraverso la costruzione di un percorso dalle pause attentamente scandite⁶⁵. Nell'andamento difficoltoso ottenuto per mezzo di listelli trasversali sulle tavole del pavimento, è simulato quello scorrere lento dell'acqua fluviale a cui sembra di prendere parte. Nel modo in cui si procede e nel procedere stesso c'è la trasmissione di quanto trattato. L'installazione 90 Degrees dello studio israeliano HQ Architects per la Jerusalem Design Week del 2019 allestisce l'ottocentesca struttura dell'ex ospedale Hansen House attraverso la riproposizione fisica di nuove possibilità di movimento. Trasformato oggi in un centro culturale di design, media e tecnologia, l'edificio è sede della settimana del De-

65 Cfr. G. Cafiero, *Il progetto di Allestimento*, cit., p.64.



sign gerosolimitano giunta, nel 2019, alla sua ottava edizione⁶⁶. È in quell'occasione che, in risposta al tema curatoriale ed esigenze spaziali, una nuova circolazione esterna mette in mostra il palazzo. 90 Degrees ne trasforma l'aspetto, l'orientamento e l'organizzazione tenendo in considerazione sia i limiti strutturali permanenti che le esigenze temporanee della Design Week. Un nastro trasportatore a scala dell'edificio invita a passare dalle finestre, a camminare sulle tegole e guardare dall'alto, a entrare senza varcare soglie, per mezzo di un unico, lungo tappeto di benvenuto magenta. Non solo l'installazione suggerisce sequenze alternative di movimento coinvolgendo storia e cultura locale, ma ne fa il suo fine ultimo.

L'architettura degli allestimenti, ordinando e organizzando il percorso fisico, emotivo e di apprendimento del visitatore sul tema esposto, modulando la carica energetica, costruisce l'esperienza fisica e conoscitiva prima ancora che l'oggetto della comunicazione. «Come una pulsione cardiaca che sostiene la vita del corpo, nell'alternarsi fondamentale di spinte e rallentamenti o pause»⁶⁷, l'esperienza conoscitiva è un ritmo, un processo, un movimento che passa per un movimento ed esporre vuol dire essere in grado di intercettarlo e farlo venire fuori, dargli rilievo.

L'allestimento, in quanto esso stesso movimento dell'*ex-pone-re*, rappresenta una possibile risposta in termini progettuali alle sfide poste dal Mentre, tempo instabile e in continuo rinnovamento per mezzo di una certa vitalità inarrestabile.

66 Dal sito <https://architizer.com/projects/90-degrees/>

67 G. Ottolini, *Ritmo* in Migliore I., Servetto M., Lupi I., *Vuoto x Pieno*, cit., p. 35.



P. e A. Castiglioni,
Padiglione Rai,
Fiera campionaria
Milano, 1965.

2.3.2 Esperienze/coinvolgimenti

L'allestimento è la forma del progetto architettonico volta a generare processi di conoscenza e, in riferimento agli spazi in cui essi si verificano, si può affermare che questi funzionino solo quando si modificano attraverso presenze, interpretazioni e interazioni⁶⁸. Non si pensi tanto a spazialità vivibili nei termini dell'abitare, quanto piuttosto a luoghi attraverso i quali sia garantito il compiersi di un'esperienza. Per far sì che ciò accada è necessario si verifichi quella simbiosi positiva che si attua quando il luogo «risulti dotato della capacità di *partecipare* e di *rendere partecipi*»⁶⁹. L'innescò del coinvolgimento genera livelli di percezione e di comportamenti d'uso sempre diversi e imprevedibili: a volte gli allestimenti sono occasione di indagine diretta sulla reattività delle persone e sul loro modo di interagire con lo spazio, altre volte i fruitori fanno parte del progetto e lo giustificano, in ogni caso però ci si riferisce ai corpi non come ostacoli ma sempre in termini di opportunità. Gli spazi a cui guarda l'allestimento si completano nelle azioni e nelle reazioni, individuali e collettive, degli utenti e spesso queste stesse sono elemento in mostra.

A metà degli anni Sessanta i fratelli Castiglioni progettano alla Fiera Campionaria di Milano il Padiglione Rai, una struttura coperta in acciaio cui è aggrappato un condotto con cannocchiali sporgenti verso l'alto⁷⁰. La sospensione dal suolo del tunnel espositivo è la ragione della presenza dell'alta struttura metallica con travi reticolari. In questo modo l'unico legame con il terreno era ricreato dalle gambe dei visitatori, che sbucavano come un divertente "millepiedi" al di sotto del tunnel⁷¹ divenendo parte essenziale del progetto dell'insieme. Il fruitore si rivela strutturale e strumentale all'opera. Il "bruco" non avrebbe vita senza i piedi di chi lo percorre. Il coinvolgimento e la sua stessa esposizione divengono parte dell'operazione.

Ancora oggi questo escamotage ritorna in progetti di allesti-

68 Cfr I. Migliore, *Time to exhibit*, cit., p. 155.

69 M. Borsotti, *Tutto si può narrare. Riflessioni critiche sul progetto di allestimento*, Mimesis, Milano 2017, p. 33.

70 *Domus* n. 442, sett. 1966; Aa.Vv., *Fiera di Milano 1920-1995. Un percorso fra economia e architettura*, Electa, Milano, 1995; Aa.Vv., *Progettare mostre. Dieci lezioni di allestimento*, Lybra Immagine, Milano, 1991.

71 G. Ottolini, *Architettura degli allestimenti*, Altralinea, Firenze 2017, p. 11.



Ossidiana,
Paper Gardens,
Villa Necchi
Campiglio, Milano,
2019.

mento che cercano l'interazione e, incorniciandola, la mettono in mostra.

Il progetto *Paper Gardens* dello studio Ossidiana del 2019 è una scenografia per la celebrazione annuale del Salone del Mobile del New York Times Style Magazine nei giardini di Villa Necchi Campiglio, a Milano⁷². Per un giorno, il progetto trasforma il parco della Villa in una celebrazione che segna l'inizio della primavera riflettendo sui suoi rituali. Una serie di installazioni a scale variabili ispirate a elementi del giardino offrono opportunità e spunti di interazione. Se si guarda al padiglione dei fiori il rimando ai Castiglioni è immediato. Una stanza rosa ospita un surreale campo di fiori provenienti dal mondo delle piante agricole, ornamentali e spontanee. Dall'esterno «the pavilion looks like an elevated crown, or a huge skirt, only revealing the legs of people within: a sort human-flower chimera»⁷³. Il padiglione riveste e allestisce i corpi con quell'abito rosa e, ancora una volta, si lega al suolo per mezzo delle gambe di chi lo attraversa. Ma the flower pavilion di Ossidiana Studio non incornicia solo quelle; ritaglia anche elementi del giardino, pezzi della villa e del contesto, frammenti di natura come se appunto emergessero da un campo fiorito in primavera. Quanto coinvolto assume una definizione allargata: a partecipare a quell'esperienza di

72 Dal sito dei progettisti <https://www.studio-ossidiana.com/papergardens>

73 «Il padiglione sembra una corona che si eleva, o un'enorme gonna, rivelando solo le gambe delle persone al suo interno: una sorta di chimera umano-fiore.» [TdA] Dal sito dei progettisti <https://www.studio-ossidiana.com/papergardens>.

P e A. Castiglioni,
Padiglione Rai,
 Fiera campionaria
 Milano, 1965.



rinascita e fioritura è la natura tutta in mostra per mezzo di dispositivi allestitivi.

In effetti, a partire dagli anni '90, ribaltando la prospettiva sui comportamenti standardizzati o standardizzabili del pubblico, abbandonando il "turista con la macchina fotografica" come sua figura di riferimento, la progettazione di allestimenti si è dedicata alla costruzione di ambienti e percorsi che, in forma narrativa e aperta, fossero in grado di incoraggiare un rapporto dinamico tra ambiente e visitatore⁷⁴ in un orizzonte di «pubblico vario, immaginato nei termini di indeterminatezza e fluidità, perseguendo l'esigenza di sintesi e il rispetto della complessità al tempo stesso»⁷⁵. Dall'idea di una semplice scenografia, l'allestimento sembra rientrare sempre più all'interno di un nuovo concetto di sceneggiatura, narrata attraverso un intreccio che coinvolge molte sfere anche diametralmente opposte: tecnologie, multimedialità, virtualità, naturalità, artificialità, ecologia, sensorialità⁷⁶. Il prevalere della dimensione esperienziale impone nell'allestimento il coinvolgimento di tutti i sensi in termini cinestetici attraverso uno spazio che partecipa con impulsi visivi, sonori e tattili.

La Sala degli Antiparassitari nel Padiglione Montecatini alla Fiera di Milano del 1955 estremizza questa visione per cui il fruitore non solo è implicato, incorniciato, messo in mostra ma addirittura stressato, decontestualizzato, riproposto per

⁷⁴ Cfr. I. Migliore, *Time to exhibit*, cit., p. 155.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Cfr. I. Migliore, *Time to exhibit*, cit., p. 143.



P. e A. Castiglioni,
*Sala degli
antiparassitari
per l'agricoltura*,
Padiglione
Montecatini, Fiera
Campionaria di
Milano, 1955,

mezzo di un coinvolgimento esasperante. Nell'allestire una mostra sugli antiparassitari per l'agricoltura, Pier Giacomo e Achille Castiglioni «anziché dilungarsi attraverso pannelli o modelli sugli effetti, allora ritenuti solo benefici, del loro uso sull'agricoltura, costruiscono dei parassiti ingigantiti centinaia di volte, chiusi tra teche di cristallo: questi mostri, divenuti tali grazie a questo salto di scala, esemplificano il pericolo che possono rappresentare per la vita»⁷⁷. Per mezzo di specchi parietali poi, i giganteschi insetti in plastica si riflettono assieme ai visitatori che circolano fra le loro bacheche in un'operazione di simulazione. L'immersione in un simile scenario in cui molte volte si è riflessi a contatto con parassiti fuori scala, genera una sensazione tale da rendere necessario l'acquisto del prodotto antiparassitario o quanto meno a rivederne la necessità.

In tempi più recenti l'innesto di tecnologie innovative ha aperto nuovi orizzonti comunicativi sia per quanto riguarda la curatela dei contenuti ma soprattutto nei termini dell'esperienza. Il dispositivo interattivo, aprendo all'esplorazione di contenuti attraverso la manipolazione diretta o la gestualità e il coinvolgimento sensoriale, funge da amplificatore⁷⁸ che rende del tutto manifesto il fenomeno della partecipazione di uno spettatore/autore. L'interattività fa dunque luce su una certa dimensione di apertura e implica il concetto di progetto non-finito inteso come «un seme innescato che

⁷⁷ G. Cafiero, *Il progetto di Allestimento*, cit., p.120.

⁷⁸ Cfr. D. Mancini, *Paesaggio sensibili del contemporaneo*, Exhibition Design Lab, 2010, p.27.

Superflex,
*Interspecies
 Assembly*,
Vertical Migration,
 sede delle Nazioni
 Unite, New York,
 2021.



crece, si adatta, si evolve o regredisce ma che comunque innesci relazioni e amplifica, [anche] attraverso l'uso della tecnologia, aspetti molteplici della vita sociale dell'essere umano che si trova a prendere parte di una sorta di opera totale collaborativa»⁷⁹.

Cercando di attirare l'attenzione sulla biodiversità e sul ruolo fondamentale dell'oceano per il clima globale, Superflex propone, durante l'Assemblea Generale delle Nazioni Unite a New York nel 2021, una doppia installazione. Due allestimenti pubblici solo apparentemente distanti si offrono come elemento di sensibilizzazione durante i giorni dell'evento: una proiezione notturna del film *Vertical Migration* sulla facciata della torre in vetro e marmo delle Nazioni Unite, e l'installazione scultorea *Interspecies Assembly* nella Naumburg Bandshell di Central Park⁸⁰. Entrambe le opere invitano a riflettere su quanto abita il mondo e sulla biodiversità minata dal cambiamento climatico.

Se l'allestimento dei Castiglioni provocatoriamente simulava una convivenza multispecie in un dato spazio, l'intervento dello studio danese, sconvolgendo ancora una volta le percezioni di scala per mezzo di nuove tecnologie, racconta di una coesistenza quanto mai reale e di urgente comprensione. La proiezione sul prospetto di vetro dell'edificio delle Nazioni Unite usa nuovi strumenti tecnologici per ingrandire ancora più di quanto potessero solo immaginare i curatori

⁷⁹ Ivi, p. 30.

⁸⁰ Dal sito dei progettisti: https://superflex.net/exhibitions/interspecies_assembly



Superflex,
*Interspecies
Assembly*,
Central Park, New
York, 2021.

della sala degli Antiparassitari e promuove un incontro intimo con un sifonoforo⁸¹, una forma di vita che non ha alcuna somiglianza con gli esseri umani, pur condividendo pianeta, ecosistema e futuro.

Interspecies Assembly, il secondo intervento in Central Park costituisce invece un ritrovo fisico che mira a promuovere relazioni dirette e coltivare la vita interspecie. Una serie di sculture in marmo rosa, disposte in un cerchio spezzato, delimita uno spazio in cui gli esseri umani devono temporaneamente rallentare e diventare ascoltatori attivi della loro co-specie⁸². Nidi, sedute, tane, abbeveratoi, attrezzature senza specifica funzione ma proprio per questo contenitori di possibilità, avvicinano umani e non umani, piccoli e grandi. L'operazione nel suo insieme è un allestimento di materie eterogenee: blocchi di marmo calati tra gli alberi e tecnologie in dialogo con un patrimonio quanto mai costruito;

81 Dal sito dei progettisti https://superflex.net/works/vertical_migration
«The sea is not an abyss. It teems with an almost unimaginable array of life. Every night, the largest biological migration on Earth takes place, as trillions of creatures travel closer to the surface to feed. Some of these animals, like shrimp, are well-known. Others, like siphonophores—relatives of jellyfish—are unfamiliar: varying wildly in size, from the slowness of a fingernail to the length of a whale, they look like nothing that we find on land. How does it feel to be one of these creatures? To explore this question, SUPERFLEX designed a computer-generated siphonophore and created an animated film, *Vertical Migration*, depicting its ascent. At first, the film mechanically circles the creature, getting closer and closer while giving the audience a view of it from all angles. But eventually the perspective shifts, the camera's movements become more fluid, and the viewer sees the world from the perspective of the siphonophore».

82 «A series of pink marble sculptures, arranged in a broken circle, demarcates a space in which humans must temporarily slow down and become active listeners to their co-species». [TdA] Dal sito dei progettisti https://superflex.net/works/interspecies_assembly



grattacieli e organismi impercettibili fuori misura e contesto; comportamenti propri e impropri. Tutto insieme innesca una co-partecipazione e l'intervento è più che mai un veicolo di idee, valori e messaggi, un supporto di azioni e comportamenti.

L'allestimento si rivela, in questa logica di veicolo e supporto, come un elemento (o un sistema) inerme che si anima solo con la vita che lo attraversa, negli sguardi e nei passi che lo ridefiniscono e lo reinventano, nelle esperienze che promuove, nei coinvolgimenti che innesca. Attraversato dall'esperienza restituisce uno spazio scenico e rivelatorio al di fuori del quale la capacità comunicativa, certo degli oggetti ma anche dei corpi, risulterebbe radicalmente differente.

2.3.3 Polifonie/Curatele

Il progetto di Superflex a New York, veicolo di un unico forte messaggio, ma sistema di frammenti sparsi, è stato possibile per mezzo di saperi e competenze eterogenee, non ultime quelle relazionali attribuite agli utenti. Lo spiegano bene sul loro sito i curatori nell'esplicitare le varie collaborazioni e le figure coinvolte⁸³. A ben vedere, tutta la cultura dell'allestimento si nutre della contaminazione tra diverse aree disciplinari, tra saperi e pratiche. Se dalla voce di vocabolario esso emerge quale "complesso delle operazioni" e delle costruzioni finalizzate alla rappresentazione, alla comunicazione o alla messa in scena eventuale di un'opera⁸⁴, allora appare necessario non ridurre all'unità una disciplina fondamentalmente plurale.

La pluralità dell'allestimento è data anche da una partecipazione in senso ampio che vede ciascun fruitore come soggetto attivo in grado di modificarne la forma e il messaggio. In questo senso, il progetto di allestimento è sempre un'operazione condivisa che restituisce uno spazio, per dirla alla Ico Migliore, *polifonico*. Lo spazio polifonico è il prodotto dell'unione di più voci ciascuna delle quali svolge un proprio disegno melodico⁸⁵ e che presuppone il ragionamento sui tempi e i movimenti del fruitore come anche sull'oggetto dell'esposizione, sull'elemento espositivo e sulle potenzialità del sito scelto. Come in ogni organismo vivente inteso come risultato sempre provvisorio di pluralità di forme di vita, nell'allestimento che presuppone lo spazio polifonico «ciascun elemento ha qualità proprie, essendo potenzialmente il soggetto di una storia in grado di dispiegare la ricchezza dei suoi contenuti» ma il significato di ciascuna parte trova il suo senso soltanto nell'insieme, «nella complessiva definizione della qualità dello spazio»⁸⁶. Non emerge un reale singolo autore o un solo protagonista ma si fa spazio «la totalità dell'esperienza e il rapporto dinamico ed empatico tra i diversi attori (oggetti o soggetti dell'esposizione)»⁸⁷.

Dal momento che nella prospettiva polifonica del progetto di

83 Cfr. https://superflex.net/works/interspecies_assembly

84 Cfr. *Allestimento*, Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/allestimento/>

85 Cfr. *Polifonia*, Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/polifonia/>

86 I. Migliore, *Time to exhibit*, cit., p. 185.

87 *Ibid.*

allestimento niente e nessuno è da considerarsi secondario nella costruzione del processo (conoscitivo), che tutto partecipa con un simile peso al risultato e l'esperienza prende il sopravvento su una definizione formale aprioristicamente immaginata, allora adottarne lo sguardo vuol dire superare una visione statica a fronte di una visione relazionale della disciplina.

Il progetto di allestimento è infatti il luogo concettuale di mediazione tra il sito, i materiali da esporre, il pubblico e si realizza, in termini relazionali, nella predisposizione delle condizioni per cui si verifichi l'esperienza, temporaneamente. Ciò significa che il progetto in allestimento è da intendersi in termini curatoriali e che il ruolo del progettista, in quanto curatore, è quello di tenere insieme, coordinare, orientare, organizzare, invitare e accompagnare nel processo. Per esplicitare questo ruolo ed evidenziarne il peso, in una dichiarazione⁸⁸ della metà degli anni '50, Franco Albini introduce nel discorso sulla disciplina il termine "regia"⁸⁹ per indicare una certa continuità di metodo, una coerenza necessaria a fronte di una discontinuità dovuta appunto all'incrociarsi di diverse parti in gioco. Eppure, Albini riporta come esempio un suo intervento al Liljewalchs di Stoccolma del 1953 per l'allestimento di una mostra commissionatagli dalla Biennale⁹⁰, dal quale emerge come in effetti il coordinamento auspicato riguardi perlopiù spazialità fisiche e la sua attenzione registica si concentra sulla qualità materica e dimensionale nella ricerca di una leggibile continuità del percorso espositivo. Oggi l'intuizione registica ha una valenza più profonda e complessa distaccandosi da una mediazione che riguardi esclusivamente le parti fisiche in gioco per addentrarsi in quella dimensione polifonica che dà ascolto a più voci. Sarà lo stesso Ico Migliore a riprendere e allargare la metafora del cinema e dello spettacolo quando, indicando il progetto di

88 Lezione tenuta all'Istituto universitario di architettura di Venezia in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico 1954-55. Si veda Albini F., *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero* in Bucci F. & Irace, F. (a cura di) *Zero Gravity. Franco Albini, Costruire la modernità*, Milano: Triennale Elects, 2006.

89 F. Albini, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero* in Bucci F. & Irace, F. (a cura di) *Zero Gravity. Franco Albini, Costruire la modernità*, Milano: Triennale Elects, 2006, p.75

90 M. Prencipe, *Stoccolma 1953: l'esposizione della Nuova Arte Italiana e la difficile conquista della modernità*, Studi e ricerche di storia dell'architettura. Numero 5, anno 3-2019.

allestimento come sceneggiatura, riprenderà la "regia" come «capacità di portare a unità la propria narrazione e quella altrui»⁹¹ promuovendo definitivamente lo spettatore ad attore «partecipativo e coinvolto dalle proprie decisioni di percorso e di azione»⁹². Il progetto prende così forma attraverso il più o meno rigoroso controllo degli "attori" strumentali presenti e dei sincronismi del loro «entrare in scena»⁹³. Si delinea l'immagine di un progetto aperto⁹⁴ inteso come lo sviluppo di un processo, di una regia: esso non è che una traccia, un copione di una sceneggiatura riscrivibile in cui ogni attore rientra a suo modo recitando a soggetto con una voce che si somma a una serie di molte diverse ed eterogenee.

91 I. Migliore, *Time to exhibit*, cit., p. 143.

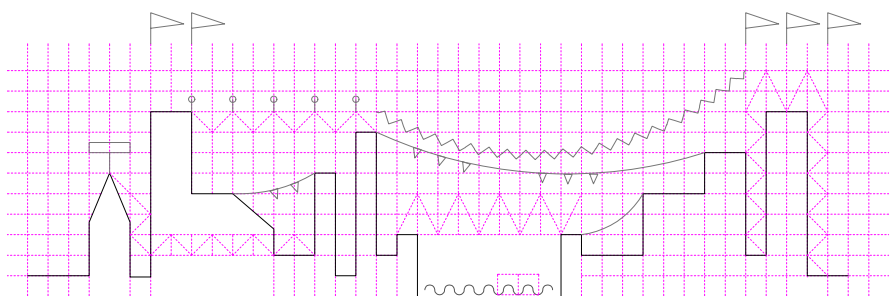
92 L. Basso Peressut, G. Bosoni, L. Salvadeo, *Mettere in scena/Mettere in mostra*, cit., p. 125.

93 M. Borsotti, *Tutto si può narrare*, cit., p. 25.

94 Il museo "aperto" è il termine coniato da Migliore+Servetto per descrivere il progetto per l'allestimento Chopin Museum. Si veda *Nuova estetica dei comportamenti* in *Mettere in scena/Mettere in mostra*, cit., p. 125.

III.

La città in allestimento



3. La città in allestimento

La città descritta nel primo capitolo come sostanza mobile, determinata dal ritmo della vita, si è rivelata, nel secondo, temporanea. Essa, infatti, si rinnova e ri-definisce nel Mentre che diviene in questo senso il tempo di un progetto che non si immobilizza, che solo temporaneamente si vincola a una certa forma, che sa essere inclusivo e relazionale, tenendo insieme quanto vicino e disponibile per mezzo di uno sguardo allargato su tutto ciò che costituisce la realtà presente.

All'interno dello stesso capitolo, una analisi della disciplina dell'allestimento ha tracciato una serie di caratteri che appaiono conciliabili con la condizione progettuale ricercata all'interno della sfida di abitare il Mentre. La compatibilità con i temi dell'allestimento permette, allargando a dismisura il suo campo d'azione, suggerimenti e spunti di progetto per la città reale che si svela, a questo punto, città in allestimento, aperta, in divenire.

Il terzo capitolo si apre con un'analisi della conciliabilità tra assemblaggi, assembramenti e arrangiamenti con il progetto allestitivo per dimostrarne il ruolo strategico nella città delle cose, città dei corpi, città cantiere. Sposare l'architettura degli allestimenti come pratica privilegiata della città reale vuol dire guardare a un progetto che sappia farsi impalcato per supportare il dispiegarsi di condizioni di possibilità; innesco, evento, generativo e paziente attraverso cui riscoprire il valore dell'attesa; cornice per mettere in mostra le forme imprevedibili che può assumere la vitalità nel suo agire. La città in allestimento richiede l'abbandono del controllo formale a fronte di quello processuale e curatoriale; in essa si assiste al prevalere dell'esperienza e se ne acquisisce la mobilità, fisica o intellettuale.

Il progetto si dimostra esercizio di inesattezza, in cui abbandonare il controllo sui risultati. Non una performance in cui si

verifica una corrispondenza tra condizioni iniziali e risultati attesi ma un progetto performativo, con una posizione del tutto aperta rispetto ai suoi esiti. Il progetto performativo abbandona la presunzione sui risultati perché la sua natura sta nel divenire.

Immettere l'allestimento in una logica performativa richiede nuove definizioni che recuperino il senso del reale come vissuto, come corpo vivente e agentivo. Nella ricerca di nuove definizioni si abbandona l'idea di allestimento come progetto per l'evento mondano, per esposizioni o mostre. Ciò che fa di un progetto un allestimento è l'indole, la sua attitudine, l'inclinazione generativa e protesica, esplorativa, eloquente, temporanea. Dove il tempo non è degradazione ma piuttosto, in quanto *Mentre*, trasformazione creativa fondata sulla sapienza del cogliere l'occasione. E dove l'evento, allargato nella sua definizione, non rimanda più alla ricorsività o ad azioni irripetibili e straordinarie ma è piuttosto inteso nel suo aspetto quotidiano, come l'incontro di un corpo che in ogni momento ricrea e risignifica lo spazio della città.

La città evento, quella teorizzata da Altarelli come «luogo di apparizioni e di rapide cancellazioni, di allestimenti e installazioni, di raduni e esibizioni»¹, sposandosi con questa nuova definizione evenemenziale, arriva a indicare la città contemporanea tutta. Questo consente di estendere il progetto di allestimento all'evento del quotidiano restituendo un ruolo strategico alla disciplina allestitiva. Il capitolo indaga per queste ragioni possibili dispositivi progettuali utili a operare in questo nuovo scenario. La nozione di *dispositivo*² si mostra utile per trattare sinteticamente di oggetti "concreti" ma allo stesso tempo complessi e diversi quali i progetti allestitivi/performativi di trasformazione urbana. Il capitolo, nel tentativo di delineare approcci possibili alla città in allestimento, individua nei Simulatori, negli Addendi e nei Sismografi, una prima classificazione di dispositivi e li approfondisce per mezzo di casi studio esemplificativi.

1 L. Altarelli, *Città evento* in L. Basso Peressut, G. Bosoni e L. Salvadeo, *Mettere in scena/Mettere in mostra*, Lettera ventidue, Siracusa 2015, p.33.

2 Cfr. G. Deleuze, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* 1989, trad. it. *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio rasoi, Napoli 2007.

3.1 Architettura degli allestimenti

3.1.1 Assemblaggi, assembramenti e arrangiamenti: Allestimenti

Gli assemblaggi, intesi come simbiosi in cui diversi elementi operano insieme piuttosto che individualmente; gli assembramenti, come materia viva che muta e si rinnova in uno spazio mai dato una volta per tutte, e gli arrangiamenti, come vie di fuga e nuove direzioni possibili in una realtà in perenne trasformazione³, possono essere riletti in termini di allestimenti se si sposa la definizione di allestimento come insieme di operazioni temporanee di ridefinizione di uno spazio presente e comunicative della vita di cui si fa supporto. Se si intende cioè, secondo quanto proposto da Lucio Altarelli in *Light city*, l'allestimento come volontà di continuo ri-progetto della «visione dell'esistente attraverso quegli atti, a loro volta non conclusivi, che si aggiungono e si sommano al gioco delle stratificazioni pregresse»⁴. Ogni assemblaggio, assembramento o arrangiamento è un allestimento e ogni allestimento tiene insieme le cose, i corpi, le dinamiche incessanti di trasformazione in un tempo che è sempre un Mentre. Gli stessi progetti analizzati nel primo capitolo per le tre categorie posso essere riletti in termini di allestimenti alla luce del carattere temporaneo e processuale, esperienziale, polifonico e curatoriale che dimostrano. Eleggere l'allestimento come pratica della città reale vuol dire aprire la strada a un progetto urbano che sia supporto per il dispiegarsi di condizioni di possibilità.

Così avviene per il grande scalone sul prospetto del Groot Handelsgebouw, nella piazza della stazione centrale di Rotterdam che supporta raduni e parate, e offre il tetto

3 Si rimanda ai paragrafi 1.1.1, 1.2.1, 1.2.3

4 L. Altarelli, *Light city*, cit., p. 141.

dell'edificio per nuovi utilizzi. D'altra parte, la sua presenza ingombrante nello spazio pubblico funziona da "innesco", generativo e paziente. Dal momento della sua apparizione, le traiettorie di attraversamento della piazza saranno ridisegnate dai passi di chi devierà per osservarlo o per affrontarne la salita; la scalinata si colorerà dei volti di chi vi si siederà come su una gradinata e degli spettacoli per cui il progetto si offrirà come un palco; il tetto, come traguardo e ristoro dalla fatica, restituirà uno spazio pubblico e nuove prospettive sulla città. Solo riscoprendo il valore dell'attesa e del tempo si potranno esplorare fino in fondo le potenzialità e le possibilità offerte da un simile allestimento urbano dove in mostra è la città stessa. Riscoprendo la dimensione ostensiva, il progetto si rivelerà "cornice", dispositivo di messa in mostra da un lato della città, dall'altro di quelle forme imprevedibili che potrà assumere la vitalità nel suo agire e degli usi propri e impropri che attiverà.

Impalcato, innesco e cornice, un progetto di allestimento urbano non trova senso solo in se stesso ma proietta verso altro, è supporto di movimento: non è in quanto è visto ma in quanto agisce e, a partire dalla rinuncia programmatica alla completezza, richiede una certa dose di incertezza e imprecisione. Assumere i caratteri dell'allestimento nella progettazione dell'architettura della città reale permette di concepire il cambiamento, l'instabilità e la temporaneità come principi qualitativi dello spazio, assimilabili a una nuova estetica diffusa⁵.

L'allestimento urbano ha spesso ricondotto questa estetica al linguaggio della città evento⁶ in cui «nel loro insieme gli eventi agiscono come un esoscheletro che si stratifica sugli

5 Cfr. L. Basso Peressut, G. Bosoni e P. Salvadeo, *Mettere in scena/Mettere in mostra*, cit., p. 11.

«In generale si sta modificando il senso dell'ambiente costruito e con esso la nozione di luogo, la cui identità può essere ripensata accettando l'instabilità e la modificabilità come condizioni permanenti, chiaro frutto della globalizzazione e della mobilità delle persone, delle cose e delle informazioni. In queste condizioni anche lo spazio pubblico è diventato un attributo provvisorio, non tanto legato alla qualità dell'architettura, quanto agli usi che si vengono a determinare. Il cambiamento e l'instabilità diventano principi qualitativi dello spazio, assimilabili ad una nuova estetica secondo la quale l'idea di luogo fisico si sposta verso quella di spazio di rappresentazione e per effetto della quale, l'instabilità spettacolare della location si sostituisce alla permanenza e alla sacralità del luogo».

6 *La città evento* è il titolo del contributo che Altarelli propone proprio all'interno del volume L. Basso Peressut, G. Bosoni e P. Salvadeo, *Mettere in scena/Mettere in mostra*, cit.

Pelle Cass,
Selected People:
Parks.



edifici e sui monumenti della città esistente, modificandola nel profondo. La presenza evanescente ed impermanente degli eventi agendo sulla pelle della città esistente, l'ha trasformata senza ricorrere a più intrusive operazioni chirurgiche»⁷.

La città evento è suscettibile di diverse interpretazioni dal momento che in essa convivono atteggiamenti di diversa natura: alcuni eventi sono legati alla ricorsività, altri ad azioni irripetibili o di stampo situazionista; eventi di massa mettono in tensione vuoti urbani e presenze come nelle performance di Spencer Tunik; pratiche della pubblicità o di guerriglia marketing puntano a coinvolgimenti diretti. L'evento oggi invade il quotidiano e quasi lo reinventa⁸ ma allargato a dismisura nella sua definizione, non rimanda più alla ricorsività o ad azioni straordinarie e potrebbe essere piuttosto inteso nel suo aspetto quotidiano, come l'incontro di un corpo che in ogni momento ricrea e risignifica lo spazio della città. L'evento in questo senso non è propriamente ciò che ha luogo quanto piuttosto "la venuta di un luogo" inteso come apertura in una temporalità sempre rinnovata, determinazione di uno spazio-tempo in cui ha luogo la possibilità di ogni accadimento⁹. L'evento sembra inventare lo spazio, sicuramente non in termini estensivi o di scala ma piuttosto

7 L. Altarelli, *Città evento*, cit., p.33.

8 Cfr. M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit.

9 Cfr. J.L. Nancy, *La comunità inoperosa*, cit., p. 186.

sto in maniera intensiva, conferendo un ruolo progettuale a visioni alternative della vita urbana, ad allestimenti propri e impropri. La città evento, quella teorizzata da Lucio Altarelli come «luogo di apparizioni e di rapide cancellazioni, di allestimenti e installazioni, di raduni e esibizioni»¹⁰, abbracciando una nuova e allargata definizione evenemenziale, arriva a indicare la città contemporanea tutta e, allo stesso tempo, estendere il progetto di allestimento all'evento del quotidiano, restituisce un ruolo strategico alla disciplina allestitiva che quasi sembra invadere tutte le pratiche di progetto urbano. Questa contaminazione apre il terreno di indagine dell'allestimento che, se da un lato si offre con i suoi caratteri alla città, dall'altro conquista un campo di ricerca battuto finora solo parzialmente.

Compresa nella sua componente immateriale, la trasformazione della città si rivela opera di attori eterogenei. Lo scenario urbano è, da un lato, campo operativo di soggetti professionali diversi; dall'altro, terreno di una progettualità non esperta ma diffusa, capace di incidere sul divenire della città e di apparire su uno scenario pubblico. Per riferirsi a questo insieme di attori si può usare generalmente il termine di abitanti, *city users*, fruitori capaci di insinuare, attraverso le proprie pratiche, visioni alternative della vita urbana¹¹. Questa progettualità diffusa, non esperta ma emergente, nell'insieme sembrerebbe mettere in questione i ruoli e le competenze delle figure professionali della città conducendo apparentemente all'abbandono dell'illusione del progetto.

Guardare all'allestimento permette di riportare questa pluralità a una polifonia¹² e il progetto a un ascolto collettivo. In questo senso deterrebbe il suo ruolo chiave perchè immesso in una dimensione curatoriale: il progettista curatore¹³ è un mediatore, ascoltatore attento degli attori e dei ritmi del loro entrare in scena¹⁴ che, abbandonando la volontà di controllo sui risultati, dispone e coordina senza specifiche previsioni.

10 L. Altarelli, *Città evento*, cit., p.33.

11 Cfr. V. Signore, *Il progetto performativo. Riconoscerlo e interpretarlo*, [tesi di dottorato]. Roma: Università degli Studi Roma Tre, Facoltà di Architettura, 2012.

12 Si rimanda al paragrafo 2.3.3.

13 Anche il ruolo stesso del curatore si ribalta continuamente perchè le curatele sono sempre reciproche: coinvolgere implica l'essere coinvolti.

14 Cfr. M. Borsotti, *Tutto si può narrare. Riflessioni critiche sul progetto di allestimento*, Mimesis, Milano 2017, p. 25.

3.1.2 Risultati attesi: da performance a performativo

L'impossibilità di programmazione a priori degli esiti esatti vale per gli eventi tanto quanto, più in generale, per le azioni. La necessità di abbandonare il controllo formale e funzionale sui risultati per fare spazio all'agire impone il volgersi a forme definibili performative.

L'aggettivo "performativo" derivante dalla traduzione letterale del termine inglese "performative" e radicato nel verbo "to perform", nella traduzione in italiano obbliga al ricorso di diverse espressioni: sono traduzioni compatibili, rispetto ai contesti, espressioni del tipo "recitare", "interpretare", "rappresentare", "mettere in scena", "eseguire un pezzo" o più genericamente "eseguire un certo compito", o ancora "svolgere un'azione", semplicemente "fare mostrandosi", "esibirsi" o ancora "avere una prestazione"¹⁵. L'origine del termine è strettamente legata all'ambito teatrale, mantenendo nel linguaggio comune una forte connotazione nel campo artistico. Questa associazione si è consolidata grazie all'ampia diffusione della parola negli anni '70, soprattutto con l'introduzione della "performance art" da parte dell'artista John Cage. Tale forma artistica ha ridefinito il concetto di performance, estendendolo oltre i confini tradizionali delle arti sceniche. Tuttavia, è nell'ambito della filosofia del linguaggio che "performativo" appare per la prima volta nella formula aggettivata: proposto originariamente da J.L. Austin¹⁶, il concetto di performatività suggerisce che alcuni discorsi non siano soltanto descrizioni della realtà, ma atti in sé stessi capaci di generare effetti reali¹⁷. Successivamente Judith

15 Parte delle riflessioni a seguire sono tratte da V. Signore, *Il progetto performativo*, cit.

Valentina Signore apre la sua tesi di dottorato con un'analisi dell'utilizzo del termine nel tempo parallelamente all'avanzamento di differenti ricerche.

16 John Langshaw Austin è uno dei principali rappresentanti della filosofia analitica, particolarmente nota come "analisi del linguaggio ordinario". Il punto di partenza della sua indagine filosofica è l'analisi delle complesse distinzioni e delle diverse funzioni del linguaggio comune. La sua "fenomenologia linguistica" non si limita alla dimensione logico-grammaticale del linguaggio, ma cerca di comprendere il legame tra il significato degli enunciati e i vari contesti situazionali in cui vengono usati. Nel suo lavoro *How to do things with words* del 1955, svela la "fallacia descrittiva" e introduce la distinzione tra enunciati descrittivi (constativi) e enunciati performativi, i quali non sono valutati in base a verità o falsità, ma alla corretta esecuzione dell'azione che implicano.

17 J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, 2° ed., Oxford University Press, Oxford, 1975.

Butler ha ampliato questa nozione, soprattutto nel contesto delle identità di genere, proponendo la teoria della “performatività di genere” secondo la quale il genere non sarebbe innato, ma piuttosto costruito attraverso atti linguistici e comportamentali ripetuti¹⁸.

Il verbo “to perform” si riflette anche nel sostantivo “performance”, derivato dal francese “parformance” e più spesso utilizzato anche nell’ambito architettonico per fare riferimenti a comportamenti ottimali (ad esempio in ambito tecnico, strutturale, ambientale) o a risposte efficienti a determinati requisiti stabiliti in precedenza. Nel vocabolario della lingua italiana, “performance” indica la corrispondenza tra condizioni iniziali e risultati attesi, rappresentando una serie di esiti conseguiti mediante una determinata linea di condotta¹⁹. Dunque, nonostante condividano la radice, “performance” e “performativo” si collocano in opposizione dal momento che nella performatività l’enfasi è tutta sul processo piuttosto che in una certa previsione, nell’evoluzione piuttosto che nell’idea di un risultato finito. La loro differenza sta nelle posizioni opposte rispetto ai risultati: uno sguardo performativo abbandona presunzioni di controllo sugli esiti e si colloca nel divenire facendo spazio a un agire imprevedibile. In termini di progetto questo significa operare attraverso la predisposizione di condizioni il cui sviluppo condurrà a esiti imprevisi, significa cioè intenderlo «come costruzione di strutture deliberatamente inesatte»²⁰. Il termine “inesattezza” ritorna nell’ambito del capitolo “Inesattezze. Paesaggio effervescente naturale”²¹ come traduzione del concetto di *looseness* di Alison e Peter Smithson²². La *looseness*, tradotta anche come “allentamento” dello spazio, viene elaborata dai coniugi Smithson quando, con la formazione del Team X, si costruisce una critica alla rigidità dei principi funzionalisti aprendo il progetto alla complessità delle relazioni. L’espres-

18 Di Judith Butler si vedano: *Sex and Gender* in Simone de Beauvoir’s *Second Sex*, «Yale French Studies», 1986, pp. 72, 35-49; *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, «Theatre Journal», 1988, pp.40.4, 519-531; *Bodies that Matter*, Routledge, New York – London 1993; *Gender Trouble*, 2aed., Routledge, New York – London 1999; *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Routledge, New York – London 1997; *L'alleanza dei corpi*, cit.

19 Cfr. *Performance*, Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/performance/>

20 A. Metta, *Il paesaggio è un mostro*, cit., p. 162.

21 A. Metta, *Il paesaggio è un mostro*, cit., p. 157.

22 Cfr. A & P Smithson, *Ordinariness and Light*, MIT Press, Boston 1970.

SO-IL,
Pole Dance, New
York, 2010.



sione, intesa appunto come inesattezza e allentamento, è fortemente corrosiva dell'ossessione per la stabilità e la prevedibilità insita nel controllo formale e funzionale del progetto architettonico.

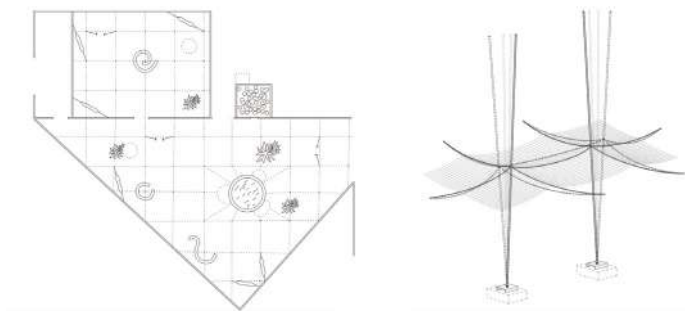
«È a partire dalla rinuncia programmatica alla completezza, all'autonomia della forma, che questa non solo si apre (come del resto si è sempre trovata irrimediabilmente aperta) ma addirittura richiede, esige l'incertezza, l'ambiguità, l'incompletezza, l'imprecisione. Allora la forma perde, rinunciandovi il suo statuto autonomo e contemporaneamente assume i contorni incerti dell'evento, che non si dà senza la collaborazione attiva del fruitore»²³.

Con l'obiettivo di promuovere esplorazioni contemporanee di spazi "sensory-charged" piuttosto che "finite forms"²⁴, lo studio newyorkese SO-IL, propone all'interno del PS1 Young Architects Program, un progetto performativo dal titolo *Pole Dance* realizzato nell'edizione del 2010 presso il MoMA PS1: centro d'arte situato nel Queens, a New York e sede distaccata del MoMA – Museum of Modern Art di Manhattan. Oltre alle mostre, l'istituzione organizza diverse attività, spettacoli ed eventi musicali ma in particolare collabora ap-

23 V. Signore, *Il progetto performativo*. cit., p.39; Cfr. F. Carmagnola, *Forma CLUEB*, Bologna 2010.

24 Dal sito dei progettisti http://so-il.org/content/1-projects/78-pole-dance/SO-IL_PoleDance.pdf

«In our winning design for the MoMA PS1 Young Architects Program we take the opportunity to further contemporary explorations of sensory- charged environments, rather than finite forms. Especially considering the unique requirements of the temporary structure for the PS1 courtyard, needing to perform two seemingly contradictory tasks—calming and carousing, a worthy proposition will need to consider the choreography of situations rather than object-making».



SO-IL,
Pole Dance, New
York, 2010.

punto con il programma Young Architects. Lo YAP (Young Architects Program) è un programma di promozione e sostegno della giovane architettura²⁵: ogni anno uno studio emergente è chiamato a progettare un'installazione temporanea, un allestimento degli ambienti esterni delle rispettive strutture, che sia capace di offrire ai visitatori uno spazio di intrattenimento per gli eventi estivi del museo e allo stesso tempo, un luogo di inclusione e partecipazione. Il programma richiede dunque la risignificazione di un dato spazio che, di anno in anno, si offra rinnovato dagli interventi. L'operazione²⁶ rimanda alla definizione di allestimento di Altarelli inteso come la capacità di prendere parte al gioco delle stratificazioni pregresse attraverso atti non conclusivi²⁷. In particolare, il progetto Pole Dance parte da questa volontà di rilettura ma la integra con la necessità di interazione attiva e si fa allestimento performativo non inseguendo la volontà di «object-making» quanto piuttosto «the choreography of situations»²⁸. L'allestimento è composto da un sistema in-

25 Il programma vede in collaborazione il MoMA/MoMA PS1 di NY, Construc-to di Santiago del Cile, l'Istanbul Modern, il National Museum of Modern and Contemporary Art di Seul e il MAXXI di Roma.

26 Una simile operazione è quanto accade anche presso la Serpentine Gallery di Londra per i padiglioni estivi temporanei affidati di anno in anno a un architetto o un team di progettazione internazionale che non abbia già completato un edificio in Inghilterra al momento dell'invito a realizzare il padiglione. Un esempio è stato approfondito nel paragrafo 2.1.1.

27 Si veda il paragrafo 3.1.1.

28 Dal sito dei progettisti http://so-il.org/content/1-projects/78-pole-dance/SO-IL_PoleDance.pdf

«Especially considering the unique requirements of the temporary structure for the PS1 courtyard, needing to perform two seemingly contradictory tasks—calming and carousing, a worthy proposition will need to consider the choreography of situations rather than object-making»



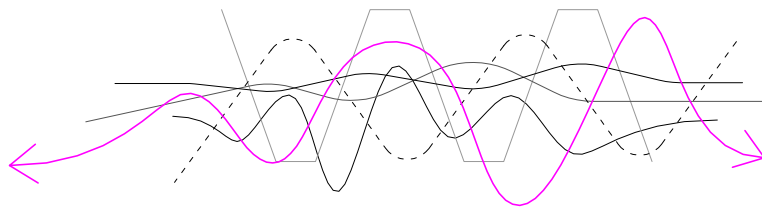
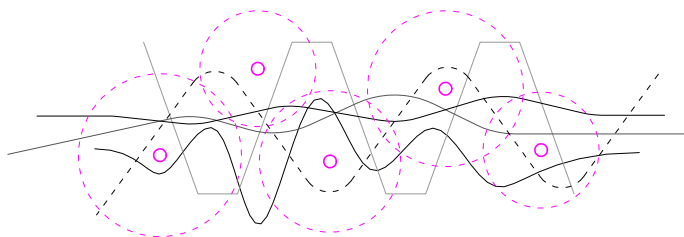
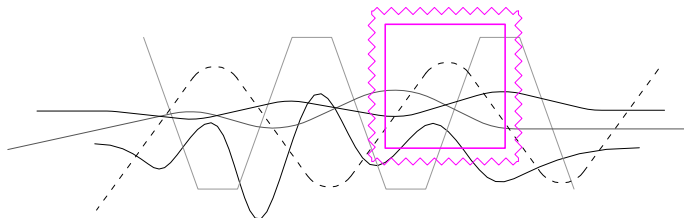
terconnesso di pali, reti e cavi elastici disposti secondo una maglia regolare formata da moduli di 5x5 metri che investe completamente lo spazio esterno messo a disposizione dalla galleria. Al sistema è concesso movimento per mezzo di bali basculanti alti 10 metri la cui flessibilità crea un ambiente interattivo capace di mutazioni imprevedibili²⁹: scoprendo la sua elasticità, i visitatori interagiscono con la struttura per inventare giochi, testarne i limiti e osservarla danzare. Ma l'equilibrio dell'istallazione è costantemente sfidato non solo dall'azione umana ma anche dai fattori ambientali come pioggia o vento di cui diventa dispositivo di messa in evidenza³⁰. Pole Dance è una struttura cangiante che ambisce, per dichiarazione dei suoi progettisti³¹, a diventare manifesto di un'architettura che si occupa più delle coreografie che la circondano che di risultati formali.

L'abbandono di forme previsionali apre il campo a progetti performativi, sempre temporanei negli esiti e comunicativi del movimento che li attraversa ma di difficile definizione, a loro volta sfuggenti ed estranei a classificazioni.

29 Cfr. <https://www.domusweb.it/it/architettura/2010/06/24/pole-dance-di-solid-objectives-idenburg-liu-so-il-.html>

30 Si veda il paragrafo 3.4 *Sismografi*.

31 Nel paragrafo di apertura della descrizione del progetto, SO-IL propone una audace dichiarazione-manifesto per la nuova architettura: «Com'è liberatorio fare l'architetto in questi tempi. I sistemi dominanti non erano mai apparsi così fragili. Se sai evitare la presunzione e la voglia di strafare, ci sono spazi avvincenti (pur se poco invitanti) da esplorare. Liberi dal fascino del finito e sfidati dalle nuove ecologie, economie, energie, flussi e fantasie, possiamo cominciare a comprendere, e illustrare, una nuova immagine della vita sulla terra, quella di una nube apparentemente elastica. Tutto è oggi libero da pastoie. Saltiamo qua e là, sciolti, su una rete di nodi e intersezioni». Da Domusweb <https://www.domusweb.it/it/architettura/2010/06/24/pole-dance-di-solid-objectives-idenburg-liu-so-il-.html>

**Simulatori.****Addendi.****Sismografi.**

3.1.3 Dispositivi progettuali per la città in allestimento

La nozione di dispositivo³² viene incontro al tentativo di definire e trattare quei progetti complessi, performativi e temporanei finora inquadrati come allestimenti urbani. Considerare i dispositivi in quanto macchine per *far vedere* e *far parlare*³³ precisa il funzionamento di questi progetti «aperti all'incompiutezza nella dimensione del far-fare»³⁴.

I *regimi di luce* (far vedere) e i *regimi di enunciato* (far parlare) sono le due dimensioni di un dispositivo³⁵ e procedono di pari passo al suo interno con un *regime di forze* che stabilisce ciò che si può e ciò che non si può fare. I due regimi condizionano ciò che viene percepito come possibile senza tuttavia poter determinare mai completamente il campo delle possibilità (non solo del dire ma anche e soprattutto dell'agire). Allestendo spazi-scenografie, i progetti di allestimento urbano si rivelano macchine per *far vedere* ma, in quanto sceneggiature, predispongono *curve di enunciazione* e possono essere descritti come macchine per *far parlare*.

Ogni dispositivo è una molteplicità in cui operano tanti processi in divenire. Il progetto della città in allestimento rimandando a una dimensione generativa e paziente (innesco³⁶), si fa supporto e accoglie un imprevedibile dispiegarsi di possibilità (impalcato) mettendole in mostra e rivelandole per mezzo di capacità comunicative (cornice). L'immagine di un progetto come impalcato rimanda al mondo del cantiere e al ruolo strategico di strutture di supporto alla trasformazione. In un progetto di allestimento, l'impalcato è una matrice di sviluppo o meglio il dispiegamento di regole di un gioco di cui non si controllano né gli esiti né lo svolgimento. Il suo carattere effimero ne delinea il ruolo d'innescio di processi di rinnovamento mentre per la sua totale esposizione si rivela cornice, dispositivo che mette in mostra gli stessi sviluppi trasformativi. I dispositivi progettuali per la città in allestimento incarnano queste tre definizioni in

32 G. Deleuze, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* 1989, trad. it. *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio rasoi, Napoli 2007.

33 Cfr Ivi, p. 13.

34 Cfr. *Dispositivi del Progetto performativo* in V. Signore, *Il progetto performativo*, cit., p.40.

35 Cfr Deleuze G., *Che cos'è un dispositivo?*, cit., p.

36 *Inneschi* è una categoria introdotta da Luca Reale, Federica Fava e Juan López Cano nell'organizzazione dei contributi in *Spazi d'artificio. Dialoghi sulla città temporanea*, cit.

un tempo sempre ribaltabile, provvisorio. Lavorando infatti nel Mentre, non è possibile intenderli semplicemente temporanei se con questo termine si rimanda all' appartenenza a «un certo periodo di tempo»³⁷, a un momento dato. Piuttosto che temporanei, i dispositivi della città in allestimento si possono dire effimeri: «se il temporaneo ha un tempo determinato, l'effimero esce dalla misura e aggettiva l'architettura, caduce, fugace, fuggevole»³⁸. L'effimero è una modalità operativa capace di materializzare i processi della città stabilendo relazioni tra progetto e *pres-ente*. Terreno di coltura per verificare possibilità di innovazione³⁹, l'effimero induce, per la sua stessa natura, alle sperimentazioni e alla ricerca. Si consideri inoltre che nel progetto dell'effimero il processo ideativo e realizzativo sono vicini e rimandano di continuo l'uno all'altro. In entrambe le fasi coesistono corallità di strumenti e materiali, scarti raccolti: l'effimero ri-usa e rinnova, è ricco di tempo. La natura effimera permette un approccio metodologico progettuale libero in grado di produrre germinazioni urbane, alterazioni alla città: la sua essenza rende fertili connessioni urbane e rivitalizza aree spente, rinomina luoghi altrimenti sprecati e soccorre le urgenze⁴⁰: l'effimero conserva una generosità, tesse relazioni, accoglie include, ospita.

Nei paragrafi successivi si riportano tre categorie⁴¹ di dispositivi, i Simulatori, gli Addendi e i Sismografi, e per ognuno di essi quattro letture di casi studio, immagini concrete di pratiche contemporanee in grado di restituire un quadro maggiormente allargato sui dispositivi allestitivi nella città reale. La ricerca dei casi si pone oltre ogni delimitazioni disciplinari, a cavallo tra architettura, installazione, happening. Gli stessi progettisti di queste esperienze faticano a chiamarsi studi di progettazione definendosi più spesso gruppi, collettivi, libere associazioni fra professionisti, artisti, intellettuali.

37 Cfr. *Temporaneo*, Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/temporaneo/>

38 R. Laezza, *Codici del temporaneo*. Manifesto di architettura. Letteravendite, Siracusa 2018, p. 10.

39 Questa è sempre stata una caratteristica dell'allestimento, una parte consistente delle avanguardie ha guardato all'architettura degli allestimenti come luogo privilegiato di sperimentazione e in generale è sempre stato un terreno di verifica dell'architettura con ambizione di durata.

40 Cfr. R. Laezza, *Codici del temporaneo*, cit., p. 86.

41 La categorizzazione può essere incrementata e arricchirsi ulteriormente. Le tre categorie non sono da intendersi esaustive.

I progetti hanno sempre un carattere di apertura e un'indeterminatezza, opere volutamente non concluse, strumento critico di lettura della città, ribellioni, memorie o espressione di idee. Per ognuno di essi è possibile rintracciare una forte tensione sperimentale legata alle possibilità dell'effimero: non architetture d'eccezione ma "architetture d'occasione"⁴² in grado di accogliere la sfida del Mentre, allestimenti capaci di mettere in mostra possibilità ancora nascoste insistendo sul vigore dell'esperienza e perseguendo un costante coinvolgimento.

Le tre categorie non sono da intendersi esclusive né esautive. Molte altre classificazioni sono possibili e la sezione dei progetti non è chiusa. Ognuno di essi può essere riletto in quanto allestimento urbano in ciascuna divisione dal momento che ogni Simulatore, producendo comunque operazioni aggregative si fa Addendo, ciascun Sismografo riattiva spazi dormienti e ne concede fruizioni alternative come un Simulatore e ogni Addendo è un dispositivo ostensivo di vitalità al pari di un Sismografo.

42 Cfr. *Spazi d'artificio*, cit. p. 102.

3.2 Simulatori

I Simulatori sono dispositivi di interpretazione, messa in evidenza e definizione delle possibilità contenute in uno spazio che, rendendo evidente un potenziale nascosto nell'esistente, invitano a sperimentarlo. Al pari delle macchine di simulazione di volo o di guida, sono apparecchi del "far fare" che permettono l'effettivo verificarsi, in una certa temporaneità, di un'azione o di una condizione con la sua conseguente sperimentazione. In questo senso essi mostrano e aggiungono una possibilità di fruizione nello spazio per mezzo dell'introduzione di un elemento, un segno, un evento o un'infrastruttura interattiva che predispone una possibilità nuova di uso dell'esistente⁴³. I Simulatori incoraggiano nuovi modi di abitare, aprono il campo a nuovi rituali trasgredendo le ordinarie regole che normalmente attenuano le possibilità di fruizione creativa dello spazio aperto. Attraverso la riconsiderazione delle relazioni urbane, questi dispositivi dimostrano la capacità di reinterpretare elementi fisici e spazi a diverse scale, focalizzandosi sulle condizioni di possibilità intrinseche in ognuno di essi. Adottando un approccio che si colloca nel registro della meraviglia, questi dispositivi elaborano strategie creative per riconfigurare la città. La chiave distintiva del loro *modus operandi* risiede nel valore di novità: essi si presentano come progetti dall'aspetto inedito, inusuale e sorprendente in grado di offrire una prospettiva stimolante e invitare a esplorare e comprendere la città in una luce completamente rinnovata. L'invito a farsi coinvolgere dalla novità di questi allestimenti non implica necessariamente l'introduzione di una nuova funzione anzi spesso tale atteggiamento sfocia nell'assenza assoluta di uno scopo e coincide con l'esclusivo interesse per l'esperienza sensoria-

43 Cfr. *Dispositivi del Progetto performativo: tre regimi di luce e di forze (nel tempo)*. Far apparire. in V. Signore, *Il progetto performativo*. cit., p.52.

le e percettiva. Il performativo, in questo caso, «si dispiega creando semplicemente delle nuove condizioni non solo di visibilità ma insolite per i vari sensi fino a configurarsi come delle esperienze corporee totali»⁴⁴. In molti di questi casi la trasformazione dell'esistente è associata a un atteggiamento dimostrativo. Rendere visibili ed esperibili delle possibilità nuove di utilizzazione dello spazio esistente, equivale in questi casi, a dimostrare che è possibile vivere la città secondo ordini diversi da quelli consueti, dettati dalla norma.

I casi descritti testimoniano infatti l'attitudine al confronto inventivo con la città che, a partire dall'effimero, apporta un profondo rinnovamento concettuale allo statuto del progetto di cui scardina le tradizionali interpretazioni lineari, previsionali, riduttive della complessità. Dal momento che si comportano piuttosto da esaltatori di quella complessità, i Simulatori rientrano nelle strategie di rottura dei *sistemi chiusi* che Pablo Sendra approfondisce nella seconda parte di "Progettare il disordine"⁴⁵. Il sociologo americano riprende il pensiero di Richard Sennet per cui «anche una massa solida apparentemente resistente al cambiamento può trasformarsi e diventare un luogo»⁴⁶, e rilancia rispetto alle modalità affermando che per generare trasformazioni in grado di rompere la rigidità non occorre demolire elementi urbani esistenti quanto piuttosto «riorganizzarli e aggiungerne di nuovi capaci di favorire maggiori possibilità di interazione»⁴⁷.

Aprire un sistema chiuso vuol dire effettuare una lettura dell'esistente per mezzo dell'introduzione di disturbi⁴⁸ in grado di dare vita ed evidenziare rinnovate possibilità: «il primo passo per l'apertura [...] è una combinazione di riassemblaggio delle componenti e introduzione di perturbazioni che innescano nuove relazioni». I Simulatori sono dunque

44 Ivi, p. 53.

45 A cinquant'anni da *Usi del disordine*. Richard Sennett torna a riflettere, insieme all'architetto spagnolo Pablo Sendra, sul suo lavoro degli anni '70 in cui ragionava sul rapporto tra identità personale e vita nella metropoli.

Cfr. P. Sendra, R. Sennett, *Progettare il disordine. Idee per la città del XXI secolo*, cit.

46 R. Sennett, *Building and Dwelling*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2018, trad. it. *Costruire e abitare. Etica per la città*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 247.

47 Cfr. P. Sendra, R. Sennett, *Progettare il disordine. Idee per la città del XXI secolo*, cit, p.83.

48 *Ibid*, «Per aprire il sistema, è necessario capire come gli strati di infrastruttura proposti possano connettersi con il sistema esistente e introdurvi dei disturbi, creare nuovi modelli e permettere la crescita».

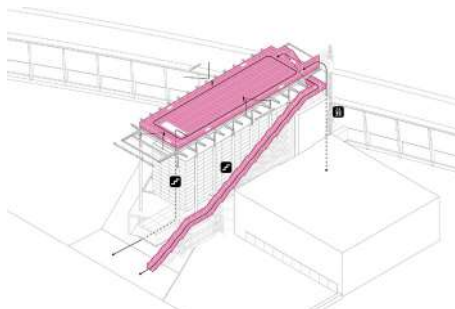
allestimenti intesi in termini processuali in grado di trasformare anche enormi costruzioni, strutture monofunzionali, infrastrutture, grandi complessi residenziali o spazi aperti, in luoghi che incoraggiano attività non pianificate in partenza e consentono un adattamento costante. Molti di essi esprimono spesso l'ambizione al riferirsi alla prospettiva di una città ludica, ecologica, partecipata, sovversiva secondo i casi e assumono un ruolo determinante nel costruire o rinsaldare le comunità facendo luce su uno spazio collettivo attraverso cui acquisire consapevolezza di sé.

I Simulatori sono progetti di allestimento intesi come interventi effimeri di rilettura dello spazio in grado di attivare il coinvolgimento e la dimensione polifonica e comunicare il tempo o la situazione specifica in cui si calano mostrandone eventuali possibilità e sviluppi; allo stesso modo sono progetti del Mentre perché lavorano in quella dimensione presente in cui tutto è vicino e disponibile e può essere messo in discussione, finire e ricominciare⁴⁹ per mezzo anche di una sola singola azione che funga da innesco. In questo senso, i Simulatori sono dei laboratori in cui testare e riscoprire la città di volta in volta. È per questo che i casi presentati in questa sezione fanno riferimento anche a operazioni svolte in tempi diversi ma negli stessi contesti e accompagnate dai medesimi progettisti.

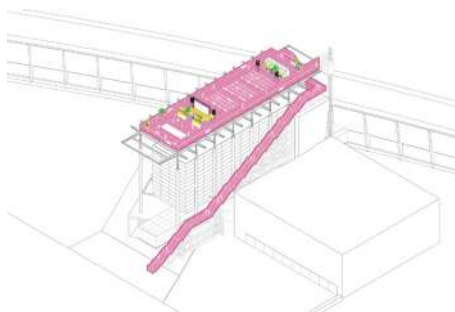
49 Si veda il paragrafo 2.1.3 *Spazio-tempo del progetto*.



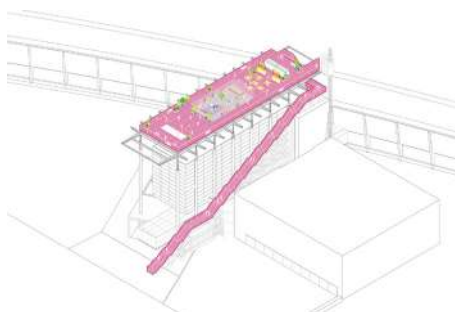
3.2.1 The Podium



Circulation



Event setup



Sunday setup

- Progettisti: MVRDV
- Città: Rotterdam
- Sito/Supporto: Het Nieuwe Instituut
- Anno: 2022
- Durata: 3 mesi, da giugno ad agosto



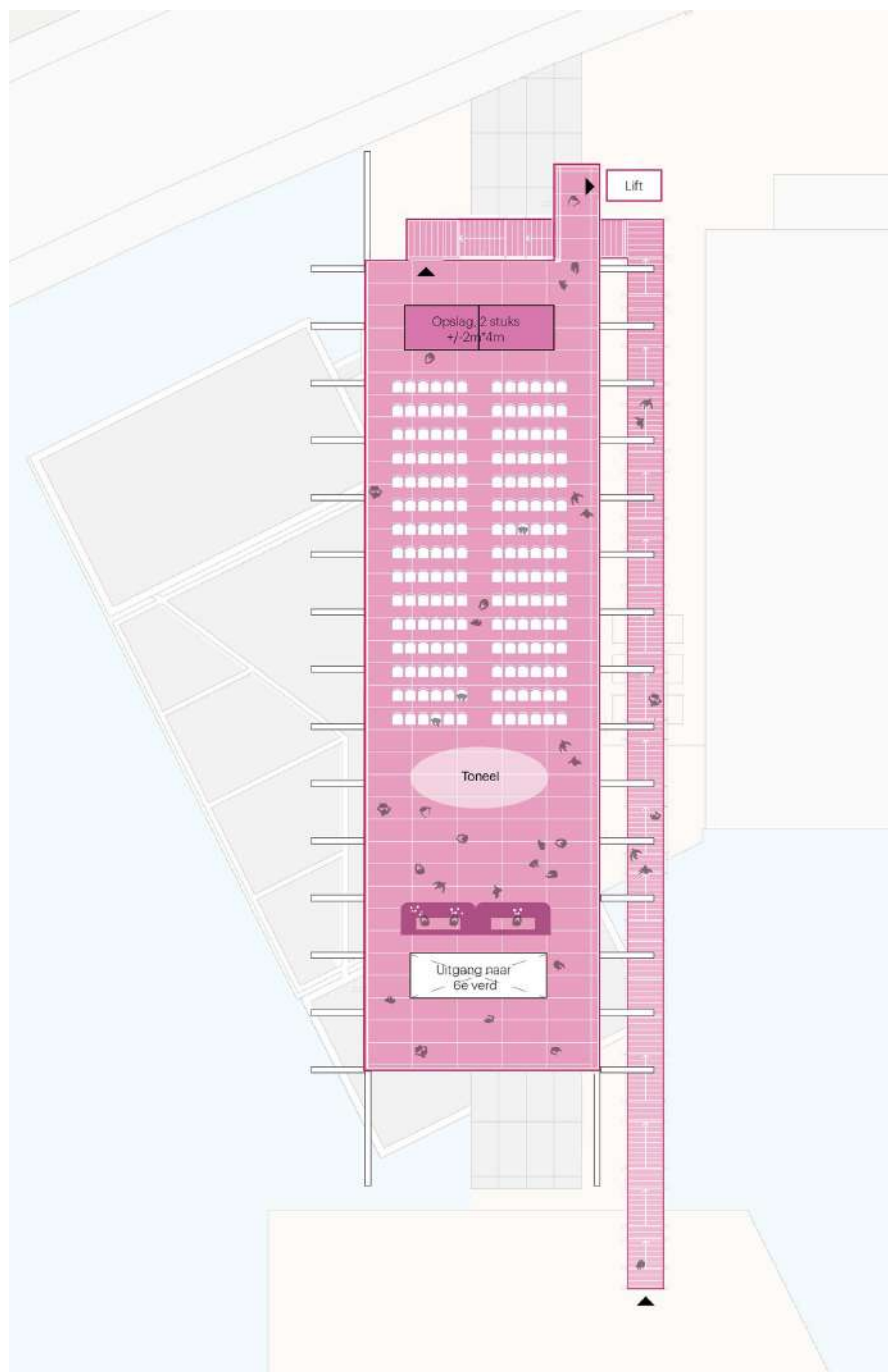
Nel 2006, con l'estensione del tetto blu Didden Village, lo studio olandese MVRDV inaugura, sotto la guida del co-fondatore Winy Mass, una ricerca che, coinvolgendo il sistema dei tetti della città, ne consideri le condizioni di possibilità non ancora indagate. Questa prima sperimentazione apre infatti una via esplorativa per la densificazione urbana che vede nelle superfici orizzontali superiori nuovi suoli disponibili. Due volumi separati progettati come piccole case archetipiche creano un piccolo villaggio sulla sommità di un edificio storico nel cuore della città restituendo al tetto le proporzioni di un angolo urbano con strade e vicoli. Il parasita di poliuretano, con la sua finitura luminosa blu, incorona l'edificio e diviene simbolo di una strategia di densificazione e riuso ma anche di una visione su una città sempre in trasformazione come Rotterdam.

A distanza di dieci anni la ricerca prosegue con il progetto The Stairs che, lavorando sulla riconquista del tetto del Groot Handelsgebouw, si fa espressione di una città in allestimento, inteso come incessante rimessa in gioco. Ma il paesaggio dei tetti di Rotterdam di MVRDV si arricchisce⁵⁰ ancora a giugno del 2022 dell'esperienza The Podium nell'ambito del Rotterdam Architecture Month⁵¹.

50 Dichiarazione di Gijs Rikken, associate design director di MVRDV. «The installation fits with a tradition that MVRDV has built up in the programming of the rooftop landscape [...]. In Rotterdam it started in 2006 with the blue rooftop extension Didden Village, followed by the Stairs to Kriterion in 2016. This year we will enhance the rooftops with the orange Rooftop Walk and the pink Podium. We want to bring more attention to this second layer of the city with colour and special installations: if we make it greener, more sustainable, and more connected, the city will become more liveable for everyone».

Dal sito dei progettisti <https://www.mrvd.com/projects/878/the-podium>.

51 Parallelamente al Rotterdam Architecture Month del 2022 si è svolto il





Il progetto nasce da una duplice esigenza: da un lato quella di attirare ulteriormente l'attenzione su *MVRDVHNI: The Living Archive of a Studio*, una mostra del lavoro di MVRDV esposto all'ultimo piano dell'Het Nieuwe Instituut⁵²; dall'altro, quella di restituire visibilità all'ingresso dell'edificio che a causa di lavori in corso sullo spazio pubblico esterno al museo, è nascosto e difficilmente accessibile. The Podium risolve queste questioni attraverso un sistema alternativo di percorrenza e accessibilità⁵³. Ancora una volta una rampa esterna di 143 gradini dichiara la presenza di un secondo suolo, "another layer in the city", e lo rende fruibile. L'intervento rende evidente il potenziale dell'edificio e la possibilità di stratificazione nello spazio e nel tempo a cui è aperto. La rampa che ridisegna il prospetto laterale termina sul tetto: a 29 metri di altezza si restituisce alla città un parterre magenta di 600 metri quadrati in attesa di eventi, aggregazioni, usi più o meno previsti, un luogo di incontro creativo e temporaneo aperto a differenti configurazioni.

Per allestire una città mai finita e mai ferma, il progetto fa ricorso a materiali riciclabili e direttamente riutilizzabili. Il sistema di tubi e giunti che regge la scala rimanda al cantiere ma, estrapolato dal suo contesto specifico, si ripropone metaforicamente come impalcatura a supporto di un movimento di risalita.

Rotterdam Rooftop Festival per cui lo studio MVRDV ha inaugurato The orange Rooftop Walk. Il sistema di collegamenti in quota che consente di avventurarsi attraverso i tetti della città a un'altezza di 30 metri, eredita tutte le esperienze qui elencate.

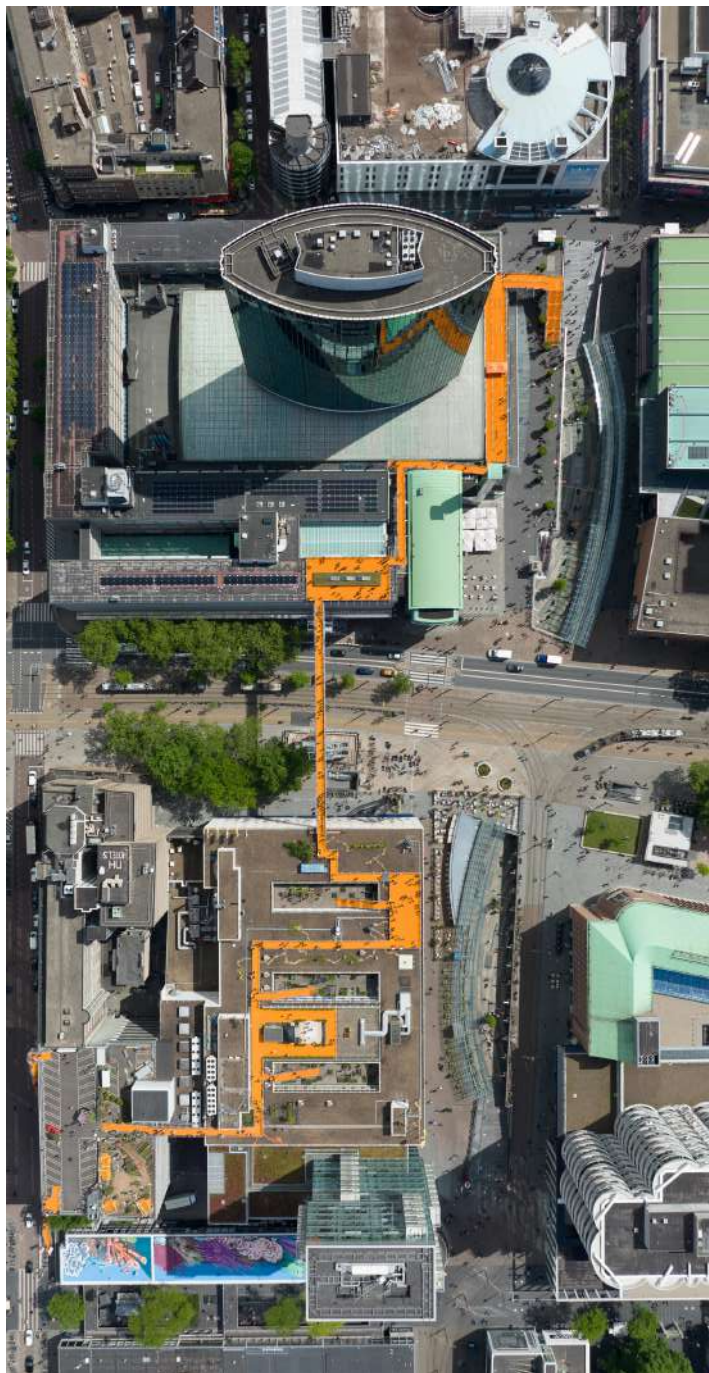
52 L'Het Nieuwe Instituut è un museo di Rotterdam progettato nel 2013 da Jo Coenen e dedicato all'architettura, al design e alla cultura digitale, nonché una piattaforma per l'industria creativa.

53 Cfr. «Area» n.183, *Temporary Architecture*, luglio 2022, p. 20.

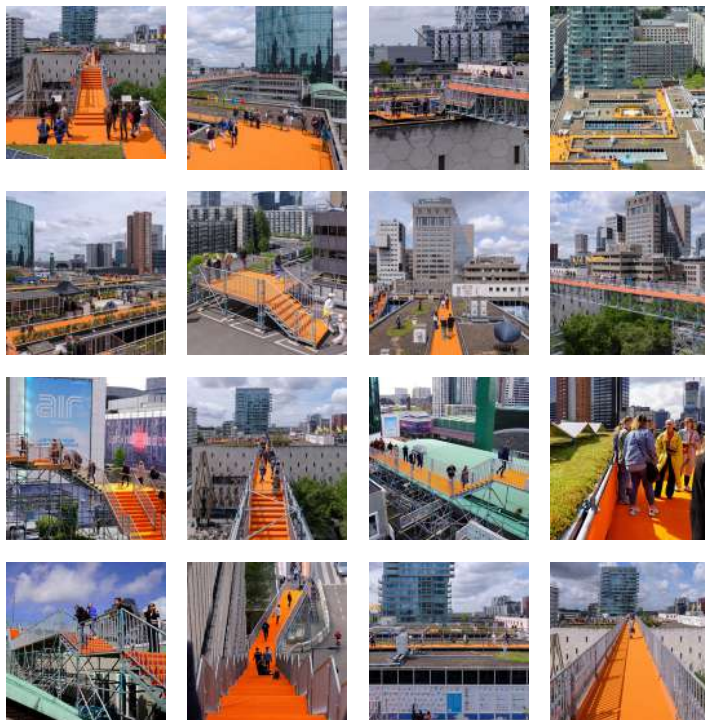
L'allestimento comunica e mette in mostra l'edificio del Het Nieuwe Instituut e la sua pergola attraverso un segno distintivo rosa acceso ma, allo stesso modo, si fa sistema di esposizione della città che viene conosciuta da una nuova prospettiva e incorniciata dai ritagli nel parapetto continuo che ne offrono vedute privilegiate⁵⁴. Tuttavia la sua componente comunicativa non si limita all'ambiente fisico costruito: l'intervento di MVRDV espone in primo luogo i cittadini che, accompagnati a salire e guardare, attraversare ed esplorare, conquistano lo spazio del tetto e si ricollocano sul Podium da protagonisti.

Innesco, supporto e cornice The Podium è un punto esclamativo rosa all'interno di una città di infiniti spazi ancora conquistabili.

54 Questo stratagemma era già presente nel progetto del tetto blu Didden Village nel 2006.



3.2.2 Rotterdam Rooftop Walk



- Progettisti: MVRDV
- Città: Rotterdam
- Sito/Supporto: edifici lungo il Koopgoot
- Anno: 2022
- Durata: 1 mese, Rotterdam Architecture Month



MVRDV,
Rotterdam Rooftop
Walk, Rotterdam
2022.

Il tetto rosa panoramico di The Podium non è l'unica struttura temporanea che nell'estate 2022 allestisce Rotterdam. Un secondo intervento più elaborato e complesso si sviluppa in occasione del Rotterdam Rooftop Festival e collega due strutture commerciali e un parcheggio posti sui due lati opposti del principale viale cittadino, il Coolsingel55. Il sistema di collegamenti in quota che consente di avventurarsi attraverso i tetti della città a un'altezza di 30 metri, eredita le esperienze fin qui elencate e le estremizza. Questa volta, piuttosto che a una scalata, il tappeto arancione assomiglia a un gioco a tappe in cui ci si muove spinti dalla curiosità di scoprire nuovi spazi inaccessibili e segreti. Il percorso della Rotterdam Rooftop Walk inizia lungo il Koopgoot, la strada dello shopping; una rampa di scale conduce i visitatori attraverso una serie di terrazze fino al tetto del basamento del WTC, quindi attraverso il ponte che scavalca il Coolsingel, si giunge al tetto del Bijenkorf. Non solo si fanno spazio su questa sponda attività e mostre didattiche ma è da questa stessa parte che è possibile accedere ai tre patii aperti sulla sommità dell'edificio progettato da Marcel Breuer nel 1957. Il percorso conduce, in fine, al tetto del parcheggio Bijenkorf, da dove una scala riporterà i visitatori al piano terra. La sequenza di attraversamento è complessa e ritmata, restituisce meraviglia a ogni passaggio e, come nel resto dei casi presentati finora, nuove prospettive urbane. Grazie alle nuove vedute e alla sensazione di scoperta, il tessuto urbano sembra prender vita nella cornice intelaiata delle strutture tubo-giunto: «l'idea di apertura, di lasciare "a vista" la struttura, non solo costituisce la scenografia per nuove forme di

55 Cfr. A. Betsky, *Phenomenon not fact: the potential of temporary architecture* in «Area» n.183, *Temporary Architecture*, p.4.

vita urbana ma apre contemporaneamente la strada a un nuovo modo di edificare, basato su parametri e programmi diversi a livello spaziale e temporale»⁵⁶. Alla tortuosità del percorso e alla complessità strutturale risponde una chiarezza in termini di materiali e finiture. L'idea di utilizzare il medesimo colore per rimarcare differenti materiali urbani individua una nuova sequenza logica di quegli stessi fatti. Le ragioni del progetto vanno rintracciate all'interno del senso della nuova serie. Questa operazione di ri-colorazione, non solo "illumina" ciascun elemento e mette in luce possibilità nascoste che contiene, ma ne rinnova tutte le relazioni. In questo senso, l'operazione del rooftop arancione di MVRDV «è una forma di critica verso le strutture esistenti, è un precedente giudiziario che dimostra come si possa aggiungere o ampliare [o rileggere] quello che già esiste. Elimina le gerarchie dettate dalla proprietà e dal controllo che limitano l'accesso agli spazi e che sono insite nel mondo stesso in cui costruiamo»⁵⁷ e ci dimostra come questa idea di architettura possa rivelarsi veramente liberatoria nonostante i suoi effetti fisici siano limitati nel tempo.

I progetti degli MVRDV dimostrano come nella città contemporanea, materia in espansione secondo molteplici e differenti direzioni, l'architettura sia sempre più spesso luogo allestito, «spazio plurale formato per sovrapposizioni e compresenze»⁵⁸. Progettare all'interno di questo sistema in transizione vuol dire avvalersi delle pratiche di allestimento e partecipare al gioco delle stratificazioni, all'assemblaggio mutevole e al cantiere perpetuo che la città è.

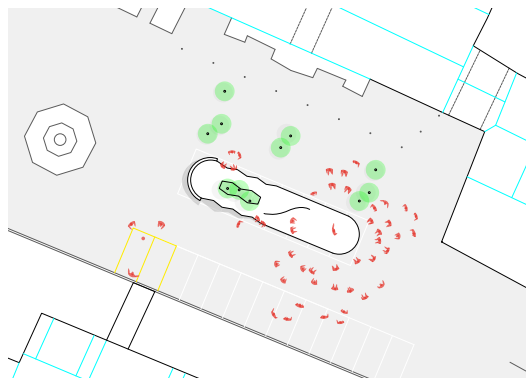
56 Ivi, p.6.

57 Ibid.

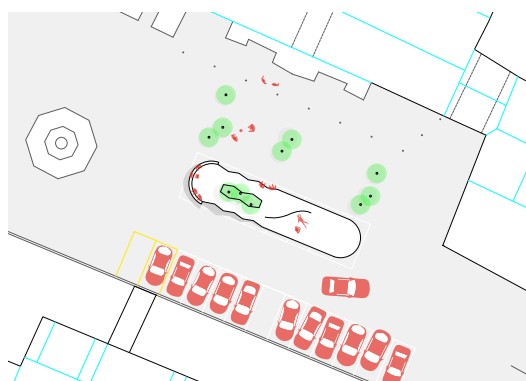
58 L. Basso Peressut, G. Bosoni e P. Salvadeo, *Mettere in scena/Mettere in mostra*, cit., p. 9.



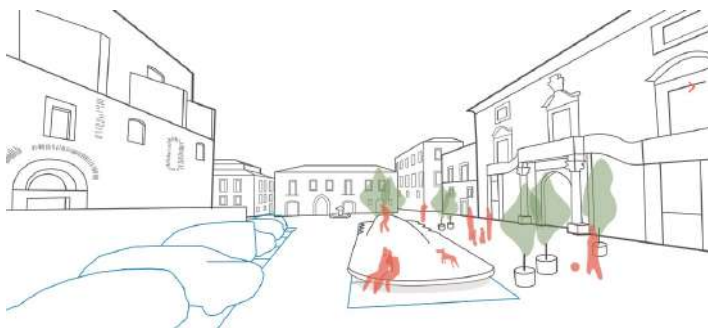
3.2.3 More with Less



Dal dossier
ACAIV 2020/2021
"Strumenti per un
progetto Urbano
Incrementale: lo
spazio pubblico
dell'Aquila/ il
temporaneo oltre
l'emergenza".
Materiale
consegnato ai
partecipanti del
workshop



- Progettisti: Orizzontale
- Città: L'Aquila
- Sito/Supporto: parcheggio Piazza S.Maria Paganica
- Anno: 2021
- Durata: 3 mesi, da giugno a settembre



Prospettiva su Piazza Santa Maria Paganica, ipotesi di collocazione e ingombo su posti auto.

Le esperienze riportare dello studio MVRDV evidenziano una ricerca inevitabilmente connessa al contesto di Rotterdam, città dinamica, in costante trasformazione e rinnovamento, ma la città cantiere assume volti più amari in contesti di ricostruzione post-emergenza dove le operazioni di rifacimento e messa in sicurezza sono le uniche ad abitare territori spopolati.

In Italia il collettivo Orizzontale lega dal 2020 parte della sua ricerca alla città dell'Aquila che solo a distanza di più di dieci anni vede un ritorno alla vita. Le lente operazioni di ricostruzione dopo il sisma del 2009 hanno costituito un lungo Mentre e, alla luce di questo, la città rappresenta ancora oggi un luogo unico, in divenire, dove sviluppare processi di uso dinamico e temporaneo dello spazio urbano.

Sul territorio una serie di preziose presenze come il museo Maxxi l'Aquila e l'Università si fanno garanti di rivitalizzazione e divengono presidi e attivatori. In particolare, dalla sinergia di queste ultime con il collettivo Orizzontale trova origine l'esperienza di More with Less.

All'interno del programma didattico dell'Università degli Studi dell'Aquila, nel Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile-Architettura e Ambientale, a partire dall'anno accademico 2020/2021, Giuseppe Grant, membro del collettivo Orizzontale, tiene da docente esterno il corso di Architettura e Composizione Architettonica IV (ACAIV). Il corso consiste in un programma formativo, teorico e pratico, rivolto agli studenti al quarto anno che ha come obiettivo la formazione di «nuove competenze nel campo dell'architettura temporanea e del progetto urbano incrementale. Il programma didattico indaga le possibili applicazioni di intervento urbano incrementale all'interno del centro storico dell'Aquila creando un

Fasi di
realizzazione,
durante il
laboratorio di
costruzione



ponete tra l'insegnamento accademico e la pratica professionale»⁵⁹. Per indagare la capacità dell'architettura temporanea di intervenire strategicamente sulla città agendo da condensatore di attività sociali, gli studenti sono chiamati durante il corso a sviluppare strategie d'uso temporaneo per lo spazio antistante la sede del MAXXI L'Aquila⁶⁰, la piazza di Santa Maria Paganica⁶¹. A conclusione del corso universitario è stata realizzata nella piazza, attraverso un cantiere didattico di costruzione allargato agli iscritti del programma di alta formazione "Progettare L'Effimero"⁶² del MAXXI L'Aquila, una struttura temporanea, frutto dei ragionamenti

59 Dal sito dei progettisti http://www.orizzontale.org/portfolio_page/more-with-less/.

60 Il progetto didattico di ACAIV (laboratorio di Architettura e Composizione architettonica IV) nasce dalla collaborazione proprio tra il MAXXI e l'Università dell'Aquila ed è patrocinato dal Comune dell'Aquila. L'obiettivo del corso universitario è quello di formare nuove competenze nel campo dell'architettura temporanea e del progetto urbano incrementale.

61 La piazza attualmente si presenta come poco più che un parcheggio il cui fronte principale è costituito dalla messa in sicurezza dei resti della chiesa di Santa Maria Paganica. Alla copertura di tegole della chiesa, completamente crollata per il sisma del 2009 e mai recuperata, si sostituisce un tetto di lamiera sorretto da una fitta maglia metallica che ne ridisegna il prospetto come un innesto contemporaneo.

62 "Progettare L'Effimero. Pratiche di architettura temporanea e partecipazione urbana" è un programma di formazione del MAXXI tenutosi dal 18 al 21 maggio 2021 e organizzato attraverso un corso online di quattro sessioni (Analisi dei luoghi e delle comunità; Leggere lo spazio pubblico. Tra analisi e progetto; Processi di partecipazione; Pratiche per luoghi e comunità. Focus L'Aquila) in cui si sono analizzati visioni, metodi, strumenti analitici e spunti pratici per poter comprendere lo spazio urbano oltre la struttura materiale. Ai partecipanti al corso è stata estesa la possibilità di prendere parte al laboratorio di autocostruzione nel centro storico dell'Aquila nel giugno successivo. Chi scrive ha preso parte alle giornate di formazione così come al cantiere didattico che si è svolto all'Aquila dal 17 al 24 giugno 2021 sotto la guida di Giuseppe Grant del collettivo Orizzontale.



*More with less,
Piazza Santa Maria
Paganica, estate
2021.*

svolti durante il laboratorio, che ha offerto ai cittadini dell'Aquila un'occasione eccezionale di incontro e aggregazione nel centro storico e ha ospitato nei mesi estivi gli eventi in programma del museo. Il risultato di queste sinergie e sperimentazioni sul territorio è stato *More With Less*, un Simulatore, progetto pilota di pedonalizzazione e riuso temporaneo di piazza Santa Maria Paganica con la forza di aprire una riflessione sulla necessità di guardare a un sistema urbano dinamico, a misura umana e in continuo allestimento. *More with Less* è, di volta in volta, un palco, una pedana, un suolo attivo e partecipe, una seduta, una chaise longue di legno alla scala della città, che si appoggia su una sottostruttura di tubi e giunti, materiali che costellano il paesaggio aquilano ancora in ricostruzione. *More with Less* è un'onda a parcheggio su cinque posti auto al centro della piazza ma è tutt'altro che ferma: diventa il principale motore per il coinvolgimento fisico e intellettuale nello spazio antistante il Maxxi e il supporto privilegiato per tutte le attività del museo in calendario per i mesi estivi del 2021.

Il laboratorio di costruzione ha ereditato dall'esperienza didattica ogni riflessione ma a sua volta l'ha arricchita per mezzo dello stesso processo costruttivo, facendola crescere e definendone la forma attraverso le mani e i pensieri di quanti partecipi di un'operazione di autoprogettazione prima ancora che autocostruzione⁶³. Abbandonando il controllo totale sul risultato formale finale, il processo diviene il motore dell'operazione.

Lo sviluppo di *More with Less*⁶⁴ non si è fermato con la co-

63 Mari, Enzo, *Autoprogettazione?*, Corraini Edizioni, Mantova 1974.

64 Il 31 luglio 2023 il progetto *More with Less*, frutto del laboratorio didattico,

struzione o durante la sua prima estate, non si è esaurito nel suo Mentre ma ha avuto la forza di aprirne di successivi. Infatti, con la riuscita di questo primo esperimento e forte dell'esperienza maturata con i 10 anni del programma YAP Rome at MAXXI in collaborazione con il MoMA di New York, il Maxxi nella sua sede aquilana si fa promotore di una sfida rinnovata promuovendo una nuova generazione di architetti e creando processi virtuosi per vivere e valorizzare lo spazio pubblico attraverso il concorso NXT. L'intera operazione si propone come strumento per mettere a frutto il grande patrimonio di esperienze romane e di proiettarle in una realtà che si è dimostrata capace di accogliere istanze e di trasformarle in iniziative di successo.

Il progetto proclamato vincitore della prima edizione è Dandalò di Atelier Remoto, realizzato e aperto al pubblico da luglio a settembre 2022 per gli eventi del museo. Rilettura di un medesimo spazio, la successione dei progetti testimonia le innumerevoli possibilità di continuo ri-progetto contenute nell'esistente, materia in divenire.

è stato premiato con una menzione al Premio Italiano di Architettura promosso da Fondazione MAXXI e Triennale Milano.

Atelier Remoto,
Dandalò,
Piazza Santa Maria
Paganica, L'Aquila,
estate 2022





3.2.4 Vuoti d'interesse



- Progettisti: Orizzontale
- Città: L'Aquila
- Sito/Supporto: piazza Fontesecco
- Anno: 2022
- Durata: 3 mesi, da giugno a settembre



Piazza Fontesecco,
L'Aquila.

Con la riuscita delle operazioni di riattivazione della piazza Santa Maria Paganica su cui il laboratorio didattico era stato in grado di fare luce in termini di possibilità durante la sua prima edizione, il corso ACAIV per l'anno accademico successivo (2021/22) ha richiesto agli studenti l'intervento di recupero di un ulteriore punto "vuoto" (solo apparentemente) della città. Il laboratorio ha lavorato sull'asse viario tra Via Fontesecco e Via Sallustio concentrandosi sugli spazi di Piazza Fontesecco e Piazzetta Machilone. Nasce in seno a queste riflessioni "Vuoti di interesse", un progetto architettonico temporaneo, ideato e realizzato da un gruppo di studenti, secondo capitolo del corso/progetto promosso dall'Università degli Studi dell'Aquila, il MAXXI e in collaborazione con l'Urban Center L'Aquila per la promozione di un progetto urbano incrementale.

L'intenzione in comune con l'ufficio Interventi di attuazione del Piano di Ricostruzione del Comune dell'Aquila e l'Urban Center è quella di offrire ai cittadini aquilani un'ulteriore occasione di incontro e socializzazione in Piazza Fontesecco. La piazza appare poco più che uno slargo attraversato regolarmente dal flusso carrabile e occupata da un improprio uso a parcheggio. L'operazione la restituisce al quartiere come un'area pedonale per mezzo dell'individuazione di un nuovo parterre giallo a strisce. Il progetto "Vuoti di interesse" invita a riflettere su ciò che l'architettura temporanea può fare per la città: innescare processi inediti e rapidi di trasformazione dei luoghi, per migliorare la qualità degli spazi pubblici e mostrare un'istantanea di quelle che potrebbero essere le potenzialità dell'ambiente urbano in prospettiva di interventi di recupero del tessuto urbano ad uso pubblico



in atto nella città dell'Aquila⁶⁵. L'intervento è stato eseguito mediante l'impiego esclusivo di vernici e materiali consueti nella manutenzione ordinaria delle infrastrutture stradali. In contrasto con la natura univoca dei segnali stradali, il disegno delinea però uno spazio suscettibile di ospitare e promuovere una diversità di utilizzi e interpretazioni. Infatti "vuoti d'interesse" sono tutti quegli spazi che possono dirsi "vuoti"⁶⁶ in quanto aperti, cioè disponibili al cambiamento (in antitesi con quanto chiuso, fermo, determinato) e nei quali l'allestimento di un simulatore concede un agire rinnovato. L'operazione ripropone in una scala più piccola quanto affrontato dal progetto *Piazze Aperte* a Milano o da quei progetti dello studio Ecól come *Piazza dell'immaginario*⁶⁷ nei quali per mezzo di un'azione semplice come un nuovo di-

65 Cfr. Orizzontale:

<https://www.facebook.com/orizzontale/posts/pfbid0m1cJC8vBxGKXF1AT-9mVz42DHgT59tp8oYknLZx3TtYMV3LEvonpUoNCQrm7mGA7BI?mibextid=YxdKMJ>

66 Sul concetto di "vuoto" in termini di possibilità, il collettivo Orizzontale riflette anche per mezzo di VUOTO, uno "spazio pubblico transmediale", un progetto editoriale di ricerca, senza scopo di lucro in collaborazione con Atto (<https://atto.si>) nato nel 2020. Il suo manifesto recita: «VUOTO è uno spazio pubblico transmediale nato per ospitare indagini collettive sulla città come sistema instabile; riflessioni pubbliche sull'imprevedibilità come paradigma; produzioni di paesaggi fisici e cognitivi fondati sull'idea dell'inatteso; ricerche di modalità non deterministiche di intervento sull'urbano».

67 Cfr. Ecól: <https://ecol.studio/piazza-dellimmaginario>. Per un periodo di tre anni, il parcheggio di un supermercato si è trasformato in uno spazio aperto a tutti i cittadini e le loro possibili iniziative. Una nuova pavimentazione è stata pensata come largo disegno a maiolica in grado di impreziosire lo spazio e allo stesso tempo ridefinirlo. Il solo atto di pavimentare e restituire l'area ai cittadini ha determinato il successo di un piccolo spazio a disposizione di tutti.

Si veda Orizzontale, *VUOTO n.5. Piazze. Fenomenologie dell'inatteso*, 2022, p. 16.

segno di pavimentazione di riesce a ottenere un impatto profondo su quartieri in cui la mancanza di spazio pubblico costituisce un problema evidente.

Il parterre giallo in piazza Fontesecco è un dispositivo di simulazione che strizzando l'occhio alle strisce pedonali concede un utilizzo altrimenti negato, restituisce uno spazio alla comunità e in questo senso la rinsalda ma, più di tutto, fa luce su una prassi operativa che guarda alle possibilità del contesto reale della città e che è in grado di proporre alternative effettuandone continue riletture.



*Vuoti d'interesse,
Piazza Fontesecco,
estate 2022.*



3.3 Addendi

Didier Faustino,
Double Happiness,
Istallazione,
2009.

Gli Addendi sono dispositivi che generano operazioni di montaggio⁶⁸ complesse che, superando l'idea di composizione ordinata, mettono in tensione cose diverse facendo spazio al disordine, all'incertezza e al caos come condizioni costitutive. Sono essi stessi aggiunte, corpi alieni provenienti da contesti differenti, sistemi di parti aggregate con la capacità di innescare altrettanti movimenti addizionali e riportare la fantasia e la percezione a realtà lontane. Allestire per mezzo di questi dispositivi vuol dire contemplare l'ascolto di frammenti, la catalogazione e l'archivio di indizi, il disegno di mappe di movimento, la registrazione di figure incomprensibili composte dai resti incontrati ma anche del vuoto di quanto assente, la sovrapposizione delle configurazioni registrate, la descrizione degli accumuli di oggetti e delle stratificazioni, il ridisegno dello spazio vuoto che separa i frammenti dispersi e ritrovati⁶⁹. La pratica indiziaria descritta lavora alla costruzione di nuovi significati e nuovi spazi di vita per una società in continua trasformazione attraverso un lavoro riconducibile ai caratteri che propone Lèvi-Strauss ne *Il pensiero selvaggio* nella definizione di *bricolage*: «questa pratica dell'architettura assume a fondamento la complessità come intreccio indissolubile tra spazio e tempo, geografia e storia, e richiede un atteggiamento strategico per avanzare in ciò che è incerto e aleatorio»⁷⁰. Il bricoleur è colui che manipola forme esistenti per raggiungere nuovi obiettivi, non riunisce materiali e strumenti ma si arrangia⁷¹ con gli scarti⁷², non crea dal nulla le novità ma

68 Cfr. M. Navarra, *Il carattere distruttivo e l'architettura montaggio* in M. Navarra, *Terre Fragili: Architettura e catastrofi*, Lettera Ventidue, Siracusa 2017.

69 Ivi, p.39.

70 Ivi, p.43.

71 Si rimanda al sottoparagrafo 1.3.3: *Arrangiamenti*.

72 Cfr. C. Zucchi, *Innesti. Il nuovo come metamorfosi* in Id. Padiglione Italia

lavora su quanto presente, sia trasformando un vecchio sistema per dargli una funzione nuova, sia combinando diversi sistemi per formarne un altro più complesso. Gli Addendi sono disposti in grado di generare una trasformazione di quanto noto, un aggiustamento dell'esistente, una diversa utilizzazione o regolazione di una medesima informazione strutturale, per mezzo della loro stessa presenza. Le operazioni generate non sono riconducibili a un solo piano (figurazione, funzionalità, spazialità, visibilità, disegno) perché gli elementi che tirano in gioco sono "diversi" e assolutamente irriducibili l'uno all'altro in quanto agiscono su livelli e tempi radicalmente differenti⁷³.

Come gli operatori delle addizioni matematiche, gli Addendi sono fattori anche complessi interessati in una somma ma, a differenza di quanto vale per la proprietà commutativa dell'addizione, cambiando il loro "ordine" il risultato cambierà ripetutamente dando vita a combinazioni sempre nuove. Non solo il risultato non sarà univoco ma nemmeno riconducibile a una "somma" intesa come un'unità. Questo perché gli Addendi sono pura molteplicità, spesso sono essi stessi prodotti di parti non unificabili che conservano tutta la loro differenza e che, nella forma gerundiva⁷⁴ del loro nome, portano in sé l'obbligo ad agire ancora per associazioni. In questo senso attivano un movimento aggregativo che di volta in volta rivede l'assegnazione delle capacità funzionali alle componenti coinvolte, sempre dipendenti dall'interazione con il resto. Per queste ragioni la loro indole è più evidente in spazi incerti che non hanno funzioni predeterminate o universalmente riconosciute, spazi di risulta, o scarti urbani⁷⁵. Allestire per mezzo degli Addendi vuol dire saper cogliere la "via di fuga" che attraversa questi spazi in quanto prodotti di un certo "carattere distruttivo"⁷⁶ materiale o ideale; vuol dire

14. Mostra Internazionale di Architettura la Biennale di Venezia.

73 Cfr. E. Morin, *Le vie della complessità*, in (a cura di) G. Bocchi e M. Ceruti, *La sfida della complessità*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p.27.

74 Cfr. *Addendo*, Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/addendo/>
Addendo s. m. [dal lat. *addendum*, gerundivo neutro di *addere* «aggiungere»]: che di deve aggiungere.

75 Sara Marini all'interno della ricerca confluita nel testo *Nuove Terre*, cit., estende la definizione di scarto urbano. Si veda S. Marini, *Nuove Terre*, cit. p.12.

76 Cfr. W. Benjamin, *Il carattere distruttivo*, in *Opere complete. IV. Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino 2002, p.521. «Il carattere distruttivo conosce solo una parola d'ordine: fare posto; una sola attività: evacuare. [...] Ha poche esigenze, e la minima è: sapere che cosa subentra a ciò che è distrutto. In un primo

leggere gli indizi e interpretare i sintomi di ciò che sopravvive poiché è in queste condizioni liminali che si apre una via: «non è lo spazio in quanto scena dell'apparenza, non è ciò che in esso si mostra a caratterizzarlo, quanto la disponibilità all'uso a cui è rimesso l'esistente»⁷⁷.

Gli Addendi rileggono le disponibilità come la tecnica napoletana fa con quanto "rotto" secondo Alfred Sohn-Rethel⁷⁸. Nel suo soggiorno a Napoli tra il 1924 e il 1927, il filosofo e sociologo tedesco produrrà una serie di appunti su una città che «strappa le macerie alla decomposizione e con esse costruisce un nuovo universo»⁷⁹. Secondo la sua lettura su quanto avvenga quotidianamente in città, si verifica a Napoli un progressivo allontanamento da quanto perfettamente funzionante e intatto ma, in quanto tale, chiuso a utilizzi alternativi, per giungere piuttosto a considerare veramente valide solo quelle cose che, poiché rotte, risultano suscettibili di addizioni e mutazioni, cioè che si rivelano aperte, disponibili. Sohn-Rethel passa in analisi una serie di dispositivi⁸⁰ intercettati lungo le strade della città, frutto di una tecnica non applicata ai fini prescritti e che «subisce le più impensate deviazioni, e penetra con un'efficienza mirabile [...] in territori di vitalità che le erano completamente estranei»⁸¹.

Gli Addendi, insinuandosi nelle crepe ne riscoprono la disponibilità, operando in contesti consolidati li alterano e ne producono deviazioni, mostrano utilizzi e funzioni alternative, riattivano vitalità "estranee" e coinvolgono in un movimento addizionale che a sua volta prepara e apre ad altre aggregazioni.

momento, per un attimo almeno, lo spazio vuoto; il carattere distruttivo riduce l'esistente in macerie non per l'amor delle macerie ma della via d'uscita che le attraversa».

77 D. Gentili, *Spazi di evacuazione in Spazi d'artificio*, cit. p. 173.

78 Sohn-Rethel, A., *Napoli: la filosofia del rotto*, a cura di S. Custoza, Alessandra Carola Editrice Napoli-Milano 1991, p. 40.

79 C. Freytag, *Alfred Sohn-Rethel in Italia, 1924-1927* in Sohn-Rethel, A., *Napoli: la filosofia del rotto*, cit., p. 53.

80 Come, per esempio, il motorino girevole ricavato da una motocicletta distrutta e delegato, a mezzo di assi eccentrici, a montare la panna in una lattiera. Cfr Sohn-Rethel, A., *Napoli: la filosofia del rotto*, cit.

81 Ivi, p.43.



Didier Faustino,
Double Happiness,
Istallazione,
2009.

3.3.1 Urban SPA



- Progettisti: Enorme Studio
- Città: Chihuahua
- Sito/Supporto: Fontana di Parque Urueta
- Anno: 2015
- Durata: 3 mesi



Enorme studio,
Urban SPA,
Chihuahua 2015.

Come per i progetti Simulatori del collettivo Orizzontale visti nel paragrafo precedente, anche il progetto di architettura partecipativa *Urban SPA* nasce in seno a un'operazione didattica ed è realizzato nell'ambito del workshop "Taller del Desierto" dall'Instituto Superior de Arquitectura de Chihuahua (ISAD) sotto la guida dallo studio ENORME⁸². Situato nel Parque Urueta, nel cuore della città messicana di Chihuahua, *Urban SPA* emerge come risposta concreta alla sfida di trasformare un'area abbandonata in un centro di attività sociali, culturali e ricreative. Il workshop ha portato alla creazione di una struttura temporanea e interattiva in grado di rivitalizzare il luogo rinsaldandone la comunità. Parte integrante dell'operazione di montaggio è costituita proprio dalla comunità il cui coinvolgimento nel processo di progettazione e costruzione ha contribuito a plasmare *Urban SPA* come un luogo in grado di rispondere a esigenze e desideri locali. L'approccio partecipativo è stato evidente fin dalle prime fasi del progetto grazie agli studenti che hanno agito da mediatori tra le caratteristiche del luogo e le richieste della

82 ENORME è uno studio di architettura e design con sede a Madrid, guidato da Carmelo Rodríguez e Rocío Pina. Il riconoscimento attribuito allo studio deriva dalla sua metodologia innovativa e creativa nel confrontarsi con progetti di natura architettonica, urbana e di design, con particolare attenzione rivolta all'ambito dell'architettura temporanea. Il *modus operandi* di ENORME nell'affrontare il concetto di temporaneità si fonda sull'assunto che gli spazi effimeri siano dotati di un'influenza considerevole sulla tessitura della vita urbana e sulla partecipazione comunitaria. La loro esperienza nell'integrare materiali diversi, come impalcature e pallet, in progetti come *Urban Spa*, evidenzia la loro abilità nel creare soluzioni straordinarie da risorse comuni.



comunità. L'operazione è un esempio tangibile di come l'architettura partecipativa possa rigenerare gli spazi urbani: la sua realizzazione, avvenuta nell'arco di una settimana grazie al lavoro congiunto degli studenti e della comunità, dimostra le potenzialità dell'allestimento nella trasformazione di aree abbandonate in spazi vitali⁸³.

Urban SPA è un Addendo poiché innesca un'operazione di integrazione di materiali provenienti da contesti differenti attorno a uno scarto inteso in questo senso come risultato di una dimenticanza e a sua volta elemento coinvolto nel montaggio. Si tratta in questo caso di una fontana inattiva nel parco che, identificata come punto focale, diviene simbolo attorno al quale costruire un'identità locale. L'intervento combina impalcature e pallet, tessuti e lamiere, materiali comuni e facilmente reperibili, per creare piattaforme e rampe, tende e zone d'ombra in grado di trasformare la fontana in disuso in una piscina temporanea. Il nuovo piano di legno della pedana alla quota del parapetto dell'ex fontana che, dall'esterno permette di scavalcarlo per mezzo di un sistema di rampe e che verso l'interno della vasca d'acqua ricrea trampolini per i tuffi, diviene un inequivocabile suggerimento a fare il bagno rafforzato dalle vele al vento dei tendoni che collaborano in un'atmosfera vacanziera. Le nove torri di impalcature organizzate attorno alla nuova piscina, forniscono un ulteriore elemento distintivo creando una fusione di stili. Come torrette di avvistamento per il salvataggio

83 Dal sito dei progettisti: <https://enormestudio.es/urban-spa-1>



si ergono sullo spazio e reggono teli colorati richiamando l'immaginario delle giostre, delle fiere e dei tendoni circensi e introducendo esplicitamente la componente ludica. La struttura non è solo funzionale ma rappresenta un'icona viva, un landmark dinamico che trasforma il Parque Urueta in un punto di riferimento nella città di Chihuahua. Il rimando a mondi differenti suggerisce un utilizzo anche improprio dello scarto e, come riporta Sohn-Rethel nella *Filosofia del rotto* per molti dispositivi rivenuti nelle strade di Napoli, la fontana fuori uso diviene ancora più che una fontana: perde il carattere contemplativo e, per mezzo di Addendi recupera la possibilità di essere molto altro ancora. A un oggetto concluso della città consolidata, a una centralità dalla forma e dalla funzione definita come la fontana di Parque Urueta, Urban SPA, in quanto operazione di Addendi, risponde con un sistema instabile, arrangiamento di scarti e materiali di facile reperibilità, ribaltando l'idea di spazio pubblico. Quest'ultimo, nella città in allestimento, si allontana da forme monumentali stabili e concluse cedendo il passo ad Addendi, rinnovabili e dall'immagine mai finita, che si sviluppano per fasi successive, aperti a ulteriori aggiunte nel tempo. Così è l'operazione dello studio ENORME che trasforma un oggetto urbano concluso in una macchina da festa, temporanea, in movimento, smontabile e rinnovabile, comunicativa di atmosfere possibili e mondi solo apparentemente lontani.



3.3.2 Cineroleum

- Progettisti: Assemble
- Città: Londra
- Sito/Supporto: stazione di servizio in disuso sulla Clerkenwell Road
- Anno: 2010





Assemble,
Cineroleum,
Londra 2010.

Come l'Urban SPA, anche l'operazione di Cineroleum fa luce su un frammento buio di città alterandone uso e percezione, non semplicemente per riattivarlo ma perché, in quanto pres-ente, ne rilegge la disponibilità all'uso al suo stato attuale, nel Mentre. Cineroleum è un esperimento del collettivo multidisciplinare Assemble⁸⁴ sulla potenziale trasformazione in cinema di una stazione di servizio in disuso sulla Clerkenwell Road, a Londra per testare la possibilità di riutilizzo delle circa 4.000 stazioni di servizio dismesse nel Regno Unito⁸⁵.

In questo caso, Addendo è il sipario, creato cucendo a mano circa tre chilometri di membrana per coperture, che avvolge lo scheletro di questa stazione di servizio e la trasforma da scarto a luogo prezioso e luccicante; Addendo è l'insegna luminosa sul tetto della struttura metallica che allestisce e comunica alle auto in corsa che qualcosa sta cambiando al di sotto; Addendo è il sistema di sedili ribaltabili realizzati con tavole di impalcature o il foyer arredato con sedie e tavoli rivestiti in formica provenienti da scuole limitrofe. Ma Addendo è l'intera operazione che interpretando l'iconografia ricca ma decadente degli interni dei cinema della Golden

84 Assemble è un collettivo multidisciplinare che opera nei settori dell'architettura, del design e dell'arte. Fondato nel 2010 per realizzare un singolo progetto autocostruito, Assemble ha successivamente sviluppato un corpo di lavoro diversificato e premiato, mantenendo nel contempo un metodo di lavoro democratico e cooperativo che consente di realizzare progetti di costruzione, di carattere sociale e di ricerca, a varie scale, producendo sia manufatti che eventi.

85 Dal sito dei progettisti: <https://assemblestudio.co.uk/projects/the-cineroleum>;
<https://www.archdaily.com/777156/the-cineroleum-assemble>



Age atterra aliena nella città e, a differenza dei complessi multiplex, celebrava l'esperienza sociale della visione di film. Cineroleum è un'operazione plurale e collettiva che in prima linea coinvolge i residenti: il suo aspetto anche visibilmente artigianale, è il risultato della costruzione in loco da parte di un team di oltre cento volontari che, aiutati da manuali di istruzioni scritti durante il processo di prototipazione, hanno esplorato e appreso insieme quanto inscrivibile nelle pieghe della città.

Il progetto del collettivo inglese permette di guardare agli Addendi come dispositivi di sovversione, strumenti critici e di ribellione, espressione di una resistenza attuata per mezzo di un dialogo dinamico con il palinsesto reale⁸⁶ inteso come superficie attiva in grado di accogliere programmazioni temporanee e dinamiche per promuovere la diversificazione e il rinnovamento urbano.

Si occupa di Addendi in questo senso anche il lavoro dell'artista e architetto Didier Faustino che affronta spazi urbani indefiniti e incerti per mezzo di atteggiamenti trasgressivi. Con la sua partecipazione nel 2008 alla Biennale di Architettura di Venezia, Faustino dichiara provocatoriamente «Illegality as the only liberated territory inside metropolises»⁸⁷ gettando le basi per un manifesto del suo lavoro al limite di quanto canonicamente riconosciuto come pratica di architettura e confinando con territori "illegali". La liberazione del territorio

⁸⁶ Il palinsesto si declina in questo senso come superficie attiva in grado di accogliere programmazioni temporanee e dinamiche per promuovere una diversificazione.

⁸⁷ L'opera "Illegality" è un manifesto nero su bianco che riporta lo slogan «L'illegalità come unico territorio liberato all'interno delle metropoli» [TdA]. Si veda il sito del progettista:

https://cargocollective.com/didierfaustino/ALL-1/2007_Illegality

annunciata avverrebbe proprio per mezzo di Addendi, dispositivi di riattivazione urbana in grado di insinuare dubbi in un sistema canonicamente riconosciuto mostrandone alternative e “vie di fuga”.

Al pari del Cineroleum, progetti di Didier Faustino come *Stairway to heaven*⁸⁸(2001) o *Double Happiness*⁸⁹ (2009) lavorano con le attrezzature della strada, con materiali disseminati lungo corsie a scorrimento veloce o in spazi tagliati fuori da quanto riconosciuto come spazio pubblico, permettendo il riappropriarsi di questo materiale urbano e coinvolgendolo in rinnovati significati e usi. “Double Happiness” è un sistema di rilettura e riutilizzo del sistema di cartellonistica stradale per mezzo dell’installazione di una coppia di altalene su una struttura pubblicitaria. Il quanto Addendo è esso stesso un oggetto ibrido frutto dell’addizione principalmente del frame del pannello, dei dondoli, di una scala e una piattaforma in traliccio di acciaio con reti protettive e faretto. Il progetto è concepito come un’installazione mobile e può essere eretto attorno a una pubblicità esistente ma si attiva unicamente con i corpi, che, entrando nel raggio d’azione dell’Addendo ne restano coinvolti portando a compimento lo scopo dell’intera operazione. Prendendo parte a questo gioco “rischioso” e mettendo alla prova i propri limiti, si potrà sfuggire e al contempo dominare lo spazio pubblico attraverso equilibrio e disequilibrio per sperimentare una nuova percezione del mondo fisico, così come del vuoto e della leggerezza⁹⁰.

Nel progetto “Stairway to heaven”, apprendendo dalla fruizione creativa e dagli usi impropri che permettono di guardare a una scala come una gradinata, a uno spazio di fatica come spazio di ristoro, si assiste a un ribaltamento di senso di un elemento noto e consolidato del paesaggio urbano tradendo la sua originaria missione per mezzo di aggiunte strategiche e irriverenti.

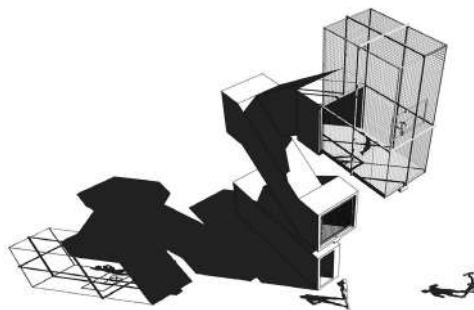
Prendendo a modello lo scheletro di una scala collettiva di un edificio residenziale – già di per sé uno spazio ambiguo in quanto pubblico in una proprietà privata – il progetto gio-

88 Dal sito del progettista: https://cargocollective.com/didierfaustino/2001_Stairway-to-heaven

89 Dal sito del progettista: https://cargocollective.com/didierfaustino/2009_Double-happiness

90 Cfr. <https://www.dezeen.com/2009/12/08/the-unbearable-lightness-of-being-by-mesarchitectures/>

Didier Faustino,
Stairway to heaven,
2001.



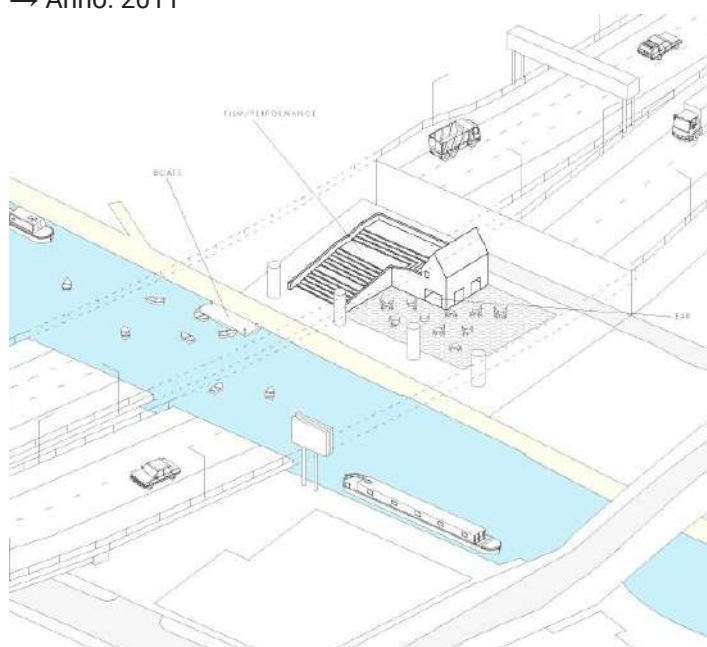
ca sul suo ribaltamento di senso: da spazio pubblico acquista un uso individuale. La scala in cemento armato, da attraversamento diviene spazio per “stare” in cui il “sopra” e il “sotto” cedono il passo a un unico “dentro”. Questo Addendo «transgresses the motive of a stairwell, giving the individual the opportunity to cage himself within it»⁹¹ e fa luce sulle aperture che questi dispositivi sono in grado di ottenere su quanto noto e pres-ente.

91 Cfr. https://cargocollective.com/didierfaustino/2001_Stairway-to-heaven «trasgredisce il motivo della tromba delle scale, dando all'individuo la possibilità di ingabbiarsi al suo interno» [TdA].



3.3.3 Folly for a Flyover

- Progettisti: Assemble
- Città: Londra
- Sito/Supporto: sottopasso autostradale in disuso a Hackney Wick
- Anno: 2011





Tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, con il termine *folies* (o *folly* dall'inglese) si è cominciato a indicare quegli elementi architettonici come tempietti, piccoli padiglioni o torrette presenti in parchi e spazi verdi divenuti poi particolarmente popolari nei secoli successivi nei giardini all'inglese e alla francese e che, rispecchiando l'interesse dell'epoca per l'orientalismo e la scoperta di culture lontane, inseguivano il gusto dell'esotico. Le *folies* nascono come *objet trouvé* provenienti da contesti anche eterogenei, rimandi a terre e culture distanti, il cui incontro in parchi e giardini pittoreschi destava meraviglia e sorpresa. Una *folly* si può dire Addendo poichè per mezzo della sua stessa presenza irriverente ed eccentrica, è in grado di aggiungere nuovi significati allo spazio aperto e alla sua percezione attraverso un processo di scoperta.

Ma sono *folies* nella storia dell'architettura più recente i "punti"⁹² rossi, che sparsi come "cellule" dissociate traducono il concetto di decostruzione architettonica applicata al parco de La Villette progettato dall'architetto Bernard Tschumi e realizzato in collaborazione con il filosofo Jacques Derrida nel 1983⁹³. Intese in questo senso come dispo-

92 Il nuovo parco de La Villette su progetto di Bernard Tschumi nasce dalla sovrapposizione di tre sistemi autonomi, che evocano la teoria di Wassily Kandinsky su punto, linea e superficie: i punti sono rappresentati da trenta oggetti architettonici di dimensioni contenute rivestiti di lamiera rossa disposti alle intersezioni di una griglia immaginaria sovrapposta in maniera indifferente al sito e che all'interno del parco assumono funzioni differenti non sempre predefinite.

93 Oltre alle Folies, il progetto del parco si basa su altri due strati: il sistema delle linee e delle superfici. Il sistema delle linee è destinato alla circolazio-



sitivi di decostruzione dello spazio, la loro presenza genera flussi di trasformazione non circoscrivibili, sottintendendo un'idea dell'essere umano nel mondo come un soggetto in movimento, immerso in uno spazio indeterminato e non definito a priori. Infatti nella concezione di Tschumi e Derrida dell'architettura dell'evento⁹⁴, la decostruzione non conduce a una *tabula rasa* architettonica priva di significato e funzione, ma piuttosto a una ridefinizione degli spazi attraverso l'esperienza.

Una *folly* è un Addendo allora proprio perché lavora sul livello dell'esperienza e la chiama in gioco in un progetto di perpetuo ri-allestimento.

Il progetto "Folly for a Flyover" del collettivo Assemble guarda alle *follies* proprio da questa doppia prospettiva, come "oggetto trovato" dal volto esotico e decontestualizzato in grado di ridefinire uno spazio con cui appare in assoluto contrasto e, in termini di decostruzione dello stesso, come apertura all'esperienza. L'operazione trasforma infatti un

ne ed è delineato da due assi rettilinei e ortogonali sottolineati da pensiline ondulate. Questi percorsi si intersecano e collegano i punti estremi di accesso al parco. La Promenade Cinématique, un percorso sinuoso ispirato alle sequenze di una pellicola cinematografica, aggiunge ulteriore complessità e dinamicità allo spazio.

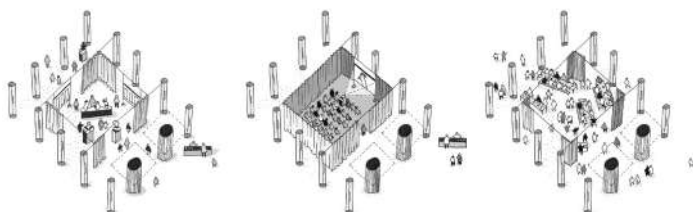
Il sistema delle superfici si forma attraverso lo spazio residuo generato dall'intersezione dei diversi percorsi ed è costituito da ampie estensioni di prato. In questo modo, La Villette diventa uno spazio policentrico, sfidando le convenzioni architettoniche tradizionali e offrendo un'esperienza dinamica e aperta all'interpretazione.

94 Cfr. *Spazi ed eventi* in B. Tschumi, *Architecture and Disjunction*, The MIT Press Cambridge (Ma), 1996, trad. it *Architettura e disgiunzione*, Edizioni Pendragon, Bologna 2005.



Assemble,
Folly for a flyover,
2011

sottopasso autostradale in disuso a Hackney Wick in un luogo d'arte e nuovo spazio pubblico per mezzo di un Addendo che lo invade con l'ingombro di una casa di mattoni dal tetto spiovente. Proprio come un *objet trouvé* in un giardino all'inglese, la Folly si addentra nel paesaggio del sottopasso accanto al canale di Lea Navigation, tra la selva dei piloni di cemento e le striature delle travi dell'A12 come a riconquistare lo spazio anche in alzato e nel suo sviluppo verticale ricuce mondi: mette in relazione le barche e le auto, il sole e la vegetazione rigogliosa con l'acqua e le piante palustri, il ritmo lento dello scorrere del canale con la vita veloce dei flussi superiori innestando al centro di questo sistema un elemento di rottura. Composto da due elementi (una gradinata verso il canale e un corpo dalla forma stilizzata di una casa) attivati per fasi alterne, la Folly ha ospitato un ampio programma di cinema, performance e giochi, curato da Assemble in collaborazione con il Barbican Centre e numerose organizzazioni e aziende locali: durante il giorno, ospitava un café, eventi e gite in barca esplorando i corsi d'acqua circostanti; di notte, il pubblico si radunava sui gradini per



Raumlaborberlin,
*The Holy temple of
Siegen*, 2022.
Configurazioni
possibili.

le proiezioni⁹⁵. Nelle nove settimane della sua installazione, 40.000 residenti locali, artisti e visitatori provenienti da tutta Londra si sono esibiti, hanno preso parte a workshop, conferenze, passeggiate e spettacoli teatrali rinnovando di volta in volta lo spazio attraverso il loro incontro.

Nel lavoro per Addendi finalizzato alla rilettura di spazi di risulta delle infrastrutture per mezzo di oggetti *follies* che prediligano l'esperienza e il coinvolgimento, rientra sicuramente il tempietto di Siegen del collettivo tedesco Raumlaborberlin. "The holy temple of Siegen"⁹⁶ (2022) è un Addendo realizzato nello spazio sottostante la superstrada Hüttentalstraße (HTS). A causa della sua posizione topografica, la sopraelevata è costruita su massicci pilastri di cemento che si estendono su tutta l'area cittadina e a contatto con una considerevole parte della popolazione che vive nelle vicinanze. Il progetto di montaggio di Raumlabor ridisegna la zona sottostante la HTS coinvolgendo dodici pilastri avvolti da tessuti colorati e la ripropone come un suolo sacro di un antico tempio completamente in contrasto con il viadotto restituendolo alla popolazione locale una *folly* in un giardino pittoresco.

95 Dal sito dei progettisti: <https://assemblestudio.co.uk/projects/folly-for-a-flyover>

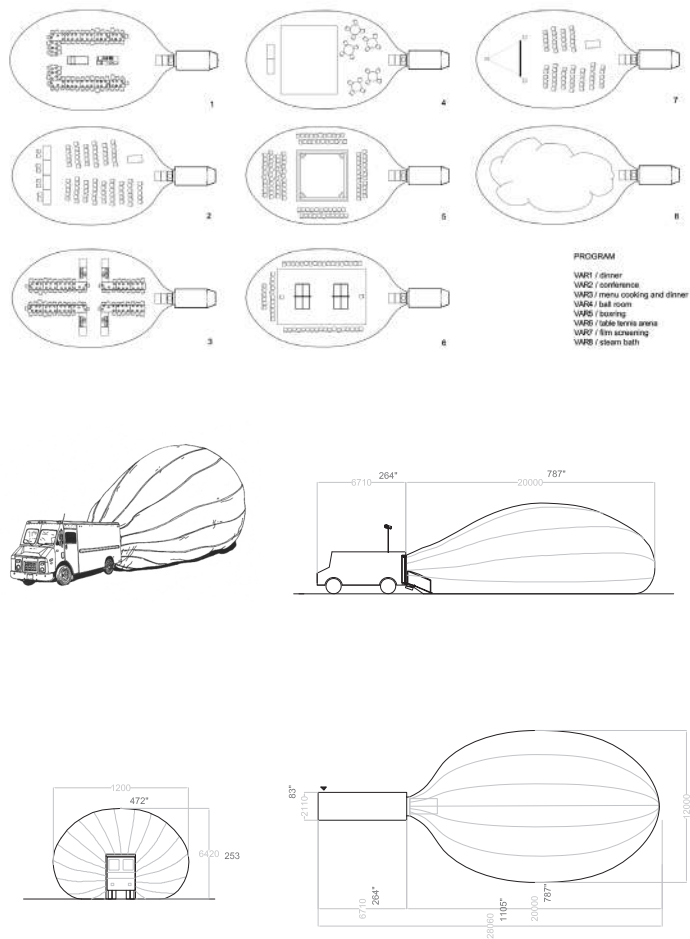
96 Dal sito dei progettisti: <https://raumlabor.net/holy-temple-siegen/>

Raumlaborberlin,
*The Holy temple of
Siegen*,
Siegen, 2022.





3.3.4 Spacebuster



- Progettisti: Raumlaborberlin
- Città: New York
- Sito/Supporto: variabile
- Anno: 2009
- Durata: programma di eventi dal 16/04 al 26/04



Raumlaborberlin,
Spacebuster,
New York, 2009.

Un Addendo è un dispositivo in grado di rendere abitabile l'insospitale generando condizioni di intimità e facendosi spazio all'interno di contesti anche consolidati, dilatandosi e conseguentemente "facendo spazio". Questi dispositivi generano sfere metaforiche detentrici di intimità e sono essi stessi piccoli cosmi, bolle.

Peter Sloterdijk nella sua trilogia "Sfere"⁹⁷ propone una storia filosofica delle culture umane attraverso proprio la figura della sfera attribuendo come fine ultimo all'abitare la loro costruzione. Il primo volume, "Bolle", elabora una filosofia dell'intimità, contrapponendo all'immagine autosufficiente dell'individuo il suo essere parte sempre di una diade. Per il filosofo tedesco l'essere umano abiterebbe realizzando bolle perché sempre alla ricerca di una spazialità primordiale⁹⁸ da ricostruire. Per questo risulta sempre abitatore di un certo interno da cui è dipendente: «gli uomini sono costruttori di sfere all'interno delle quali pongono in essere il loro mondo, il luogo del loro abitare, dove vivono il loro rapporto tra interno ed esterno»⁹⁹.

La ricerca e la costruzione di interni di volta in volta rinnovati è prerogativa degli Addendi che, come bolle o "bozzoli"¹⁰⁰,

97 La trilogia si struttura in *Sfere I: Bolle*, *Sfere II: Globi*, *Sfere III: Schiume*.

98 La spazialità primordiale per Sloterdijk è l'utero materno.

99 Sloterdijk, Peter, *Sphären 1. Blasen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998, trad. it. *Sfere I. Bolle*, Meltemi editore, Roma 2009, p.

100 «Il bozzolo è la prova che la vita costruisce per intero il proprio cosmo; la prova che non c'è differenza tra la casa e l'ambiente, non nel senso che quest'ultimo è la nostra casa, ma nel senso che la vita trasforma costantemente lo spazio nel quale si dispiega e, per questa stessa ragione la vita vive sempre se stessa. Il bozzolo è la dimostrazione vivente che un ambiente, un mondo, non si riduce a una geometria alla quale adattarsi ma è un laboratorio in cui si reinventano sin dal principio, geometria e forma». *Il bozzolo del mondo* in E. Coccia, *Metamorfosi*, cit., p.83.



luppano attorno a una forma di vita di cui divengono supporto e massima espressione. Proprio come bozzoli, gli Addendi sono anche manifestazione di cambiamento e raccontano di una gestione incessante di metamorfosi¹⁰¹, di moltiplicazioni di volti e di corpi.

Il progetto "Spacebuster" del collettivo tedesco Raumlabor-berlin si avvicina al ruolo e all'immagine di un Addendo/bolla che si sviluppa attorno a una vitalità che spinge dall'interno facendosi spazio e che, come suggerisce il suo stesso nome, quasi demolisce e frantuma quello consolidato e noto per aprirne altro al suo interno.

Invitato da Storefront for Art and Architecture nel 2006, il collettivo immagina lo Spacebuster come un microcosmo temporaneo che muta, si trasforma e si sposta per esplorare le possibilità dello spazio pubblico a New York City aprendolo a utilizzi collettivi temporanei. Lo Spacebuster è costituito da un furgone che dispone di uno spazio gonfiabile posteriore che può ospitare fino a 80 persone: l'ingresso alla "bolla" avviene attraverso la portiera del passeggero del furgone, camminando nel retro lungo una rampa direttamente nello spazio gonfiabile. La bolla è sostenuta dalla pressione dell'aria generata da un ventilatore sotto la rampa d'accesso ed è costituita da una membrana traslucida. La pelle semi-trasparente sottolinea il confine anche labile tra spazi definibili interni o esterni e bolle separate come possono essere ad esempio quella pubblica e privata. Questo spazio ibrido

101 Cfr. E. Coccia, *Métamorphoses*, Éditiones Payot & Rivages, Paris 2020, trad.it. *Metamorfosi*, Giulio Einaudi editore, Torino 2022, p.84.

«Ogni forma di vita è un bozzolo: la gestione incessante di una metamorfosi il cui risultato si manifesta solo nel futuro».



Aether Architects,
Air-Mountain,
Shenzhen, 2009.

consente a chi è all'interno di vedere cosa accade all'esterno e viceversa e la membrana funge da confine semipermeabile tra il pubblico e il più privato, trasformando l'ambiente circostante nel fondale della scena vista dall'interno, e lo Spacebuster in una sorta di palcoscenico per un'opera teatrale pubblica¹⁰². A seconda del programma in corso, lo spazio all'interno della bolla si trasforma con attrezzature di diversa natura e a sua volta, la stessa struttura flessibile e mobile della bolla, viaggiando per Manhattan e Brooklyn, si adatta all'ambiente circostante, passando sotto un ponte, attorcigliandosi intorno a un albero o riproducendo il profilo di una recinzione o di una facciata. Spacebuster è un Addendo per la sua capacità di aggregarsi e di aggregare a sua volta, di cambiare spinto dall'interno come una bolla o un bozzolo ma di essere allo stesso tempo una membrana attiva che recepisce dall'esterno, dialoga e mette in relazione altrettante "bolle" la cui realizzazione è affidata principalmente alla materia sempre presente dell'aria.

Questa dimensione collaborativa propria degli Addendi che affida alla combinazione "ambiente/evento" la determinazione della forma ultima dell'allestimento, è visibile in altri progetti temporanei e polifunzionali che fanno della "coordinazione ecologica"¹⁰³ il principale strumento di progetto. È questo il caso del padiglione Air-Mountain progettato per il Phoenix Flower Carnival nell'ottobre 2019 a Shenzhen, in Cina, dallo studio di architettura Aether Architects. Air-Moun-

102 Dal sito dei progettisti: <https://raumlabor.net/spacebuster/>

«The membrane of the bubble is translucent so people on the inside can see schematically what's going on outside and viceversa. So the membrane acts as a semi permeable border between the public and the more private».

103 «Area» n.183, *Temporary Architecture*, luglio 2022, p. 64.

tain si presenta in una doppia veste, come “bolla” che accoglie uno spazio per concerti, spettacoli, conferenze e workshop, e come “terreno” per attività libere, dettate anche dall’immaginazione. La sua forma è «determinata dall’aria, che ne costituisce la struttura e lo strato isolante; gli strati d’aria superiore garantiscono l’insonorizzazione, mentre le aperture laterali consentono la giusta ventilazione [...]». L’architettura non è un volume massiccio con un’unica funzione, non è un oggetto statico, che appare compatto alla vista; è una sintesi basata sulla combinazione sincronizzata di più elementi e funzioni»¹⁰⁴. In quanto Addendo - che sempre rintraccia un contesto in cui collocarsi e da cui dipendere - Air-Mountain attiva con l’ambiente naturale in cui è inserito una co-progettazione cedendo il controllo sui risultati formali e affidandoli piuttosto a una moltitudine di attori, umani e non, di cui si fa rivelazione. Questo tipo di dispositivo rende visibile la fisicità dell’aria e la sua “matericità” altrimenti impercettibile, così come ciascuna delle attività e degli usi che può accogliere sopra o al suo interno. Come macchina additiva dalle doti ostensive ha la capacità di “mettere in mostra” e rivelare la vitalità che la attraversa e in questo senso è un’utile introduzione ai Sismografi, dispositivi del “far vedere”.

104 Ivi, p. 67.





C. Scarpa,
*Monumento alla
Partigiana,*
Venezia.

3.4 Sismografi

Se i Simulatori rendono possibile un certo “fare”, i Sismografi¹⁰⁵ sono dispositivi del “far vedere”.

Come gli strumenti di misurazione dei fenomeni sismici che funzionano per mezzo di leve amplificatrici e trasduttori di accelerazione, allo stesso modo questi dispositivi sono in grado di «aumentare, intensificare ed enfatizzare il tenore di un fenomeno, spesso attraverso l’innesto di una differenza di potenziale»¹⁰⁶, sono in grado di monitorarlo e, registrandolo, lo rivelano. Per questo, inseriti nella città in allestimento, i Sismografi riscoprono la dimensione eloquente dell’allestire, mettendo in mostra, tra le varie cose, proprio la vitalità e il movimento che li attiva.

Nella categoria dei *Sismografi* rientrano dispositivi in grado di lavorare con l’attesa, sempre in allerta e capaci di far vedere fenomeni imprevedibili catturandone la transitorietà e registrandone la performatività. Si tratta di dispositivi che possano rendere evidente ciò che, per varie ragioni, non può essere facilmente percepito: perché riconducibile a una «sostanza sottile dell’architettura»¹⁰⁷, leggera e imprevedibile; perché intrappolato in una pelle che ne annulla o ne impedisce visibilità e percezione; perché fugace, in costante trasformazione, appartenente a un presente sempre in fuga.

I Sismografi che registrano «le sostanze sottili» assomiglia-

105 I sismografi sono una categoria attraverso cui Annalisa Metta nel capitolo *Sismografie. Le sostanze sottili dell’architettura* descrive e identifica il progetto di paesaggio. Dal momento che il progetto di paesaggio è una pratica del Mentre (si veda il paragrafo 2.2), la ricerca ne eredita ed estende alcuni dei temi agli allestimenti urbani.

106 A. Metta, *Il paesaggio è un mostro*, cit., p. 174.

107 Annalisa Metta riprende questa categoria da Lina Bo Bardi per fare riferimento, in senso ampio, ai fenomeni naturali e più in generale all’opera del vivente che produce trasformazioni operanti, germinazioni, decadimenti. Si veda de Oliveira, O. (2006), *Subtle Substances – The Architecture of Lina Bo Bardi*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.



Diller + Scofidio,
Jump Cuts,
San Jose, 1995.

no a quegli stratagemmi che Carlo Scarpa mette in pratica a Venezia per rivelare l'essenza del paesaggio della laguna. Nel minimale e sontuoso giardino per la Partigiana del 1969, «blocchi di pietra e calcestruzzo a differenti altezze misurano e rendono visibile l'alternarsi delle maree e si fanno coprire dalla pellicola fluorescente delle alghe e inceppare dalle concrezioni dei molluschi»¹⁰⁸. I blocchi di cemento interpretano l'essenza del paesaggio veneziano restituendo la vitalità biologica della laguna in un mai interrotto gioco di emersione e sommersione. Ma è anche quanto accade nel *portego* Querini-Stampalia, che accoglie la marea, ne registra il livello e la mette in mostra¹⁰⁹. Un dispositivo di questo tipo è in grado di «insinuarsi sottile e prorompente secondo i casi, come un corpo estraneo che funzioni da mezzo di contrasto rivelatore, come azione di disturbo che, interferendo, renda manifesto l'accadere in corso, l'esprimersi e il compiersi di altri attori e di altre intenzioni»¹¹⁰.

L'allestimento per mezzo di Sismografi, in quanto forma di comunicazione tra mondi differenti e non sempre in dialogo, permette di riformulare l'idea di barriera inattiva che determina il binomio interno/esterno per mezzo di nuove forme di visibilità e permeabilità. In alcuni casi, ad esempio, essi

108 Cfr. A. Metta, *Il paesaggio è un mostro*, cit., p. 175.

109 *Ibid.*

110 A. Metta, *Il paesaggio è un mostro*, cit., p. 174.

Diller + Scofidio,
Facsimile,
 San Francisco,
 2004.



rivelano attività destinante esclusivamente a uno solo dei due ambiti e ricercano connessioni e inevitabilmente forme di ambiguità¹¹¹. Sono “scatole comunicative”¹¹² o “schermi” che mostrano cioè che avviene oltre o altrove. È questo il caso delle installazioni *Jump Cuts* (1995) e *Facsimile* (2004) di Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio che, per mezzo di schermi posti all'esterno di edifici pubblici e telecamere che riprendono al loro interno, rivelano una vitalità collettiva e la destinano allo spazio della città¹¹³. Questi progetti rientrano nei *Sismografi* perché allestimenti in grado di raccontare vitalità altrimenti nascoste: «the apparatus could be seen as scanning device, a magnifying lens, a periscope (a camera at a high elevation looks toward the city)»¹¹⁴. In questo senso i *Sismografi* sono un escamotage per ridare continuità a mondi distanti, riportare all'esterno la dimensione intima e all'interno la città, e permettono di riformulare lo spazio in quanto pubblico.

La terza categoria di fenomeni a cui conferiscono eloquenza i dispositivi di questa sezione comprende quelli che, per

111 Cfr. A. Bertagna, Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio: *Facsimile* in Id. *Il controllo dell'indeterminato. Potëmkin villages e altri nonluoghi*, Quodlibet, Macerata 2010, p.391.

112 Cfr S. Marini, *Nuove terre*, cit., p.108.

113 Per la differenza tra i due progetti si veda A. Bertagna, *Il controllo dell'indeterminato*, cit., p. 391.

114 Dal sito dei progettisti: <https://dsrny.com/project/facsimile>

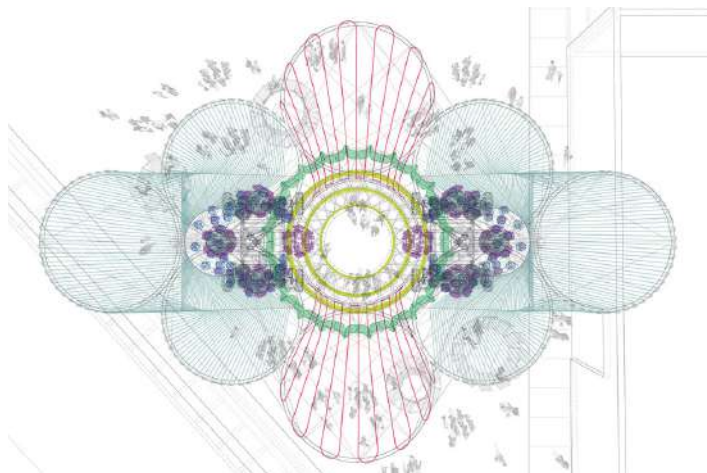
essere colti, necessitano di un'osservazione in un tempo lungo ed è per questo che i Sismografi sono definibili come dispositivi di monitoraggio sempre in allerta. Infatti, se come visto, gli Addendi generano montaggi che includono il tempo in un processo di trasformazione creativa che, al pari dell'evoluzione, procede cogliendo occasioni, nei Sismografi la componente temporale si traduce nella riscoperta del valore dell'attesa. Nell'attesa, il progetto in allerta cresce e si completa, si verifica e aggiorna. Operare per mezzo di allestimenti temporanei intesi come operazioni di monitoraggio, vuol dire riconoscere non il futuro né il passato come tempo del progetto, ma «un modo verbale indefinito che indica un processo in corso e dunque un'accezione di tempo perennemente operante»¹¹⁵: il Mentre.

I Sismografi rilevano vitalità e fenomeni imprevedibili con cui collaborano in una visione plurale e polifonica del progetto; lavorano con l'ambiguità e l'incertezza demolendo binomi e coppie oppostive; operano con l'attesa consapevoli che il progetto si completa nella continuità del divenire.

115 Annalisa Metta riconduce questo tempo al gerundio. Si veda A. Metta, *// paesaggio è un mostro*, cit., p.178.



3.4.1 Cosmo



- Progettisti: Andrés Jaque
- Città: New York
- Sito/Supporto: spazio esterno PS1
- Anno: 2015
- Durata: 3 mesi



Andrés Jaque,
Cosmo,
PS1 New York
2015

Mettere in mostra fenomeni imprendibili, rivelarne la presenza e la possibilità d'azione vuol dire riconoscerli presenti e necessariamente coinvolgibili come materiali di progetto. La loro rivelazione porta a galla forme di convivenza finora celate e fa del con-vivere una sfida del Mentre. Per questo i Sismografi hanno un ruolo determinante nella comprensione di quanto agisce oggi e delle voci che prendono parte alla polifonia che è il loro allestimento.

Andrés Jaque nell'introduzione a *Superpowers of Scale* riporta la polifonia alla questione della "scala", non tanto intesa come una calibrazione di misure sempre diverse ma come la dichiarazione di una non universalità dovuta all'assemblaggio rinnovabile di questioni eterogenee che è l'architettura: «architecture operates in the domains where humans negotiate with the microbiological, the mineral, the geopolitical, the climatic, the technological, and the ecosystemical»¹¹⁶.

Gianluca Burgio, nella postfazione alla raccolta di saggi tradotti in italiano *Mies e la gatta Niebla*¹¹⁷, rintraccia una consapevolezza ecologica da parte di Jaque e dell'OPI¹¹⁸ tale da operare in «un complesso *entanglement* ecologico in cui

116 «L'architettura opera nei domini in cui gli esseri umani negoziano con il microbiologico, il minerale, il geopolitico, il climatico, il tecnologico e l'ecosistemico» [TdA]. A. Jaque, Office for Political Innovation, *Superpowers of scale*, Columbia University Press, New York 2020, p.17.

117 A. Jaque, Office for Political Innovation, *Mies e la gatta Niebla. Saggi su architettura e cosmopolitica*, edizione critica e traduzione a cura di G. Burgio e R. Rispoli, Sikè edizioni, Leonforte 2019.

118 Andrés Jaque fonda l'OPI (Office for Political Innovation) nel 2003 introducendo un approccio trasversale al progetto architettonico. Lo studio opera all'incrocio di design, ricerca e pratiche ambientali indagando l'azione dell'architettura all'interno di un complesso sistema di relazioni e azioni, plurali e differenti.



perfino le contaminazioni possono avere un ruolo»¹¹⁹. La rete interconnessa in cui abitano umani e non-umani che Jaque legge nello spazio architettonico e urbano, rende impossibile una divisione tra materia privilegiata e porzioni di scarto: tutto quanto pres-ente rientra nella sua pratica progettuale. Perfino la tossicità, intesa come prodotto della contaminazione da parte dell'essere umano sul pianeta, è oggi un elemento del Mentre che interroga il progetto. A dimostrare che si può vivere in un mondo infetto, come sostiene Donna Haraway¹²⁰, Andres Jaque e OPI nel 2015 realizzeranno per il MOMA un'installazione dal titolo COSMO¹²¹.

COSMO è un Sismografo perché rivela e mette in mostra la possibilità di «costruire con la tossicità»¹²². Questo dispositivo nasce in reazione alle politiche municipali di New York che prevedevano l'espulsione dell'acqua sporca e contaminata con la conseguente eliminazione dei suoi cattivi odori dalla città. Le vere conseguenze di queste operazioni furono però l'aumento degli affitti e la segregazione di parte della popolazione. COSMO mette in discussione le politiche urbane e come «una sorta di oggetto cyborg», recupera le acque di scarico e, attraverso un sistema di fitodepurazione, le rende potabili in un breve lasso di tempo dimostrando «la possibilità di convivere con le tossicità che noi stessi pro-

119 Si veda il paragrafo *Architetture nel mondo infetto* nella postfazione di Gianluca Burgio in A. Jaque, Office for Political Innovation, *Mies e la gatta Niebla*, cit., p. 220.

120 Cfr. D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019.

121 COSMO è stato il progetto vincitore del programma Young Architects del MoMA PS1 per l'estate 2015.

122 *Architetture nel mondo infetto* nella postfazione di Gianluca Burgio in A. Jaque, Office for Political Innovation, *Mies e la gatta Niebla*, cit., p. 221.



duciamo»¹²³. Il cuore del progetto è un ciclo di purificazione dell'acqua che si sviluppa in quattro giorni, durante i quali COSMO ne filtra e depura 3.000 galloni, circa 11 mila litri. Questo processo mira a eliminare particelle sospese e nitrati, bilanciare il pH e aumentare il livello di ossigeno disciolto. Il ciclo di purificazione è progettato per essere continuamente ripetuto e, ogni successivo, contribuisce a rendere l'acqua sempre più pulita.

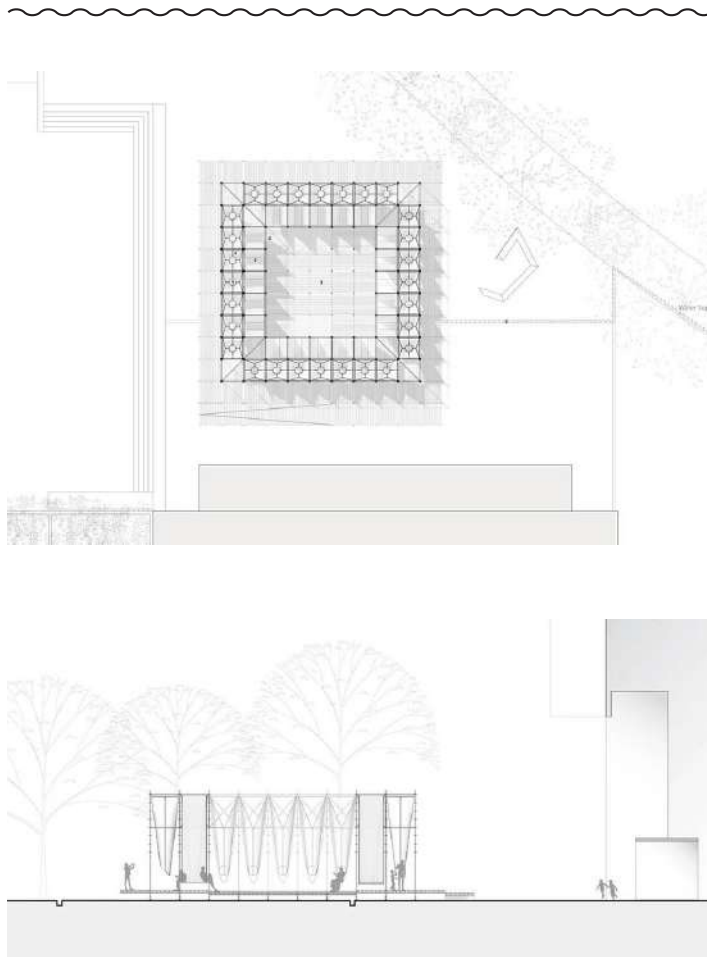
COSMO è un sismografo perché l'operazione che supporta è portata allo scoperto in tutte le sue fasi¹²⁴: in primo luogo è resa visibile la natura scultorea delle reti di condutture dalle quali dipende la città ed è mostrato un ciclo di vita possibile dell'acqua, dall'avvio fino alla sua conclusione, altrimenti celato. Grazie a una complessa progettazione biochimica, una rete di plastica tesa si illumina al centro degli elementi circolari automaticamente ogni volta che l'acqua diventa potabile, non solo a sottolineare il successo del processo di purificazione, ma anche a contribuire a un'atmosfera di festa e coinvolgimento per la sua riuscita, come una moderna luce da discoteca per gli eventi del MoMA PS1 di New York. Sismografo su ruote, composto da componenti personalizzate di irrigazione, COSMO "fa vedere" la tossicità e le strade possibili di convivenza. La sua macchina ibrida accoglie la sfida del Mentre e dimostra che si può costruire con quanto contaminato e presente e che, proprio grazie a questo, è altrettanto possibile oggi coinvolgere e far convivere comunità eterogenee in una rete intricata di interazioni.

¹²³ *Ibid.*

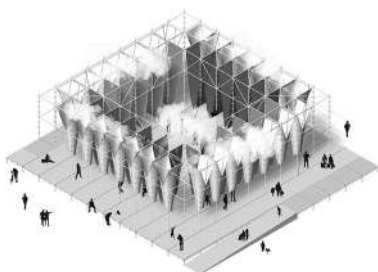
¹²⁴ COSMO si avvale anche di un'app progettata contestualmente. Attraverso l'app COSMO, è possibile seguire l'evoluzione dell'acqua nel dispositivo, apprendere le informazioni necessarie per costruire dispositivi simili e connettersi con la comunità di esperti che hanno partecipato alla sua progettazione.



3.4.2 Mist Encounter



- Progettisti: Serendipity Studio
- Città: Taiwan
- Sito/Supporto: piazza all'aperto del Taipei Fine Art Museum
- Anno: 2017
- Durata: ristrutturazione del sistema di condizionamento dell'aria nell'edificio del museo.



Serendipity Studio,
Mist Encounter,
Taiwan 2017.

L'azione sismografica del progetto temporaneo non deve passare necessariamente per operazioni plateali, ingenti per forma o misura: un Sismografo, in quanto dispositivo di rivelazione di "sostanze sottili", spesso mette in luce e dà voce ad attori silenziosi, fenomeni imprevedibili, con i quali ricerca complicità creativa. Compito dei Sismografi è dunque l'esprimersi e il compiersi di altri attori e in questo senso sono Sismografi molte opere di Land Art in cui il paesaggio, urbano o naturale, perde un ruolo passivo e si rivela materia presente e operante. È quello che accade per esempio con la *Spiral Jetty* di Robert Smithson del 1970 in cui un molo a spirale nel Grande Lago Salato dello Utah, mette in mostra l'aridità o le piogge che alterano il livello dell'acqua e lo registrano. L'opera d'arte è in perpetuo mutamento e assume forme diverse perché invita al progetto le maree, le condizioni di luce, il sale e i microbi dell'acqua che collaborano sulla resa finale.

La registrazione e la restituzione visibile delle qualità intangibili del paesaggio sono alla base del progetto «di atmosfera»¹²⁵ che è il *Blur Building* di Diller e Scofidio (+ Renfro), sul lago di Neuchâtel, il cui principale materiale di costruzione è il lago stesso. La sua acqua «viene pompata dal lago, filtrata e finemente nebulizzata attraverso una fitta serie di ugelli ad alta pressione»¹²⁶ così, una leggera struttura tensegrale metallica è avvolta da una nuvola di nebbia che ne restituisce un prospetto indefinibile: «la massa di nebbia risultante cambia di stagione in stagione, di giorno in giorno, di ora in

125 G. Incerti, D. Ricchi, D. Simpson, *Diller + Scofidio (+ Renfro). Architetture in dissolvenza. Opere e progetti 1979-2007*, Skira, Milano. p.144.

126 *Ibid.*

Diller + Scofidio,
Blur Building,
 lago di Neuchâtel,
 Svizzera, 2002.



ora, di minuto in minuto, in una visualizzazione continua e dinamica delle forze naturali rispetto alle forze create dall'uomo»¹²⁷. *Blur Building* è un «mezzo abitabile, senza forma, senza caratteristiche, senza profondità, senza scala, senza massa, senza superficie e senza dimensione»¹²⁸ perché appare come il frutto di una coprogettazione con un agente cangiante e indefinito quale la nebbia¹²⁹.

Il progetto quale Sismografo esprime a fondo il senso dell'allestimento come impalcato di supporto: predisposto, dispiegato, in attesa di contaminazioni e che offre la rigidità della sua regola perché possa essere corrotta da agenti altri a cui è affidata la resa finale.

Come la struttura tensegrale nel progetto di Diller e Scofidio, allo stesso modo è un impalcato quella intelaiata di tubi e giunti del padiglione *Mist Encounter* che si erge nell'estate del 2017 nella grande piazza all'aperto di fronte al Taipei Fine Art Museum a Taiwan. *Mist Encounter* – letteralmente “incontro con la nebbia” – nasce in risposta a una programmata ristrutturazione del sistema di condizionamento dell'aria nell'edificio del museo e tenta di creare consapevolezza e informazione sul suo funzionamento. In quanto Sismografo fa vedere l'aria, “sostanza sottile”, e il suo trattamento per mezzo di un sistema di nebulizzazione che produce una nuvola di nebbia. Nel suo danzare tra visibilità e invisibilità, la

¹²⁷ *Ibid.*

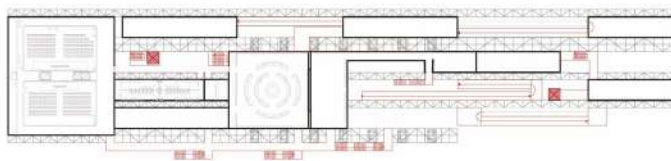
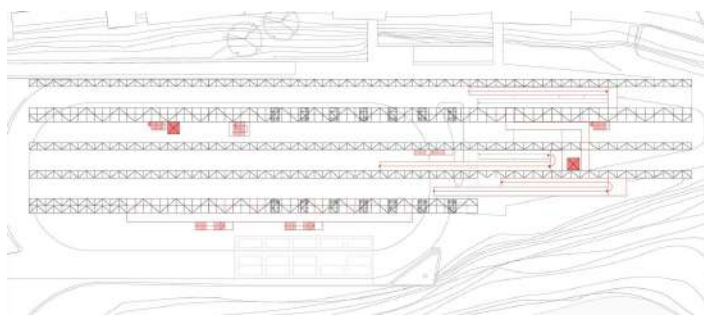
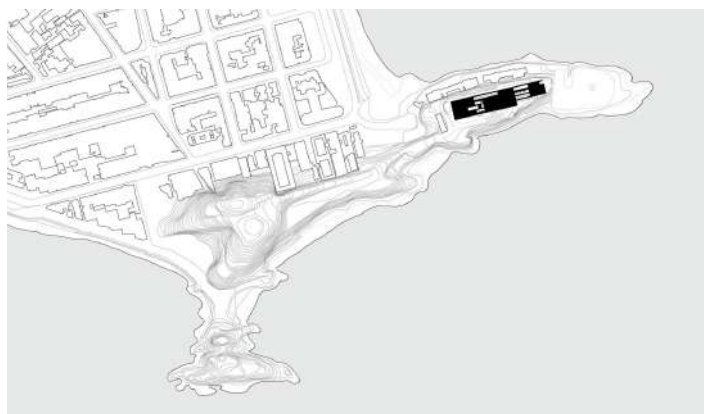
¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ L'utilizzo della nebbia in ambito architettonico è stato introdotto per la prima volta dall'artista giapponese Fujiko Nakaya. Il suo contributo è evidente nel padiglione creato per la Fiera Mondiale di Osaka nel 1970 caratterizzato da uno strato di nebbia attorno la superficie di una cupola geodetica. Nakaya ha collaborato nelle fasi di progetto di *Blur Building* fornendo consulenza su aspetti tecnici ed estetici.

nebbia diventa una forza dinamica, plasmando il modo in cui si percepisce il padiglione e le possibili interazioni con esso. Questa dualità gioca un ruolo determinante per un progetto ostensivo: il dispositivo "fa vedere" la nebbia che risponde a sua volta con giochi di luci e ombre, oscurando il visibile, avvolgendolo di incertezza, trasformando il familiare nell'enigmatico, invitando alla contemplazione e alla curiosità, svelando l'invisibile. Imprendibile e in continua evoluzione, questo evento microclimatico conferisce alla corrente d'aria e alla climatizzazione invisibile una forma comprensibile, permettendo ai corpi umani di percepire i cambiamenti ambientali. La nebbia si manifesta tra la maglia metallica della struttura portante a cui sono appesi strati di tessuto intrecciato a formare coni che la disperdono sul confine distinto e sfocato del padiglione. I visitatori sostano sotto i coni a respirare l'aria umida e nebbiosa, seduti sui dondoli di tessuti appesi guardano fuori il mondo restituito e risignificato dall'aria densa; il sole estivo e la brezza si insinuano ad animare il graticcio e tutte le cose appaiono e scompaiono nella nebbia che diventa più pesante e leggera. Il suo aspetto mutevole rivela qualità visibili e poi invisibili, collettive e individuali, naturali e artificiali.



3.4.3 Humanidade2012



- Progettisti: Carla Juaçaba + Bia Lessa Rio
- Città: Rio
- Sito/Supporto: scogliera tra Copacabana e Ipanema
- Anno: 2012
- Durata: 3 mesi



Carla Juaçaba +
Bia Lessa Rio,
*Humanidade*2012,
Rio 2012.

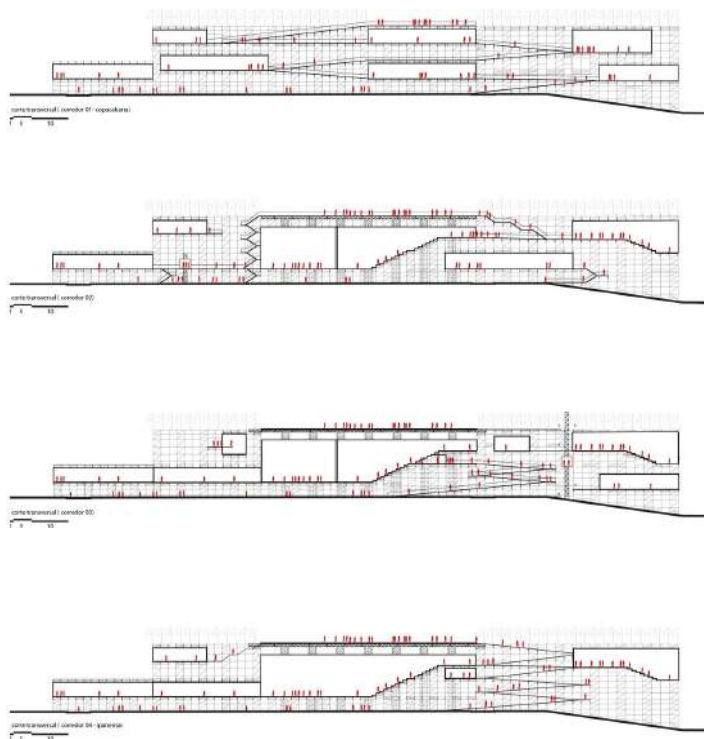
L'allestimento per mezzo di Sismografi produce nuove forme di visibilità perché ciascuno di questi dispositivi è in grado di mettere in dialogo realtà differenti e dargli voce. In questo senso i Sismografi giocano un ruolo chiave nella definizione di barriere attive che si insinuano “tra” ricercando connessioni piuttosto che rotture e concedendo permeabilità oltre ogni possibile binomio fuori/dentro, pubblico/privato o naturale/artificiale.

In occasione della Conferenza delle Nazioni Unite sullo sviluppo sostenibile di Rio de Janeiro, l'architetta brasiliana Carla Juaçaba sceglie un Sismografo come padiglione per mostrare le idee principali discusse durante l'iniziativa, in quanto dispositivo in grado di «rivelare piuttosto che proteggere»¹³⁰. Con queste intenzioni viene eretto a cavallo tra le due spiagge di Rio, Copacabana e Ipanema, la “scatola comunicativa”¹³¹ di Humanidad2012.

Il dispositivo è qui letteralmente un impalcato a cui si appendono, appoggiano o incastonano i volumi di auditorium, sale riunioni, spazi espositivi, percorsi e servizi che, nel medesimo modo, si rivelano elementi comunicativi e informativi. Nel suo insieme Humanidad2012 è una gigantesca macchina espositiva in cui tutto è a vista, perfino il paesaggio in cui

130 «To reveal, not shield». Dichiarazione dei progettisti. Fonte:
<https://www.archdaily.com/463532/humanidade-pavilion-2012-carla-juacaba-bia-lessa>.

131 Cfr. S. Marini, *Nuove terre*, cit., p.108.



si inserisce e che incornicia.

Non segna il limite tra le due spiagge ma come un cannocchiale permette sempre di traguardare mettendole in relazione; non è una barriera al forte vento del luogo e nemmeno lo cattura ma lo lascia risuonare tra i suoi tubi e ne registra il movimento senza mai sedarlo. Le condizioni climatiche come ogni carattere del sito non restano escluse e sono coinvolte nel progetto: «how could we turn way from the wind, sea, sun, the rain, ever so present and impressive at the Copacabana Fort?»¹³².

La scelta della struttura di tubi e giunti metallici risponde proprio a questa esigenza, facilita la ventilazione naturale

132 «Come potremmo allontanarci dal vento, dal mare, dal sole, dalla pioggia, sempre così presenti e impressionanti al Forte di Copacabana?» Dichiarazione dei progettisti, [TdA].

Fonte: <http://www.archdaily.com/463532/humanidade-pavillion-2012-carla-juacaba-bia-lessa>.



degli interni e permette alla brezza marina di accompagnare i visitatori sulle rampe attraverso l'edificio. Le sue pareti e le coperture filtrano ma non schermano completamente gli agenti atmosferici e il tetto di bandiere ne rivela l'andamento. Data la sua totale permeabilità, Humanidad è un moderno Fun Palace inteso come grande dispositivo concepito per offrire punti di vista all'esterno e al suo interno, costruito sul percorso degli utenti. La grande macchina edilizia pubblica e incompleta progettata da Cedric Price agli inizi degli anni 60 del '900 anticipa il tema del manufatto come scatola comunicativa¹³³ attivata dal movimento che la attraversa. Come per il padiglione brasiliano, la sua maglia reticolare fissa l'involucro a cui si ancorano però volumi e spazi flessibili: i suoi margini orizzontali e verticali sono mobili e possono essere riorganizzati, a meno di pochi vincoli, in ciascuna delle tre dimensioni. In questo senso il Fun Palace è prima di tutto un cantiere in cui testare e sperimentare il nuovo e introduce il tema del "non finire" nell'architettura pubblica¹³⁴. L'apertura al ri-progetto, la possibilità continua di risignifica-

133 Cfr. S. Marini, *Nuove terre*, cit., p.108.

134 Ivi, p.109.



zione rimanda al “gioco delle stratificazioni”¹³⁵ che Altarelli individua per l’allestimento della città e per questo i suoi dispositivi si dimostrano sempre laboratori di trasformazioni incessanti.

135 «L’allestimento è il riprogetto della visione dell’esistente attraverso quegli atti, a loro volta non conclusivi, che si aggiungono e si sommano al gioco delle stratificazioni pregresse» L. Altarelli, *Light city*, cit., p. 141.



3.4.4 Spaziale. Ognuno appartiene a tutti gli altri.

- Progettisti: Fosbury Architecture
- Città: Venezia, 18 Mostra Internazionale di Architettura
- Sito/Supporto: Padiglione Italia
- Anno: 2023
- Durata: sperimentazioni precedenti + 20/05-26/11 + ri-scontri successivi





Post Disaster Rooftop EP04, Post Disaster + Silvia Calderoni, Ilenia Caleo, Taranto.

La Baia delle Sirene, BB+Ter-raforma, Baia di Ieranto.

«Quasi per definizione una mostra d'architettura serve a sollevare questioni strategiche, i progettisti invitati contribuiscono a rafforzarne la tesi e il curatore a storicizzare il fenomeno. Non ci sottrarremo a questo compito; ma non ci preme tanto di rendere universale un'intuizione, quanto di restituire un'istantanea di un movimento - ancora inconsapevole in Italia - che registriamo, del quale facciamo parte, che sta maturando i primi frutti e che forse diventerà qualcosa»¹³⁶.

Chiamati come curatori del padiglione Italia alla Biennale di Venezia del 2023, i Fosbury rispondono con un'operazione di registrazione di una certa corrente¹³⁷ disseminata sul territorio italiano per rivelarne l'esistenza; rispondono cioè con un'operazione sismografica che vede coinvolti numerosi attori. Con questo lavoro il giovane collettivo riconosce al ruolo di curatore una dimensione necessariamente etica e allargata e decide di utilizzare l'esperienza del Padiglione Italia per attivare azioni che vadano oltre la durata semestrale della manifestazione per estendere la prospettiva temporale e convertire il consumo di risorse in un investimento: «il curatore è [...] un intermediario tra istituzioni e pubblico,

¹³⁶ Fosbury Architecture, *Spaziale. Ognuno appartiene a tutti gli altri. Everyone belongs to everyone else*, 18 Mostra Internazionale di Architettura la Biennale di Venezia, Humboldt Books, Venezia 2023, p. 15.

Il volume è il catalogo che raccoglie le voci di tutti i protagonisti coinvolti nel Padiglione Italia alla 18. Mostra Internazionale di Architettura – La Biennale di Venezia, 2023.

¹³⁷ Si fa riferimento alle pratiche di giovani architetti, di una generazione ben precisa, che i curatori individuano con il termine *Spazialisti*. Cfr Fosbury Architecture, *Spaziale*, cit., p. 15.

Sot Glas, Giuditta
Vendrame + Ana
Shametaj,
Friuli-Venezia
Giulia.



UCCELLACCIO,
HPO + Claudia
Durastanti, Ripa
Teatina.



ma anche una figura in grado di assorbire e metabolizzare le questioni urgenti e di intervenire quando necessario. [...] Per noi, nel tempo, la pratica curatoriale si è dimostrata un potente strumento per passare dall'archiviazione all'azione»¹³⁸. Spaziale non si limita a un canonico lavoro di allestimento di una mostra ma "passa all'azione" e la trasforma in un Sismografo per mezzo dell'attivazione di progetti pionieri sul territorio italiano e del loro monitoraggio nel tempo. Nel suo insieme, l'operazione è un dispositivo in grado di lavorare proprio con il tempo e di scoprire nell'attesa il valore di un progetto: la sua durata non è limitata ai mesi dell'esposizione ma si organizza in tre momenti distinti e strettamente dipendenti. Il primo è "Spaziale presenta" un osservatorio che, nei mesi precedenti alla Biennale, ha monitorato l'attivazione dei nove interventi site-specific in nove luoghi scelti della penisola, in siti rappresentativi di condizioni di fragilità; il secondo è "Spaziale. Ognuno appartiene a tutti gli altri" che incarna all'interno del padiglione veneziano delle Tese delle Vergini «la sintesi formale e teorica dei processi innescati altrove»¹³⁹; il terzo è "Spaziale" un archivio che documenterà le attività locali, un laboratorio incrementale con una prospettiva a lungo termine.

Innesco e monitoraggio, l'operazione è testimone della possibilità di lavorare nei tempi e negli spazi solo apparentemente sospesi o vuoti della città reale. Ai nove progetti pionieri è stato chiesto infatti di concentrarsi su sfide contemporanee - convivenza con il disastro, riconciliazione con l'ambiente, coesistenza multiculturale, recupero del patrimonio incom-

¹³⁸ Ivi, p. 16.

¹³⁹ Ivi, p. 16.



Concrete Jungle,
Giuditta Parasite
2.0 + Elia Fornari,
Terraferma Ve-
nezia.

Sea Changes,
Lemont + Roberto
Flore, Cabras.

piuto, inclusione sociale, transizione alimentare, rigenerazione delle periferie, superamento del divario digitale e tutela del paesaggio¹⁴⁰ - e di lavorare tra le pieghe, in condizioni di crisi e fragilità, nel Mentre. Scrive a questo proposito Nina Bassoli all'interno del catalogo della mostra:

Se la crisi, così come la catastrofe, taglia il tempo di netto con la sua lama divisoria, è pur vero che il tempo è un *continuum* che non si può che continuare ad abitare, proprio come lo è lo spazio attraverso la continuità del suolo. E noi, da architetti, abbiamo la possibilità di costruire all'interno di queste cesure, poiché questa continuità *spaziale* ha il potere di penetrare anche là, affinché sia possibile entrare in risonanza con l'evento, abitare la catastrofe, e se vogliamo, stare con i problemi¹⁴¹.

I nove progetti selezionati sono dunque a loro volta Sismo-grafi perchè "fanno vedere" le possibilità contenute nella "catastrofe" e nei contesti in trasformazione, e ne diventano stazioni di monitoraggio; interpretano spazi urbani non convenzionali come nel caso dei tetti di una Taranto che convive con un disastro ambientale in corso¹⁴² o riattivano zone d'ombra in terre di confine come quelle friulane¹⁴³; incorag-

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ N. Bassoli, *Fate presto!* In Fosbury Architecture, *Spaziale*, cit., p.348.

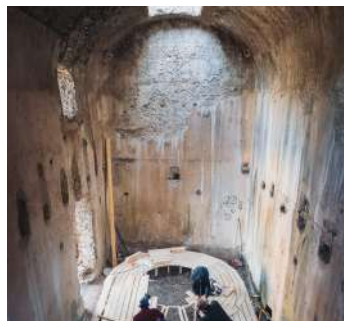
¹⁴² Si rimanda al progetto "Post Disaster Rooftops" dello studio Post Disaster a Taranto che, attraverso occupazioni temporanee, trasforma i tetti della città vecchia in palcoscenici performativi, spazi urbani non convenzionali liberi da forme di controllo.

¹⁴³ Si rimanda al lavoro di Giuditta Vendrame per il progetto "Sot Glas": un'installazione sonora e luminosa che riattiva i cinquecento metri di tunnel sotter-

La Casa Tappeto,
Studio Ossidiana +
Adelita Husni Bey,
Librino, Catania.



Tracce di Belmondo,
Orizzontale +
Bruno Zambolin,
Belmonte Calabro.



giano nuove forme di aggregazione rituale¹⁴⁴ o intercettano pratiche esistenti e le coinvolgono in quanto materiale attivo e pres-ente¹⁴⁵; indagano processi di produzione¹⁴⁶ o paesaggi locali¹⁴⁷ guardando alle condizioni di rinnovamento che sono in grado di apportare; riattivano spazi in disuso o abbandonati attraverso micro-interventi di messa in sicurezza, demolizione selettiva e di arredo¹⁴⁸.

Spaziale è un Sismografo composto a sua volta da dispo-

ranei di un rifugio antiaereo della Seconda guerra mondiale a Trieste.

144 Si veda il progetto "La Terra delle Sirene" di Fabrizio Ballabio e Alessandro Bava (BB) che a cavallo tra mitologia e tecnologia definisce un dispositivo spaziale come macchina scenica per spettacoli, performance e forme di aggregazione.

145 È il caso del progetto "Concrete Jungle" dello studio Parasite 2.0 che ridisegna pareti per arrampicata sulle facciate di fabbriche dismesse della Terraferma veneziana intercettando l'attività dell'associazione locale Sgrafa Masegni. Ma è quanto accade anche per il Padiglione mobile "La Casa Tappeto" dello studio Ossidiana che attraverso 144 mq di tessuto da distendere, issare o piegare, compone nuovi spazi temporanei di volta in volta per mezzo di attività laboratoriali con le associazioni di quartiere.

146 Il progetto "Sea Changes" di Lemonot si interroga su come creare un sistema alimentare culturalmente rilevante per le generazioni future e per l'intero ecosistema. Il lavoro indaga le relazioni tra prodotti tradizionali e filiere contemporanee proponendo un approccio olistico ai sistemi alimentari per una transizione culturalmente rilevante. Caso paradigmatico è lo stagno di Cabras con una comunità che si fonda da secoli sulla filiera della bottarga di muggine.

147 Il progetto di (ab)Normal "Belvedere rn-m-g-m" indaga luoghi e processi di produzione nel cuore della Piana Firenze-Prato-Pistoia e interpreta questa regione come un laboratorio dove riflettere sul rapporto tra tecnologia e natura per osservarne la performatività.

148 Si fa riferimento al progetto "Uccellaccio" di HBO che si occupa della riattivazione partecipativa di ecomostri attraverso micro-interventi di messa in sicurezza, demolizione selettiva o movimenti di terra e a quello del collettivo Orizzontale "Tracce di BelMondo" che invece si occupa della riattivazione di uno spazio in disuso a Belmonte Calabro attraverso un intervento di autocostruzione e una serie di arredi sonori interattivi.



BELVEDERE RN-M-G-M/G-Cit UNI EN 13163:2013, (ab)
Normal + Captcha
Architecture +
Emilio Vavarella,
Piana Firenze, Pra-
to, Pistoia.

*Com'è bello far
l'amore da Trieste
in giù, Alterazioni
Video + Fatama-
gico + Fosbury
Architecture: istal-
lazione video che
raccolge e riporta
frasi, momenti,
e vedute inerenti
le esperienze dei
nove progetti col-
laborativi avviati
da Spaziale*

sitivi di monitoraggio disseminati da nord a sud Italia per dimostrare che l'allestimento più che un prodotto è un processo da verificare nel tempo e che il ruolo curatoriale è da intendersi oggi, secondo uno sguardo ampio, come operazione di innesco e coordinazione di parti. Ma più di tutto il dispositivo eloquente di Spaziale "fa vedere" e rivela l'allestimento come una pratica chiave per rispondere alle sfide della città contemporanea, per operare in contesti in perenne movimento in cui comprendere di essere immersi, di cui registrare e tracciare i moti «e a nostra volta danzare»¹⁴⁹.

149 A. Metta, *Il paesaggio è un mostro*, cit. p. 183.





OnDance, Festa
della danza,
Piazza Duomo,
Milano, settembre
2023.

4. Aperture

In una realtà governata da una polifonia di voci e attori coinvolti in un perpetuo movimento ri-generante, in cui il tempo e lo spazio si rivelano inevitabilmente concatenati e aperti a risignificazioni, l'allestimento svela il suo ruolo chiave in quanto disciplina dell'effimero e del progetto curatoriale in grado di far spazio all'esperienza e al coinvolgimento. In ciascuna fase di un processo di trasformazione, l'allestimento diviene una determinante possibilità di ri-lettura di quanto presente e una sua strategia di riutilizzo.

Nel momento in cui si assume il movimento e la temporalità come condizione fondante della realtà contemporanea, non si potrà fare a meno di considerare il progetto di architettura come progetto di allestimento, inteso per il suo carattere effimero, leggero e processuale, in temporalità più o meno lunghe, per usi e comunicazioni più o meno proprie. Immaginando un progetto sempre temporaneo - poiché inevitabilmente legato al ritmo della vita che supporta e sua messa in mostra -, si restituisce una nuova apertura alla disciplina spingendola in campi di indagine e applicazione non ancora battuti.

"Abitare il Mentre", allontanandosi dall'essere esclusivamente il prodotto di un percorso di ricerca (o forse proprio in quanto tale), nelle sue *Aperture* si mostra esso stesso materia "in allestimento", come un processo vivo in cui ciascuna delle parti di cui si compone si rivela "disponibile" ad arrangiarsi in nuovi pensieri. Potrebbe allora rivelarsi impalcato, assumendo di volta in volta rinnovate regole di gioco a partire dalle quali orientare e lasciar muovere il pensiero, o cornice mettendo in mostra il suo andamento nel tempo. Più di tutto la ricerca "in allestimento" si dimostra innesco se in grado di accendere possibilità ulteriori di sviluppo e provocare il coinvolgimento di altri attori e altre azioni.

Nell'indagare le sue capacità di generare campi d'azione e di offrire opportunità, si fanno spazio per il presente lavoro le sue *Aperture* intese come potenziali campi di indagine tramite il progetto e sue occasioni di applicazione. Questa sezione fa luce su una doppia possibilità offerta dai ragionamenti condotti: assumendo la prospettiva del Mentre, si assiste infatti, da un lato, al determinarsi di una inesplorata centralità della disciplina allestitiva nell'ambito della teoria del progetto; dall'altra, in una dimensione pratica, a un ampliamento della materia di progetto e dei suoi campi di applicazione. Ogni intervallo apparentemente sospeso in cui esso non ha avuto voce finora, diventa, secondo questo sguardo inclusivo, spazio-tempo pronto a offrire un materiale concreto con cui operare.

Piuttosto che conclusioni, *Messa in opera*, *Messa in sicurezza* e *Messa in scena* rivelano specifiche ricadute, occasioni di "messa in pratica", campi possibili in cui sa insinuarsi il progetto, a dimostrazione della complessità spazio-temporale che caratterizza il *reale* e delle possibilità, seppur disordinate o "scabrose", in esso contenute.

Messa in sicurezza

La *messa in sicurezza* rimanda al Mentre del post-disastro e al lavoro di supporto sul corpo ferito della città. Esiste un tempo tra l'evento distruttore e il completamento della ricostruzione che rappresenta forse il riflesso più drammatico del trauma. In questa temporaneità della "seconda emergenza", nella città distrutta, cresce un nuovo paesaggio completamente inedito: «nuove figure più astratte rivestono gli edifici pericolanti: imbracature, cinghie, travi di legno, assi ignifughe gialle o rosse, tralicci tubo-giunto fitti come tratteggi sovrascrivono i caratteri architettonici delle facciate»¹. È un paesaggio silenzioso che caratterizza queste città in attesa per moltissimo tempo: come testimoniano gli eventi sismici italiani, il Mentre può essere una lunga parentesi che inevitabilmente influenza la ricostruzione. Le opere che occupano questo tempo, si possono leggere in termini allestitivi come innesti che assumono un carattere simbolico se pensati come strumenti per la partecipazione del fruitore e il suo coinvolgimento alla trasformazione futura.

1 F. Tagliabue Volonté, N. Bassoli, *STEM PROCEDURE*, cit., p. 75.

Esistono numerose esperienze condotte in particolare da Università italiane in risposta alla distruzione post-sismica. In molti casi le operazioni riguardano racconti fotografici in cui lo sguardo del fotografo immortalava una oggettiva condizione presente, offrendo una nuova interpretazione della realtà. È questo il caso della ricerca fotografica di Michele Nastasi, pubblicata in *Città sospesa: L'Aquila dopo il terremoto* (2015) o del reportage di Giovanni Chiaramonte in *Interno perduto: l'immanenza del terremoto* (2012). Le raccolte di fotografiche non documentano la tragedia del terremoto ma offrono una visione su una città vivente. Il lavoro di ricerca di Franco Tagliabue Volontè e Nina Bassoli in *STEM procedure: Strategie di rigenerazione post sisma*, si interroga, invece, sulla possibilità che le opere provvisorie, i moduli prefabbricati indifferenziati della seconda emergenza o le macerie stesse, innestati nel tessuto delle città devastato dal sisma, possano essere in grado di rigenerare il contesto urbano secondo un processo di differenziazione, specializzazione, mutazione, proliferazione e induzione.

In generale, il terremoto dell'Aquila del 2009 ha segnato un punto fondamentale per le riflessioni sulle opere provvisorie di messa in sicurezza dal momento che per il centro storico dell'Aquila si è evidenziata la necessità di un rapido intervento per la salvaguardia dei beni architettonici: «ci si è trovati nella condizione di agire su larga scala e in scenari operativi critici, il che ha richiesto rapidità, efficacia e, per quanto possibile, uniformità d'azione»². Da queste premesse nasce l'intuizione di realizzare un vademecum, utilizzabile sul campo dagli operatori, che fosse supporto alle decisioni operative e allo stesso tempo «strumento di valorizzazione e capitalizzazione delle osservazioni e delle proposte di miglioramento avanzate dai tecnici nel corso delle operazioni. Il Vademecum S.T.O.P. (schede tecniche delle opere provvisorie) può essere interpretato come un catalogo di opere pre-dimensionate in risposta a richieste prestazionali e in funzione di variabili tecniche osservabili sul campo. Esso è organizzato in schede tecniche con disegni, abachi e tabelle che rappresentano un riferimento per ottenere in breve tempo soluzioni sicure e standardizzate.

2 Ministero dell'Interno, Corpo Nazionale dei Vigili del Fuoco, Università degli Studi di Udine, *Manuale opere provvisorie. L'intervento tecnico urgente in emergenza sismica*, Tipolitografia INAIL, Milano 2010, p. 39.

Questa sezione si interroga sulla possibilità delle schede tecniche di diventare strumento operativo per sperimentazioni progettuali di intervento nei luoghi colpiti dal terremoto se ripensate come un nuovo codice applicativo attraverso un ampliamento che guardi ai possibili utilizzi delle strutture di sostegno proposte. L'up-grade, dunque, non solo terrebbe conto della necessità di sopperire ai danni strutturali, ma permetterebbe di guardare alle opere provvisorie come elementi generatori di spazio abitabile³.

La proposta di *Messa in sicurezza* consiste in una terza via tra la *tabula rasa* e la ricostruzione capace di insinuarsi nelle possibilità offerte dal trauma rileggendo il vuoto generato dalla distruzione per la sua capacità di fare spazio⁴ e ri-allescirlo di tutto quanto già lo popola.

«Qual è dunque la via che si apre attraverso le macerie? Non è il vuoto dell'*agorà* della polis [...]. Non è lo spazio in quanto scena dell'apparenza: non è ciò che in esso si mostra a caratterizzarlo, quanto la disponibilità all'uso a cui è rimesso l'esistente»⁵.

Messa in opera

Messa in opera fa riferimento alle concrete condizioni di trasformazione fisica della città in cui trovano spazio opere temporanee, protagoniste del cantiere, che insistono sull'immagine e la fruizione dei luoghi e «assumono un carattere

3 Questa possibilità è stata affrontata nel 2020 nel lavoro di tesi di laurea della sottoscritta dal titolo "Abitare il Mentre. Il Monastero temporaneo di Sant'Antonio a Norcia (PG) all'interno del quale si indica l'up-grade con la sigla STOP-UP integrando le Opere Provvisorie con gli Usi Possibili che esse, attraverso minimi interventi di progetto, sarebbero state in grado di supportare. Più in generale la tesi si è occupata di indagare la possibilità di riprogettare la messa in sicurezza di una porzione del centro storico di Norcia in seguito alla distruzione del sisma del 2016. A partire da soluzioni tecniche specifiche ricavate dai manuali dei Vigili del Fuoco, si è immaginata la realizzazione di un monastero temporaneo per accogliere la comunità delle suore benedettine e, più in generale, un nuovo sistema di fruizione della città temporanea generata dal post-disastro.

4 Cfr. W. Benjamin, *Il carattere distruttivo*, in *Opere complete. IV. Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino 2002, p.521. «Il carattere distruttivo conosce solo una parola d'ordine: fare posto; una sola attività: evacuare. [...] Ha poche esigenze, e la minima è: sapere che cosa subentra a ciò che è distrutto. In un primo momento, per un attimo almeno, lo spazio vuoto»; il carattere distruttivo riduce l'esistente in macerie "non per l'amor delle macerie ma della via d'uscita che le attraversa».

5 D. Gentili, *Spazi di evacuazione in Spazi d'artificio*, cit. p. 173.

simbolico eccezionale»⁶, definiscono una nuova pelle che può contribuire a generare nuovi dialoghi e ridisegnano un paesaggio inedito, sovrascritto, con un'estetica autonoma in una temporaneità specifica dettata da metamorfosi e cantierizzazioni.

Quello a cui si è assistito ad esempio nella città del “Bonus Facciate”⁷ a partire dal 2020 è un allestimento a grande scala in cui la corsa ai restauri e i lavori di riqualificazione energetica ha contribuito a una trasfigurazione del volto della città. La città “Bonus” è quella coperta da un *layer* generatore di spazio potenzialmente abitabile, un *habitus* che sovrascrive nuova vita e nuove abitudini, che comunica nuovi messaggi e costruisce nuovi riferimenti. Le perimetrazioni di cantiere, il posizionamento delle impalcature, tutte le operazioni di sicurezza e, in generale, il dispiegamento delle opere tecniche temporanee, in quanto «azioni provocatorie di accrescimento della complessità, di densificazione, possono riattivare gli spazi esistenti, qualificarli e [indurre i corpi] ad azioni (e reazioni), altrimenti perdute»⁸. Il concetto di *città in allestimento* apre un nuovo scenario attraverso il quale comprendere a pieno le potenzialità di queste opere e la necessità di una progettazione opportuna che non si limiti alla sola riposta tecnica.

In una condizione, apparentemente sospesa, si cela un'operatività utile a garantire, nel tempo del Mentre, una rinnovata visione dell'abitare a partire dalla reinterpretazione del ruolo delle opere provvisorie che diventano materia presente, immediatamente utilizzabile.

Attraverso uno sguardo progettuale, la città può diventare “bonus” in termini di possibilità guadagnate. Le impalcature “aprono” ancora il corpo della città, offrendo possibilità d'azione e nuovi livelli d'uso e comportamento⁹.

6 F. Tagliabue Volonté, N. Bassoli, *STEM PROCEDURE*, cit., p. 25.

7 Il “bonus facciate” è un'incentivazione fiscale introdotta dalla legge di bilancio 2020 in Italia, estesa ai costi sostenuti nel 2021 e 2022. Consiste in una detrazione d'imposta del 90% per le spese del 2020 e 2021, e del 60% per quelle del 2022, accessibile a persone fisiche e imprese, per incentivare interventi di recupero o restauro delle facciate esterne di edifici esistenti, indipendentemente dalla categoria catastale. La sua estensione temporale fino al 2022 ha offerto un ampio periodo per usufruire dell'agevolazione, promuovendo la conservazione e il miglioramento delle facciate degli edifici in tutto il territorio nazionale e conseguentemente un prolungamento della presenza delle opere provvisorie e delle impalcature nel paesaggio urbano.

8 P. Giardiello, *nel/sul*, cit, p. 92.

9 La collaborazione all'attività didattica dei docenti Paolo Giardiello e Vi-

Messa in scena

Nei progetti fotografici dell'artista americano Pelle Cass, angoli di città sono immortalati come allestiti, di volta in volta, da folle in movimento che li interpretano e quindi risignificano in maniera rinnovata. L'evento del quotidiano, fatto di incontri, spostamenti necessari, occasioni, attraversamenti, è il motivo del dispiegarsi dei corpi colorati e vivaci in questi lavori. Le fotografie rivelano i suggerimenti all'azione offerti dallo spazio urbano e dimostrano come la città stessa sia innesco di coinvolgimento e sempre pretesto di ri-progetto anche per mezzo della presenza dei corpi in azione.

Messa in scena fa luce sulla necessità di contemplare lo spazio di movimento generato dall'azione come qualcosa che partecipa con essa e da cui attingere progettualmente. Se vale quanto afferma Judith Butler in *L'alleanza dei corpi* per cui lo spazio autentico è solo quello "fra le persone", allora ogni spazio appartiene all'alleanza che lo ha generato e ne è parte. Le modificazioni prodotte dalla moltitudine più o meno organizzate, i vuoti aperti di volta in volta e gli allestimenti che le appartengono, costituiscono un riferimento per un progetto contemporaneo che prevede uno spostamento dell'attenzione dal singolo ai molti nello spazio anche in termini di nuove alleanze.

Predisporre una rilettura dello spazio urbano attraverso l'allestimento della folla e con la folla, supporta l'idea del progetto come coinvolgimento inclusivo e non del tutto prevedibile. Come il tappeto di corpi di tulle bianco a promozione della danza nel settembre 2022 in Piazza Duomo a Milano per la lezione di Roberto Bolle; o l'azzurra folla in festa come un'unica bandiera a scala urbana che ha invaso Napoli per la vittoria dello scudetto a maggio 2023. Come i fiumi arcobaleno delle parate del Pride in tutto il mondo e le sfilate del

viana Saitto presso il Dipartimento di Architettura di Napoli, tenutasi parallelamente allo sviluppo della ricerca, ha costituito una fase sperimentale utile a testare l'ambito della *Messa in opera*. Rispetto a questa sezione sono state seguite in correlazione quattro tesi di laurea che hanno affrontato delle applicazioni pratiche sul territorio napoletano. Le sperimentazioni hanno riguardato la possibilità di ripensamento del layer delle impalcature sia nell'ambito di palazzi storici e iconici come Palazzo Donn'Anna o Palazzo Doria D'Angri, sia applicazioni su cantieri in corso minori ma diffusi nel tessuto residenziale e commerciale. Le proposte si sono concentrate sull'implemento del livello cantierabile delle impalcature per mezzo di innesti fruibili e abitabili ma anche sulla possibilità di utilizzi inediti del sistema tubo-giunto.

Carnevale; come il lancio della campagna pubblicitarie Pink Valentino su progetto di Pelle Cass che ha invaso di corpi vestiti del rosa del brand le piazze e le strade di Parigi; o come il grande evento per i settant'anni di Moncler nel 2022 a Milano con una folla di 700 piumini bianchi.

Fare spazio con e ai corpi e i loro assembramenti, in termini di allestimento, vuol dire acquisirli come materia pres-ente, possibile strumento di rilettura il cui messaggio, politico, culturale, di protesta o celebrazione che sia, si esplicita in un layer sempre mobile che riprogetta lo spazio.

Le tre realtà presentate sono campi di indagine ma molte altre visioni sono possibili se si assume il punto di vista del Mentre. Lavorare in ciascun pres-ente fornisce inevitabilmente rinnovati materiali "arrangiabili" secondo uno sguardo progettuale allargato e la rinuncia a un controllo strettamente formale a favore di quello processuale, inclusivo e curatoriale proprio dell'allestimento, apre terreni imbattuti per le discipline del progetto. Questa sezione non assume dunque il carattere di una conclusione perché il punto di vista del Mentre richiede un lavoro in divenire, come un processo aperto dove tutto è sempre e ancora in discussione, in cui nessuna modificazione compiuta può mai intendersi come conclusa. Una realtà mobile e aperta, mai data una volta per tutte, chiede di essere sempre fondata e rifondata e per questo "Abitare il Mentre" mette a lavoro e chiama al progetto in ogni sua forma, ne rinnova la necessità e lo ricolloca al centro del dibattito contemporaneo. Allo stesso tempo ridistribuisce il lavoro progettuale a più parti in gioco aprendolo a una visione corale; lo destina a tempi imprevedibili, lo incanala verso condizioni di possibilità piuttosto che soluzioni formali; ne rivede la dimensione comunicativa; spinge verso una sua nuova via di fuga: l'allestimento.

Bibliografia ragionata

Bibliografia generale

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Parigi 1957, trad.it. *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2015.

Coccia, Emanuele, *Métamorphoses*, Éditiones Payot & Rivages, Paris 2020, trad.it. *Metamorfosi*, Giulio Einaudi editore, Torino 2022.

Deleuze, Gilles, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* 1989, trad. it. *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio rasoi, Napoli 2007.

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Halle 1927, trad.it. *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005.

— «...*dichterisch wohnt der Mensch...*», in Id., *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954, trad. it. «...*poeticamente abita l'uomo...*», in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, pp.125-138.

— «*Bauen, Wohnen, Denken*», in Id., *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954, trad. it. «*Costruire, abitare, pensare*», in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, pp. 96-108.

Latur, Bruno, *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*, The University of Chicago press, Critical Inquiry, Volume 30, Number 2, 2004.

—, *From Realpolitik to Dingpolitik. How to Make Things Public. An Introduction*, in B. Latour, P. Weibel, *Making Things Public*, MIT Press, Boston 2005.

—, *Politiche del design. Semiotica degli artefatti e forme della socialità*, a cura di D. Mangano, I. Ventura Bordenca, Mimesis, Milano 2021.

Mari, Enzo, *Autoprogettazione?*, Corraini Edizioni, Mantova 1974.

Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci: Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano 1979.

— *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Electa, Milano 1986.

— *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*. Skira editore, Milano 1996

Pallasmaa, Jauhani, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, John Wiley & Sons Ltd, Chichester 2005.
trad. it. *Gli occhi della pelle. L'Architettura e i Sensi*, Jaca Book, Milano 2007.

Sloterdijk, Peter, *Sphären 1. Blasen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998, trad. it. *Sfere I. Bolle*, Meltemi editore, Roma 2009.

Città, progetto, paesaggio

Augè, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Éditions, Paris 1992, trad.it. *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Elèuthera, Milano 1993.

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

Bianchi, Roberto, *La dimensione attiva del progetto. Strategie di re-design dello spazio pubblico*. Rubbettino Editore, Soveria 2022.

Cirugeda, Santiago, *Situaciones Urbanas*, Editorial Tenov, Barcelona 2007.

Delgado, Manuel, *Sociedades movedizas: Pasos hacia una antropología de las calles*, Anagrama, Barcellona 2007.

Farias, Ignacio, Bender, Thomas, *Urban Assemblages. How Actor-Network Theory changes urban studies*, Routledge, Londra - New York 2010.

Incerti, Guido, Ricchi, Daria, Simpson, Deane, *Diller + Scofidio (+ Renfro). Architetture in dissolvenza. Opere e proget-*

ti 1979-2007, Skira, Milano 2007.

Jacque, Andres, Office for Political Innovation, *Superpowers of scale*, Columbia University Press, New York 2020.

—, *Mies e la gatta Niebla. Saggi su architettura e cosmopolitica*, edizione critica e traduzione a cura di G. Burgio e R. Rispoli, Sikè edizioni, Leonforte 2019.

Juaçaba, Carla, *Humanidade 2012*, in «ARQ», n. 90, pp. 80-85.

Koolhaas, Rem, *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata 2006.

Lefebvre, Henri, *Le Droit à la ville*, I, 1968; trad. it. *Il diritto alla città*, Padova, 1970.

—, *Le Droit à la ville, II - Espace et politique*, 1972; trad. it. *Spazio e politica: il diritto alla città II*, Milano, 1972.

—, *La Production de l'espace*, 1974, Anthropos; trad. it. *La produzione dello spazio*, Milano, 1976.

Metta, Annalisa, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*. Derive Approdi, Roma 2022.

— e Olivetti, Maria Livia (a cura di), *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Libria, Melfi 2019.

Mehrotra, Rahul, *Negotiating the Static and Kinetic Cities: The Emergent Urbanism of Mumbai*, In: *Other cities, other worlds: urban imaginaries in a globalizing age*, ed. Andreas Huyssen. Durham: Duke University Press, 2006.

—, w/ Felipe Vera & Josè Mayoral, *Ephemeral urbanism. Does permanence matter?*, LISt, Barcellona - Trento, 2016.

—, *Kumbh Mela, Mapping the Ephemeral Megacity*, Hatje Cantz, Harvard University, South Asia Institute 2017.

Nancy, Jean-Luc, *La ville au loin*, La Phocide, Paris 2011, trad.it. *Lontano la città*, Filosofia-Lithos, Roma 2016.

Navarra, Marco, *Dell'informe. Piccola filosofia pratica per l'ar-*

chitettura. Vol.1. *Implosioni*, LetteraVentidue, Siracusa 2022.

—, *Dell'informe. Piccola filosofia pratica per l'architettura. Vol.2. Assemblaggi*, LetteraVentidue, Siracusa 2022.

Quinzil, Chiara e Terna, Diego, *Milano Spazio Pubblico. Un atlante in divenire dello spazio di tutti / Milan Public Space. An in-progress atlas of everyone's space*, LetteraVentidue, Siracusa 2021.

Sendra, Pablo, Sennett, Richard, *Designing Disorder. Experiments and Disruptions in the City*, Verso, London 2020, trad.it. *Progettare il disordine. Idee per la città del XXI secolo*, Treccani, Roma 2022.

Sennett, Richard, *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*, Yale University Press, 1970 trad.it. *Usi del disordine. Identità personale e vita nella metropoli*, Costa & Nolan, Genova 1999.

—, *Building and Dwelling*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2018, trad. it. *Costruire e abitare. Etica per la città*, Feltrinelli, Milano 2018.

Scott Brown, Denise, Venturi, Robert, Izenour, Steven, *Learning from Las Vegas. The forgotten Symbolism of Architectural Form*, MIT press, 1972 trad.it. *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Quodlibet, Macerata 2010.

Signore, Valentina, *Il progetto performativo. Riconoscerlo e interpretarlo*, [tesi di dottorato]. Roma: Università degli Studi Roma Tre, Facoltà di Architettura, 2012.

Riti, corpi, mobilitazioni

Arendt, Hanna, *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago 1958; trad.it. *Vita activa. La condizione umana*. Bompiani, Milano 1964

Bianchetti, Cristina, *Corpi tra spazio e progetto*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

Butler, Judith, *Notes toward a Performative Theory of Assembly*, 2015; trad. it. *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, a cura di Federico Zappino, Nottetempo, Milano 2017.

Cimatti, Felice, *Assembramenti*, Orthotes, Salerno 2022.

de Certeau, Michel, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Union Générale d'éditions, Paris 1980; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001.

Galimberti, Umberto, *Il corpo*, (1983), Feltrinelli, Milano 2018.

Goffman, Erving, *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*, Free Press of Glencoe, New York 1963; tra. it. *Il comportamento in pubblico. L'interazione sociale nei luoghi di riunione*, Einaudi, Torino 1971.

—, *The presentation of Self in Everyday life*, Doubleday, New York 1959; trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna 1997.

Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, Paris 1968; trad. it. *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano 1987.

Han, Byung-Chul, *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*, Ullstein, Berlin, 2019 trad. it. *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, notttempo, Milano 2021.

Lenzini, Francesco, *Lo spazio pubblico come spazio rituale. L'influenza delle pratiche collettive nel progetto degli interni urbani*, LetteraVentidue, Siracusa, 2015.

—, *Riti urbani - Spazi di rappresentazione sociale*, Quodlibet Studio, Macerata, 2017.

Lonardelli, Luigia, *Lo spazio pubblico come immaginario. Intervista a Matilde Cassani*, Letteraventidue, Siracusa 2022.

Nancy, Jean-Luc, *Corpo teatro*, Cronopio, 2010.

—, *La comunità inoperosa*, Cronopio, 2002.

Negri, Toni, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, con Michael Hardt, Rizzoli, Milano, 2002.
 —, *Moltitudine. Guerra e democrazia nel nuovo ordine imperiale*, con Michael Hardt, Rizzoli, Milano, 2004.
 —, *Assemblea*, con Michael Hardt, Ponte alle Grazie, Milano, 2018.

Serres, Michel, *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*, Les éditions de minuit, Paris 1977 trad.it. *Lucrezio e l'origine della fisica*, Sellario, Palermo 1980.

Turner, Victor, *The Anthropolgy of Performance*, Paj Publications, New York 1986; *Antropologia della performance*, il Mulino, Bologna 1993.

Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage*, E. Nourry, Paris 1909; trad.it. *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

Virno, Paolo, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma, 2003.

Tempo, evento, temporaneità

Aa.Vv., Area n.183, *Temporary Architecture*, luglio 2022.

Agamben, Giorgio, *Che cos'è contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2008.

Augè, Marc, *Le temps en ruines*, Éditions Galilée, Paris 2003, trad.it. *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

—, *Futuro*, Bollati Boringhieri editore, Torino 2012.

Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity*, 2000; trad. it. *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2002.

Bergson, Henri, *Histoire de l'idée de temps. Cours au Collège de France 1902-1903*, a cura di C. Riquier, PUF, Paris 2016, trad.it. *Storia dell'idea di tempo*, Mimesis, Mila-

no-Udine 2019.

____, *L'évolution créatrice*, Félix Alcan, Paris 1914, trad.it. *L'evoluzione creatrice*, BUR Rizzoli, Milano 2012.

____, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Félix Alcan, Paris 1921, trad.it. *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 2008.

Corboz, André, «*Le territoire comme palimpseste*», in *Dio-gène*, 121 (gennaio-marzo 1983), trad. it. «*Il territorio come palinsesto*», in *Id.*, *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, FrancoAngeli, Milano 1998.

Crespi, Luciano, *Città come. Sguardi d'interni sui territori dello spazio aperto*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2011.

Fava, Federica, Reale, Luca, Lopez Cano, Juan, *Spazi d'artificio. Dialoghi sulla città temporanea*, Macerata, Quodlibet, 2016.

Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur* (1929), trad. it. *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

Galimberti, Umberto, *L'architettura e le figure del Tempo*, "Tema celeste", 10, gennaio-marzo, 1987, pp.36-40.

Giardiello, Paolo, «*La sostenibilità della leggerezza*», in Bertelli G. (a cura di), *Paesaggi fragili*, Gioacchino Onorati editore, Canterano (RM) 2018, pp. 211-224.

____, *Smallness. Abitare al minimo*, Clean, Napoli 2009.

Laezza, Raffaella, *Codici del temporaneo. Manifesto di architettura*, LetteraVentidue, Siracusa, 2018.

Migliare, Andrea, *Architettura come processo: variabile temporale e progetto dei Grandi Eventi*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2019.

Orazi, Manuel, «*Overtuning of time*», *Domus* n. 1021 (febbraio 2018), pp. 66-67.

Orizzontale, *VUOTO* n.3. Festa, 2021.

—, *VUOTO* n.5. Piazze. Fenomenologie dell'inatteso, 2022.

Rovelli, Carlo, *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano, 2017.

Tschumi, Bernard, *Architecture and Disjunction*, The MIT Press Cambridge (Ma), 1996, trad. it *Architettura e disgiunzione*, Edizioni Pendragon, Bologna 2005.

Allestimento

Aa.Vv., Domus n.442, settembre 1966.

Aa.Vv., *Progettare mostre. Dieci lezioni di allestimento*, Lybra Immagine, Milano, 1991.

Aa.Vv., *Fiera di Milano 1920-1995. Un percorso fra economia e architettura*, Electa, Milano, 1995.

Albini, Franco, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero* in Bucci F. & Irace, F. (a cura di) *Zero Gravity. Franco Albini, Costruire la modernità*, Milano: Triennale Elects, 2006.

Altarelli, Lucio, *Light City. La città in allestimento*, Meltemi editore, Roma 2006.

— e Ottaviani, Romolo (a cura di) , *Il sublime urbano. Architettura e new media*. Gruppo mancosu editore, Roma 2007.

Amendola, Giandomenico, *Tra Dedalo e Icaro. La nuova domanda di città*, Editori Laterza, Roma-Bari 2010.

— *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Editori Laterza, Roma-Bari 1997.

Basso Peressut, Luca, Bosoni, Gianpiero e Salvadeo, Luigi, *Mettere in scena/Mettere in mostra*, Lettera ventidue, Siracusa 2015.

Borsotti, Marco, *Tutto si può narrare. Riflessioni critiche sul progetto di allestimento*, Mimesis, Milano 2017.

Cafiero, Gioconda, *Il progetto di Allestimento. Esposizione e comunicazione*, B. di M., Napoli 1999.

Donini, Giovanna (a cura di), *L'architettura degli allestimenti*, Edizioni Kappa, Roma 2010.

Fosbury Architecture, *Spaziale. Ognuno appartiene a tutti gli altri. Everyone belongs to everyone else*, 18 Mostra Internazionale di Architettura la Biennale di Venezia, Humboldt Books, Venezia 2023.

Mancini, Daniele, *Paesaggio sensibili del contemporaneo*, Exhibition Design Lab, 2010.

Migliore, Ico, Servetto, Mara, Lupi, Italo, *Vuoto X Pieno. Architettura temporanea italiana*, Editrice Abitare Segesta, Milano 2005.

—, *Time to exhibit. Directing spatial design and new narrative pathways*, Franco Angeli, Milano 2019.

Ottolini, Gianni, *Architettura degli allestimenti*, Altralinea, Firenze 2017.

Plaisant, Pasquale, Polano, Sergio (a cura di), *Allestimenti/Exhibit Design* (numero monografico), Rassegna, IV/10, giugno, 1982.

Polano, Sergio, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano 2000.

Prencipe, Monica, *Stoccolma 1953: l'esposizione della Nuova Arte Italiana e la difficile conquista della modernità*, Studi e ricerche di storia dell'architettura. Numero 5, anno 3-2019.

Speroni, Franco, *La rovina in scena. Per un'estetica della comunicazione*. Meltemi editore, Roma 2002.

Riuso, innesto, bricolage

Bailo Esteve, Manuel, *Public catalyst*, Actar, 2017.

Giardiello, Paolo, *nel/sul. Frammenti di una ricerca (impaziente)*, LetteraVentidue, Siracusa 2017.

Gould, Stephen J., Vrba, Elisabeth S., *Exaptation. Il bricolage dell'evoluzione* (a cura di T. Pievani), Bollati Boringhieri editore, Torino 2008.

Jacob, François, *Evoluzione e Bricolage. Gli "espedienti della selezione naturale"*, Einaudi, Torino 1978

Marini, Sara, *Architettura parassita. Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet Studio, Macerata 2008.

—, *Nuove terre. Architettura e paesaggi dello scarto*, Quodlibet Studio, Macerata 2010.

— e Corbellini, Giovanni (a cura di), *Recycled Theory: Dizionario illustrato*, Quodlibet Studio, Macerata 2016.

Morin, Edgar, *Le vie della complessità*, in (a cura di) G. Bocchi e M. Ceruti, *La sfida della complessità*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

Navarra, Marco, *Terre Fragili: Architettura e catastrofi*, Lettera Ventidue, Siracusa 2017.

Sohn-Rethel, Alfred, *Napoli: la filosofia del rotto*. A cura di Silvano Custozza, Alessandra Carola Editrice Napoli-Milano 1991.

Tsing, Anna, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, 2015 trad.it. *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller editore, Rovereto 2021.

Zucchi, Cino e Bassoli, Nina (a cura di), *Innesti/Grafting, Vol.1, Innesti. Il nuovo come metamorfosi*. 14 Mostra Internazionale di Architettura la Biennale di Venezia, Marsilia, Venezia 2014.

Vuoto, sospensione, devastazione

Bassoli, Nina, «2010. L'Aquila un anno dopo il terremoto», *Lotus* n. 144 (2010), pp. 46-59.

— «Tempo sospeso. Geografie dell'in-between», in Ferlenga A. e N. Bassoli (a cura di), *Ricostruzioni. Architettura, città, paesaggio nell'epoca delle distruzioni*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2018, pp. 274-283.

Benjamin, Walter, «Il carattere distruttivo», in Tiedemann, Rolf e Schweppenhauser, Hermann (a cura di) *Scritti 1930-31*. Vol.4, Einaudi, Torino 2002, pp.521-525.

De Martino, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Nuova edizione a cura di Giordana Charuty e Daniel Fabre e Marcello Massenzio, Piccola biblioteca Einaudi, Bologna 2019.

Ligi, Gianluca, *Antropologia dei disastri*, Laterza editori, Roma-Bari 2009.

Tagliapietra, Andrea, *Usi filosofici della catastrofe*, «Lotus», 170, luglio 2020, pp.80-89

Espuelas, Fernando, *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 1999, trad. it. *Il vuoto: riflessioni sullo spazio in architettura*, Marinotti Edizioni, Milano 2004.

Ferlenga, Alberto, *Segni*, in Capuano, Alessandra (a cura di), *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati*, Quodlibet Studio, Macerata 2014.

— «Ricostruzioni» in Ferlenga, Alberto, Bassoli, Nina (a cura di), *Ricostruzioni. Architettura, città, paesaggio nell'epoca delle distruzioni*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2018, pp. 12-25.

Tagliabue Volonté, Franco, Bassoli, Nina, *STEM procedure. Strategie di rigenerazione post sisma - Post earthquake regeneration strategies*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2016.

Sitografia

<http://ka-au.net/wp-content/uploads/2017/11/RIVER-AL-RE-RENATURATION.pdf>
http://so-il.org/content/1-projects/78-pole-dance/SO-IL_PoleDance.pdf
http://www.orizzontale.org/portfolio_page/more-with-less/
<https://architizer.com/projects/90-degrees/>
<https://assemblestudio.co.uk/projects/folly-for-a-flyover>
<https://assemblestudio.co.uk/projects/the-cineroleum>
https://cargocollective.com/didierfaustino/2001_Stairway-to-heaven
https://cargocollective.com/didierfaustino/2009_Double-happiness
<https://ecol.studio/frame>
<https://enormestudio.es/urban-spa-1>
<https://officeforpoliticalinnovation.com/work/escaravox/>
<https://raumlabor.net/holy-temple-siegen/>
https://superflex.net/exhibitions/interspecies_assembly
https://superflex.net/works/interspecies_assembly
https://superflex.net/works/vertical_migration
https://www.archdaily.com/135333/the-paradise-lost-in-time-interbreeding-field?ad_medium=office_landing&ad_name=article
<https://www.archdaily.com/463532/humanidade-pavilion-2012-carla-juacaba-bia-lessa>
<https://www.archdaily.com/777156/the-cineroleum-assemble>
<https://www.comune.milano.it/documents/20126/409775564/Piazze+aperte++Un+programma+per+lo+spazio+pubblico+di+Milano.pdf/75be4a1c-ca0e-8400-85ee-682cf17199da?t=1653560258951>
<https://www.dezeen.com/2009/12/08/the-unbearable-lightness-of-being-by-mesarchitectures/>
<https://www.domusweb.it/it/architettura/2010/06/24/pole-dance-di-solid-objectives-idenburg-liu-so-il-.html>
<https://www.mvrdv.com/projects/878/the-podium>
<https://www.studio-ossidiana.com/papergardens>

