

Candidato: Federica Fava  
Tutor: Prof. Luca Reale  
Co-tutor: Prof.ssa Sara Marini

# ARCHI- TETTURA A TEMPO// DETER- MINATO

Pratiche effimere nel progetto della città



SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA  
DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA E PROGETTO  
DRACO Dottorato di Ricerca in Architettura e Costruzione – Spazio e Società, CICLO XXVII

*Tesi di Dottorato*

# ARCHITETTURA A TEMPO DETERMINATO

Pratiche effimere nel progetto della città

*Candidato:* Federica Fava

*Tutor:* Prof. Luca Reale

*Cotutor:* Prof.ssa Sara Marini

ANNO ACCADEMICO 2014-2015

## *Abstract*

Dalla crisi economica del 2008, la mancanza di risorse per il completamento dei piani urbani, la riconosciuta incapacità dei masterplan di soddisfare le esigenze del presente e di dialogare con i contesti locali mettono in discussione i principi spaziali, temporali ed economici sostenuti dalla cultura moderna. La rapidità dei mutamenti che guidano la contemporaneità sembra infatti favorire l'applicazione di pratiche temporanee, reversibili, per natura aperte al confronto con discipline altre. Sebbene l'architettura sia comunemente associata a fenomeni duraturi, frutto di un processo lungo e complesso, il percorso di ricerca tracciato nel presente lavoro approfondisce le modalità di trasformazione della città secondo una progettualità *time-based*.

Scopo della ricerca è recuperare gli elementi teorici e operativi di un sapere antico, capace di realizzare urbanità disponibili al cambiamento, indirizzando quindi lo sviluppo della città nella direzione della rigenerazione e del recupero (spaziale e temporale) dei suoi territori, in linea con gli studi europei che già operano verso la disincentivazione del consumo di suolo.

Regolando lo strumento tassonomico sulla durata del progetto, “giorni”, “stagioni” e “anni” raccontano le unità di misura sulla base delle quali sono selezionati esempi contemporanei (*24 Hours Museum*, Parigi 24-25 gennaio 2012) e storicizzati (*Estate Romana*, Roma 1976-1985 e *La Biennale di Venezia*, Venezia 1979 – 1980). Dal confronto di queste esperienze emergono quindi metodologie progettuali e di governo del territorio delineando nel fattore temporale una possibile via di confronto con i temi dell'*heritage*, oggi al centro del dibattito sulla città.

Approfondendo il contributo dell'effimero nella costruzione delle strutture materiali e immateriali che compongono il palinsesto urbano, l'ultima parte della ricerca conclude il lavoro descrivendo spazi alternativi di progetto, effetto di una cultura che agisce sulla città nei termini temporali del processo.

# Indice

7	Introduzione. Vivere a tempo determinato
25	1. Architettura in tempo reale
26	1.1 Etimologia e declinazioni dell'effimero
38	1.2 Tempo determinato e progetto
57	1.3 Spessori, luoghi e materiali della città temporanea
67	2. Architetture al calendario
69	2.1 Giorni. <i>24 h Museum</i> , Parigi 2012
82	2.2 Stagioni. <i>L'Estate Romana</i> , Roma 1976-1985
133	Interviste
154	2.3 Anni. <i>La Biennale di Venezia</i> , Venezia 1979 - 1980
169	3. La città effimera
170	3.1 Trasgredire
180	3.2 Includere
183	3.3 Curare
189	Bibliografia





*«In my beginning is my end. In succession  
Houses rise and fall, crumble, are extended,  
Are removed, destroyed, restored, or in their place  
Is an open field, or a factory, or a by-pass.  
Old stone to new building, old timber to new fires,  
Old fires to ashes, and ashes to the earth  
Which is already flesh, fur and faeces,  
Bone of man and beast, cornstalk and leaf.  
Houses live and die: there is a time for building  
And a time for living and for generation  
And a time for the wind to break the loosened pane  
And to shake the wainscot where the field-mouse trots  
And to shake the tattered arras woven with a silent motto.»*

T. S. Eliot, *Four Quartets*

## INTRODUZIONE

Questo percorso di ricerca parte dalla volontà di approfondire le modalità di trasformazione della città attraverso l'osservazione delle pratiche progettuali in corso nel contemporaneo.

Oggi l'attenzione dei governi ai fattori temporali della città prosegue il lavoro rivolto già dagli ultimi decenni a disincentivare il consumo del suolo. Le esperienze europee che guardano al tempo quale strumento di progetto dell'urbano sono dunque indirizzate alla definizione di modalità di rigenerazione dei centri storici e più in generale dell'esistente.<sup>1</sup> Negli ultimi anni è dunque possibile rintracciare esperienze, progetti, pubblicazioni che riguardano architetture temporanee la cui pervasività fa pensare ad una modalità progettuale capace di andare oltre le attitudini di un particolare momento storico. Queste evidenze testimoniano la ripresa di una pratica antica che, misurandosi in relazione alla durata, viene definita "effimera".

---

<sup>1</sup> A seguito del crollo finanziario del 2008, il governo inglese lancia a due anni di distanza *Meannhile Project*, programma culturale a tempo determinato destinato alle attività artistiche e sociali. Scopo del progetto è quello di riportare nuova vita nei centri urbani abbandonati sulla scia della recessione economica incrociando *qui e ora*, esigenze e spazi della città.

Dall'inizio dell'attuale crisi economica, la mancanza di risorse per il completamento dei piani urbani,<sup>2</sup> la riconosciuta incapacità dei masterplan di soddisfare nei tempi stabiliti le esigenze per i quali sono progettati<sup>3</sup> o di dialogare con i contesti locali,<sup>4</sup> insinua il dubbio rispetto alle dimensioni spaziali, temporali ed economiche messe in campo dal progettare, minando alla base l'attitudine eroica che, al contrario, guidava la pianificazione moderna. Nel corso del novecento il prevalere di questo tipo di pensiero abituato ad operare sul principio della *tabula rasa*, ha finito quindi per dimenticare una pratica antica della città privilegiando strumenti progettuali "a lunga gittata" di cui i territori riportano oggi i fallimenti. «Molti progetti del ventesimo secolo, compiuti per cambiare modelli politici, estetici e di vita, sono ancora sotto i nostri occhi, resi ancor più amari dall'affievolirsi della loro mancata incidenza sul futuro. Le rovine del modernismo sono sempre più spesso oggetto di espressioni artistiche e letterarie, e costituiscono una componente considerevole nelle opere di artisti contemporanei come Jane e Louise Wilson, Cyprien Gaillard, Tacita Dean, e Jeremy Millar. Permeate da una malinconia più oppositiva di quella, per esempio, di Caspar David Friedrich, le rovine del modernismo sono frammenti dello slancio verso un mondo migliore che non si è mai realizzato. A differenza della rovina romantica [...] la rovina moderna è la scoperta di un vuoto nel presente, un

---

<sup>2</sup> Bishop, P. – Williams, L. *The temporary city*, Londra-New York, Routledge, 2012, p. 3.

<sup>3</sup> Negli ultimi anni gli esperti riconoscono che il *masterplan* risulta generalmente sorpassato rispetto alla realtà politica ed economica con cui si confronta dopo soli cinque anni dalla sua definizione. Vrolijk, D. *New ideals in Urban design*, in Urhahn Urban Design, *The Spontaneous city*, Amsterdam, Bis Publisher, 2010, p. 43.

<sup>4</sup> Dopo la crisi economica del 2008, ad un anno dall'elaborazione del masterplan per Hague Binkhorst elaborato da OMA, la municipalità di Hague non potendo assumersi ulteriori rischi economici, decide per la revisione completa del piano che affida allo studio Urhahn Urban Design. I progettisti usano quindi questo lavoro per sperimentare un diverso approccio progettuale che prende in considerazione le attività presenti nel luogo, gli utenti e i proprietari presenti sul luogo e il lavoro sulla piccola scala con lo scopo di creare collettivamente la nuova forma urbana della città. *Ivi*, pp. 42-47.

vuoto lasciato da un futuro potenziale che è esistito solo nel passato.»<sup>5</sup>

Il punto di contatto tra la ripresa delle pratiche effimere e l'attualità si rintraccia in una disillusione generale verso gli strumenti del piano, affidando al tempo determinato la possibilità di verificare la reale tenuta del progetto. Nonostante l'interesse della cronaca rispetto al tema delle architetture abbandonate e le epigrafi più volte apposte sull'ideologia moderna, l'azione progettuale è ancora immaginata esclusivamente all'interno di un percorso a lungo termine. Mentre ore, settimane, mesi e raramente anni scandiscono il ritmo di vita odierno, se trascritta sulla linea del tempo la vita dell'architettura è pensata per durare a tempo in-determinato. Il clima di incertezza che guida il contesto contemporaneo sembra al contrario favorire l'applicazione di *pratiche* fondate sulla reversibilità, capaci di rivedere le proprie posizioni in relazione alla rapidità dei mutamenti del presente. Lo scollamento della teoria architettonica rispetto a una realtà sempre più *a tempo determinato*, rende quindi evidente la necessità di pensare il progetto secondo le regole della vita, di ritrovare l'agilità del tempo dell'arte che in origine accompagnava la città costruendone volti fragili, cangianti in relazione al clima e ai poteri.

Sebbene la velocità e l'effimero rappresentino tratti centrali del pensiero moderno che in architettura si esprimono già nel *Manifesto dell'architettura futurista*<sup>6</sup> di Sant'Elia, passando per Le Corbusier, Buckminster Fuller fino ai movimenti radicali degli anni sessanta del

---

<sup>5</sup> Douglas, M. *L'architettura del fallimento*, Milano, Postmediabooks, 2013, pp. 7-8.

<sup>6</sup>«Nella nostra vita sono entrati elementi di cui gli antichi non hanno neppure sospettata la possibilità; si sono determinate contingenze materiali e si sono rilevati atteggiamenti dello spirito che si ripercuotono in mille effetti; primo fra tutti la formazione di un nuovo ideale di bellezza ancora oscuro ed embrionale, ma di cui già sente il fascino anche la folla. Abbiamo perduto il senso del monumentale, del pesante, dello statico, ed abbiamo arricchita la nostra sensibilità del gusto del leggero, del pratico, dell'effimero e del veloce. [...] Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista simile ad una macchina gigantesca.» Sant'Elia, A. *Manifesto dell'architettura futurista*, Bologna, Ogni uomo è tutti gli uomini Edizioni, 2009, p. 10 (ed. or. 1914).

novecento,<sup>7</sup> il modificarsi delle condizioni storiche, le interpretazioni e i diversi esiti che queste riflessioni hanno prodotto nel progetto e nella realtà, determinano la necessità di ristabilire il senso che l'architettura effimera assume nel contesto attuale, tentando anche di superare la confusione che ancora oggi interessa la letteratura rispetto ai termini di modernità e postmodernità<sup>8</sup>.

«Gli architetti vivono nella miseria dell'insegnamento scolastico, nell'ignoranza delle nuove regole costruttive, e i loro concetti si fermano volentieri alle colombe che si baciano. Ma i costruttori dei piroscafi, audaci e sapienti, realizzano palazzi accanto ai quali le cattedrali sono tutte piccole: e li gettano in acqua!»<sup>9</sup> Anche se questo lavoro vuole evitare l'analisi storica del rapporto architettura-tempo, a distanza di trent'anni di queste parole pronunciate da Le Corbusier in *Verso una Architettura*, rispondono quelle di Venturi, Scott Brown e Izenower in *Imparare da Las Vegas*: «[...] Ma sono le insegne della *highway*, attraverso le loro forme scultoree o le loro silhouettes pittoriche, le loro particolari posizioni nello spazio, le

---

<sup>7</sup> Emery, N. *Distruzione e progetto: l'architettura promessa*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2011, p. 212.

<sup>8</sup> Nel testo *La crisi della modernità* David Harvey sostiene: «Ma che cos'è dopo tutto questo postmodernismo di cui molti ora parlano? È davvero cambiata così tanto la vita sociale a partire dai primi anni '70 da permetterci ragionevolmente di dire che viviamo in una cultura postmoderna, in un'era postmoderna? [...] Ci sono stati effettivamente dei grossi cambiamenti nella qualità della vita urbana a partire, pressappoco, dal 1970. Se questi cambiamenti meritano la definizione di 'postmoderno', è un'altra questione. La risposta dipende direttamente, come è ovvio, da ciò che intendiamo con quel termine. [...] Non c'è accordo sul significato del termine, se non forse, per quanto riguarda il fatto che il 'postmodernismo' rappresenta una sorta di reazione o di allontanamento dal modernismo.»

Nello stesso testo l'autore prosegue cercando il significato e le origini della modernità: «La modernità», scriveva Baudelaire che suo saggio, ricco di spunti, *Il pittore della vita moderna* (pubblicato nel 1963), «è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile». Vorrei dedicare la massima attenzione a questo incontro dell'effimero e del fuggevole con l'eterno e l'immutabile. La storia del modernismo in quanto movimento estetico ha oscillato tra questi due estremi, dando spesso l'impressione, come ha osservato Lionel Trilling, di poter giocare con il proprio significato fino a trovarsi rivolta nella direzione opposta.» Harvey, D. *La crisi della modernità*, Milano, Saggiatore, 1993, pp. 19, 23 (ed. or. 1989).

<sup>9</sup> Le Corbusier, *Verso una architettura*, Milano, Longanesi, 1992, p. 71 (ed. or. 1923).

loro forme inflesse e i loro significati grafici, che identificano e unificano la megatrama. [...] Il simbolo domina lo spazio. L'architettura non basta. Poiché le relazioni spaziali sono stabilite da simboli più che da forme, l'architettura in questo paesaggio diventa simbolo nello spazio più che forma nello spazio. L'architettura definisce ben poco: "grande insegna e piccolo edificio" è la regola della *Route 66*.<sup>10</sup> Queste affermazioni tratte da due dei testi più noti del Novecento, raccontano due atteggiamenti progettuali e due modi dell'architettura di diventare "piccola" rispetto ai tempi della propria epoca. Sebbene gli esiti di tali ragionamenti raggiungano estremi opposti,<sup>11</sup> attraverso il confronto di questi autori si vuole qui sottolineare l'incapacità dell'architettura, intesa quale corpo statico, durevole, esattamente determinato, di "tenere il passo" rispetto ad un periodo storico diretto verso forme culturali sempre più fluidificate.

Proseguendo sulla linea del tempo, nel 1993 Manfredo Tafuri apre l'anno accademico della facoltà di architettura di Venezia con una lezione dal titolo *La dignità dell'attimo*; oltre gli scopi economici nascosti dietro eventi come il noto concerto dei Pink Floyd e ai tentativi di usare Venezia per manifestazioni come l'Expo, l'autore si ricollega alla tradizione italiana dell'effimero per affrontare i temi del progetto e della città.<sup>12</sup> Secondo Tafuri, ri-considerare le pratiche

---

<sup>10</sup> Venturi, R. - Scott Brown, D. - Izenour, S. *Imparare da Las Vegas*, a cura di M. Orazi, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 36-37 (ed. or. 1972).

<sup>11</sup> Mentre in Le Corbusier il rapporto con l'effimero si traduce in carica distruttiva che, nella ricerca di un nuovo ordine procede eliminando ogni traccia del passato, nel secondo caso la reazione a quella stessa austerità prodotta del moderno si traduce in una adesione al linguaggio del consumo, indirizzando la composizione verso il gioco irriverente del *pastiche*. Per approfondire contraddizioni e ambiguità tra moderno e postmoderno si rimanda a: Harvery, D. *La crisi della modernità*, op. cit.

<sup>12</sup> A conclusione di un discorso che usa Venezia quale paradigma di città temporanea, l'autore scrive: «La mia interpretazione è che Venezia, persino cadaverica come è oggi, lancia una provocazione insopportabile al mondo della modernità. Sono sussurri quelli che Venezia riesce a lanciare, ma sono insopportabili per il mondo della tecnica, per quell'era della tecnica che non ha potuto lanciare i ponti fra il tempo immobile e i vari tempi accelerati che Le Corbusier aveva genialmente pensato, essendo anche lui anche lui uno dei grandi perdenti di questa nostra civiltà.» Tafuri, M. *La dignità dell'attimo*, trascrizione



effimere significa dunque restituire alla città la quarta dimensione, trasformando l'architettura in vettore temporale, traccia di infinite direzioni nel tempo e nello spazio, fino a sostituire in via definitiva il termine progetto con quello di procedimento.<sup>13</sup> Agendo nel presente, l'effimero diviene quindi una modalità operativa in grado di superare le mancanze del progetto moderno, lanciando ponti tra le forme del tempo immobile, mistico dell'architettura e quello accelerato della vita contemporanea.<sup>14</sup>

Già dagli anni novanta del Novecento, il crollo dei muri fisici e culturali che definivano i sistemi di pensiero e la presa di coscienza della finitezza del mondo a disposizione, testimoniano la caduta delle illusioni rispetto alle certezze raccolte intorno ad un pensiero unico e assoluto. Le questioni ambientali che interessano il consumo del suolo e il crescente patrimonio di opere incompiute raccontano infatti gli esiti di un ragionamento autoreferenziale, incapace di rivedere le proprie posizioni rispetto agli accidenti della vita reale. Anticipando di trent'anni i ragionamenti attuali, nel 1990 Kevin Lynch scrive *Wasting Away*, testo mai concluso e pubblicato postumo, dove l'autore affronta rispetto alla pianificazione quanto alla vita, i temi dell'invecchiamento, del deperimento e della morte. Per ritrovare una capacità di presa sul futuro, Lynch incoraggia quindi il ragionamento sui tempi del progetto. Secondo l'autore "imparare a deperire" significa infatti prendere coscienza della durata reale delle cose considerandone, dal principio, la fine.<sup>15</sup>

---

multimediale di *Le forme del tempo: Venezia e la modernità*, Venezia, Grafiche Veneziane, 1994, pp. 30-31.

<sup>13</sup> « [...] non parleremo di forme, non parleremo di architettura, parleremo solo di procedimenti.» *Ivi*, p. 19.

<sup>14</sup> «[...] Questo dilazionare continuamente le decisioni [...] implica una concezione flessibile dello spazio e del tempo. Nulla è fisso, perché mentre il tempo scorre, debbo afferrare la chance, debbo afferrare il caso, lo devo far rientrare dentro ciò che io sto progettando e costruendo, debbo essere elastico perché devo seguire il tempo della vita.» *Ivi*, pp. 25-26.

<sup>15</sup> «Osessionati dalla purezza e dalla permanenza, dobbiamo imparare a deperire. Imparare a vedere la continuità nel flusso, le traiettorie e gli svelamenti progressivi. Queste tracce ci danno nel presente una presa sul passato e sul futuro, impossibile per le cose immobili e non miste.» Lynch, K. *Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*, Napoli, CUEN, 1994 (ed. or. 1990), p. 270.

Attraversando in diagonale testi ed esperienze a tempo determinato, questo lavoro costruisce un percorso nell'architettura temporanea indagando le implicazioni e i significati che le pratiche effimere assumono nel progetto della città contemporanea.

Nella sua visione complessiva, la ricerca è strutturata in tre parti, *atti* autonomi che definiscono racconti conclusi e affrontabili anche in maniera separata. Prendendo spunto dall'attuale predilezione per le narrazioni brevi e per le serie televisive, le tre sezioni cercano quindi di recuperare l'idea di racconto o copione, riflettendo nella struttura stessa dei testi, le caratteristiche del progetto temporaneo quale sistema chiuso per parti e al contempo costantemente aperto a ulteriori sovrapposizioni.

La prima parte della ricerca, *architettura in tempo reale*, definisce strumenti operativi e campi di applicazione del progetto temporaneo affrontando attraverso passi della letteratura e recenti esercizi progettuali, l'evoluzione del termine effimero, da vocabolo legato alle economie a metafora di evoluzione sostenibile, a concetto di relazione dotato di "consistenze" e strumenti propri. I capitoli delineano nelle pratiche effimere una modalità di stratificazione dell'esistente applicabile a campi e scale progettuali differenti; l'inclusione nel progetto dell'elemento temporale determina quindi la definizione di spazi d'esperienza capaci di consentire nuove modalità interpretative della realtà suggerendone usi e direzioni di trasformazione senza aggravare l'eredità architettonica che già pesa sulla città.

### *Presenti*

Nel corso del XX secolo, reso più ambiguo dalla simultaneità delle immagini quando non del tutto paralizzato, tradito, annullato, schiacciato o accelerato, il concetto di tempo si trasforma puntando sempre più lo sguardo sul presente. Nonostante il carattere dominante che il tempo assume nella contemporaneità, gli aggettivi ad esso associati raccontano il paradosso di un'epoca "detemporalizzata" che vede evaporare in un presente

eterno, il concetto stesso di storia. Oltre ad essere punto d'unione tra le diverse ricerche, il *presentismo* sembra quindi rappresentare l'unico regime di storicità possibile del XXI secolo.<sup>16</sup>

Al sentimento di ineluttabilità a cui conducono queste riflessioni, Giorgio Agamben domandandosi *Che cosa è contemporaneo?* trova nel presente la possibilità di espressione di una cultura radicale che intercetta nelle zone d'ombra del reale il proprio raggio di azione. «Poiché 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. L'attenzione a questo non-vissuto è la vita del contemporaneo. E essere contemporanei significa, in questo senso, tornare ad un presente in cui non siamo mai stati.»<sup>17</sup>

Riportando queste riflessioni al progetto, le *terre* non vissute descritte dall'autore raccontano attraverso il presente uno sguardo politico che, tra le pieghe della realtà, è volto a scoprire modalità e spazi operativi del progetto nei territori "scomodi" del contemporaneo, tra i suoi scarti. Navigando tra le rotte ambigue del reale, le "pause" imposte dal sistema economico e sociale diventano territori dove provare attraverso architetture *a perdere*, nuovi orizzonti progettuali nel tentativo di accorciare quelle distanze che ancora separano la teoria dalla quotidianità del vivere.

Il progetto *Paper Mill*, realizzato nel 2010 dallo studio *Interbreeding Field*, è esempio di una strategia disturbante dell'architettura indirizzata a richiamare l'interesse internazionale sullo spazio reale della città. Per presentare la retrospettiva delle sue opere, Kazuyo Sejima sceglie infatti gli spazi di una ex cartiera di Taipei che vengono in questo modo riaperti dopo anni di abbandono. L'intervento dei progettisti è limitato alla realizzazione di strutture che funzionano da innesti in uno spazio decadente, riconquistato dalla



Fig. 1 Interbreeding Field, *Paper Mill*, Taipei, 2010.

<sup>16</sup> Per approfondire si rimanda a Hartog, F. *Regimi di storicità: presentismo e esperienze del tempo*, Palermo, Sellerio, 2007.

<sup>17</sup> Agamben, G. *Che cosa è contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008, p. 22.

vegetazione; questo lavoro usa quindi l'architettura per creare, *qui e ora*, interferenze a "onda lunga", capaci di trascrivere in maniera immediata le questioni globali del recupero e consumo dei suoli alla scala reale dei contesti locali. In questo senso, il presente scopre dunque un tempo e uno spazio ultimo di progetto dove emergono echi di *altre* modernità.

Quindi, come nella Roma Rinascimentale,<sup>18</sup> l'effimero racconta una modalità operativa usata in particolare nei momenti di decadimento urbano e culturale per restituire prestigio internazionale alla città attraverso azioni progettuali impegnate ad attualizzare l'esistente anche con la sola messa in uso di luoghi ed architetture dismesse. Nel tempo determinato il progetto sembra quindi trovare una nuova aderenza concettuale ai principi del reale discussi nel fortunato manifesto filosofico di Maurizio Ferraris,<sup>19</sup> fondando quasi una vera e propria teoria del progetto.<sup>20</sup> Realtà e presente disegnano perciò le coordinate elementari di un ragionamento rivolto al futuro.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Nel Cinquecento Alessandro VI Borgia usa la rivitalizzazione dei tre filoni della festa religiosa, popolare, all'antica come strumento politico per riportare Roma al centro del panorama internazionale. Questa tradizione, che assume nel barocco le fattezze di vero e proprio un nuovo topos storiografico, racconta una pratica antica di governo della città attraverso architetture effimere legate al tempo breve della festa.

Per approfondire si rimanda a Fagiolo, M. *La città delle feste* in Fagiolo, M. *La festa a Roma. Dal rinascimento al 1870*, Fagiolo, M. *La festa a Roma: dal rinascimento al 1870*, Torino, Umberto Allemandi & c. per J. Sands, 1997. Vol. 1, pp. 2-9.

<sup>19</sup> Ferraris, M. *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

<sup>20</sup> Marini, S. – Bertagna, A. *In teoria: assenze collezioni angeli* Macerata, Quodlibet studio, 2011 p. 72.

<sup>21</sup> Secondo Maurizio Ferraris, uno degli effetti della perdita di autorità del reale corrisponde alla perdita della capacità di immaginare il futuro: «invece di riconoscere il reale e immaginare un altro mondo da realizzare al posto del primo, (il realitysmo) pone il reale come favola e assume che questa sia l'unica liberazione possibile: sicché non c'è niente da realizzare, e dopotutto non c'è nemmeno niente da immaginare.» Ferraris, M. *Manifesto del nuovo realismo*, cit. p. 24.

Rispetto alla centralità del presente, Kevin Lynch afferma: «Noi agiamo ora, modifichiamo il nostro ambiente per il futuro. Ricordiamo ora. Impariamo ora, cioè cambiamo noi stessi per meglio agire in futuro. Un ambiente che favorisce il ricordo e l'apprendimento ci aiuta a collegare il momento in cui viviamo e un più ampio arco di tempo. Essere vivi significa essere svegli nel presente, sicuri della nostra capacità di durare ma attenti al nuovo che continuamente ci investe. [...] Quando il tempo locale, l'ambiente locale e noi stessi siamo sicuri, allora possiamo affrontare il rischio, la complessità, il grande spazio, il futuro

## Memorie

*La definizione di durevolezza di un oggetto è necessariamente messa in relazione con la quantità di tempo che si prende a riferimento per il giudizio. Ciò equivale a dire che ogni oggetto è al tempo stesso caduco e immortale, effimero e non effimero. Effimero è il tempio di pietra, come testimoniano i suoi ruderi, non è effimera la tenda che protegge il nomade, per tutta la sua vita, dai venti del deserto. Soltanto si ripete, immutabile nel tempo, il fare/pensare che ogni oggetto produce, il progetto che lo rende immagine.*

Lucio Testa, *Lo spazio inquieto*

Nella cultura progettuale la *firmitas*, intesa nel senso della durata,<sup>22</sup> rappresenta una categoria resistente del progetto, segno di riconoscimento dell'architettura definita secondo i principi della classicità. Nel pensiero comune l'effimero, ciò che dura "solo un giorno", viene inteso come momento provvisorio, stato d'eccezione utile a rappresentare casi isolati e di nicchia contraddicendo gli esiti spaziali, politici ed economici raccontati dalle esperienze odierne. Tra i numerosi esempi si ricorda in particolare il progetto *Park(ing) Day*, iniziato nel 2005 ancora da un gruppo di progettazione interdisciplinare, Rebar. A distanza di sei anni dalla sua prima edizione, questo progetto nato a San Francisco occupando legalmente le aree parcheggio attraverso la costruzione di spazi pubblici temporanei, assume infatti risonanza internazionale diventando evento globale e marchio registrato capace di modificare, dal basso, regolamenti



Fig. 2 Rebar, *Park(ing) Day*, San Francisco.

---

enorme.» Lynch, K. *Il tempo dello spazio*. Milano, il Saggiatore, 1977, p. 110.

<sup>22</sup> Nel testo *Il declino della firmitas: fortuna e contraddizioni di una categoria vitruviana* gli autori, analizzando l'evoluzione storica e i significati della *firmitas* vitruviana, usano i termini di fermezza, solidità, sicurezza, durabilità, forza. Più avanti si legge: «appare poco più che ovvio, infatti, che la *firmitas* sia una proprietà caratteristica e specifica dell'architettura in quanto costruzione. La fermezza come prerogativa irrinunciabile di una costruzione ben fondata e sicura nelle sue relazioni gerarchiche è, insieme, premessa e risultato di qualsiasi fabbrica. Anzi, l'immanenza della solidità alla costruzione architettonica è immagine così immediatamente pronta alla mente, che diviene modello analogico per eccellenza nei diversi sistemi del sapere occidentale.» Pigafetta, G. – Mastrorilli, A. *Il declino della firmitas: fortuna e contraddizioni di una categoria vitruviana*, Alinea Editrice, Firenze, 1998, p. 13.



Fig. 3 Libeskind, D. *Sonnet in Babilon*, Venezia, 2014.

ed economie della città. I risultati del progetto, inizialmente assorbiti nei regolamenti normativi nella forma di *Park-Let*, vedono oggi un'evoluzione ulteriore nel programma urbanistico *LIZ - Living Innovation Zones* realizzato dallo studio Gehl Architects in collaborazioni con diverse istituzioni di San Francisco. Trasportando il ragionamento dal parcheggio alla strada (*Market Street*, una delle arterie più grandi della città), vengono quindi individuati dieci siti considerati aree “senza burocrazia” con lo scopo di incentivare la partecipazione di privati nella realizzazione di spazio pubblici a tempo determinato. Dialogando con l'arte e mettendo in gioco meccanismi popolari, le pratiche effimere raccontano quindi possibilità innovative dell'urbano, orientandone l'uso in maniera *intelligente*.<sup>23</sup>

Nel tentativo di decostruire idee preconcepite, gerarchie e pregiudizi sulle pratiche temporanee, la prima parte del lavoro definisce un percorso orientato a rivedere i significati che associano il valore dell'architettura al principio della durata. La natura antimonumentale dell'effimero segna quindi la traiettoria sulla quale vengono rimessi in gioco, a partire dalla *firmitas*, i termini della triade vitruviana.

Nel 2014 alla mostra internazionale di architettura di Venezia *Fundamentals*, Daniel Libeskind proseguì il lavoro *Three lessons in architecture*, premiato nella stessa occasione nel 1985, con una installazione dal titolo *Sonnet in Babilon*. In questa esperienza l'autore, interpretando in termini attuali l'epoca benjaminiana della riproducibilità tecnica, riflette sul significato degli aspetti formali del progetto in relazione alla velocità di produzione-riproduzione messa in campo dalle tecnologie contemporanee. Attraverso riproduzioni luminose dei suoi disegni sui

<sup>23</sup> Jeff Rison raccontando l'esperienza dei *LIZ - Living Innovation Zones* fa riferimento alla cultura della *Smart City*. Sottolineando le contraddizioni che emergono rispetto a questo termine, l'autore scrive: «L'innovazione della *Smart City* deve rispondere alla cultura e al contesto locale. [...] Sfortunatamente il concetto di *Smart City*, passato a essere un marchio, è diventato anche sinonimo di una determinata tecnologia o di una determinata impostazione applicabile ovunque. [...] La *Smart City* dovrebbe anche garantire l'uso più efficace e più corretto delle risorse più preziose. Dal punto di vista urbanistico, risorse come lo spazio, il tempo e le persone sono quelle su cui dobbiamo lavorare meglio.» Rison, J. *Un'urbanistica per le persone*, “Domus” (supplemento), n. 985, 2014, p. 10.

temi dei sonetti shakespeariani, il lavoro di Libeskind ricorda la perdita dell'originalità dell'opera, indirizzando la riflessione verso la ricerca del senso artistico dell'architettura *aldilà* degli edifici, negli elementi culturali del progetto. Riportando queste riflessioni al tema approfondito da questo lavoro, il ragionamento per identità provvisorie definisce nella specificità del processo di stratificazione urbano la capacità di superare l'appiattimento di forme e contesti, definendo nella memoria un potenziale operativo d'azione.

L'architettura trova in questo senso anche la possibilità di recuperare l'aura del progetto perduta con la moltiplicazione delle sue forme; nelle inquadrature determinate di tempo, il progetto ruba dal cinema l'abilità di costruire *set* le cui tracce si dissolvono nel tempo della macchina da presa. L'azione progettuale racconta dunque la messa a fuoco di una scena che fa appello alla capacità dell'osservatore e dell'osservato di interpretare l'esistente costruendo posizioni, punti di vista o assenze. Rispetto a queste evidenze, il progetto a tempo determinato racconta una modalità di trasformazione della città dove la relazione tra uomo e ambiente prende il sopravvento per diventare strumento di costruzione, di dialogo e di critica dei territori. Attraverso uno sguardo incrociato tra letteratura ed esperimenti progettuali, la parte conclusiva del lavoro indaga i riflessi che le pratiche temporanee producono sulla città approfondendo il contributo dell'effimero nella costruzione dei territori e delle strutture che compongono il palinsesto urbano. Misurando l'architettura in relazione al tempo e alla velocità di azione, gli esempi studiati evidenziano infatti il peso dei contesti, materiali e immateriali, con i quali il progetto si confronta. Parole come partecipazione e identità tornano quindi ad occupare le questioni della città effimera.

Frangenti

«La forza vincolante della crisi non segna il compimento di un processo ineluttabile, non ci richiude in nessuna fatalità. Essa esige un capovolgimento e un cambio di prospettiva: la crisi senza fine è un compito infinito e non la fine.»

Myriam R. d'Allonnes, *La crisi senza fine: saggio sull'esperienza moderna del tempo*

Dalla fine degli anni Settanta il postmoderno italiano segue una linea di ricerca particolare che riprende gli strumenti antichi dell'effimero; affrontando un panorama socio-politico "ribelle" molto vicino a quello attuale,<sup>24</sup> l'esperienza italiana definisce un decennio di sperimentazioni sulla città, anticipando direzioni progettuali ancora oggetto di studio in ambito internazionale.

Roma e Venezia, l'*Estate Romana* di Renato Nicolini e il Teatro del Mondo di Aldo Rossi, definiscono i tratti di una strategia urbana da un lato e, dall'altro, un linguaggio autonomo dell'architettura capaci di orientare il futuro della città afferrando le occasioni del presente. In quegli anni parte dell'avanguardia culturale italiana trova quindi nelle pratiche temporanee una modalità di *occupazione* dell'esistente attraverso cui misurare la capacità di presa del progetto. Superando le derive commerciali che dalla fine degli anni ottanta animano ancora oggi il dibattito rispetto all'uso temporaneo della città,<sup>25</sup> l'architettura trova infatti nell'effimero la possibilità di ritagliare, negli spazi del quotidiano, utopie a tempo determinato.

Prendendo spunto dai desideri popolari di una società ancora in via di definizione, le pratiche

---

<sup>24</sup> Harvey, D. *Città ribelli. I movimenti urbani dalla comune di Parigi a Occupy Wall Street*, Milano, Il Saggiatore, 2013.

<sup>25</sup> Nel testo *Le pietre e il popolo: restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane* Tommaso Montanari descrive la progressiva trasformazione dei centri storici delle maggiori città italiane in parchi tematici ad uso dei turisti. Sottolineando i meccanismi che guidano la relazione tra beni culturali, città, eventi e commercio, l'autore racconta la progressiva perdita di identità e di abitanti che oggi caratterizzano gran parte dei centri storici del paese. Montanari, T. *Le pietre e il popolo: restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, Roma, Minimum Fax, 2013.



effimere descrivono quindi il volo continuo dell'architettura verso la ricerca: «Dobbiamo piuttosto spostare la nostra attenzione su un altro campo, che è quello della scienza, della ricerca, delle proposte che sono comunque momenti di rottura, di ipotesi che evidentemente chiamano la necessaria verifica e che, nel momento in cui rinunciando ad una organicità a priori, tentano di formulare l'unica organicità possibile, che è quella del progetto, cioè dell'ipotesi, della costruzione di una realtà diversa che, proprio perché diversa, non può essere esattamente prefigurata.»<sup>26</sup>

La parte centrale della ricerca è definita da un lavoro tassonomico che comprende tre casi studio individuati rispetto alla durata di occupazione del progetto. Si vuole qui sottolineare come l'apparente incongruenza che deriva dall'accostamento di una esperienza molto recente quale è il *24 Hours Museum*, realizzato a Parigi nel 2012, con le esperienze italiane che caratterizzano Roma e Venezia tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento sia giustificata da una scelta strumentale rivolta a utilizzare la misura temporale quale criterio di selezione degli esempi. Tendo conto della diversità dei contesti storici in cui operano gli esempi scelti, questo parallelo è divenuto inoltre importante per ragionare rispetto ai processi e ai soggetti interessati o comunque possibili, che oggi vengono messi in campo dalle pratiche effimere. Scopo di questo approfondimento è dunque quello rintracciare le principali identità del fenomeno temporaneo, definendo i caratteri di una modalità operativa di costruzione e di governo dei territori utili alla città odierna. Nonostante la confusione che interessa gli anni del postmoderno italiano, questi racconti superano quindi ogni volontà di ricostruzione storica.

Rispetto agli strumenti utilizzati, in questa parte della ricerca hanno assunto rilievo le fonti d'archivio e, per l'Estate Romana, il confronto diretto con i protagonisti di questa esperienza, sviluppato

---

<sup>26</sup> Nicolini, R. La cultura superflua, "Sentieri selvaggi", n. 3, 2012, p. 26. Questo articolo riporta un saggio di Nicolini pubblicato nel volume *Il PCI e la cultura di massa: l'effimero, l'associazionismo e altre cose*, Savelli Editore, 1982.

attraverso una serie di interviste realizzate nel corso del 2014.

Attraverso la misura temporale, i casi studio scelti definiscono i caratteri di una modalità progettuale capace di circoscrivere, alterare, riscrivere spazi e regole della città definendo un approccio possibile di costruzione dell'urbano capace di superare gli ostacoli che, nel presente, impediscono l'accessibilità allo spazio disponibile, argomento oggi al centro del dibattito sulla città.<sup>27</sup>

Inserendosi sulla linea di confine che separa legalità e illegalità, il progetto a tempo determinato è quindi espediente attraverso cui ricostruire un dialogo con l'ordine nascosto e spontaneo esistente.<sup>28</sup> Nel 2011 la mostra *Illegal Architecture* realizzata a Taipei dalla collaborazione tra la *JUT Foundation for Arts and Architecture* e il *Mory Art Museum* testimonia attraverso opere al limite tra arte-architettura e allestimento, una modalità operativa di stratificazione e di crescita dell'urbano che, inserendosi tra o lavorando con le superfici dimenticate della città, ingloba nel progetto i tratti spontanei tipici di Taipei<sup>29</sup> e, più in generale, della città. Le architetture di Wang Shu e di Hsieh Ying-Chun assecondando le pratiche di autocostruzione, testimoniano una forma di apertura del progetto verso forme di espressione della città, rappresentate appunto dalle pratiche informali, per natura rivolte verso le occasioni e i desideri del singolo.

La problematica della illegalità fa inoltre da sfondo ad una serie di ricerche che interessano gli usi temporanei degli spazi vacanti avviate in seguito alle occupazioni che negli anni Ottanta del Novecento

---

<sup>27</sup> Negli UK, l'approvazione di un programma speciale dedicato all'uso temporaneo degli spazi vacanti segue anche la necessità di velocizzare, snellire e facilitare l'acquisizione degli spazi disponibili superando la lentezza dei tradizionali apparati burocratici. Per approfondire si rimanda a: *Meanwhile Project, No Time to Waste... The Meanwhile Use of Assets for Community Benefit*, [http://media.meanwhitespace.com/media/downloads/Meanwhile Project 16pp final.pdf](http://media.meanwhitespace.com/media/downloads/Meanwhile%20Project%2016pp%20final.pdf) [data di accesso 04-02-2015].

<sup>28</sup> Shu, W. - Ying-Chun, *Illegal architecture: the dialogue with the hidden order from the cities* in Shu, W. - Ying-Chun, H. *Illegal Architecture*, Taiwan, Garden City Publishers, pp. 79-122.

<sup>29</sup> Lee, A. Y. L. *The poetry and the soul in Illegal Architecture* in *ivi*, p. 5.

interessano Germania<sup>30</sup> e Olanda. Nel 2013 il testo *Urban catalyst: the power of temporary use* raccoglie i risultati di anni di sperimentazione nelle città berlinesi che usano progetti temporanei come catalizzatori per lo sviluppo delle aree urbane degradate della città. Come risultato di un lavoro che coinvolge esperienze e dibattiti rispetto all'urbanismo temporaneo, il testo presenta quindi strategie, strumenti e modelli di azione utili alla gestione di una città a tempo. In Olanda l'esperienza spontanea realizzata negli anni Ottanta del Novecento nel distretto *NDSM Wharf* ad Amsterdam,<sup>31</sup> fino alle esperienze più recenti delle architetture parassita realizzate nei Vinex di Rotterdam e gli studi per *Unsolicited Architecture*, segnano l'evoluzione di un pensiero dell'architettura a tempo che trova ascolto nelle politiche di gestione delle città olandesi, permettendo l'utilizzo temporaneo degli spazi vacanti per un periodo non superiore ai cinque anni.

“Gettate via” una volta consumate, distrutte, bruciate o riciclate le architetture temporanee raccontano punti di partenza, dispositivi dinamici che, nell'assecondare le attitudini del presente, chiedono al progettista una modestia e una radicalità in grado di mettere in discussione premesse e esiti del suo stesso operare. Le pratiche effimere vengono quindi indagate alla ricerca di forme possibili di trasformazione del territorio fisico e culturale del progetto.

---

<sup>30</sup> Nel saggio *Che cosa è il riuso temporaneo* Isabella Inti sviluppa il tema a partire dall'esperienza tedesca. Raccontando l'evoluzione delle pratiche temporanee che dalle prime occupazioni degli anni Settanta arriva fino ad oggi, la Inti descrive anche lo sviluppo degli strumenti e delle regole adottate dal governo tedesco per assecondare le crescenti richieste di riuso temporaneo dei vuoti urbani in attesa di riconversione. Inti, I. *Che cosa è il riuso temporaneo*, “Territorio”, 56, 2011, pp. 18-28.

<sup>31</sup> Bishop, P. – Williams, L. *The temporary city*, Londra-New York, Routledge, 2012, pp. 176-177.

## **1. ARCHITETTURA IN TEMPO REALE**



## *Introduzione*

I testi che trattano l'architettura temporanea si trovano sovente sotto forma di catalogo di esperienze, di questioni tecniche o programmatiche. A seconda dei punti di vista dal quale lo si osserva il tempo, per sua natura cangiante, assume sfumature particolari che toccano inoltre memorie personali e collettive definendo perciò traiettorie ampie, difficilmente riconducibili in punti unici. Nel viaggio alla riscoperta della quarta dimensione dell'architettura, l'obiettivo di questa prima parte è dunque quello di definire l'origine e i significati che interessano questa ricerca per ritrovare il senso dell'effimero come pratica ancora capace di realizzare urbanità.

Questa sezione racconta un percorso tra i significati, le differenze e le trasformazioni dei termini effimero e temporaneo palesando contraddizioni, valori e operatività possibili rispetto alle questioni della città contemporanea.

I capitoli cercano quindi di fare ordine tra la pluralità degli sguardi, sistematizzando passi della letteratura e progetti internazionali dell'ultimo decennio. Sebbene l'aspetto multidisciplinare attraversi in maniera tangenziale tutto il lavoro, in questa parte si vuole sottolineare il particolare debito dell'architettura

rispetto all'arte, la cui disinvoltura nei confronti del fattore tempo, suggerisce la riscoperta di modalità operative del progetto utili ad affrontare le sfide dell'attualità. I tre capitoli che formano questa prima sezione del lavoro tracciano quindi i confini d'interesse della ricerca, i luoghi e i materiali della trasformazione legando, attraverso il tempo determinato, progetto, realtà e ritmi di vita.

Il primo capitolo racconta l'alterazione del concetto di effimero nel corso del XX secolo sotto le spinte dell'economia e della produzione per riportarne il senso a quello di evoluzione creativa, implicito anche in architetture "usa e getta".

Il secondo capitolo approfondisce la relazione tra tempo determinato e progetto alla luce delle dinamiche che riguardano il contesto contemporaneo. In questo percorso lo sguardo è rivolto alla definizione dei possibili applicazioni e ambiti del progetto temporaneo, riguardanti soprattutto il riuso dell'esistente in termini di processo.

Il terzo capitolo affronta i temi dell'urbanistica evidenziando i materiali, i luoghi e le strategie attraverso cui il ragionamento temporale opera sovvertimenti, alterazioni o riletture dell'urbano.

## 1.1 *Etimologia e declinazioni dell'effimero*

### *Artifici*

«Temporaneo: [vc. Dotta, lat tardo temporaneu(m) "che comincia al tempo (tēmpus, genit. Tēmporis) giusto" \*sec. XIII] agg. 1 che dura per un tempo limitato, che non è stabile e definitivo 2 opportuno tempestivo.»<sup>1</sup> Sinonimo di provvisorio, il *temporaneo* è spesso associato anche alla parola *effimero* che, assente nei dizionari classici di architettura,<sup>2</sup> appare in quelli più recenti definendosi come aggettivo della contemporaneità. A metà degli anni Novanta del Novecento la voce *ephemeron* appare nel testo *S, M, L, XL*: «This area stuck me as a dream of a place in the

---

<sup>1</sup> Vocabolario della lingua italiana, Zanichelli, 2013.

<sup>2</sup> In particolare si fa riferimento a: Pevsner, N. - Fleming, J. - Honour, H. *Dizionario di architettura*, Torino, Einaudi, 1994.



Fig. 1 Celebrazioni in onore di Cristina di Svezia. Roma, 1656.

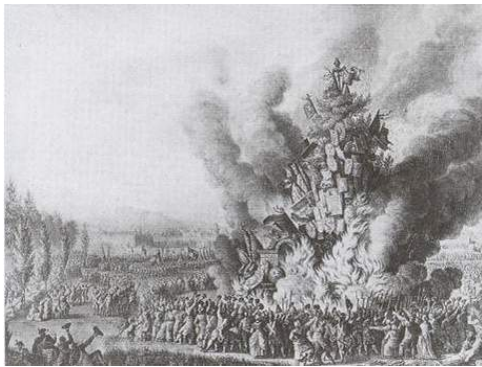


Fig. 2 Celebrazione per l'anniversario della presa della Bastiglia. Parigi, 1792.

city and I thought to myself that soon it wouldn't be this way any longer. For this reason we filmed there. In all my films my criteria for choosing the setting has been how much longer they would be able to exist as they were, unchanged.»<sup>3</sup>

Secondo la definizione di Manuel Gausa: «See “precaous(ly)”, “impermanences”, “reversible” and “temporary”. Ephemeral is an action or event whose duration is, in the first instance, a single day. By extension, ephemeral denotes brief, fleeting, impermanent or unstable extension, phenomenon, presence of creatin: of short duration.»<sup>4</sup>

Oltre a differenziarsi dal più generico temporaneo in funzione di una durata precisamente descritta, da queste definizioni si deduce come il carattere volatile e instabile dell'effimero rappresenti un punto di unione che avvicina il termine a quello di incertezza.<sup>5</sup> L'incapacità delle “febbri”<sup>6</sup> temporanee di segnare in maniera durevole i corpi che attraversa determina inoltre la mancanza di considerazione rispetto a un fenomeno urbano che nasconde una modalità operativa capace di “fare città”, particolarmente in uso nei momenti di trasformazione sociale, per natura incerti sul piano politico, economico e culturale. Tra i numerosi esempi storici, alla fine del XVIII secolo le architetture realizzate per festeggiare gli anniversari della rivoluzione francese rappresentano un caso paradigmatico; oltre le semplici celebrazioni, nella Parigi post-rivoluzionaria la realizzazione di architetture temporanee rappresenta un momento progettante dove provare l'immagine

<sup>3</sup> OMA, *S, M, L, XL: small, medium, large, extra-large*, New York, The Monacelli Press, 1995, p. 320.

<sup>4</sup> Gausa, M. et al. *The metapolis dictionary of advanced architecture: city, technology and society in the information age*, Barcellona, ACTAR, 2003, p. 198.

<sup>5</sup> Nel testo *S, M, L, XL* gli autori affiancano alla definizione di effimero il termine *suspense*. OMA, *S, M, L, XL: small, medium, large, extra-large*, cit. p.320.

<sup>6</sup> Secondo la definizione di Stucchi il termine “effimero” ha origine medica e rimanda agli «eccesso febbrile di breve durata (da poche ore a 1, 2 giorni al massimo) esaurito il quale era esaurita la malattia pur potendo al massimo delle temperature raggiunte essere abbastanza elevato [...]». Stucchi, S. *Un progetto effimero, quasi*, in Testa, L. *Lo spazio inquieto: l'effimero come rappresentazione e conoscenza*, Venezia, il Cardo, 1993, p. 75.



generale della nuova capitale francese,<sup>7</sup> posticipandone la costruzione definitiva in un momento di maggiore sicurezza economica e sociale. Nonostante le avversità del presente, le scene applicate sulle rovine di Parigi come su quelle di Roma<sup>8</sup> raccontano una fare progettuale resistente, guidato da una volontà collettiva che non rinuncia ad immaginare il suo futuro volto insieme a quello della città.

Il binomio architettura-feste fa anche da sfondo ad un sentimento popolare, eco di una volontà di partecipazione del singolo che tutt'ora chiede di essere trasportato in luoghi immaginari, di diventare parte attiva nel racconto di storie fuori dall'ordinario. L'architettura a tempo determinato riflette quindi una qualità "emotiva" che, toccando i sentimenti, agisce da carica magnetica capace di attrarre il "popolo" contemporaneo, nota agli economisti e dunque usata come qualità progettante dei luoghi dello shopping.<sup>9</sup>

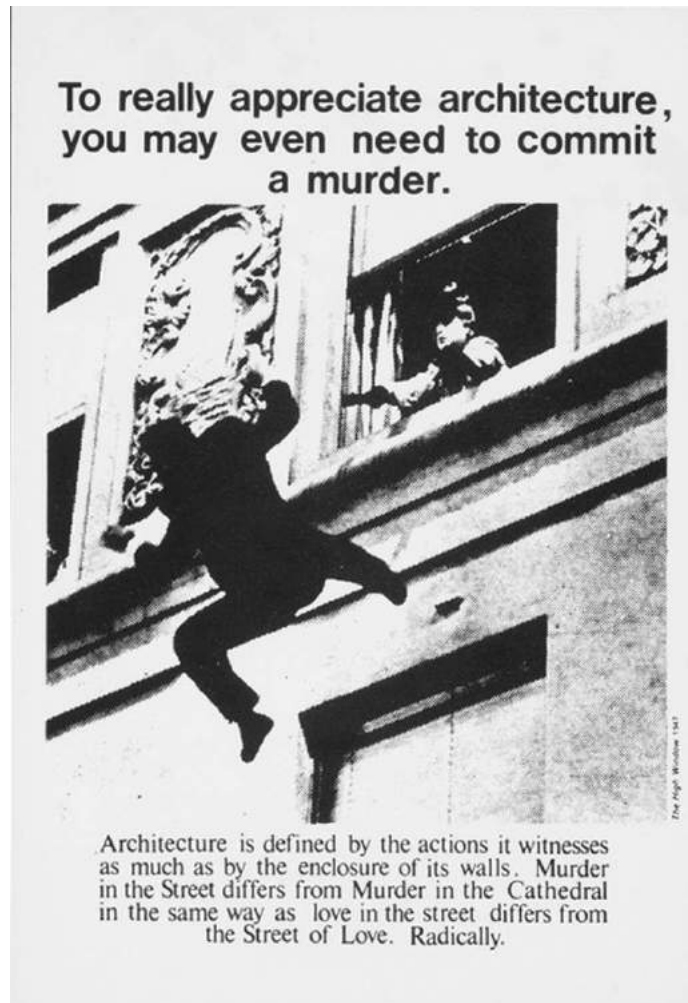
---

<sup>7</sup> « [...] Se poi dal punto di vista della configurazione urbana è possibile dire che la scelta dei percorsi prefigura l'ambizione di modificare Parigi, parimenti si può dire che le architetture rappresentano dei veri modelli, in scala uno a uno, degli oggetti architettonici che avrebbero adornato la città così mutata. È così giustificata una lettura che interpreti i modelli spaziali e formali delle feste utopiche non tanto come sperimentazione in loco di precedenti "teorie" della città, ma come una vera e propria prova dell'immagine di una città "classica".» Pettena, G. *Effimero urbano e città: le feste della Parigi rivoluzionaria*, Venezia, Marsilio, 1979, p. 16.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>9</sup> Zygmund Bauman nel testo *Modernità liquida*, studiando gli effetti del tempo moderno sullo spazio urbano sviluppa un parallelo tra i luoghi dello shopping e le antiche pratiche temporanee della città, tra cui il Carnevale. Secondo l'autore la necessità di essere trasportati *altrove*, di vivere una storia fuori dall'esperienza ordinaria, si cristallizza nei luoghi dello shopping, simulacri durevoli della città effimera, originariamente messa in scena "sopra" l'esistente attraverso architetture a tempo determinato. «All'interno di un centro commerciale si ha la sensazione di "essere altrove". I viaggi nei luoghi di consumo differiscono dai Carnivali di Michail Bachtin, anch'essi implicanti l'esperienza dell' "essere trasportati": lo shopping è principalmente un viaggio nello spazio e solo in un secondo luogo un viaggio nel tempo. [...] il Carnevale era la stessa città trasformata, più esattamente un interludio temporale durante il quale la città veniva trasformata prima di ripiombare nella sua quotidianità. Per un periodo di tempo strettamente definito, ma ciclico, il Carnevale scopriva l'"altra faccia" della realtà quotidiana, una faccia sempre a portata di mano, ma normalmente nascosta alla vista e che era vietato toccare. Il ricordo della scoperta e l'aspettativa di altri avvistamenti futuri non consentivano di sopperire appieno la coscienza di quell'"altra faccia".» Bauman, Z. *Modernità liquida*, cit. p. 108.

Fig. 3 Bernard Tschumi, *Advertisements for Architecture*, 1976-1977.



Legandosi all'arte, l'architettura assume i tratti della *fiction*: «la componente artistica nell'effimero è molto forte, cosicché talvolta "effimero" è sinonimo stesso di "arte" o, più spesso (con una connotazione negativa), di "artificio". Il principale punto di contatto tra arte ed effimero sta nel concetto di finzione o simulazione: l'aspetto di "transitorietà", etimologicamente connesso a ciò che è effimero, si tramuta in "virtualità", nel senso di riproduzione anche prolungata nel tempo, che non ha la materialità del reale.»<sup>10</sup>

Nel 1951 nel testo *Tempo, Spazio ed Architettura* Sigfried Giedion intercetta nella nuova concezione unitaria di spazio-tempo che apre il XX secolo, la possibilità di ristabilire un equilibrio tra pensiero e sentimento, materie rispettivamente dell'arte e della

<sup>10</sup> Bizzarro, F. *L'effimero nella società dei consumi e della comunicazione di massa*, in Leggeri, V. *L'effimero: una questione emergente per il progetto postmoderno: riflessioni sul futuro della città e dell'architettura*, Napoli, Ilardi, 1997, pp. 17-18.

scienza, fattori indispensabili per uno sviluppo equilibrato.<sup>11</sup> Interrogandosi sulla necessità dell'arte rispetto a un contesto storico che privilegia la specializzazione e l'uniformità del metodo scientifico, l'autore intercetta nell'inseparabilità dei concetti di spazio e tempo che guida i movimenti artistici ed architettonici di inizio secolo, una modalità di espressione capace di trovare nuova sintesi tra le particolarità tecniche della scienza e quelle umanistiche dell'arte, toccando tematiche al centro del dibattito culturale odierno.<sup>12</sup> Riportando queste riflessioni al tema trattato, la velocità che guida la trasformazione dello spazio-tempo, racconta la capacità del progetto temporaneo di trascrivere in maniera istantanea le intenzioni progettuali sui territori. Attraverso una libertà mentale che mira alla contaminazione e all'apertura verso discipline altre, l'architettura assorbe quindi l'immediatezza dell'azione dove l'impellenza di trasformare il presente *in tempo reale*, permette il superamento di ogni rapporto gerarchico.<sup>13</sup>

Questa modalità operativa descrive quindi un atteggiamento "adulto"<sup>14</sup> del progetto, capace cioè di affrontare la complessità umana includendo quegli aspetti di diversità e disordine, esclusi dalle strategie di piano elaborate dal pensiero moderno. Costruendo ponti di dialogo tra le scienze contemporanee, attraverso il tempo determinato l'architettura procede dunque in termini di «relatività generale», assecondando le richieste di trasformazione e flessibilità che fanno da guida all'abitare post-metropolitano.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> «Il grado di identità che riescono a raggiungere i metodi del pensiero e del sentimento determina l'equilibrio di un'epoca. Quando questi metodi divergono non c'è possibilità di una cultura e di una tradizione.» Giedion, S. *Spazio, tempo ed architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*, Milano, Hoepli, 1975, p. 17 (ed. or. 1951).

<sup>12</sup> Per approfondire si rimanda a: Da Empoli, G. *Contro gli specialisti: la rivincita dell'umanesimo*, Venezia, Marsilio, 2013.

<sup>13</sup> «Il futuro appartiene ai nomadi capaci di attraversare le frontiere tra le discipline, di combinare arte e scienza, di lavorare divertendosi, mentre fanno saltare per arie le vecchie gerarchie del potere.» Da Empoli, G. *Contro gli specialisti: la rivincita dell'umanesimo*, cit. p. 98.

<sup>14</sup> Ward, C. *La pratica della libertà: anarchia come organizzazione*, Èlèuthera, Milano, 1996, p. 79.

<sup>15</sup> «Abbiamo bisogno di luoghi dove abitare [...] quello del territorio post-metropolitano dovrà essere uno spazio a



Fig. 4 Palco per la danza all'interno delle cordierie dell'arsenale. Biennale di Venezia 2014.

Ultimo esempio è l'allestimento per *Monditalia*, lavoro curato da Rem Koolhaas nella 14<sup>o</sup> mostra internazionale di architettura di Venezia. Usando l'Italia come tema, scopo del progetto è raccontare le questioni più urgenti del contemporaneo attraverso esperienze di ricerca che scansionano la penisola lungo la sua lunghezza. Sebbene gli argomenti affrontati risultino già lungamente noti al pubblico specialistico, l'autore usa le cordierie dell'arsenale quale *set* cinematografico dove mettere in scena le questioni urbane e architettoniche più critiche dell'attualità. La mostra usa dunque gli strumenti e il linguaggio dell'arte realizzando un'opera narrativa accessibile anche ad un pubblico inesperto; oltre l'architettura, il curatore invita inoltre i settori della biennale danza, cinema, teatro e musica a provare i loro spettacoli nei sette parchi che, interrompendo la sequenza di lavori, completano il percorso espositivo con eventi dal vivo. La mostra diventa quindi un laboratorio in costante evoluzione che trasforma l'arsenale in un "circo" della cultura contemporanea, la cui spettacolarità diventa fattore di attrazione di un pubblico ampio, generando economie altre a partire da investimenti relativi ai soli campi della cultura.<sup>16</sup>

Superando gli esisti di questa singola manifestazione, il rapporto dell'effimero con il pubblico descrive in generale una carica "rivitalizzante" che, rispetto alle difficoltà urbane odierne relative all'abbandono dei centri storici racconta un fare strategico utile a invertire quella rotta che svuota gli abitanti del centro verso le periferie.<sup>17</sup> Attraversando la storia della città sotto la guida stringente del tempo determinato, l'effimero definisce

---

"relatività generale". In tale spazio, secondo la teoria di Einstein, non solo qualsiasi corpo deve poter valere come il corpo di riferimento, ma i corpi debbono potersi "deformare e trasformare" durante il loro movimento.» Cacciari, M. *Nomadi in prigione*, "Casabella", 705, 2002, p. 7.

<sup>16</sup> A due settimane dall'apertura la 14. Mostra Internazionale di Architettura – *Fundamentals* ha superato i 25.000 visitatori ai quali si aggiungono i partecipanti alla vernice, segnando un incremento del 17,35% in più rispetto all'edizione del 2012. La stampa presente in vernice ha registrato 2.192 giornalisti, con un incremento del 23% rispetto alla Biennale Architettura 2012.

<sup>17</sup> Per approfondire si rimanda alla seconda parte di questo lavoro che tratta il caso studio dell'Estate Romana.

quindi una pratica sperimentale dotata di caratteristiche proprie, capace di aprire il progetto a nuovi campi di sperimentazione.

Seguendo una via che affiora già nelle prime esperienze postmoderne guidate da Venturi, Scott Brown e Izenower,<sup>18</sup> il progetto temporaneo definisce misure e materiali operativi che, nella velocità di deperimento, divengono rappresentativi dell'epoca contemporanea. Da questo punto di vista, "essere a tempo" diviene anche sinonimo di appartenenza,<sup>19</sup> descrivendo i tratti di una nuova modernità: «[...] perché essere moderni significa arrischiarsi a cogliere l'occasione, il *kairos*. Significa *avventurarsi*: non essere soddisfatti della tradizione, delle formule e delle categorie esistenti, ma aprire nuovi cammini, fare da guida. Per restare all'altezza di questo rischio occorre pure rimettere in questione la solidità delle cose, praticare un relativismo generalizzato, un comparativismo critico spietato nei confronti delle certezze più incrollabili [...] (per questo) il moderno è partigiano dell'*evento* contro l'ordine monumentale, dell'effimero contro gli agenti di un'eternità marmorea; è un'apologia della fluidità contro l'onnipresenza della reificazione.»<sup>20</sup>

Osservando queste esperienze anche distanti nel tempo e nello spazio, l'effimero presenta quindi tre qualità principali: la capacità di installarsi sull'esistente, consumarsi e scomparire senza lasciare traccia; di realizzare nell'esperienza diretta e immediata un progetto culturale ibrido; di finzione, mascheramento e racconto capace di costruire un rapporto di meraviglia rispetto a un contesto ordinario. Sebbene il termine sia soggetto a molteplici sfumature di

---

<sup>18</sup> Agli inizi degli anni Settanta gli esiti dallo studio condotto da Venturi, Scott Brown e Izenower a Las Vegas suggeriscono la necessità di contaminare il linguaggio "alto" dell'architettura con quello "basso" rappresentato in questo caso dalle architetture da bordo strada della Steep, dove gli autori riconoscono l'espressione contemporanea dell'architettura vernacolare. Il "brutto e l'ordinario" diventano in questo modo altrettanti elementi del progetto. Venturi, R. - Scott Brown, D. - Izenour, S. *Imparare da Las Vegas*, cit.

<sup>19</sup> Analizzando il significato di "moderno" Bourriaud riprende la sua definizione storica: «che appartiene al proprio tempo». Bourriaud, N. *Il radicante: per un'estetica della globalizzazione*, Milano, Postmediabooks, 2014, p. 15.

<sup>20</sup> Ivi.

significato, quello che tiene insieme queste accezioni è un carattere antimonumentale. Ed è in questo che risiede la capacità di azione progettuale dell'effimero anche in assenza di capitali ingenti di investimento. Nel confronto con le urgenze del presente e con la caducità delle cose, gli elementi di *novità* del progetto si riflettono infatti in una perdita di consistenza fisica dell'architettura che affidando la trasformazione spaziale ai soli elementi essenziali, annulla il peso del progetto fino a diventare puro accadimento.<sup>21</sup>

### *La metafora evolutiva*

*«Questa vita spesa giorno per giorno, ora per ora, senza alcun sentimento dei rapporti reciproci, non soltanto manca di dignità: essa non è né naturale né umana. Essa conduce ad una valutazione degli avvenimenti come casi isolati piuttosto che quali elementi di uno sviluppo che con le sue dimensioni si immette nella storia [...] La richiesta di contatto con la storia è il risultato naturale di questa condizione. Essere in contatto più stretto con la storia: in altre parole, vivere le nostre vite in dimensioni temporali più vaste. Gli avvenimenti presenti sono semplicemente le sezioni più apparenti di un continuum; essi rassomigliano a quella piccola serie di lunghezze d'onda fra l'ultravioletto e l'infrarosso che si trasformano in colori visibili per l'occhi umano.»*

Sigfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*

Il rapporto dell'architettura con la velocità esplorato da diversi autori del moderno, nel corso del XX secolo diventa espressione e motore della tecnica. Il ritmo di evoluzione di questi processi sotto un tempo che appare drogato dai dettami della globalizzazione<sup>22</sup> descrive un abbassamento generalizzato della qualità dell'architettura.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Lenza, C. *La temporalità nell'architettura contemporanea: l'eterno, il nuovo, l'effimero*, in Testa, L. *Lo spazio inquieto: l'effimero come rappresentazione e conoscenza*, Venezia, il Cardo, 1993, pp. 61-68.

<sup>22</sup> «Quand'è che il tempo ha smesso di muoversi in avanti, ha cominciato ad avvolgersi in tutte le direzioni, come un nastro fuori controllo? Dall'introduzione del Real Time? Il cambiamento è stato attaccato dall'idea di miglioramento. Il progresso non c'è più; la cultura barcolla di lato senza sosta, come un granchio fatto di Lsd...» Koolhaas, R. *Junkspace*, Quodlibet, Macerata, 2006. p. 72.

<sup>23</sup> «Nell'ordine naturale la successione di vari fenomeni effimeri, cioè aventi un determinato inizio e una propria fine, garantisce un continuo sviluppo; nel mondo tecnologico-

L'effimero in ambito industriale inizia dunque a definirsi in termini di sostituzione e riutilizzo configurandosi piuttosto rispetto alle esigenze distruttive della produzione che nel moto perpetuo verso la moltiplicazione dei profitti,<sup>24</sup> agisce sulla solidità dell'architettura rendendola inconsistente, morbida al pari di una stoffa.<sup>25</sup> Effimero diviene in questo modo sinonimo di *Junkspace*, annullando ogni significato positivo del termine<sup>26</sup> e del procedere stesso del tempo verso il miglioramento.

L'assimilazione della velocità nel progetto si traduce quindi nella dematerializzazione dell'architettura, facendone scomparire il corpo in un catalogo elementi,<sup>27</sup> in questo senso la produzione

---

industriale la durata di ciò che viene prodotto non è determinata dalla ricerca "qualitativa" del progresso, ma è legata al calcolo economico – utilitaristici. Mentre per gli elementi naturali si parla di *trasformazione*, quelli industriali sono soggetti all'*obsolescenza*.» Bizzarro, F. *L'effimero nella società dei consumi e della comunicazione di massa*, in Leggieri, V. *L'effimero: una questione emergente per il progetto postmoderno: riflessioni sul futuro della città e dell'architettura*, cit. p. 19.

<sup>24</sup> «Il costruire vive intimamente del distruggere, al punto che quest'ultimo non ne costituisce soltanto il presupposto, quanto piuttosto l'a priori trascendentale, la condizione di possibilità del suo apparire come tale, le cui forme pertanto devono recare sin dalla nascita anche una sorta di virus della dismissione-distruzione dentro di sé. Non devono pesare, non devono indugiare non devono tener fermo inutilmente... il capitale.» Emery, N. *Distruzione e progetto: l'architettura promessa*, cit. p. 8.

<sup>25</sup> «Nel *Junkspace*, lo schema si rovescia: non vi sono che sottosistemi, senza megastrutture, particelle orfane in cerca di una cornice o un ordine. Ogni materializzazione è provvisoria: tagliare, piegare, strappare, rivestire: la costruzione, ha acquistato una nuova morbidezza, come la sartoria» Koolhaas, R. *Junkspace*, cit. p. 71.

<sup>26</sup> «Sant'Elia sembrano anticipare i caratteri distintivi della nostra società – che per certi versi è una concretizzazione della città immaginata dall'architetto futurista. La questione è che la propensione quasi utopistica dell'epoca industriale alla "leggerezza", alla velocità, all'effimero, non si è tradotta nella nostra epoca postindustriale in un cammino progressivo dell'umanità verso un continuo miglioramento, realizzabile tramite l'adozione di mezzi sempre nuovi e l'eliminazione di quelli vecchi. In realtà l'effimero è passato dalla sfera degli strumenti (i mezzi) a quella dei significati (i messaggi): da questo punto di vista ha perso la sua connotazione positiva e si è tramutato in perdita di valore ovvero in *obsolescenza*.» Bizzarro, F. *L'effimero nella società dei consumi e della comunicazione di massa*, in Leggieri, V. *L'effimero: una questione emergente per il progetto postmoderno: riflessioni sul futuro della città e dell'architettura*, cit. 19.

<sup>27</sup> Alla XIV biennale di Venezia *Fundamentals*, il tempo diventa premessa del ragionamento sull'architettura contemporanea; nel padiglione centrale dei Giardini veneziani, il corpo dell'architettura è smontato nelle sue parti, presentandosi come catalogo macroscopico di quindici elementi. Pavimenti,

“vince” sull’architettura che diventa effimera, priva di durata. «Il telaio in acciaio e l’ascensore hanno messo improvvisamente fine al primo capitolo della storia dell’architettura (quello su cui ancora indugiamo) e hanno dato inizio ad una seconda modernità, priva di simbolismi e di qualunque traccia di solidità. Il nuovo periodo provvisorio e standardizzato dell’architettura produce ripercussioni consistenti su tutti gli elementi, spingendone alcuni fin quasi all’estinzione (il caminetto) e gonfiando in maniera esagerata l’importanza di altri (la porta di sicurezza dell’aeroporto).»<sup>28</sup>

Questa condizione suggerisce la necessità di ritornare all’origine del significato di effimero, intendendo la malleabilità che produce sullo spazio in termini di miglioramento, metafora di una evoluzione a tempo determinato. Secondo la definizione di Bizzarro, l’impostazione di un ragionamento per unità temporali brevi definisce un presupposto creativo attraverso cui assecondare il ritmo dell’ambiente consentendo la rigenerazione continua delle risorse: «Tornando alla definizione generica di effimero, si deve sottolineare la connotazione positiva che esso assume quando è inteso come presupposto e componente essenziale del ciclo della natura, dell’alternarsi degli individui e delle epoche e, quindi, della rigenerazione delle risorse. Da questo punto di vista evoca in realtà anche il concetto della morte, ma intesa quasi come una fase necessaria per l’evoluzione dell’universo: il significato di “passeggero” assume così connotazioni proprie della filosofia, della scienza e della religione.»<sup>29</sup>

Abbracciando una visione temporale più ampia, il consumo anche veloce messo in campo dall’effimero tocca gli aspetti evolutivi del pro-gettare

---

corridoi, facciate, finestre, soffitti, porte, scale, rampe, ascensori, scale mobili, gabinetti, muri, camini, balconi, tetti esposti in scala originale, si presentano come pezzi o “strappi d’arte”, suggerendo l’incapacità dell’architettura odierna di costruirsi come oggetto unico, compatto e comprensibile attraverso modelli in scala.

<sup>28</sup> Koolhaas, R. *Elements of architecture*, in *Fundamentals Catalogo 14. Mostra Internazionale di Venezia*, Venezia, Marsilio, 2014, p. 193.

<sup>29</sup> Bizzarro, F. *L’effimero nella società dei consumi e della comunicazione di massa*, in Leggieri, V. *L’effimero: una questione emergente per il progetto postmoderno: riflessioni sul futuro della città e dell’architettura* cit. p.18.



che, esprimendosi in termini di “natura”, definisce la misura creativa del progetto nel *processo* potenzialmente infinito di costruzione-distruzione. In questo senso la plasticità dell’architettura dettata dalla distruzione, assume il significato di ri-generazione delle risorse che, superando gli aspetti cumulativi, mette al centro la capacità del progetto di imparare dall’esperienza diretta.

Agli inizi degli anni Ottanta nel testo *Good city form*, Kevin Lynch studiando ancora il tempo in relazione alla qualità della città, associa la natura degli insediamenti umani a quella di un ecosistema capace di riflettere su stesso, di pensare e dunque modificarsi di conseguenza. Queste “ecologie pensanti” sovrappongono al progetto un ulteriore sistema di valori, sganciato dalla solidità degli oggetti architettonici e formati al contrario dagli elementi immateriali di cultura, consapevolezza, capacità di apprendimento ed esperienza.<sup>30</sup>

Rispetto a questa visione, il tempo determinato racconta una possibilità di redenzione dell’architettura che allude ad un processo di comprensione possibile attraverso un “fare” in prima persona caratteristico delle pratiche auto-costruttive, oggi al centro degli interessi internazionali. Il binomio architettura – cultura stabilisce la “portata” del progetto intorno alla capacità di informare e innovare il contesto dato, includendo tra i suoi scopi anche la trasformazione culturale delle persone.<sup>31</sup>

L’opera realizzata da Wang Shu per il padiglione cinese alla biennale di Venezia nel 2006, *The Tiles Garden*, racconta attraverso i mezzi dell’arte, la drammaticità della condizione attuale ponendo l’attenzione sulle questioni politiche, sociali e ambientali dell’architettura e della città. L’installazione usa i materiali della “distruzione” per realizzare un esperimento di riciclaggio di carattere simbolico e politico attraverso l’impiego di materiali da costruzione ricavati dalla demolizione di edifici cinesi non più vecchi di venti anni, frutto della speculazione edilizia



Fig. 5 Amateur Architecture Studio, *The Tiles Garden*, Biennale di Venezia, 2006.



Fig. 6 Nel 2012 lo studio Amateur Architecture reinterpreta il lavoro presentato alla biennale di Venezia nel 2006 in occasione della mostra berlinese *Between Walls and Windows*. Il progetto prosegue quindi il suo percorso critico in un padiglione dal titolo *Tiles Theater*.

<sup>30</sup> Lynch, K. *Progettare la città: le qualità della forma urbana*, Milano, ETAS libri, 1990, p. 119.

<sup>31</sup> Southworth, M. *Presentazione* in Lynch, K. *Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*, Napoli: CUEN, 1994, p. 13.

che interessa il paese. Il progetto ricorda quindi agli abitanti cinesi e del resto del mondo la necessità di ritrovare nella pratica dell'architettura un sistema culturale capace di superare le semplici istanze economiche che legano, attraverso rapporti speculativi, l'architettura alla distruzione creatrice tipica dell'industria.<sup>32</sup> Le 60 000 tegole provenienti dal sud della Cina, disposte a formare una piattaforma inclinata che simula la falda di un tetto accessibile attraverso un ponte pedonale in bambù, prendono nuova forma in architetture sperimentali a tempo determinato diventando simbolo di identità temporanea e di denuncia internazionale, poi cifra stilista e metodo di lavoro che, in questo caso, fa meritare all'architetto cinese il Pritzker Prize nel 2012. Ribaltando il significato di rapidità del costruire, i lavori di Wang Shu raccontano la possibilità del progetto a breve termine di affrontare questioni etiche, tecniche ed economiche legate alle esigenze del presente, assecondando anche le richieste di partecipazione espresse su scala globale dai movimenti urbani.<sup>33</sup>

Gli aspetti evolutivi del progetto temporaneo vengono affrontati e riletti nella parte centrale di questo lavoro attraverso *architetture al calendario*, classificate rispetto al tempo di occupazione dei territori. In questa tassonomia i progetti sono inoltre letti rispetto alla relazione che istituiscono con le preesistenze; architetture che riattivano edifici inaccessibili solo per un giorno, senza pretesa di permanenza, che accendono l'attenzione rispetto alle mancanze della città prefigurandone la trasformazione o ancora edifici peregrini che mettono in relazione attraverso l'immagine luoghi urbani o città anche distanti.

---

<sup>32</sup> Per approfondire si rimanda al capitolo *Distruzione creatrice e metabolismo del costruire: Schumpeter e la città* in Emery, N. *Distruzione e progetto: l'architettura promessa*, cit. pp. 197-231.

<sup>33</sup> Dall'emergere della recente crisi economica, il movimento *Occupy Wall Street* sostiene il riconoscimento delle esigenze del 99% della popolazione globale opponendosi al sistema esclusivo della ricchezza che, al contrario, ne privilegia l'1%. Oltre lo sviluppo economico, il movimento sostiene in particolare la necessità di trovare un nuovo equilibrio nello sviluppo capace di includere anche un ragionamento sociale e politico.

Questa metafora riesce ad evocare una riflessione sull'uso e sui mezzi del costruire rispetto alla realtà e alle esigenze del contesto odierno definendo una strategia di sfruttamento e di adattamento dell'esistente. Quindi, l'effimero afferma un'azione progettuale anche nell'evitare la costruzione o solo nell'istallare architetture minime capaci di mettere in uso le preesistenze per un lasso limitato di tempo. Costruire per distruggere, fermarsi, pensare, diventa dunque un modo altro di progredire.

## 1.2 *Tempo determinato e progetto*

### *Tentativi*

*«Bisogna rivolgerci al futuro senza proiettarvi le nostre illusioni, dar vita a ipotesi per testarne la validità, imparare a spostare progressivamente e prudentemente le frontiere dell'ignoto: è questo che consente la scienza, è questo che ogni programma educativo dovrebbe promuovere e che dovrebbe ispirare qualsiasi riflessione politica.»*

Marc Augé, *Futuro*

Le ideologie del presente che incoraggiano la ripresa delle pratiche effimere mettendo in crisi il principio di durata, si riflettono nei presupposti che guidano il progetto; sebbene i due tempi, quello lungo delle fabbriche e quello breve delle feste, abbiano accompagnato nel corso dei secoli la costruzione della città, l'eredità<sup>34</sup> che oggi pesa sui territori mette infatti in discussione la necessità di caricare il patrimonio esistente di ulteriori volumi. Nel momento in cui la critica punta l'attenzione sull'uso interpretando

---

<sup>34</sup> L'attuale interesse per le questioni legate all'*heritage*, estendendo la definizione di patrimonio dagli edifici storici al paesaggio urbano storico, suggerisce una interpretazione del patrimonio anche in termini di "peso", di accumulo gravante sulla città in cerca di nuove modalità di gestione e utilizzo: «Nel ventunesimo secolo più della metà dell'umanità vive nella città. Questo è, e sarà, l'ambiente più significativo per la specie umana. Gestirlo con cura e guidarne lo sviluppo, ponendo particolare attenzione al suo passato e al suo significato culturale, sarà la principale sfida per il "secolo urbano".» Bandarin, F. - Van Oers, R. *Il paesaggio urbano storico: la gestione del patrimonio in un secolo urbano*, Assago, CEDAM, 2014, p. XXVII.

l'abitare in termini di esperienza o di cura,<sup>35</sup> il ragionamento progettuale sembra indissolubilmente legato alla necessità di una sospensione critica del costruire, rivolta non solo alla natura ma più in generale al paesaggio culturale e storico esistente.<sup>36</sup> L'architettura è quindi costretta a ragionare sui cicli considerando la consistenza, i procedimenti e la stessa durabilità dei suoi prodotti.

Si vuole qui sottolineare come ad un certo punto della sua vita anche Le Corbusier abbia riconosciuto nella distruzione un momento indispensabile all'architettura per rinnovarsi come spazio abitato<sup>37</sup> intercettando le necessità degli utenti di personalizzare la propria residenza. Secondo Manfredo Tafuri, il *Plan Obus* rappresenta infatti un esercizio di dialogo tra tempi differenti dove il maestro svizzero prende in considerazione l'uso quotidiano dell'architettura; consapevole dell'accelerazione dei cicli di produzione-distruzione che guidano l'epoca, tra il tempo della contemporaneità e quello dell'eterno, l'autore progetta infatti un tempo del consumo, riservando nella casa uno spazio "all'attimo" che guida il vivere moderno. Prefabbricazione, paglia e fieno

---

<sup>35</sup> Nel testo *Distruzione e progetto* Nicola Emery usa il concetto di cura elaborato da Heidegger come condizione prima dell'abitare: «Nell'interpretazione di Heidegger (che a sua volta si confronta a lungo con le tesi di von Uexküll), il riconoscimento dell'essenza di *habitat* immediato non porta alla riproposizione di uno schema dualistico, ma porta piuttosto all'individuazione della struttura della *struttura relazionale della cura* quale "a priori esistenziale" dell'Esserci e di tutte le pratiche "auto progettanti". [...] L'uomo non è nel mondo in senso "reificato" o semplicemente spaziale, ossia come fosse appunto una cosa dentro un'altra. L'uomo in quanto *Esservi* è caratterizzato nella sua essenza come un avere-da-essere [...] L'Esserci è insomma pensato come essenzialmente pratico, al punto che un certo tipo di praxis –la Cura- acquista in Heidegger "il carattere di determinazione fondamentale dell'essere dell'uomo, cioè ne diventa il carattere ontologico".» Emery, N. *Distruzione e progetto: l'architettura promessa*, cit., p. 110.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>37</sup> «La guerra ha scosso i torpori: Le Corbusier, progettando fra le macerie, sembra proseguire e precisare produttivamente anche l'ideologia marinettiana della guerra come igiene del mondo. La guerra non fa che creare le condizioni storiche, sia dal punto di vista materiale sia da quello 'spirituale' ed educativo, per realizzare il superamento della casa e della mentalità 'stazionaria'. *La guerra* –scrive Le Corbusier- *ha scosso i torpori*. Traduciamo: la distruzione è necessaria a risvegliare-rinnovare la costruzione, al punto che la distruzione deve diventare immanente, essere accolta e assunta come parte essenziale della casa 'senza torpore'» *Ivi*, p. 215.

divengono quindi lo spessore di un sottosistema mobile dove gli abitanti possono trovare la propria temporanea via d'espressione: «Le Corbusier aveva magistralmente pensato – non dico realizzato tecnicamente, ma perlomeno pensato – il secondo tempo anch'esso del tutto moderno e contemporaneo, quello del consumo; le cellule residenziali edilizie che dovevano prendere posto lì all'interno, erano a tempo. Vale a dire potevano essere sia industrializzate, sia costruite con materiali poveri (paglia e fieno), alla maniera islamica; ma che comunque non avevano nulla di stabile. Quindi la forma stabile che è espressione di volontà di figurazione, l'accelerazione che annulla qualsiasi figurazione, il ricambio la casa come automobile o oggetto, “usa e getta”».<sup>38</sup>

Superate le considerazioni economiche, la possibilità di pensare un'architettura che si consuma trova quindi negli strumenti dell'arte la possibilità di mediare lo scorrere della vita.<sup>39</sup> Considerati nel loro insieme, termini come provare, valutare, alterare, conservare o gettare implicano dunque una cultura volta ad interpretare il progetto come struttura indeterminata, da principio aperta a successive modifiche. Nonostante gli esiti progettuali italiani e non,<sup>40</sup> le riflessioni teoriche elaborate da Bernard Tschumi intorno agli anni Settanta, scoprono “nell'incompiuto” una linea teorico-operativa che indica nella messa in discussione delle regole e delle relazioni spazio-fruizione, il senso stesso del suo

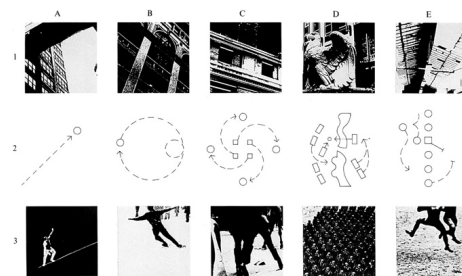


Fig. 7 Nel testo *The Manhattan Transcripts* Bernard Tschumi trascrive i movimenti che attraversano l'architettura, sottolineandone lo svolgimento filmico.

<sup>38</sup> Tafuri, M. *La dignità dell'attimo*, trascrizione multimediale di *Le forme del tempo: Venezia e la modernità*, cit., p. 10.

<sup>39</sup> «L'arte può mediare tra il flusso della vita e la nostra brama di eternità: le sequenze estetiche culminano in finali appropriati.» Lynch, K. *Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*, cit., p. 73.

<sup>40</sup> Bernard Tschumi in *Architettura e disgiunzione* chiarisce come le sue riflessioni teoriche abbiano preso forma concreta nel parco della *Villette* di Parigi, esempio che tocca dimensioni economiche e culturali opposte alle pratiche effimere, quindi estranee alle questioni che interessano questa ricerca. Per gli stessi motivi, la mancata approvazione dell'autorizzazione paesaggistica al progetto A.N.I.M.A. (Arti, Nature, Idee, Musiche, Azioni) elaborato dall'autore per la città di Grottammare, sottolinea la lontananza di questo progetto dai principi che guidano l'architettura temporanea sollevando piuttosto un dibattito sui temi che riguardano il consumo del suolo e le difficoltà economiche di completamento del progetto stesso.

operare.<sup>41</sup> Nell'interpretazione del progetto come forma di scrittura di regole e movimenti nello spazio, l'architettura trova un punto d'incontro con il cinema; l'architetto svizzero interpretando il progetto attraverso la sequenza, suggerisce una modalità di trasformazione che agisce sulla linea del tempo sovrapponendo alla triade vitruviana una "triade umanistica" che trova significato nella realizzazione di spazi d'esperienza.<sup>42</sup> Rispetto a queste evidenze, l'architettura diviene momento di passaggio che, accettando l'incertezza dalla realtà, scopre "nell'indeterminato" un campo di sperimentazione quanto di determinazione stessa del progetto.<sup>43</sup> «[...] Ogni fotogramma, ogni parte di una sequenza qualifica, rafforza o altera le parti che la precedono o la seguono. Le combinazioni così formate tengono conto di una molteplicità di interpretazioni piuttosto che di una realtà univoca. Ogni parte è in questo modo sia completa che incompleta. E ogni parte è un'affermazione contro quell'indeterminatezza; l'indeterminatezza è sempre presente nella sequenza, a prescindere dalla sua natura metodologica, spaziale e narrativa.»<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> A questo proposito nel testo *This is tomorrow* si legge: «La disgiunzione si fonda su un assunto: che, dopo la crisi del Movimento Moderno e delle sue granitiche certezze, non abbia più senso proporre sintesi risolutive; siano queste funzionali, organiche o razionaliste. E che, invece, possa essere più produttivo che l'architettura diventi espressione di una mancanza, di una tensione [...] dialettica dell'assenza che scardina e destruttura forme e luoghi comuni, ma che permette al pensiero di percorrere e sondare nuovi confini, producendo scoperte e chiarificazioni. La mancanza si trasforma così in apertura (ecco il senso della parola "dis-giunzione"), in desiderio, stimolo alla scoperta, invito a varcare i limiti.» Prestinenza, L. P. *This is tomorrow: avanguardie e architettura contemporanea*, Torino, Testo & immagine, 1999, p. 19.

<sup>42</sup> «Quando si parla di ordine dell'esperienza, si parla di tempo, cronologia, ripetizione. Ma alcuni architetti sono indifferenti riguardo al tempo e vorrebbero che i loro edifici fossero letti a colpo d'occhio, come cartelloni pubblicitari.» Tschumi, B. *Architettura e disgiunzione*, Bologna, Pendragon, 2005, p. 128.

<sup>43</sup> Per approfondire si rimanda al testo *Il controllo dell'indeterminato* dove Alberto Bertagna esamina da più parti la relazione tra progetto e indeterminato. Scopo della ricerca è infatti quello di dimostrare «la possibilità che l'indeterminato divenga, da campo di sperimentazione accettato e da semplice modalità ammessa di intrusione, positività da accettare o anzi nuova modalità di determinazione, sistema organizzativo altro.» Bertagna, A. *Il controllo dell'indeterminato*, cit., p. 51.

<sup>44</sup> Tschumi, B. *Architettura e disgiunzione*, cit., p. 130.

Due sono le implicazioni che derivano da queste premesse: da un lato, definire un tempo e non uno spazio, significa realizzare dispositivi proteiformi<sup>45</sup> pronti ad accogliere comportamenti, circostanze variabili o successivi interventi e, dall'altro, pensare il progetto anche come assenza per agire piuttosto sui termini dinamici della città attraverso gli strumenti del programma. Interpretando la durata in termini "vitali" e in ragione del tempo determinato, l'architettura temporanea materializza quindi un principio di conoscenza e di libertà: «la durata reale resta un fatto di esperienza immediata: non viene *conosciuta* ma *vissuta*. Deve essere colta immediatamente, cioè senza passaggi in cui l'intelletto potrebbe stravolgerla; e il suo disvelamento ha la funzione di farci diventare noi stessi, farci agire per noi stessi e non per il mondo esterno. La durata diventa, così, un principio di libertà.»<sup>46</sup>

La mancanza di progetto per le unità abitative del *Plan Obus* rappresenta inoltre un modo di includere nel ragionamento progettuale anche gli elementi di spontaneità legati alle pratiche dell'auto-costruzione quale strategia di progetto e al contempo di riciclaggio delle preesistenze. Dal binomio tempo-indeterminato ha quindi origine una modalità operativa rivolta ad accogliere nel vocabolario progettuale i termini di flessibilità e aggiornamento, oggi centrali rispetto ai temi del recupero del patrimonio esistente.<sup>47</sup> La

---

<sup>45</sup> «[...] strategie progettuali che prevedono lo "spostamento" (sconfinamento/inglobamento/contrazione/espansione/saturazione progressiva/rimozione/movimento effettivo di porzioni di volumi) e l'uso strumentale dei materiali permettono all'opera e agli spazi di assumere usi, dimensioni, ruoli, configurazioni (a volte illusorie) mutevoli. L'opera sfugge, anche così, ai principi di persistenza attribuiti all'architettura, per perseguire logiche proprie del mondo naturale: è così definibile proteiforme.» Marini, S. *Carte blanche*, in Grasso Cannizzo, M. G. *Loose ends*, a cura di S. Marini, Zurich, Lars Muller, 2014, p. 3.

<sup>46</sup> Acerra, M. *Un'introduzione alla filosofia di Bergson*, in Bergson Henry, *L'evoluzione creatrice*, a cura di M. Acerra Milano, BUR, 2012, p. III.

<sup>47</sup> Tra le differenti questioni trattate nel testo *L'architettura del fallimento*, Douglas Murphy si interroga anche sul futuro della prefabbricazione. Prendendo come esempio il film di Patrick Keiller *Dilapidated Dwelling* l'autore dichiara: «In questo caso, la domanda posta è "perché la produzione nel settore abitativo non viene mai ammodernata?" [...] Il narratore viaggia per la Gran Bretagna [...] cercando di capire perché il mercato

polisemia della forma rappresenta, di nuovo, la possibilità di descrivere uno spazio vitale, disponibile alla partecipazione degli abitanti.<sup>48</sup>

Sebbene il ragionamento del maestro svizzero sia circoscritto all'abitazione, nello stesso saggio Manfredo Tafuri sottolinea come "l'attimo" sia l'elemento fondante anche nella realizzazione della città. L'autore usa l'esempio di Venezia per raccontare una modalità progettuale dinamica, costruita sulla relazione con il presente e caratterizzata dalla mancanza di progetti rigidamente definiti. Nel saggio *La dignità dell'attimo* Manfredo Tafuri spiega la complessità del paesaggio lagunare attraverso un tempo specificatamente veneziano il cui "procedere" per attimi ne determina l'unicità del carattere.<sup>49</sup> Tafuri usa quindi l'esempio di piazza San Marco ripercorrendo le tappe, i conflitti politici e le contraddizioni che hanno portato alla realizzazione della biblioteca Marciana e della Zecca fino a definire l'immagine attuale della piazza. Seguendo itinerari incerti, San Marco e in generale Venezia, diventano

---

edilizio abbia regimi produttivi così lenti e così antiquati a confronto con altri oggetti di consumo. Ciò che viene suggerito, e che pertiene al nostro discorso, è che i motivi per cui il futuro prefabbricato, temporaneo, flessibile e provvisorio non sia mai giunto a compimento sono di natura ideologica.» Douglas, M. *L'architettura del fallimento*, Milano, Postmediabooks, 2013, p. 96.

<sup>48</sup> «Uno spazio proteiforme varia nell'uso per impulsi trasmessi da comportamenti e circostanze costantemente variabili, è, di nuovo, uno spazio vitale, è un dispositivo disponibile alla modifica e alla partecipazione degli occupanti: è così definibile polisemico.» Marini, S. *Carte blanche*, in Grasso Cannizzo, M. G. *Loose ends*, a cura di S. Marini, cit., p. 3.

<sup>49</sup> «È mai possibile che una così radicata concezione del tempo, ripeto del tempo mentale collettivo, del tempo del mito, ma di un mito su cui si regge la stessa Venezia [...] nel momento in cui si aprono i traffici occidentali faccia rimanere Venezia chiusa su se stessa; ecco, può questa grande metafora e concezione del tempo non tradursi in uno spazio specificatamente veneziano? Sì, certo Tenenti aveva dato una risposta positiva ma non l'aveva dimostrata; io cercherò di dimostrarvela e, badate bene, non parleremo di forme, non parleremo di architettura ma parleremo solo di procedimenti.» Tafuri, M. *La dignità dell'attimo*, cit., p. 19.





Fig. 8 Cindy Sherman, *Untitled*, 1975.

paradigmi di una modalità progettuale a tempo determinato la cui unicità rappresenta l'effetto di un continuo navigare tra i conflitti del tempo, rifiutando ogni disposizione verso l'ordine assoluto e definitivo del moderno. Questo esempio racconta la città come matrice spaziale indeterminata, affidandone la definizione alla contingenza e al tempo.

Si vuole qui sottolineare ancora il ruolo dell'arte nella revisione del significato del termine progetto e in particolare di quelle sperimentazioni che hanno sviluppato le proprie ricerche nel campo del processo. La de-architettura di Robert Smithson<sup>50</sup> o le identità cangianti di Cindy Sherman sono infatti accumulate da una tendenza che cerca di superare da un lato il culto dell'originalità dell'opera e dell'altro i limiti che derivano dalla staticità di un'immagine immutabile nel tempo.

Secondo Giancarlo De Carlo *l'architettura della partecipazione* assume la forma di un dialogo orientato alla ricerca di risponderne concrete tra le condizioni attuali, l'uomo e lo spazio. L'architettura trova dunque conferma nella verifica: per l'autore il progetto

---

<sup>50</sup> Nell'opera *Partially Buried Woodshed*, Robert Smithson, documentando la distruzione di un edificio, avvia una revisione critica dell'architettura che interpreta come processo entropico il cui valore trascende la costruzione stessa. Usando l'architettura come materiale, l'autore sposta il valore dell'opera dalla forma costruita all'intero processo di costruzione definendo l'architettura come struttura culturale aperta al dialogo con l'indeterminato. In relazione a quest'opera Yve-Alain Bois scrive: «(*Partially Buried Woodshed*) è un non-monumento a ciò che Smithson chiama "de-architetturizzazione": una ruspa ha versato terra sul tetto di una vecchia rimessa di legno finché la trave maestra si è spezzata. L'architettura è il materiale, e l'entropia è lo strumento (nello stesso senso in cui la gravità è lo strumento di Pollock): Smithson si accontenta di accelerarla.» Bois, Y. A. *Threshold*, in Bois, Y. A. - Krauss, R. E. *L'informe: istruzioni per l'uso*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 186-193.

rappresenta infatti un “tentativo” dove la disponibilità dell’architettura a contaminarsi con il luogo riflette il bisogno di una elasticità progettuale capace di rinegoziare le proprie posizioni al mutare delle condizioni al contorno. In questo confronto con il reale, a prima vista giocato sulla modestia, l’autore descrive al contrario spazi disponibili dove provare immagini radicali della città.

Oltre la durata o la costruzione stessa, l’accettazione del tempo determinato e delle pratiche che ne derivano, racconta dunque per l’architettura la possibilità esprimersi come scienza urbana, di sbagliare e correggere le sue formule, ragionando sul senso del lavoro svolto attraverso dispositivi dialoganti.<sup>51</sup> L’utopia realistica<sup>52</sup> di De Carlo racconta quindi i tratti di una strategia a tempo determinato attraverso cui costruire architetture pronte anche a fallire, a spegnersi, svelando la meraviglia di ciò che è vicino.

---

<sup>51</sup> «Il nostro impegno dovrebbe essere rivolto alla creazione di oggetti semplici e severi, reticenti, di architetture dialoganti, il cui significato estetico sia ritrovato in un valore concettuale, in un’amplificazione psichica. ... Accettando l’effimero, e cioè il nostro tempo fino in fondo, abbiamo il compito di riconoscerci per quell tanto di durevole che le nostre single traiettorie hanno finora tracciato nella forma di racconti interrotti, intermedi.» Purini, F. *Dibattito*, in Testa, L. *Lo spazio inquieto: l’effimero come rappresentazione e conoscenza*, cit., p. 45.

<sup>52</sup> «Se una contro-immagine dell’organizzazione dello spazio fisico, senza omettere alcuna delle forze che agisco nel contesto e tenendo conto non solo delle loro energie attuali ma anche delle loro energie potenziali, sconvolge l’immagine che deriva dalla presente situazione artificiale, allora quella contro immagine è un’utopia realistica. È un’utopia che diventa realtà quando le energie latenti si saranno tutte liberate e sovvertiranno la condizione di sopraffazione che attualmente le comprime.» De Carlo, G. *L’architettura della partecipazione*, a cura di S. Marini, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 62.

## *Strati a perdere*

«La perdita può dare risalto alla vita se è un compimento accettato [...] Deperire può essere un atto costruttivo. Siamo soddisfatti quando perdiamo peso, quando facciamo restringere un buon sugo, quando puliamo il sottobosco, quando riassumiamo prove complesse in una teoria semplice, quando correggiamo una prosa ampollosa, o tagliamo una pietra per rivelare la forma che vi si nasconde. Potare può essere un ideale estetico, e la semplicità il fine della scienza.»

Kevin Lynch, *Deperire*

*The boy from Mars* di Philippe Parreno, DVD usa e getta visibile una sola volta, gli scenari di Dominique Gonzalez-Foerster, la mostra personale di Rudolf Stingel che riveste interamente di tappeti le stanze di Palazzo Grassi, raccontano un modo di procedere caro all'arte che, considerando e dunque progettando da principio la distruzione delle proprie opere, affida agli echi dell'immaginario la capacità di toccare la dimensione dell'eterno. Con la ripresa delle pratiche dell'effimero si configura in questo senso la possibilità di ritrovare uno sguardo immaginifico: come per l'arte, la possibilità di "disfare" l'architettura chiede quindi ai fruitori la presa di una posizione attiva trasformando il progetto in tragitto anche disunitario.<sup>53</sup>

Negli ultimi anni l'attitudine alla ricerca di nuovi spazi di vita e di relazione tra architettura-uomo viene anche descritta dai progettisti dell'*Atelier Bow-Wow* in termini di comportamento. Con il neologismo *Behaviorology* gli architetti giapponesi descrivono quindi una metodologia di osservazione e sperimentazione della realtà che, mettendo sullo stesso piano, esseri umani, elementi naturali ed edifici, interpreta la realtà come sistema in mutamento, per sua natura capace di rispondere ai cambiamenti.<sup>54</sup> Nel contributo elaborato per il padiglione svizzero alla 14<sup>o</sup> Mostra



Fig. 9 Rudolf Stingel, Palazzo Grassi, Venezia, 2013.

<sup>53</sup> «La proliferazione diventa una delle dimensioni dello spazio-tempo contemporaneo: bisogna sgombrare, svuotare, eliminare, creare il proprio cammino in una foresta di segni. Le componenti di una forma-tragitto non sono necessariamente riunite in uno spazio tempo-unitario.» Bourriaud, N. *Il radicale: per un'estetica della globalizzazione*, cit., p. 129.

<sup>54</sup> Per approfondire si rimanda a: Atelier Bow-Wow, *Behaviorology*, New York, Rizzoli International, 2010.



Fig. 10-11 Atelier Bow-Wow, vista generale e dettaglio dell'ampliamento del progetto *Linz Super Branch*, Linz, 2009.

Internazionale di Architettura di Venezia, il gruppo giapponese, chiamato per descrivere le analogie tra il loro lavoro e quello di Cedric Price, individua tre punti: *timescale*, *responsiveness*, *pragmatism*. Questi termini descrivono gli estremi di una ricerca teorica tradotta dagli autori in una pratica progettuale che gioca con l'esistente riciclandone i significati orchestrando narrazioni<sup>55</sup> abitate nel tempo dell'evento. Assecondando l'attitudine della città a metabolizzare architetture, usi o spazi, il tempo determinato diviene quindi materia legante attraverso cui costruire ponti di dialogo elementi ed interlocutori eterogenei. Attraverso architetture a perdere, il paesaggio urbano trova quindi unità in un sistema mobile, cangiante in relazione al tempo.<sup>56</sup>

Il progetto *Linz Super Branch* realizzato a Linz nel 2009 modifica in via temporanea lo *skyline* della città attraverso una architettura ramificata che usa come suolo d'appoggio le coperture del grande magazzino *Passage* e del parcheggio multipiano limitrofo. L'attrazione suscitata da questo lavoro ha determinato la scelta di allungare ulteriormente il percorso temporaneo attraverso strutture a ponte che inglobano la torre campanaria della chiesa delle Orsoline. Nel 2009 Linz è capitale europea della cultura; la posizione (il progetto è visibile già dalla strada provinciale di Linz) e la crescente dimensione di questa architettura, assume anche i caratteri di un manifesto culturale che interpreta più in generale la vita e le attitudini della città. Attraverso un progetto che muta in risposta alle esigenze del presente

<sup>55</sup> «Porvi l'attenzione (allo scarto) significa ammettere la precarietà di un sistema, cercare i limiti che questo presenta in termini di articolazione e di risorse, cercare poi strategie che si fondino sul riciclaggio come prassi operativa. Non si tratta semplicemente di progettare forme di riutilizzo che investono la materia [...] ma di orchestrare esperienze che riciclino i significati, le storie, modulando articolati e "disincantati" disegni sulla linea temporale.» Marini, S. *Nuove terre: Architetture e paesaggi dello scarto*, Macerata, Quodlibet Studio, 2010, p. 175.

<sup>56</sup> «Diremo allora che la durata è in un certo modo unità? Senza dubbio una continuità di elementi che si prolungano gli uni negli altri partecipa dell'unità tanto quanto della molteplicità, ma questa unità mobile, cangiante, colorata, vivente, non assomiglia per niente all'unità astratta, immobile e vuota che il concetto dell'unità pura circoscrive.» Bergson, H. *Introduzione alla metafisica*, a cura di G. Penati, Brescia, La Scuola, 1970, pp. 18-19.

(*responsiveness*) l'installazione descrive un dialogo tra scale temporali e spaziali distanti (*timescale*) strutturando i frammenti del passato e del presente tramite impalcature ipotetiche utili alla vita contemporanea (*pragmatism*). Il progetto diventa produttore di interferenze che ri-abita e ri-abilita oggetti e superfici della città esaltando i significati dell'esistente. La ripresa della quarta dimensione racconta quindi una pratica della stratificazione o della sovrapposizione che garantisce il mantenimento di tutte le identità<sup>57</sup> rivitalizzando, per strati contrastanti, l'immagine dei luoghi.<sup>58</sup>

Sebbene il ragionamento per strati caratterizzi la storia dell'architettura e della città, la possibilità di volgere il progetto al presente considerando da principio la permanenza temporanea delle opere, delinea nelle pratiche effimere una modalità operativa attraverso cui operare nel paesaggio storico contemporaneo, oggi in cerca di soluzioni in grado di andare oltre l'attitudine meramente conservativa che ancora guida la cura del patrimonio esistente.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Nel testo *Architettura parassita: strategie di riciclaggio per la città* si legge: «Il tema della spazializzazione dell'identità, proprio del concetto di parassita, si intreccia nell'esperienza progettuale con la quarta dimensione, con il fattore tempo e si traduce in una pratica di "stratificazione" o meglio di "sovrapposizione" nella quale si garantisce il mantenimento di tutte le identità che si succedono.» Marini, S. *Architettura parassita: strategie di riciclaggio per la città*, Macerata, Quodlibet, 2008, p. 24.

<sup>58</sup> «L'accostamento di elementi duraturi e effimeri dà maggiore sapore a entrambi. "In un vaso vecchio di tre secoli, un fiore che appassisce in un mattino". Il vecchio ambiente viene utilizzato come occasione di contrasti drammatici e acquista maggiore ricchezza. Questa non è conservazione e neppure semplice aggiunta, ma un uso particolare del vecchio e del nuovo.» Lynch, K. *Il tempo dello spazio*, cit., p. 57.

<sup>59</sup> «[...] le città storiche sono oggi oggetto, nella maggior parte dei paesi del mondo, di politiche di protezione finalizzate alla conservazione, in tutto o in parte, del loro carattere storico. Oggi questo processo ha raggiunto il suo culmine [...] poiché esse sono diventate le icone del turismo culturale globale. [...] La conservazione del contesto urbano storico è oggi un ambito professionale specializzato, riservato a uno specifico settore delle nostre città. Se ciò ha favorito, da un lato, lo sviluppo della teoria e della pratica professionale, dall'altro ha separato il mondo della conservazione urbana da quella della gestione dei processi di urbanizzazione. Dopo più di mezzo secolo, vi è la crescente consapevolezza, tra gli specialisti del campo, che tale strategia ha bisogno di essere ridefinita per aprire una strada a una concezione realmente integrata della gestione urbana, che possa permettere di armonizzare la conservazione di ciò che viene definito storico e la gestione dello sviluppo urbano e dei processi di recupero urbano.» Bandarin, F. - Van Oers, R. *Il*

Fig. 12 Korteknie Stuhlmacher  
Architecten, Las Palmas Parasite,  
Rotterdam, 2006.



Nel 1977 Kevin Lynch nel testo *Il tempo dello spazio*, sottolinea già la necessità di un atteggiamento “attivo” nei confronti del passato, fatto di visioni contemporanee,<sup>60</sup> dove l’uso “al presente” diviene antido per superare la naturale carica distruttiva che al contrario genera un ambiente imm modificabile.<sup>61</sup>

Attraverso il rafforzamento dell’immagine vitale della città anche con mezzi superficiali e fragili quanto spettacolari,<sup>62</sup> l’architettura a tempo determinato racconta quindi una pratica progettuale volta ad andare oltre il semplice aggiornamento delle

---

*paesaggio urbano storico: la gestione del patrimonio in un secolo urbano*, cit., p. XXII.

<sup>60</sup> «Uno dei rischi della tutela ambientale è di fossilizzare una certa immagine del passato, un’immagine che col tempo può rivelarsi mitica o falsa. Tutelare il passato infatti non significa soltanto salvare le cose del passato ma conservare un dialogo con queste cose. Questo dialogo, questa reazione emotiva, si può trasmettere, perdere o modificare – può anche sopravvivere alla cosa stessa. Dovremmo avere visioni contrastanti del passato basate sui contrastanti valori del presente.» Lynch, K. *Il tempo dello spazio*, cit., p. 71.

<sup>61</sup> «Un ambiente che è impossibile cambiare invita a distruggerlo. È preferibile un mondo che si possa modificare progressivamente, su uno sfondo di valide testimonianze del passato: un mondo dove la gente possa lasciare la sua impronta personale accanto alle impronte della storia.» *Ivi*, p. 58.

<sup>62</sup> Riferendosi alle note affermazioni di Sant’Elia sul *Manifesto di Architettura Futurista* «oggi preferiamo ciò che è leggero, effimero, veloce [...] le nostre case non sopravviveranno a che le abita. Ogni generazione si costruirà la sua città» Kevin Lynch afferma: «Lo stesso fascino hanno i fuochi d’artificio. A Valencia in primavera si ergono agli angoli delle strade le *fallas*, grandi e complesse sculture in legno che poi si bruciano durante una notte di festa. Questa tradizione risale ai carpentieri medievali e ai rozzi sostegni in legno per le candele che costruivano per poter lavorare nelle buie sere invernali e poi bruciavano durante una notte di festa. [...] le situazioni effimere, transitorie, hanno qualcosa di emozionante. I giovani vogliono sentirsi vivi ora, vogliono celebrare la loro vita.» *Ivi*, p.108.

preesistenze, realizzando visioni radicali dell'urbano<sup>63</sup> dove la temporalità della moda<sup>64</sup> diviene espediente relazionale attraverso cui sperimentare nuovi stati di occupazione della città.

Il progetto di opere reversibili definisce quindi rispetto alla velocità dei tempi del contemporaneo, la possibilità di sviluppare forme “attive” di restauro orientate alla riappropriazione di spazi e monumenti da sempre noti all'architettura.<sup>65</sup> Da questo punto di vista le pratiche dell'effimero raccontano quindi un espediente attraverso cui elaborare concetti di tutela, conservazione<sup>66</sup> o di intervento<sup>67</sup> *altri*. In accordo con i



Fig. 13 Andrea Bruno, Restauro del castello di Lichtenberg.

---

<sup>63</sup> Per approfondire si rimanda agli esempi dell'Estate Romana approfonditi nella seconda parte di questo lavoro. Tra i numerosi casi citati, si vogliono qui sottolineare in particolare i progetti realizzati sugli spazi archeologici della capitale che interessano, per prima, la Basilica di Massenzio.

<sup>64</sup> «Ma la temporalità della moda ha un altro carattere che la apparenta alla contemporaneità. Nel gesto stesso in cui il suo presente divide il tempo secondo un “non più” e un “non ancora”, essa istituisce con questi “altri tempi” –certamente con il passato e, forse, anche col futuro, una relazione particolare. Essa può, cioè, “citare” e, in questo modo, riattualizzare qualunque momento del passato (gli anni '20, gli anni '70, ma anche la moda impero e neoclassica). Essa può, cioè, mettere in relazione ciò che ha inesorabilmente diviso, richiamare, ri-evocare e rivitalizzare ciò che pure aveva dichiarato morto.» Agamben, G. *Che cosa è contemporaneo?*, cit., p. 20.

<sup>65</sup> Andrea Bruno vince il concorso per il restauro del Forte Vauban a Nimes facendo riferimento al procedimento stratigrafico che ha portato alla formazione del teatro di Marcello a Roma. Nel commento a questo lavoro si legge: «Con il progetto per la ristrutturazione di Fort Vauban ho inteso intervenire sul costruito con la stessa decisione dei costruttori medievali che si appropriavano dei manufatti romani obsoleti [...] Nel medioevo gli obsoleti anfiteatri romani erano utilizzati per nuove funzioni, non esistevano i problemi di conservazione delle memorie del passato come testimonianze della storia e della civiltà. L'utilitarismo e l'urgenza conducevano a delle *riappropriazioni* totali e prive di scrupoli, ma estremamente vitali. Di questo modo di operare vorrei conservare la vitalità del principio: quello di prolungare una presenza sul luogo che caratterizza una contemporaneità del passato e del presente e che offre la possibilità di una manutenzione futura.» Bruno, A. *Fort Vauban*, in Mastropietro, M. (a cura di) *Oltre il restauro: architetture tra conservazione e riuso: progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*, Milano, Lybra Immagine, 1996, pp. 58-62.

<sup>66</sup> Pochi anni dopo la conclusione delle esperienze effimere che hanno guidato l'Estate Romana di Renato Nicolini, affrontando le problematiche che interessano il binomio turismo-centro storico, l'architetto romano scrive: «La tesi che intendo sostenere è che i mali, per il nostro patrimonio storico-artistico, per i nostri beni culturali, non dipendono ancora da un eccesso di domanda (turistica). [...] In realtà siamo ancora di fronte a una situazione di scarsità di domanda. L'unica domanda che è cresciuta è quella turistico-culturale. L'unica ripeto: mentre restano sostanzialmente depresse le altre domande che possono

ritmi odierni, il progetto a tempo determinato definisce una via attraverso cui provare nuove identità lasciando sui palinsesti esistenti impronte reversibili dell'epoca contemporanea. Entro precisi confini temporali, la città riscopre dunque le caratteristiche di complessità e incompletezza<sup>68</sup> che definiscono una urbanità viva, in tensione verso il futuro.

### *Architettura sopra*



Fig. 14 Sturtevant, *Image over Image*, Stoccolma, 2012.

Le questioni che interessano il riciclo dell'esistente, vedono l'intrecciarsi di tematiche che riguardano anche i temi dell'autenticità. Sebbene remake, ribaltamenti di identità o citazioni, sfociando talvolta nella parodia, fanno dell'ironia un mezzo utile a scardinare l'immaginario collettivo ingabbiato nelle regole del moderno, la dimensione oggi assunta da questo fenomeno sotto la lente dell'economia, pone interrogativi rispetto allo spazio d'azione possibile per il progetto. La laguna veneziana, sempre più costretta dalle economie dal turismo a definirsi come scenario vuoto, parco giochi ripetibile in tutto il mondo, descrive infatti la misura di un fenomeno che più in

---

rivolgersi nella direzione dei beni culturali; quella del loro uso ai fini educativi, sia che si tratti di formazione scolastica che di formazione permanente; quella di un loro uso a fini di ricerca; quella del restauro. [...] Mentre è velleitario proporsi semplicemente di ridistribuire la domanda che rischia di soffocare la città d'arte – a meno di non adottare soluzioni sostanzialmente autoritarie e discriminanti – è ragionevole pensare che una crescita degli altri tipi di domanda possa influire, in tempi non troppo lunghi, sulla concentrazione della domanda di uso turistico-culturale.» Nicolini, R. *L'altra domanda. Oltre il turismo, la ricerca, la formazione, il restauro*, in Perego, F. (a cura di) *Memorabilia: il futuro della memoria*, vol. 1, Roma, Laterza, 1987, pp. 284-287.

<sup>67</sup> «Gli interventi per l'Estate Romana contengono un carattere di prefigurazione che tende sempre allusivamente a un'immagine "altra" della città, nonostante si tratti di allestimenti temporanei; non sono quindi mai una risposta in termini meramente funzionali alle esigenze della manifestazioni, ma tentano sempre di dare una risposta architettonica e in termini di riconfigurazione urbana delle singole parti.» De Boni, G. – Colombari, U. *Visioni e progetti urbani*, in Testa, L. *Lo spazio inquieto*, cit., p. 23.

<sup>68</sup> Sassen, S. *Does the city have speech?*, "Public Culture", 25, 2013, pp. 209-221.





generale interessa da un lato la costruzione della città, dell'immaginario ad essa legato e, dall'altro, pone interrogativi rispetto al significato odierno di identità. Nel 2008 all'11° Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, *Out there: architecture beyond building*, Diller Scofidio+Renfro presentano *Chain City*; il progetto racconta un viaggio in gondola tra le copie della città lagunare, testimoniando una realtà indifferente alla geografia e all'autenticità dei materiali. Da Las Vegas a Doha, queste riproduzioni "aumentano" la città fino a sfumarne lo spazio che, al contrario rimane fisso nel tempo.<sup>69</sup> Mentre la perdita dell'aurea di benjaminiana memoria raggiunge la dimensione della città, gli autori fanno risalire il continuo successo delle repliche veneziane (oggi esteso anche ad altre città italiane tra cui si ricorda il centro storico di Firenze, replicato nel mall cinese *Florentia Village* nei pressi di Pechino) alle qualità immateriali che definiscono l'idea stessa della città lagunare.<sup>70</sup> La "durata" di Venezia è dunque affidata ad una immagine che, per mantenere attiva l'industria principale della laguna, ne congela ogni possibilità di trasformazione.<sup>71</sup> Sebbene Venezia rappresenti un esempio singolare, questa condizione di immobilità racconta più in generale una caratteristica comune alle città contemporanee. Fermato

Fig. 15 Diller Scofidio+Renfro , *Chain City*, Biennale di Venezia, 2008.

Fig. 16 Immagine pubblicitaria dello shopping mall *Florentia Village* realizzato nei pressi di Pechino.

<sup>69</sup> *Out there: architecture beyond building 11. Mostra internazionale di architettura*, Marsilio, Venezia, 2008, p. 55.

<sup>70</sup> «Per conservare la propria industria principale, deve preservare la propria identità storica nella lotta con il moderno: Venezia è troppo piccola, troppo lenta, troppo inefficiente, sta perdendo i suoi abitanti e la sua autentica vita civile; è ultrainquinata, ultraspostata e sta affondando. Tuttavia l'idea di Venezia è più affascinante che mai, e se la modernità ha minacciato la sua esistenza fisica, allo stesso tempo ha fornito infinite strade per consentire di riprodursi su scala globale» *Out there: architecture beyond building*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 55.

<sup>71</sup> *Ivi*.



Fig. 17 Francis Alys, *Modern Procession*, New York, 2002.

l'immaginario nelle facili "scene" ereditate dalla storia, il dominio delle immagini diviene minaccia alla stessa sopravvivenza della città.<sup>72</sup>

Negli ultimi anni la diffusione di pubblicazioni ed esperienze che interessano il campo delle azioni sembra definire nell'effimero uno spazio progettuale che, sovrapponendosi all'esistente, gioca alla ridefinizione di regole, dialoghi, gesti, utili a riattivarne moti verso il futuro.

Nel 2008 la ricerca *Action: What You Can do with the City* curata da Mirko Zardini e Giovanna Borasi rileva nelle pratiche di *walking, playing, recycling, gardening* la diffusione di un fenomeno urbano ibrido tra arte, architettura e attivismo all'interno del quale gli autori riconoscono una modalità di sperimentazione e di sviluppo della città a partire dalle esigenze del quotidiano. Il carattere disturbante è il *fil rouge* che accomuna questi esempi; attraverso la realizzazione di situazioni provvisorie le esperienze raccolte in questo lavoro testimoniano una modalità operativa dell'architettura il cui valore è associato alla capacità di riscrivere spazialità a partire da azioni a tempo determinato. La debolezza dell'architettura è superata dalla solidità di uno sguardo collettivo, teso a scoprire modi di operare nella duplice direzione dell'ecologia e della cooperazione urbana.<sup>73</sup>

Nonostante l'evanescenza dei gesti, il movimento degli attori o l'istallazione di situazioni provvisorie descrivono quindi spazi di "prova" del progetto che, scivolando sopra la città, mirano all'attivazione di spazialità inerti. Anche rispetto a questi temi, l'architettura trova suggerimento nella radicalità delle esperienze artistiche. Nel 2002 l'opera

<sup>72</sup> «La città esiste in funzione dell'immaginario che suscita e che vi fa ritorno, che essa alimenta e di cui si nutre, cui dà vita e che la fa rinascere a ogni istante. E se l'evoluzione di questo immaginario ci interessa, è perché essa riguarda al tempo stesso la città – le sue costanti e i suoi cambiamenti- e il nostro rapporto con l'immagine che cambia anch'essa come cambiano la città e più in generale la società. Porsi il problema della città immaginaria vuol dire dunque, in fin dei conti, porsi la doppia questione dell'esistenza della città e dell'esistenza dell'immaginario nel momento in cui [...] le immagini, le stesse immagini si diffondono in tutta la Terra.» Augé, M. *Disneyland e altri non luoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 96.

<sup>73</sup> Borasi G. - Zardini M. *Action: What You Can do with the City*, Montreal, Canadian Centre for Architecture – Amsterdam, SUN, 2008, p. 24.

di Francis Alys si materializza in una sfilata che, partendo dal MoMA, chiuso per ristrutturazione, attraversa la città affidando simbolicamente ai partecipanti il trasporto delle opere del museo. Superando il bisogno di materia, la *Processione Moderna* dell'artista diviene simbolo di espressione politica e sociale: «La marcia collettiva rappresenta l'equivalente temporale del monumento [...] ciò che conta è la movimentazione di un principio, l'attivazione di una estetica.»

Al pari dell'arte contemporanea, durante le feste della Parigi rivoluzionaria gli attraversamenti della città definiscono un programma architettonico e urbanistico carico anche di utopia dove la folla definisce il materiale stesso dell'architettura: «Il corteo è quindi programmato non solo come elemento di architettura, ma come architettura esso stesso [...] La parata è visibile da ogni spettatore in tutti i suoi elementi: con un solo colpo d'occhio, offre sempre di sé una veduta d'insieme, mai parziale, e il punto di vista è uguale sia per l'attore che per lo spettatore della festa. Questa partecipazione distingue la festa rivoluzionaria dalla parata dell'ancien régime, e delle feste popolari che la precedono. [...] La nuova festa nasce dall'Utopia, è figlia dei Lumi, condanna il "lusso" e attribuisce compiti di educazione civica.»<sup>74</sup> Oltre l'evento, la festa diviene quindi la visualizzazione di un programma politico che, modificando superficialmente la città, alterandone le superfici, rivendica matrici ideologiche e carattere programmatico.<sup>75</sup> In una serie di disegni elaborati tra il 1976 e 1981 e raccolti nel testo *Manhattan Transcripts*, Bernard Tschumi intercetta lo spazio "mancante" del progetto nei racconti che passano *tra* gli elementi

---

<sup>74</sup> Pettena, G. *Effimero urbano e città: le feste della Parigi rivoluzionaria*, cit., p. 258.

<sup>75</sup> «La città, in occasione delle feste, si ricopre di fronde: nel percorso della festa dell'Essere Supremo, le strade prescelte, e in particolare quelle della riva destra, vengono addobbate a immagine di una campagna utopica. [...] la decorazione di frasche e ghirlande serve a coprire le architetture della città storica, allo stesso modo però la decorazione risponde a un'esigenza che va oltre l'occasione della festa. [...] In questo spazio così modificato, la festa utopica rivendica sia le sue matrici ideologiche (cioè di lettura del passato), sia il suo carattere programmatico (cioè di prospezione verso il futuro) [...]» *Ivi*, pp. 19-20.

materiali e immateriali che compongono l'ambiente.<sup>76</sup> Il testo diviso in atti, narra sullo sfondo di New York la storia di un omicidio dove l'intreccio dei livelli di ogni sequenza restituisce l'architettura nei termini di una matrice relazionale, di superfici mobili e immobili che, solo nell'insieme, compongono l'architettura della città.<sup>77</sup> Sebbene le "trascrizioni" rappresentino la traduzione grafica della realtà, questo lavoro muove dalla volontà di definire vie alternative dalle quali affrontare il dibattito architettonico di quegli stessi anni. Da questo punto di vista, l'evento emerge come organizzazione spaziale complessa, unitaria, dove la doppia presenza dell'architettura e dell'architetto scompare dietro il sipario della regia.

Contrariamente alle evidenze che guidano il presentismo, si vuole qui sottolineare come la possibilità di usare l'urbano in maniera immediata, procedendo per scatti brevi, rappresenti un mezzo di descrizione di meta-storie che scopre nell'unicità della dimensione narrativa, nelle atmosfere,<sup>78</sup> un modo attraverso cui recuperare l'aura della città. L'azione nel

---

<sup>76</sup> «Their explicit purpose is to transcribe things normally removed from conventional architectural representation, namely the complex relationship between space and their use; between the set and the script; between "type" and "programm"; between objects and events. Their implicit purpose has to do with the twentieth-century city. [...] the Transcripts try to offer a different reading of architecture in which space, movement and events are independent, yet stand in a new relation to one another, so that the conventional components of architecture are broken down and rebuilt along different axes.» Tschumi, B. *The Manhattan Transcripts: theoretical project*, Londra, Academy, 1994, p. 7.

<sup>77</sup> «Il significato finale di qualsiasi sequenza dipende dalla relazione spazio/evento/movimento. Per estensione, il significato di qualsiasi situazione architettura dipende dalla relazione S-E-M. la sequenza composita S-E-M spezza la linearità della sequenza elementare, sia essa, S, E o M.» Tschumi, B. *Architettura e disgiunzione*, cit., p. 129.

<sup>78</sup> Negli ultimi anni l'allargamento della visione dell'architettura nel più ampio contesto fisico e culturale del paesaggio, determina la dissoluzione dei confini "tra le cose" descrivendo l'architettura come disciplina ambientale. Il superamento della corrispondenza diretta del binomio forma-identità determina quindi l'emergere di una rinnovata estetica della natura che con il termine atmosfera, unisce le qualità espressive, ambientali e stati emotivi. Nel testo *Atmosfera* si legge: «L'identità estetica di un paesaggio potrebbe quindi essere proprio l'atmosfera che vi avvertiamo, per lo più in forma semi-coscienza, una sorta di condizione psicofisica che, come un basso continuo, accompagna la nostra esistenza e vi influisce.» Griffero, T. *Atmosfera: estetica degli spazi emozionali*, Bari-Roma, Laterza, 2010, p. 67.

presente rappresenta in questo senso una modalità di trasfigurazione del reale, di esplorazione di territori e conoscenze rivolti all’attivazione di nuovi modi di vivere.<sup>79</sup> Architettura e cinema, teatro e città, raccontano quindi gli estremi di una pratica progettuale che, allineandosi alla ricerca delle arti, scopre nello “spazio d’esperienza”, la possibilità di descrivere campi di sperimentazione alternativi e nuove economie.<sup>80</sup>



Fig. 18 Secret Cinema, *Back to the Future* review, Londra, 2014.

---

<sup>79</sup> Nei capitoli che compongono nel testo *Il tempo dello spazio* Kevin Lynch fa un richiamo costante al presente *che definisce quale strumento indispensabile per superare* le difficoltà derivate da un ragionamento progettuale che guarda al futuro in maniera astratta. Nel testo si legge: «Dobbiamo cercare attivamente nuovi modi di vivere [...] verificare la validità e tenere aperti i canali per arrivarci. [...] quando si trova un sistema che sembra valido lo si può sperimentare a grandezza naturale in tempo reale usando partecipanti volontari e gli stessi progettisti. [...] così la ricerca sarebbe uno studio autogestito e in sviluppo [...] potrebbero essere abbandonati o modificati radicalmente, mentre se hanno successo potrebbero essere proposti per la ripetizione e comunicazione a altri. [...] questi esperimenti di vita alternativa – che potrebbero durare giorni, settimane, mesi – sarebbero interessanti soprattutto per i giovani, le persone in vacanza o i “decisionari”. I prototipi potrebbero essere discussi pubblicamente per stimolare la gente a immaginare modi migliori di fare cose che riteneva immutabili.» Lynch, K. *Il tempo dello spazio*, cit., pp. 273-275.

<sup>80</sup> Il *Secret Cinema* è una delle ultime iniziative promosse dalla compagna Fabien Riggall che, cercando una via alternativa alla multisala, si dedica alla programmazione di vere e proprie esperienze cinematografiche, i cui dettagli rimangono segreti fino all’ultimo momento. Gli spettatori sono quindi invitati ad indossare le maschere dei loro eroi, partecipando attivamente allo spettacolo. Abbracciando il campo del teatro, scopo degli autori è quindi quello di cambiare l’approccio al cinema sperimentando nuove forme di fruizione.

<http://www.telegraph.co.uk/culture/star-wars/11464033/Star-Wars-The-Empire-Strikes-Back-to-be-shown-by-Secret-Cinema.html>

### 1.3 *Spessori, luoghi e materiali della città temporanea*

#### *Intermezzi*

« [...] il tentativo di inserire, tra un tempo sociale sempre più accelerato e il tempo più lento della città fisica, un tempo intermedio, il tempo della natura, degli alberi, delle piogge, delle stagioni, del sole del vento delle maree, un tempo a cui si dà il compito di costruire un legame tra i ritmi della società e lo spazio abitabile cercando, ancora una volta, di legare il presente ad un futuro più distante.»

Bernardo Secchi, *La città del ventesimo secolo*

Nell'ultimo decennio, la comparsa di termini come frammenti, porosità, isotropia racconta una città polverizzata che trova compattezza in posizioni concettuali unite nella convinzione dell'impossibilità di comprenderne la realtà attraverso sguardi univoci. Di fronte a queste evidenze, la possibilità di ragionare sulla linea del tempo descrive la possibilità di stabilire nuove relazioni o strutture in grado di "tenere insieme" gli elementi che compongono il palinsesto urbano.<sup>81</sup> Nell'affrontare la diversità delle lingue che attraversano questo discorso, il progetto a tempo determinato esprime dunque la possibilità di indagare la natura delle geografie urbane guardando ancora all'uso, alla ricomposizione e all'occupazione dei frammenti che formano la città.

Ragionando sulla contemporaneità, il pensiero sulla durata dell'architettura definisce un'attitudine critica del progetto che declina lo sguardo sul territorio verso l'interpretazione delle sue ombre.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Nel testo *La città del ventesimo secolo* si legge: «Urbanistica e architettura divengono discipline del tempo in un'accezione forse diversa da quella di altre discipline: del tempo come relazione tra cose che cambiano con ritmi differenti. Le loro difficoltà hanno a che fare con la drammatica separazione dei tempi degli individui e della società, sempre più accelerati, e quelli lenti degli oggetti che occupano lo spazio abitabile; tra i differenti idioritmi dei soggetti e la differente durabilità degli oggetti.» Secchi, B. *La città del ventesimo secolo*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 38.

<sup>82</sup> «[...] contemporaneo è colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepirne non le luci, ma il buio. Tutti i tempi sono, per chi ne esperisce la contemporaneità, oscuri. Contemporaneo è, appunto, colui che sa vedere questa oscurità, che è in grado di scrivere intingendo la penna nella tenebra del presente.» Agamben, G. *Che cosa è contemporaneo?*, cit., p. 13.

Il lavoro sui tempi implica dunque metodi vicini all'archeologia<sup>83</sup> dove il tempo determinato si trasforma da oggetto a soggetto di mediazione con la realtà definendo metodi operativi capaci di attraversare scale territoriali e ambiti culturali anche distanti. All'interno di questo paesaggio, il fattore tempo mette in gioco una capacità analitica, di selezione tra le possibili terre del progetto intercettando nei luoghi dello scarto e del paesaggio mondi adatti ad ospitare posizioni soggettive,<sup>84</sup> rimodellabili in relazione ai calendari quanto agli occupanti. La città mostra se stessa come riserva minerale di spazi: tra le molteplici declinazione del termine,<sup>85</sup> lo scarto viene qui accolto nella sua accezione temporale come "spazialità in pausa", *intermezzo* urbano la cui posizione *tra* passato (remoto) e futuro (prossimo), trova nella debolezza del presente l'opportunità di utilizzo immediato.<sup>86</sup>

Sebbene lo sviluppo dell'urbanistica temporale sia stato avviato già a metà degli anni Ottanta del Novecento,<sup>87</sup> oggi l'inasprimento della diacronia tra i ritmi della vita e i tempi della città sottolinea l'emergere di una nuova richiesta di accessibilità rispetto ai luoghi dell'urbano.<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> De Boni, G. – Colombari, U. *Visioni e progetti urbani*, in Testa, *Lo spazio inquieto*, cit., p. 23.

<sup>84</sup> Nell'introduzione al testo *Nuove terre: Architetture e paesaggi dello scarto* si legge: «Paesaggio e scarto si incontrano nel terreno comune dell'interpretazione soggettiva della realtà: entrambi riflettono modi di volgere lo sguardo» Marini, S. *Nuove terre: Architetture e paesaggi dello scarto*, cit., p. 10.

<sup>85</sup> Ivi., p. 16.

<sup>86</sup> Nel testo *Temporary city*, Bishop e Willians definiscono gli spazi vacanti chiarendone la condizione "intermedia" non solo in senso spaziale ma anche temporale. Questi spazi sono infatti definiti come «temporal and spatial vacuum between old and new uses». Bishop, P. – Williams, L. *Temporary city*, cit. p. 25.

<sup>87</sup> Per approfondire si rimanda a: Zedda, R. *Tempi della città. Metodi per l'analisi urbana: principi e pratiche dell'urbanistica temporale*, Milano, FrancoAngeli, 2009, pp. 11-12.

<sup>88</sup> «Time is a dimension that is still very rarely taken into account in urban planning and design. Cities are designed, organised, developed as if they only ran 16 hours a day and on weekdays. Up until now, space has been arranged to save time – think about our TGV in France, high-speed trains in Europe and elsewhere – but time has rarely been arranged to save space. [...] Our lifestyles have changed, but the making of the city, the materiality of the city, has not always adapted to the new ways people live day-to-day, or to new life-cycles.» Gwiazdzinski, L. *La ville malleable, in European, Adaptable City: inserting the urban rhythms*, 2012, pp. 9-11.

I tempi della città divengono quindi oggetto stesso di recupero e ancora strumento di rilettura dei vuoti urbani, degli spazi incerti o in attesa di nuovi assetti.

Negli ultimi anni la spazializzazione dei tempi prende infatti forma in mappature, ricerche, piattaforme web destinate ad individuare luoghi inutilizzati o sottoutilizzati la cui debolezza di senso diviene occasione di apertura di nuovi territori di confronto tra soggetti pubblici e privati.<sup>89</sup> Attraverso il parametro temporale, questo surplus spaziale lascia dunque emergere un serbatoio di materiali dove usi e attività vengono lasciati alla scelta degli abitanti traducendo in forma pratica le intuizioni teoriche che già negli anni ottanta del Novecento suggerivano la definizione di una *villes à la carte*, capace di seguire la mutevolezza della città dei flussi.<sup>90</sup>

Questa attenzione alle “presenze” che abitano la città, all’uso e non alla funzione, racconta alla scala territoriale la definizione di un nuovo ordine di natura<sup>91</sup> dove il tempo è espressione di sguardi macroscopici e microscopici, contemplazione del disordine giocata sull’appropriazione di geografie

---

<sup>89</sup> Per approfondire si rimanda in particolare al lavoro dell’associazione culturale *Temporioso* fondata da Isabella Inti, Valeria Inguaggiato, Giulia Cantaluppi, Andrea Graglia le cui esperienze sono stata recentemente pubblicate nel volume Inti I. – Cantaluppi G. – Persichino M. *Temporioso Manuale per il riuso temporaneo di spazi in abbandono in Italia*, Milano, Altra Economia, 2014. Oltre le esperienze di *Temporioso*, il testo raccoglie inoltre numerosi esempi nazionali e internazionali.

<sup>90</sup> «Si è in presenza di una nuova articolazione spaziale da rapportarsi a nuovi usi dei cittadini secondo nuovi calendari. Per definire questa ultima condizione è stato utilizzato il termine *villes à la carte*, che suggerisce, da un lato, l’idea che la città possa essere assemblata in modo diverso da ciascun cittadino, scegliendo una combinazione di opportunità disperse su un vasto territorio; dall’altro, che si frequenti la città scegliendo e variando i percorsi secondo differenti calendari.» Zedda, R. *Tempi della città. Metodi per l’analisi urbana: principi e pratiche dell’urbanistica temporale*, cit., p. 12.

<sup>91</sup> Nella didascalie che affiancano l’esposizione fotografica si legge: «In *new order of nature* (2010) I put different elements together, which have nothing to do with each other: Pollution-cleaning trees, flore field, sand dunes, cracked un pavements, reused tarmac and seashells. A mix of biotic and abiotic matter sampled into a unity. And then we wait to see what happens as time progress and space evolves. From this simple starting point a new nature grows: a new form of aesthetics that shows the immense power of nature, both utility-wise and aesthetically.»



intermittenti. Alla 14<sup>o</sup> Mostra Internazionale di Architettura di Venezia Stig A. Andersson, esponente del gruppo di progettazione SLA e curatore del padiglione Danese, vede nella contaminazione dell'urbanistica con l'estetica la possibilità di superare le ingenuità funzionali che guidano il pensiero moderno.<sup>92</sup> Per fare questo, l'autore raccoglie in quattro stanze tematiche gli elementi del paesaggio danese (*white, pine and roots, earth, bark*) dove l'esplicito invito all'uso dei sensi, alla meraviglia e alla curiosità quali componenti essenziali della sostenibilità urbana riunisce la dimensione del piano e della vita. Nel seguire le linee del tempo, i territori incerti divengono spazi interscalari, punti di attraversamento tra dimensioni e culture liminari.

Si vuole qui sottolineare come già Leonardo da Vinci nei piani regionali per l'irrigazione della pianura lombarda ragioni attraverso una progettazione di dettaglio; nella ricerca di soluzioni capaci di governare le forze idrodinamiche, la generalità del piano è infatti superata da un lavoro che torna continuamente alla scala umana.<sup>93</sup>

L'installazione danese pone quindi una serie di questioni che toccano il modo di vivere e progettare la città. Il progetto è infatti parte di un discorso più ampio sul futuro della Danimarca che punta al 2050 prendendo avvio nel 2011 con l'installazione di un parco temporaneo, *Fredericia C.*



Fig. 19-20 SLA, *C-Temporary Park*, Fredericia.

<sup>92</sup> *Fundamentals: 14. Mostra internazionale di architettura*, cit., pp. 99, 170.

<sup>93</sup> Sigfried Giedion, auspicando la ripresa dell'atteggiamento umanistico di Leonardo scrive: «Di piani generali (leonardiani), come già detto, non vi è traccia. Il piano di Firenze, conservato nel castello di Windsor, è in fondo uno studio schematico di canali [...] L'interesse di Leonardo è rivolto altrove. [...] Leonardo cercò sempre di scoprire le nascoste forze dinamiche del mondo inorganico e di quello organico, del microcosmo e del macrocosmo. [...] L'acqua era l'unica forza motrice disponibile a quel tempo. Dagli studi idrodinamici egli procede, passo passo, a pianificazioni precise, che hanno per meta la comprensione della struttura fisica di una regione, anzi di un intero paese. Questo è un punto di vista razionale che caratteristico dell'illuminismo del Rinascimento.» Giedion, *S. Spazio, tempo ed architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*, cit., pp. 68-70.

Questo progetto che con un costo esiguo<sup>94</sup> raggiunge un'area di 140 000 mq, copre il periodo di tempo necessario all'elaborazione e completamento del progetto di recupero di un'area industriale adiacente al centro storico della città. Giocando sulla reversibilità attraverso materiali di cantiere, di scarti o posizioni del terreno, il lavoro di SLA si configura sui segni antichi della città lasciando agli abitanti un ampio margine di scelta degli usi del parco. La provvisorietà e la velocità delle installazioni che definiscono l'area indirizza un confronto obbligato tra le parti, trasformando questo luogo in un banco di prova internazionale per la costruzione di nuove città o per il completamento e definizione di quelle esistenti. Il tempo del cantiere diviene quindi occupazione effimera,<sup>95</sup> palinsesto riscrivibile dove paesaggio e architettura si legano in luoghi che non cercano una identità compiuta.

Le nature intermedie di Micheal Desvigne raccontano ancora i tratti di una pratica a tempo determinato dove la simultaneità dei ragionamenti spazio-temporali è impostata intorno al tema dell'accessibilità, affidando al programma la costruzione di interi territori. Il disegno complessivo del progetto racconta un procedere per innesti o sottrazioni minime, risultato di paesaggi realizzati in filigrana. Il lavoro svolto a Skolkovo, un *cluster* nei pressi di Mosca, prende le mosse dalla richiesta di tempi di realizzazione rapidi sollevata della collettività. L'incongruenza di questa realtà coi i tempi del piano generale del paesaggio ha determinato la decisione di recuperare i momenti del cantiere stesso trasformandolo in uno spazio d'uso. Il ragionamento

---

<sup>94</sup> I dati del 2011 riportano un costo pari a 11 €/mq. Per approfondire si rimanda a *SLA: Fredericia C-temporary park*, "A+T", n. 37, 2011, pp. 29-33.

<sup>95</sup> «Il fascino dei cantieri, dei terreni incolti in attesa ha sedotto cineasti, romanzieri, poeti. Oggi quel fascino dipende, mi sembra, dal suo anacronismo. Contro l'evidenza, esso mette in scena l'incertezza. Contro il presente, sottolinea la presenza ancora palpabile di un passato perduto e al tempo stesso l'immanenza incerta di quanto può accadere: la possibilità di un istante raro, fragile, effimero, che si sottrae all'arroganza del presente e all'evidenza del 'già qui'. I cantieri, eventualmente a costo di un'illusione, sono spazi poetici nel senso etimologico della parola: vi si può fare qualcosa; la loro incompiutezza contiene una promessa.» Augé, M. *Rovine e macerie: il senso del tempo*, Bollati Boringhieri Torino, 2006, p. 91.

nel presente diviene quindi principio di recupero dei paesaggi quotidiani, palinsesti *zero* sui quali gettare visioni dialoganti di futuro.<sup>96</sup>

### *Materiali e spessori*

Nell'arte della velocità, rientra soprattutto un ragionamento legato alla consistenza, all'organicità dei materiali e alle tecniche narrative adottate. Se da un lato, l'effimero rimanda a materiali e geometrie fragili<sup>97</sup> esprimendo in questo modo la tendenza alla smaterializzazione dell'architettura, il progetto temporaneo stabilisce anche un'attitudine dello sguardo volto alla sospensione del giudizio verso l'ordinarietà dei materiali che compongono il paesaggio.<sup>98</sup>

Nel 2012 Bernard Tschumi, riproponendo per la biennale *Common Ground* i manifesti pubblicitari di architettura elaborati a metà degli anni Settanta, ricorda come il raggio d'azione del progetto comprenda, oltre le opere costruite, prodotti liminari quanto indispensabili come disegni, testi, eventi.<sup>99</sup> Secondo l'autore, gli *Advertisements for Architecture* raccontano quindi espedienti ironici attraverso cui

---

<sup>96</sup> Desvigne, M. *Il paesaggio come punto di partenza*, "Lotus", 150, 2012, pp. 20-27.

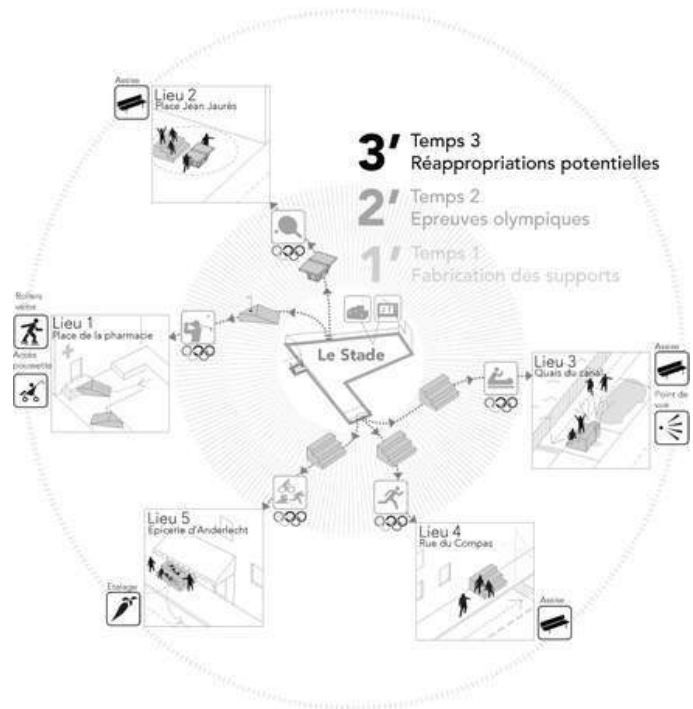
<sup>97</sup> Nel testo *The metapolis dictionary of advanced architecture*, alla voce *fragile* si rimanda ancora al termine effimero. Rispetto alla fragilità si legge: «Fragile geometry; fractured, easily broken into piece.//Said of not-solid, but correctly resolved, geometric constructions that constitute a representation of compositional instability.» Gausa, M. et al. *The metapolis dictionary of advanced architecture: city, technology and society in the information age*, cit., p. 242.

<sup>98</sup> Venturi, R. - Scott Brown, D. - Izenour, S. *Imparare da Las Vegas*, cit., p.26.

<sup>99</sup> «In architettura, queste produzioni liminari sono non solo frequenti storicamente, ma sono anche indispensabili: l'architettura non esisterebbe senza di esse. Ad esempio l'architettura non esisterebbe senza disegni, allo stesso modo in cui non esisterebbe senza testi. [...] Proprio come tutte le forme di conoscenza impegnano diverse modalità di discorso, così in architettura ci sono asserzioni chiave che, pur non essendo necessariamente tradotte in una costruzione ci informano comunque circa lo stato dell'architettura – le questioni che riguardano i suoi dibattiti – più precisamente di quanto non facciano le stesse costruzioni contemporanee.» Tschumi, B. *Architettura e disgiunzione*, cit., p. 83.



Fig. 21-23 Collectif Etc,  
*LePlaineX70*, Bruxelles.



diffondere il desiderio di architettura.<sup>100</sup> L'insieme di questi materiali rivela dunque le sfaccettature di una operazione architettonica intesa come forma di cultura e dunque di comunicazione.

Esempio di tale dinamica è il progetto *LePlaineX70* realizzato nel 2012 a Bruxelles dal Collectif Etc. Questo lavoro rappresenta una tappa del tour ciclistico organizzato dallo stesso collettivo che, attraversando Francia e Belgio, propone l'attivazione di spazi urbani usando interventi architettonici e artistici realizzati con la collaborazione degli abitanti. Il progetto si svolge durante il *Bruxelles Park Design* aprendo un lotto vacante all'uso collettivo. Questo lavoro articolato in fasi costantemente legate tra luogo, progetto e abitanti si chiude con l'organizzazione di una gara nel quartiere allo scopo di diffondere le informazioni sull'esistenza di questo spazio pubblico ancora in via di realizzazione. Workshop, feste, manifesti e video divengono quindi parti inseparabili del progetto rivolti alla diffusione di un messaggio dove l'ironia diviene strumento utile ad attivare processi di coinvolgimento degli abitanti. Attraverso linguaggi e interessi contemporanei il progetto recupera quindi la forma caratteristica del rituale effimero. Nell'appropriazione di spessori e strumenti

<sup>100</sup> *Common ground: 13. Mostra internazionale di architettura*, Marsilio, Venezia 2012, p. 42.

dell'arte, l'architettura assume dunque forme intermittenti raggiungendo la consistenza di un ipertesto.<sup>101</sup> Nel tentativo di raccontare gli aspetti dinamici del paesaggio, il progetto trova attraverso l'inclusione del fattore temporale una modalità di aggiornamento dei mezzi di espressione e dei suoi codici proseguendo su una linea di ricerca sperimentale inaugurata, non solo in Europa, negli anni settanta del Novecento.<sup>102</sup>

Si vuole qui sottolineare come l'instabilità dei segni trovi spessore nelle capacità di sovvertire il senso dello spazio, attribuendo nuovi significati attraverso grafie o operazioni puramente concettuali. Il lavoro dei gruppi radicali italiani,<sup>103</sup> i *wall drawing* di Sol LeWitt,<sup>104</sup> ricordano infatti la carica dinamica che è propria del *segno*. Linee, luci, ombre, colori raccontano quindi la consistenza di una poetica evocativa capace di operare per sovvertimenti, alterazioni o spostamenti dei soli significati.

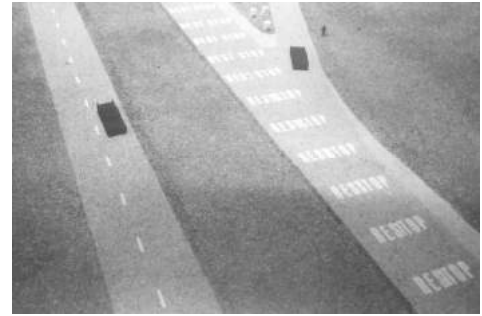


Fig. 24 SITE, *REST STOP*, 1976.

<sup>101</sup> «Essa può rimandare a uno o più elementi assenti, distanti fisicamente, passati o a venire. Può essere composta da un'installazione connessa a eventi ulteriori o in altri luoghi; oppure, al contrario, può riunire in un medesimo spazio-tempo le coordinate esplose di un percorso. In entrambi i casi l'opera d'arte si presenta sotto forma di uno svolgimento, di una concatenazione di sequenze che fanno dubitare della sua presenza oggettiva e rendono intermittente la sua "aurea". » Bourriaud, N. *Il radicante: per un'estetica della globalizzazione*, cit., p. 130.

<sup>102</sup> Oltre il lavoro sui sistemi di notazione sviluppato da Bernard Tschumi, si ricorda in particolare l'esperienza di Lawrence Halprin. Attraverso una rappresentazione che prende suggerimento dalla musica, la gestione degli aspetti temporali del progetto è sviluppata dall'autore per mezzo di spartiti (*scores*). Scopo di questi esercizi di rappresentazione è dunque quello di creare una nuova grammatica della visione capace di includere il movimento. Per approfondire si rimanda a: Halprin, L. *Movement Notation – Change*, in Halprin, L. *Cities*, New York, Reinhold, 1963, pp. 208-217.

<sup>103</sup> Tra i molti lavori si ricorda in particolare uno dei primi progetti dei SITE, *REST STOP* (1974). In questo esercizio gli autori interpretano la strada come supporto di una operazione concettuale che replica appunto la scritta *REST STOP* per tutta la lunghezza (fino ad un miglio prima) necessaria a raggiungere la biforcazione di una nuova area di sosta. Il progetto racconta quindi la definizione di uno spazio grafico dove gli elementi alfabetici risolvono sia una questione spaziale che comunicativa.

<sup>104</sup> Si vuole qui ricordare in particolare la spirale lunga 5700 m dipinta nel 1996 nella cupola del *Bonnefanten Museum* di Maastricht progettato da Aldo Rossi. Attraverso una operazione "dall'alto" l'artista agisce dunque sulla totalità dell'ambiente alterandone la dimensione complessiva.

## **2. ARCHITETTURE AL CALENDARIO**



## *Introduzione*

La parte centrale di questo lavoro è suddivisa in tre capitoli ai quali corrispondono tre tempi del calendario. Attraverso una tassonomia di progetti misurati in relazione alla durata, scopo della ricerca è far emergere modalità interpretative e trasformative dell'esistente capaci di includere il fattore temporale quale elemento di progetto.

*Giorni, stagioni, anni* raccontano quindi un tempo di svolgimento, d'osservazione e di verifica delle pratiche effimere all'interno dei quali scoprire processi di coagulazione e dissolvimento di forme, attori e interessi coinvolti. I capitoli affrontano *percorsi* dai quali si vogliono estrarre elementi progettuali capaci di innescare processi di rigenerazione dell'urbano. Scopo di questa parte del lavoro è quello di rintracciare le identità del fenomeno temporaneo, ricavandone metodologie progettuali flessibili e di governo del territorio necessarie alla città odierna.

Dovendo ragionare sulla velocità e sulla durata, due sono le questioni che emergono dalle pratiche effimere: in ragione della compressione temporale che guida i progetti "dentro i calendari", la capacità di mettere a sistema componenti anche distanti della città



e l'acutezza critica rispetto alle necessità del contemporaneo divengono elementi centrali del progetto. Termini come sinergia, malleabilità, accessibilità entrano nel dizionario progettuale per dotare l'azione di trasformazione di connotati aperti alle possibilità non solo in relazione allo spazio ma soprattutto rispetto alle esigenze e alle disponibilità del presente.

L'organicità dei materiali e la volontà di interpretare anche attraverso la forma scritta la "precisione" temporale che guida il progetto ha determinato la scelta narrativa di questa parte della tesi. Nel tentativo di reinterpretare l'attuale predilezione per le narrazioni brevi e per le serie televisive, le tre sezioni sono quindi strutturate quali *atti* autonomi o racconti in sé conclusi, affrontabili anche in maniera separata.

Il primo e il terzo capitolo di questa parte del lavoro raccontano attraverso le vicende del *24 hours Museum* realizzato a Parigi nel 2012 e il viaggio del noto progetto rossiano del Teatro del Mondo tra il 1979 e il 1980, una modalità di reinterpretazione di tipologie urbane concepite rispettivamente quale paradigma di eternità e simbolo della memoria. Oltre i singoli oggetti, scopo della ricerca è quello di evidenziare spazi materiali e immateriali di collaborazione tra le presenze della città. Osservate da questa angolazione e trasgredendo ancora i principi vitruviani, un giorno e un anno divengono quindi misure equivalenti dell'architettura la cui "durabilità" è concepita piuttosto rispetto alla capacità di attivare nuove urbanità.

Il secondo capitolo descrive gli interventi realizzati negli anni dell'Estate Romana nel periodo 1976-1985, guidato da Renato Nicolini, assessore alla cultura della capitale.

Il capitolo è diviso in tre parti: nelle prime due sezioni (*realtà esaltate e stati d'eccezione*), gli esempi raccontano scenari urbani che suggeriscono usi e direzioni di trasformazione a tempo determinato capaci di indirizzare lo sviluppo della città. Nell'ultima parte, il capitolo affronta un ragionamento sulla città intercettando punti di contatto e analogie tra l'esperienza romana e la contemporaneità. Anche in

questo caso, la tassonomia viene utilizzata per descrivere l'articolazione dei processi "sotterranei" che guidano lo svolgimento della manifestazione. A questo scopo, il lavoro trova fondamento attraverso i racconti di alcuni dei suoi protagonisti, raccolti in forma di intervista alla fine del capitolo. Nel tentativo di estrapolare i principi guida di questa stagione architettonica, la ricostruzione cronologica di fatti e avvenimenti è affidata ai diagrammi alla fine del capitolo.

### 2.1 *24 Hours Museum*, Parigi, 24-25 gennaio 2012

*Her face is cracked from smiling,  
All the fears that she's been hiding, and it seems pretty  
soon Everybody's gonna know.  
And her voice is sore from shouting,  
Cheering winners who are losing,  
And she worries if their days are few  
And soon they'll have to go.  
My, my, my, I'm so happy, I'm gonna join the band,  
We are gonna dance and sing in celebration,  
We are in the promised land.*

*Celebration Day*, Led Zeppelin

Il *24 Hours Museum* è un progetto realizzato a Parigi nel gennaio 2012 in occasione dell'inaugurazione del nuovo negozio Prada a Faubourg Saint-Honoré. Sponsorizzata dalla fondazione Prada, la manifestazione viene realizzata attraverso la collaborazione dell'artista italiano Francesco Vezzoli con l'istituto di ricerca AMO negli spazi dello storico palazzo d'Iéna, disegnato da Auguste Perret tra il 1936 e 1946.

Il palazzo, solitamente inaccessibile in quanto sede del CESE, organo consultivo del parlamento francese, viene così aperto al pubblico diventando per un giorno centro d'arte contemporanea mondiale. Scopo del progetto è riflettere sull'idea di museo come laboratorio sociale; l'allestimento del palazzo prende perciò avvio da una ricerca condotta dallo studio AMO sul tema dello spazio espositivo che ne approfondisce l'evoluzione in termini fisici e culturali.

Attraverso la realizzazione di “scene” descrittive delle metamorfosi del museo da luogo della classicità nell’ottocento, di propaganda negli anni del nazifascismo, a centro di attrazione commerciale e turistica globale nell’epoca attuale, il *24 Hours Museum* diventa quindi espediente artistico e culturale utile a raccontare, da un lato, la storia stessa del museo e, dall’altro, il percorso artistico di Francesco Vezzoli.

Gli spazi del palazzo sono organizzati in tre sezioni ispirate ognuna a una particolare visione del Museo: storica, contemporanea e dimenticata. Per l’allestimento di *Experimental and Contemporary*, sala principale che raccoglie la maggior parte delle opere e la cena di inaugurazione, AMO e Vezzoli usano una gabbia metallica rivestita da neon rosa creando, attraverso la luce, l’illusione di uno spazio contemporaneo. Sulla scala, spazio riservato al *cocktail*, il tema delle classicità viene evocato attraverso l’allestimento di tende rosse alle spalle di un’unica opera. Il Salon des Refusés, disposto nella parte più nascosta del palazzo, prende invece ispirazione da archivi inaccessibili di alcuni musei; la sala è raggiungibile attraversando una serie di strati di velluto verde oltre i quali si possono osservare le ultime opere d’arte del museo.

La realizzazione di questi *set*, per natura reversibili, determina l’uso di materiali e tecniche effimere. Per questo AMO e Vezzoli usano tende, strutture metalliche e luci, realizzando un apparato scenografico che asseconda i diversi momenti della manifestazione. La trasfigurazione di questo spazio trasporta gli ospiti del museo in una dimensione teatrale affidando l’architettura all’esperienza diretta dei partecipanti.

Il progetto, esplicitamente ispirato alle feste dell’epoca barocca,<sup>1</sup> ne reinterpreta quindi elementi ed attori misurando in termini di ore i desideri, le possibilità e le tecniche attuali. Attraverso la messa in gioco di un meccanismo teatrale, l’effimero ribalta dunque l’idea stessa del museo quale luogo della

---

<sup>1</sup> Fondazione Prada, *24 hours museum*, on-line ultimo accesso [15-04-2015]

<http://www.24hoursmuseum.com/assets/book-dc4df49992c5b00cc97a91cf7a0d3032.pdf>

conservazione, intercettando una modalità di superamento delle sue forme tradizionali, oggi sentite come passive rispetto alla dinamicità delle mezzi del contemporaneo.<sup>2</sup> Nell'affidamento al tempo e non alla presenza di "stanze" monumentali, questo processo di fluidificazione definisce una modalità possibile di espressione degli spazi museali dove la reversibilità dello spazio diviene possibilità di autocritica, d'immaginazione<sup>3</sup> e forma itinerante rimodellabile in relazione alle esigenze personali degli artisti e dei contesti che attraversa.<sup>4</sup> Osservata da questo punto i vista, la capacità di sparizione messa in campo dall'effimero dimostra inoltre il raggiungimento di un grado massimo di flessibilità rispetto alle esigenze dell'arte, da tempo al centro del dibattito che intessa la qualità dei musei contemporanei.

Oltre la definizione dei luoghi, la velocità di consumo del *24 Hours Museum* definisce nella gestione degli avvenimenti che scandiscono la giornata uno spazio di progetto che affida al programma una parte consistente dei meriti della sua riuscita. Questo lavoro mette soprattutto in gioco una successione di attività

---

<sup>2</sup> «The museum and kunsthallen communities seem to be enveloped in a rather weary aura of crisis. The older principles of collection, research and display have become boring to the politicians and competition for the public increases constantly. This one, using models from reality TV and confessional talkshow, seeks a more engaged role than the expected one passive observer.» *Could Everything be temporary?*, "L'architecture d'aujourd'hui", 367, nov. – dic. 2006, p. 96.

<sup>3</sup> «To throw open the debate about the purpose and mission of traditional museum or kunsthallen in a creative way, one might start to imagine a contemporary art institution not as a mausoleum, a showroom or even an entertainment center, but as a fluid, open vector which different groups, objects, individuals and information zones cross and divert to one another. [...] A fluid institution would be a self-critical, changeable, uncertain but also an undogmatic place in which, within the bounds of the law, anything imaginable is possible.» Ivi.

<sup>4</sup> Si ricorda a questo proposito il viaggio del *Nomadic Museum* realizzato da Shigeru Ban nel 2005 a New York poi trasportato a Santa Monica e Tokyo. Secondo l'architetto giapponese, il museo diviene forma espressiva ad hoc misurata sul lavoro dell'artista in mostra, Gregory Colbert capace anche di rimodellare interamente la sua struttura in relazione ai contesti che occupa. Nel passaggio da New York a Santa Monica i 200 m di lunghezza della galleria originale vengono infatti suddivisi in due parti da cento metri affiancate l'un l'altra e separate da vuoto che forma una ulteriore galleria e un cinema aumentando, senza l'aggiunta di ulteriori volumi, le funzioni del museo.

che, coinvolgendo le odierne icone *pop*,<sup>5</sup> diviene attrattore mediatico capace di raggiungere risonanza internazionale. Sebbene gli attori coinvolti, risultino di per se sufficienti a raggiungere questo scopo, il progetto aumenta la portata dell'evento attraverso lo spazio digitale. Durante le 24 ore, l'accesso agli spazi del museo è consentito attraverso lo *streaming* di alcuni particolari momenti trovando in questo modo un'eco globale. Il sito stesso diviene perciò piattaforma sociale, incoraggiando gli utenti alla partecipazione attraverso la realizzazione di un "progetto artistico" personale<sup>6</sup> che, ancora oggi, continua a scorrere sullo sfondo della pagina web.

Scopo del capitolo è dunque definire in termini attuali, gli elementi "resistenti" del progetto effimero, riproducendone attraverso brani musicali, immagini e soprattutto parole, l'atmosfera.

---

<sup>5</sup> Oltre a prendere parte all'evento, la nota modella e stilista britannica Kate Moss si esibisce come *dj* nella festa che si svolge per concludere la serata dal 24 gennaio.

<sup>6</sup> Selezionando tra gli strumenti del sito l'icona *get-your-portrait* si accede tramite social network al progetto. In questo modo è possibile caricare il proprio autoritratto scegliendo cornice e "decorazione".

**ARCHITE  
TTURA  
DENTRO**

Il palcoscenico progettato per il *Vertigo Tour* della band U2, svoltosi tra il 2005 e il 2006 è disegnato dall'architetto Mark Fisher e dal lighting design Willie Williams.

Nella versione *indoor* questo lavoro definisce nuove ipotesi spaziali che prendono forma anche attraverso l'evoluzione del tipo di palcoscenico. In questo caso, il palco ingloba parte del pubblico stesso.



Vertigo Tour, U2, 2005-06.



**POP**





**PROGRAMMA**

TITLE: 24 h Museum  
DATE: 24 - 25 January 2012  
LOCATION: Palais d'Iéna  
ADDRESS: 9, PLACE D'IÉNA, 75016 PARIS

HOURS: TUESDAY 24 JANUARY 2012

8.30 pm – 11.00 pm, Dîner placé, invitation only  
11.00 pm – 3.00 am, Party, invitation only  
[www.24hoursmuseum.com](http://www.24hoursmuseum.com)

WEDNESDAY 25 JANUARY 2012

7.00 am – 12.00 pm open to the public  
12.00 pm – 2.00 pm press walkthrough  
2.00 pm – 4.30 pm open to the public  
4.30 pm – 6.30 pm schools' guided tours  
6.30 pm – 8.30 pm Closing Vernissage  
ENTRY: Free Admission

PUBLICATION: Prada/OMA  
INFORMATION: PRADA T +39.02.541921  
PRESS OFFICE: [ufficio.stampa@prada.com](mailto:ufficio.stampa@prada.com)



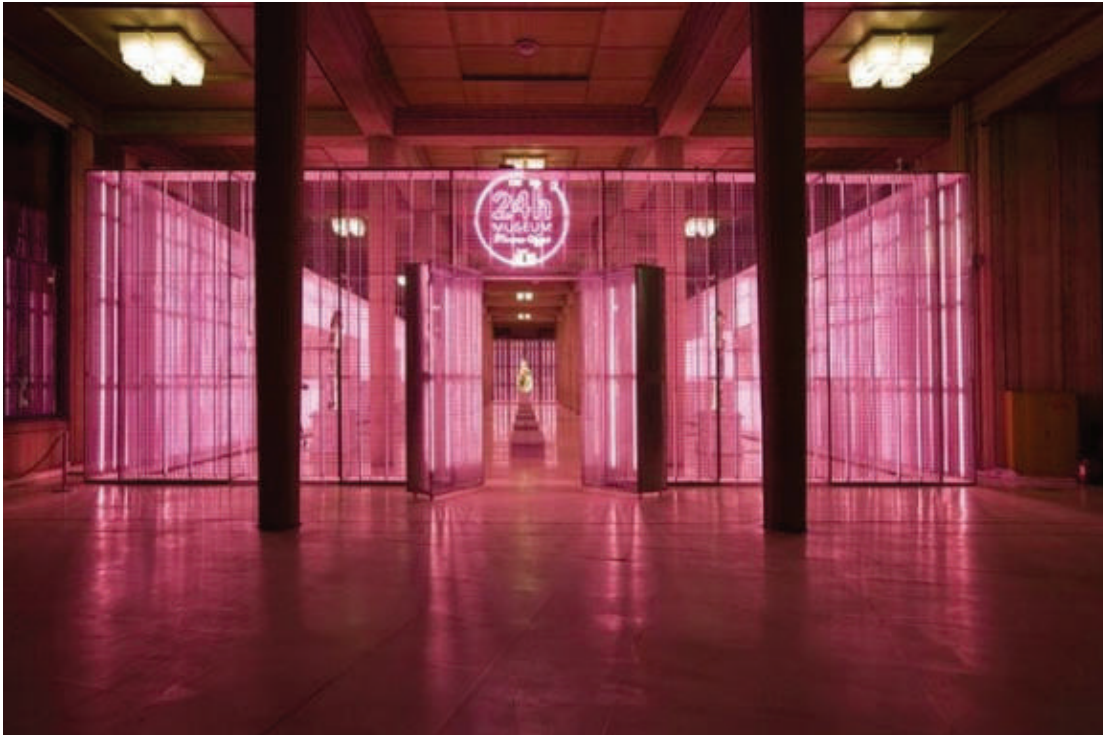
1



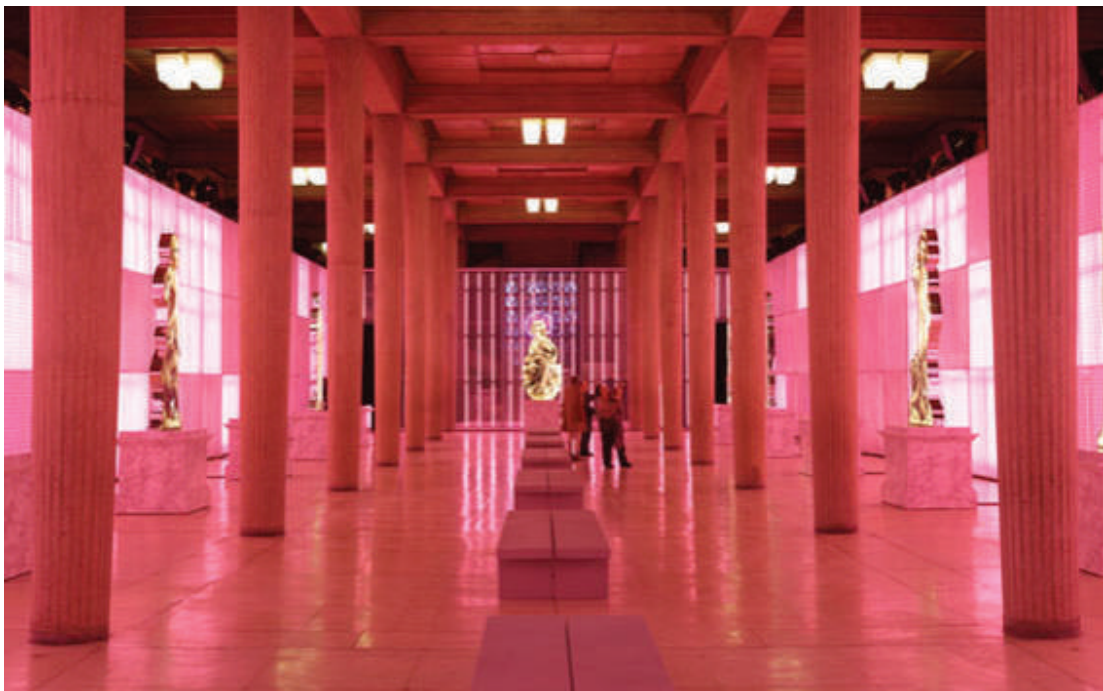
2

1 Palais d'Iéna, ingresso.

2 Classic and Propagandistico, il drappeggio alle spalle della scala principale rappresenta l'epoca della classicità. L'allestimento è inoltre usato per ospitare lo spazio cocktail.



3



4

3 Experimental and Contemporary, ingresso della sala principale che interpreta il museo contemporaneo.

4 La sala Experimental and Contemporary ospita al suo interno la maggior parte delle opere di Francesco Vezzoli.





5



6

5 Salon des Refusés, localizzato nella parte più nascosta del piano terra, è utilizzato come piccola discoteca e ospita l'ultima parte delle opere dell'artista.  
6 Sala cinematografica sul tema dei film proiezioni di Luchino Visconti.





SHARE



### *Fondazione Prada*

La Fondazione Prada è una istituzione dedicata all'arte e alla cultura presieduta da Miuccia Prada e Patrizio Bertelli dal 1995, istituita a seguito dell'esperienza SpazioMilanoArte. Scopo della fondazione è organizzare esposizioni d'arte e attività culturali relative al cinema, filosofia e architettura sostenendo gli artisti nella realizzazione dei loro progetti negli spazi della fondazione stessa. L'attività curatoriale è inoltre affiancata da progetti di restauro o recupero degli edifici in cui sono dislocate le diverse sedi della fondazione.

### *Francesco Vezzoli*

Francesco Vezzoli è un artista bresciano, formatosi a Londra, conosciuto a livello internazionale per i suoi lavori che raccontano attraverso media differenti le ambiguità della cultura popolare contemporanea.

### *AMO*

AMO è un istituto di ricerca che nasce come controparte dello studio di progettazione OMA diretto da Rem Koolhaas. Mentre OMA svolge lavori di architettura tradizionali, dal 1999 AMO lavora attraverso progetti d'architettura ibridi sviluppati attraverso la collaborazione con le discipline non architettoniche che includono politica, tecnologia, editoria, media, moda e sociologia.

### *CESE*

Il CESE è un organo consultivo del parlamento francese che ha sede a Parigi negli spazi del nel palazzo d'Iéna.

Nonostante la brevità della sua durata, il progetto racconta uno sforzo di collaborazione tra differenti *stakeholders* definendo anche uno spazio temporaneo di dialogo tra forze pubbliche e private, talvolta ancora distanti.

In questo esempio, la presenza di portatori di interessi forti quale la Fondazione Prada scopre quindi nelle pratiche effimere uno strumento utile alla gestione degli spazi e dei tempi urbani capace di attirare nella città nuovi investimenti.

# TEAM

## 2.2 Stagioni. L'Estate Romana, Roma 1976-1985

*«Il senso dell'effimero non riguarda la provvisorietà di un fatto perché gli avvenimenti vengono inevitabilmente cancellati. L'avvenimento effimero è quello che lascia dei segni nella nostra memoria, nelle nostre emozioni, nelle nostre passioni. Credo che sia necessario accettare il fatto che la nostra vita sia effimera, che le cose cambiano, per riuscire a mantenere il senso.»*

Renato Nicolini, Intervista a Chronicalibri

### *Il contesto storico*

L'Estate Romana di Renato Nicolini viene inaugurata con la rassegna cinematografica dal titolo *Cinema Epico* che si svolge all'interno della basilica di Massenzio dal 25 agosto al 18 settembre 1977 e che proseguirà, in luoghi e modi sempre diversi, fino al 1985. L'esperienza cinematografica rappresenta il filo resistente che definisce l'intero assessorato nicoliniano<sup>1</sup> e che, già nei primi anni '80, contribuisce alla diffusione di una nuova immagine di Roma come città internazionale al pari delle altre capitali mondiali.<sup>2</sup> Senza pretesa di essere esaustiva, questa introduzione presentata quindi brevemente il contesto culturale dei quegli anni allo scopo di comprendere le ragioni e le difficoltà da cui ha origine l'Estate Romana partendo dall'esperienza cinematografica, nel tentativo di svelare i legami che ne hanno reso possibile la continuità.

L'estate romana trova infatti i suoi punti di forza nella costruzione di nuove logiche attraverso il coinvolgimento dei giovani che animano gli anni Settanta.<sup>3</sup> A distanza di quarant'anni, vista l'assonanza

---

<sup>1</sup> Per approfondire si rimanda al diagramma nelle pagine precedenti.

<sup>2</sup> Con gli eventi dell'Estate Romana, in particolare con la proiezione del *Napoleon* di Abel Gance nel 1981, la capitale attira nuovamente su di sé l'interesse internazionale soprattutto in Francia, dove molti degli esponenti dell'Estate Romana sono invitati per raccontare la loro esperienza. Nel 1987 Nicolini è inoltre invitato dal dipartimento cultura del comune di Los Angeles per discutere soluzioni possibili per la riqualificazione del centro della città.

<sup>3</sup> Parlando della necessità di riforma della sinistra rispetto ai concetti di Stato e alla gestione della spesa pubblica Nicolini sostiene: «Massenzio da questo punto di vista funzionava perfettamente. Una spesa pubblica sottratta alla logica che

del periodo studiato con il contesto contemporaneo e la rinnovata attenzione tra città e “movimenti ribelli”,<sup>4</sup> l’approfondimento delle condizioni da cui emerge l’Estate Romana viene affrontato per comprendere direzioni progettuali capaci, nel contesto odierno, di includere le forze urbane emergenti nella definizione e nella cura della città per ritrovare, nel presente, nuovi significati e identità.

Dalla metà degli anni Cinquanta agli inizi degli anni Sessanta il boom nella vendita delle televisioni è affiancato dal fiorire di movimenti giovanili che, animati da nuove esigenze e speranze di cambiamento sociale, mostrano le prime richieste di aggregazione intorno a iniziative proprie.<sup>5</sup>

Negli anni Settanta su tutto il territorio nazionale si stabiliscono quindi nuove domande legate al soddisfacimento di aspirazioni culturali differenti tra le quali l’interesse diffuso per il cinema richiama un pubblico significativo da cui nascono numerose aggregazioni sociali.<sup>6</sup> Questa realtà spinge quindi la realizzazione delle prime rassegne cinematografiche che, già in Emilia Romagna, diffondono nuove forme di collaborazione tra enti locali ed avanguardia, le cui intenzioni superano al tempo stesso la semplice diffusione cinematografica. Nella nota introduttiva di *Tendenze ’76*, Alberto Abruzzese spiega chiaramente gli intenti politici condivisi dai gruppi partecipanti alla rassegna, fondati sulla volontà di stabilire nuovi rapporti con il territorio e sullo stimolare nuove

---

regnava prima e poi tornerà a regnare nella gestione della cultura, nel comune di Roma, ma non solo nel comune di Roma. E consegna invece ad un gruppo di persone che accoppiavano a una grande quanto poco conosciuta professionalità ed esperienza anche una totale estraneità a quella logica. Quale altro assessore avrebbe affidato la propria iniziativa di maggior prestigio, di punta, ad un gruppo di giovani sotto i trent’anni?» Nicolini R., *Estate romana. 1976-85: un effimero lungo nove anni*, Cosenza, Universal Book, 2011, p. 106.

<sup>4</sup> Per approfondire si rimanda Harvey, D. *Città ribelli. I movimenti urbani dalla comune di Parigi a Occupy Wall Street*, Milano, Il Saggiatore, 2013, pp. 21-45.

<sup>5</sup> Pettarin, F. - Cristante S. *Progettare gli eventi: introduzione all’operatore culturale*, Ancona – Milano, Costa & Nolan, 1999, p. 27.

<sup>6</sup> Regione Emilia Romagna, amministrazione della provincia di Reggio Emilia, Assessorato alle attività culturali comune di Cavriago, *Tendenze 76: settimana del cinema: Cavriago, 23-29 aprile 1976*, Cavriago, Tipolitografia Bertani, 1976, p. 5.



domande attraverso il superamento del sistema verticistico fino a quel momento assunto dalle rassegne cinematografiche.<sup>7</sup>

Le tribù postmoderne,<sup>8</sup> trovano quindi nel cinema l'elemento di coinvolgimento principale attraverso cui partecipare alla trasformazione dello spazio urbano. L'incontro di questa realtà sociale incompleta<sup>9</sup> con un sistema politico altrettanto in via di ridefinizione, produce quindi l'elaborazione di molteplici lavori sperimentali attraverso il coinvolgimento dell'avanguardia culturale che usa lo spazio urbano come mezzo di diffusione di nuove idee. Città come Roma, Milano, Venezia, Napoli, Torino, Firenze, governate per la prima volta dalla sinistra, subiscono negli anni '70 un processo di riforma delle istituzioni pubbliche che, a Roma, si concretizza con l'elezione di un intellettuale, Giulio Carlo Argan, come sindaco della capitale.

Nel 1976, Roma è una città frammentata, simbolo della speculazione edilizia che negli stessi anni caratterizza la crescita delle periferie delle città italiane.<sup>10</sup> Negli anni Settanta la capitale inizia infatti a subire un processo di trasformazione che, oltre a segnare un rallentamento nella crescita della popolazione, vede un graduale abbandono del centro storico la cui specializzazione verso le funzioni di

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 4.

<sup>8</sup> Pollarini, A. *Loisir, tribù e comunicazione nella postmodernità*, in Pettarin, F. – Cristante, *Progettare gli eventi: introduzione all'operatore culturale*, cit., pp. 108-120.

<sup>9</sup> Studiando i fenomeni urbani emergenti nella città contemporanea, Saskia Sassen identifica nella complessità e incompletezza i caratteri essenziali attraverso i quali emergono nuove capacità urbane che indirizzano possibilità di "fare l'urbano, il politico, il civico." Per approfondire si rimanda al saggio di Sassen, S., "Does the city have speech?", *Public Culture*, 25, 2013, pp. 209-221.

<sup>10</sup> «Non essendoci più relazione tra storia e natura o architettura e campagna, Roma ha cominciato a gonfiarsi e deformarsi come una vescica, non ha più avuto né architettura né campagna, ha inghiottito stupidamente nel suo tempo non più storico una campagna non più mitologica, ora sta divorandosi sempre più anche i Castelli. Non è più una città ma un deserto gremito di gente, disgregato dalla stessa speculazione che l'ha fatto crescere senza misura.» Argan, G. C., *Presentazione*, in Argan, G. C. - Norberg-Schulz, C. *Roma interrotta: Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi, Robert Krier*, Roma, Incontri internazionali d'arte e Officina Edizioni, 1978, p. 12.

servizio economiche, politiche, culturali, determina lo spostamento dei suoi abitanti nei complessi di edilizia residenziale pubblica. Contrariamente a quanto sperato, in breve tempo queste grandi trasformazioni urbane manifestano però la loro mancanza che, con il fallimento di quartieri residenziali come Laurentino 38 e Spinaceto, producono una sfiducia generale verso l'idea stessa di piano come strumento di sviluppo della città,<sup>11</sup> argomento ancora oggi fortemente dibattuto.

La politica della giunta Argan si sviluppa quindi a partire da questa realtà anche attraverso l'avvio di iniziative culturali indirizzate a sviluppare un nuovo sguardo su Roma che inizia con una presa di posizione rispetto al suo centro storico.<sup>12</sup> Lo sviluppo di un nuovo immaginario attraverso cui reinterpretare la realtà esistente, rappresenta in questi anni un interesse diffuso verso la ricerca di nuovi spazi di espressione attraverso i quali elaborare nuovi significati culturali nell'immediatezza della vita quotidiana i cui contenuti sono già anticipata nel 1973 dalla mostra *Contemporanea*, allestita nel parcheggio di villa Borghese progettato da Luigi Moretti.<sup>13</sup>

Nel 1978 *Roma Interrotta* prosegue l'idea di ritrovare un itinerario creativo attraverso il progetto degli spazi centrali della capitale, immaginata sulla base della pianta presentata da Giovanni Battista Nolli al Papa Benedetto XIV nel 1748. Dodici architetti

---

<sup>11</sup> Bartolini, F. *Roma, anni Settanta. Vedute di fine secolo*, in Lancioni, D. *Anni 70: arte a Roma*. Roma, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014. Roma: Iacobelli Editore, 2013, p. 26.

<sup>12</sup> «È più facile progettare la città del futuro che quella del passato. Roma è una città interrotta perché si è cessato di immaginarla e si è incominciato a progettare (male).» Argan, G. C., *Presentazione*, in Argan, G. C. - Norberg-Schulz, C., *Roma interrotta: Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi, Robert Krier*, cit., p. 11.

<sup>13</sup> Andrea Branzi nella nota relativa alla sezione *architettura radicale* scritta per il catalogo della mostra chiarisce le intenzioni dell'intervento realizzato in questo spazio: «Non importa quale sarà il comportamento dell'uomo libero dal lavoro, né quale sarà il contenuto di una produzione intellettuale di massa; quello che è importante è l'uso diverso che ognuno potrà fare del proprio immaginario inespresso, e quindi della propria vita.» Battcock, G. *Achille Bonito Oliva: contemporanea e sotterranea*, 2014, [on-line] ultimo accesso 20/09/2014 <<http://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/08/04/achille-bonito-oliva-contemporanea-e-sotterranea.html>>

nazionali e internazionali sono quindi invitati a sviluppare esercizi progettuali sul centro della capitale, epurata dalle trasformazioni che la allontanano da quella settecentesca presa come riferimento. Attraverso un rovesciamento della «Memoria dal passato al futuro» e «dell'Immaginazione dal futuro al passato»<sup>14</sup> l'obiettivo di *Roma Interrotta* è quello di ritrovare uno sguardo laico sulla città<sup>15</sup> introducendo attraverso le proposte presentate un primo veicolo di risanamento dei suoi spazi storici per ritrovarne un significato all'interno della città moderna.<sup>16</sup> Questa apertura culturale si scontra inoltre con ulteriori questioni che raccontano una realtà urbana oscurata dalla presenza di un terrorismo diffuso, costringendo la capitale ad una progressiva militarizzazione. Roma è infatti luogo d'azione di gruppi terroristici locali e sede centrale di definizione dei grandi piani eversivi che hanno inquinato la lotta politica italiana.<sup>17</sup> La volontà della giunta Argan di superare la divisione tra centro e periferia da un lato e, dall'altro, l'esigenza di definire per Roma un ruolo guida nel mondo tecnologicamente avanzato,<sup>18</sup> trova nei principi dell'urbanistica dell'immateriale teorizzati da Nicolini un mezzo attraverso cui superare le logiche proibitive della capitale, incoraggiando un processo di riappropriazione degli spazi centrali di Roma da parte di quegli abitanti allontanati nelle borgate.<sup>19</sup>

A partire da presupposti differenti, queste problematiche trovano oggi una corrispondenza nella realtà odierna delle maggiori città italiane, ulteriormente aggravata dalla progressiva

---

<sup>14</sup> Argan, G. C., *Presentazione*, in Argan, G. C. - Norberg-Schulz, C. *Roma interrotta: Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi, Robert Krier*, cit., p. 12.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>17</sup> Bartolini, F. *Roma, anni Settanta. Vedute di fine secolo*, in Lancioni, D. *Anni 70: arte a Roma*, cit., p. 26.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>19</sup> Nicolini R., *Estate romana. 1976-85: un effimero lungo nove anni*, cit., p. 46.

trasformazione dei centri storici in parchi tematici ad uso dei turisti.<sup>20</sup>

L'interpretazione urbanistica data da Nicolini presenta un punto centrale nella trattazione complessiva della ricerca che trova nell'effimero una via "evanescente" dell'architettura, capace di relazionarsi con un contesto storico complesso come quello romano rimanendo slegato dalla mera logica commerciale dell'evento.

Nel saggio di presentazione alla rassegna cinematografica *Massenzio '77-97* Nicolini parla del progetto Massenzio come di un modo "immateriale" di intendere l'urbanistica, che trova la sua ragione non tanto nelle architetture, quanto piuttosto nei connotati simbolici che i luoghi assumono in relazione ai messaggi e ai valori immaginifici che li definiscono.<sup>21</sup> L'urbanistica dell'immateriale può essere quindi intesa come un'attitudine progettuale capace di stimolare, nelle pieghe della realtà, nuove visioni urbane<sup>22</sup> attraverso cui indirizzare una nuova cultura progettuale e urbana.

Le intenzioni definite da Nicolini, rispecchiano inoltre una presa di posizione rispetto alla pretesa di definizione del progetto,<sup>23</sup> aspetto altrettanto centrale nelle questioni contemporanee. L'urbanistica dell'immateriale racconta infatti l'apertura del progetto verso saperi differenti, che si esprime nella parzialità e nei gradi di libertà lasciati ai singoli operatori nel progetto della città stagionale.<sup>24</sup>

L'Estate Romana usa quindi l'istallazione di una città a tempo determinato per ritrovare legami all'interno di un sistema in via di definizione, per rispondere velocemente alle questioni più urgenti della città alla quale si sovrappone funzionando autonomamente o in sincronia rispetto a progetti strutturali a lungo termine.<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> Per approfondire si rimanda a Montanari, T. *Le pietre e il popolo: restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, cit., pp. 18-59.

<sup>21</sup> *Massenzio 77-97 tendenze urbane: il programma completo della manifestazione*, Castelveccchi, Roma, 1997, p. 25.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>24</sup> *Ivi*.

<sup>25</sup> Per approfondire si rimanda alle pagine che seguono relative al Progetto Fori.

Questo lavoro vuole quindi ristabilire pesi e misure del progetto effimero che, seguendo la logica temporale proposta dalla tesi, interpreta piuttosto l'effimero come architettura che, nella durata limitata, trova al contrario un modo per ristabilirne i principi classici di bellezza e utilità.<sup>26</sup> Da questo punto di vista, l'effimero racconta una modalità progettuale a tempo attraverso cui ristabilire un equilibrio tra gli abitanti e il palinsesto, storico e non, della città.



Fig. 7 Rassegna cinematografica *Visioni*, basilica di Massenzio, archivio storico del "L'Unità", 1979.

Fig. 8 Manifesto della prima rassegna cinematografica avvenuta all'interno della basilica di Massenzio dal titolo *Cinema Epico*, 1977. Archivio Simone Carella.

---

<sup>26</sup> La prima interpretazione dell'effimero attraverso il parametro della durata è elaborata da Purini nel saggio *L'effimero come durata*, in: Testa, L. *Lo spazio inquieto: l'effimero come rappresentazione e conoscenza*, cit., pp. 31- 38.

# CINEMA ERICO



**BASILICA DI MASSENZIO**  
**25 AGOSTO - 18 SETTEMBRE**

APERTURA BOTTEGHINO: ORE 20,30

INGRESSO SERATE ORDINARIE: L. 500

INIZIO FILM: ORE 22

INGRESSO SERATE STRAORDINARIE: L. 1000

INIZIO MARATONE: ORE 21

RASSEGNA PRESENTATA DA A.I.A.C.E./FILMSTUDIO 70

L'OCCHIO, L'ORECCHIO E LA BOCCA / IL POLITECNICO

## *Realtà esaltata*

Il termine *esaltare* viene adottato per identificare la disponibilità del progetto temporaneo a modificare le scene urbane attraverso architetture che tendono a supportare il palinsesto esistente, favorirne l'esperienza e aumentarne le possibilità d'uso e d'immaginazione nel momento presente.<sup>27</sup>

Il primo esempio, riguarda un progetto elaborato da Costantino Dardi in occasione della mostra *Avanguardia Transavanguardia* che racconta una riflessione sulla funzione e sul linguaggio del progetto di architettura in relazione alle preesistenze archeologiche.<sup>28</sup>

La mostra è realizzata nel 1981 lungo le mura Aureliane, nel tratto compreso tra porta Metronia e Porta Latina a seguito di una proposta avanzata da Achille Bonito Oliva, inizialmente inserita all'interno di un progetto più ampio di riuso di questo tratto urbano, "spostando" la folla del centro in luoghi storici abbandonati.<sup>29</sup>

L'allestimento di Dardi consiste nell'installazione di cubi, rigorosamente bianchi, che funzionano da stanze sospese per le opere degli artisti, gemmanti dalle aperture delle mura. La definizione dello spazio espositivo è quindi affidata a degli innesti, dispositivi utili ad attribuire alle preesistenze nuovi significati nel presente anticipando, nella sua versione elementare, le esperienze contemporanee di architetture parassita.<sup>30</sup> Nonostante il messaggio di



Fig. 9-10 Costantino Dardi, progetto per la mostra *Transavanguardia*. Mura Aureliane, 1981.

<sup>27</sup> Il termine deriva dal concetto di "meraviglioso urbano" introdotto da Nicolini in un saggio del 1979 che porta lo stesso titolo. Nel testo si legge: «de cose che possono essere espresse con l'architettura non sono infinite, molte di meno di quelle di cui si ha esperienza. Quando un sentimento, un'esperienza, si intrecciano ad un luogo urbano, questo legame è forte quanto inestricabile. Il gioco infinito delle possibilità della vita, a fronte della povertà – vocazione concettuale, classificatoria, tipologica, costruttivista - dell'architettura: riconoscere il meraviglioso significa accettare questo limite, e la misura di questo limite, la contraddizione.» Nicolini, R. *Il meraviglioso urbano*, in Nicolini, R. – Purini, F. *L'effimero teatrale*, Firenze, La casa Usher, 1981, p. 67.

<sup>28</sup> Dardi, C. *Architetture parlante e archeologia del silenzio*, "Metamorfosi", n. 1-2, aprile-maggio 1985, pp. 111-113.

<sup>29</sup> Nicolini, R. *Estate romana. 1976-85: un effimero lungo nove anni*, cit., p. 183.

<sup>30</sup> Si fa qui riferimento in particolare a *Las Palmas Parasite* realizzato da Korteknie e Stuhlmacher nel 2001.



autonomia lanciato da queste strutture, il concetto di stratificazione introdotto da Dardi, racconta una modalità di intervento che ragiona sul linguaggio, sulla scelta di un disegno appropriato rispetto ad un contesto fragile come quello archeologico.

La riflessione linguistica proposta da Dardi in questa occasione è infatti indirizzata a selezionare nel bagaglio dell'architettura, la strumentazione più opportuna per intervenire nel palinsesto storicizzato della città.<sup>31</sup> Il ragionamento teorico prende quindi forma nella mostra attraverso strutture e operazioni progettuali minime, espressione di un modalità essenziale quanto evocativa di esaltare l'esistente, capace di riportare alla memoria paesaggi altri.<sup>32</sup> L'allestimento diventa espediente per introdurre un discorso più ampio che trova anche nell'archeologia possibilità progettuali, oggi ulteriormente ristrette dai vincoli imposti dalle sovrintendenze che, seppur rivolti alla tutela del patrimonio artistico e culturale, ne ostacolano d'altra parte gli interventi anche migliorativi necessari al suo uso immediato.<sup>33</sup> L'apertura delle arcate delle mura Aureliane e le strutture metalliche

---

<sup>31</sup> «L'archeologia [...] ci parla anche di nuove figure che arricchiscono le precedenti, innesti di forme, intersezioni di spazi, reinvenzione di vincoli, risoluzione di nodi, formazione di cerniere, abbandono di luoghi, ridefinizione di margini, recupero di emarginazioni, cancellazione di immagini, concrezione di strutture, manipolazione di misure, variazione di ritmi. [...] a nulla vale la nostalgia del passato o la elegia della storia, la metafora del magazzino delle memorie del superamento degli stili, di fronte al compito di dare soluzione architettonica a quel sistema di vincoli che l'archeologia ci propone. E bisognerà allora decidere se riannodare o dissolvere le maglie, rendere più complessa o più semplice la figura [...] impegnando l'architettura con tutta la sua tradizione disciplinare di strumenti di analisi e di verifica, con il bagaglio più ampio di ipotesi e di simulazioni, con la disponibilità più profonda di ricerca e di invenzione. Potremmo parlare allora di una architettura di stratificazione, di un sistema di segni capace di cogliere il denso spessore di riferimenti che la storia ci propone per orientarlo entro l'esito di un processo conoscitivo che può essere definito soltanto con il termine progetto.» Dardi, C. *Architetture parlante e archeologia del silenzio*, "Metamorfosi", cit., p. 112.

<sup>32</sup> Nell'opuscolo della mostra Dardi descrive come il progetto sia evocativo dell'antico «l'accampamento dei barbari o dei nomadi addossati alle mura della città eterna». Pavan, L. *Costantino Dardi 1936-1991: Inventario analitico dell'archivio*, Venezia: Istituto universitario di architettura, 1997, p. 92.

<sup>33</sup> Dal 1980 il centro storico di Roma è riconosciuto come patrimonio dell'umanità dall'UNESCO, ricadendo dunque nelle competenze della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per il Comune (MiBAC).



che vi si aggiungono, spostano quindi l'accento sullo spazio di soglia tra interno ed esterno che, tracciando un percorso di scoperta all'interno delle mura stesse, funzionano da supporto alla definizione di nuovi paesaggi urbani.

Nel progetto delle sale cinematografiche nella basilica di Massenzio, il ragionamento si sposta sull'estensione dell'accessibilità dello spazio in relazione al tempo e alla partecipazione di pubblico.

Nel 1977 l'uso della basilica di Massenzio per eventi estivi non rappresenta infatti una novità in quanto i suoi spazi erano già utilizzati per i concerti estivi della stagione di Santa Cecilia. La scelta del luogo in questo caso deriva quindi più da condizioni di necessità legate alla ristrettezza del budget a disposizione.<sup>34</sup>

Le qualità progettuali che definiscono il successo di Massenzio<sup>35</sup> sono in questo caso rintracciabili piuttosto nell'estensione dell'uso dello spazio urbano da parte di un pubblico più ampio, incoraggiato anche attraverso la combinazione di forme culturali differenti, inclusive di quelle considerate minori,<sup>36</sup> nell'allungamento degli orari di proiezione dei film e nella moltiplicazione delle attività previste con la manifestazione. L'insieme di questi aspetti rappresenta anche una modalità di sviluppo verticale che, servendosi di una città temporanea, genera un modo di densificare<sup>37</sup> l'esistente, che spesso "fa a meno" di nuove architetture servendosi di sole strutture di supporto alla presentazione degli spettacoli, progettate come in modo da esaltare il paesaggio esistente attraverso la costruzione di

---

<sup>34</sup> *Massenzio 77-97 tendenze urbane: il programma completo della manifestazione*, cit, p. 26.

<sup>35</sup> Un articolo pubblicato il 31 agosto del 1977 sull'Unità titola: Cinema epico: undicimila spettatori in cinque sere.

<sup>36</sup> Nicolini, R. *Estate romana. 1976-85: un effimero lungo nove anni*, cit., p. 32.

<sup>37</sup> Incrementare è una delle azioni individuate da Sara Marini per declinare il dialogo tra progetto e scarto: «L'incremento dello scarto rappresenta anche una modalità di densificazione dell'esistente: disegna un modello di espansione 'verticale' in opposizione al dilagare della città orizzontale che continua a crescere nei territori del XXI secolo; è un passo verso la gestione sostenibile dei territori, per tentare di superare il problema del consumo del suolo.» Marini, S. *Nuove terre: Architetture e paesaggi dello scarto*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 129.

prospettive dalle quali osservare, in maniera nuova, una realtà che rimane immutata.

Oltre ad aprire uno spazio elitario della città alla contaminazione di cultura alta e bassa, l'esperienza cinematografica nella basilica di Massenzio reinterpreta modalità di fruizione dello spazio e abitudini radicate nella tradizione di Roma.<sup>38</sup>

Nel testo *Spazi inquieti* Nicolini, chiamato a riflettere sulle qualità dell'effimero, sceglie piuttosto di parlare nel suo saggio dei diversi significati che assumono le scene urbane. Per descrivere l'allestimento della Basilica di Massenzio del 1977, l'architetto romano racconta in queste pagine l'abitudine di Roma a mascherarsi senza l'aiuto di particolari strutture, ad usare come fondale le architetture del centro storico per trasformarsi in città della festa.<sup>39</sup>

Nei primi tre anni della rassegna di Massenzio, l'unica operazione architettonica realizzata nella basilica diventa quindi il suo mascheramento. Le strutture architettoniche realizzate per gli eventi passano in secondo piano, superate dal bisogno di realizzare uno "spazio della festa" che sposta piuttosto l'attenzione verso l'accessibilità.

Anche senza architettura il progetto non rinuncia a stabilire una nuova immagine del paesaggio esistente che, modificandone l'attraversamento, ritrova l'ingresso e quindi la visione originale della Basilica di Massenzio.<sup>40</sup> La realizzazione di via dei Fori Imperiali, privilegia infatti una visione distorta di questa struttura che, colta dal punto di vista introdotto dai Fori, viene osservata in un assemblaggio imprevisto.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Secondo Pettarin il successo di questa manifestazione è legato anche alla capacità che ha avuto di reinterpretare caratteristiche tipicamente romane come la passeggiata ai Fori e l'abitudine all'uso informale dello spazio pubblico. Pettarin, F. *L'operatore culturale*, in Pettarin, F. – Cristante, S. *Progettare gli eventi: introduzione all'operatore culturale*, cit., pp. 40-60.

<sup>39</sup> In questo saggio Nicolini si riferisce in particolare alla 'festa pariglia', una festa pagana che suppose si celebrasse a Roma in tempo di Carnevale. Nicolini, R. *Un effimero lungo nove anni*, in, Testa, L. *Lo spazio inquieto*, cit., pp. 15-22.

<sup>40</sup> «da nostra operazione è stata non molto diversa da quella degli artisti che celebravano la 'festa pariglia', abbiamo voluto che tutti festeggiassero: entriamo nella Basilica, entriamo dalla parte giusta e qui la tribù metropolitana potrà far festa.» *Ivi*, p. 18.

<sup>41</sup> *Ivi*.

Rispetto all'accessibilità, la riappropriazione fisica di questo spazio, si esprime anche attraverso la messa in discussione del fattore tempo. Le maratone di film prolungano l'ingresso alla basilica oltre l'orario normale stabilito rispetto ad un'unica proiezione cinematografica, proseguendo le rassegne fino a tarda notte o per intere giornate.<sup>42</sup> Questo aspetto dell'Estate Romana parla ancora, di possibilità d'uso e di ripopolamento di spazi e tempi sottoutilizzati della città, anticipando sulle archeologie le questioni temporali che oggi raccontano le disfunzioni urbane rispetto ai ritmi di vita della società contemporanea.

L'ultima azione progettuale che amplifica i significati di un luogo, riguarda il progetto di altre esperienze che hanno come punto di riferimento uno spazio urbano determinato. Nel 1981 insieme alla manifestazione di Massenzio, viene progettato un gioco ad estrazioni che, per premio, regala una visita della città guidata da comici famosi. Questo passaggio suggerisce qualità programmatiche del progetto temporaneo che possono significare un ripensamento dello spazio in termini immateriali, di coinvolgimento, senza alterare le qualità fisiche del contesto in cui opera. Questa caratteristica, apparentemente marginale, dimostra come Nicolini investa su una strategia dei ricordi, sul riconoscimento dei desideri<sup>43</sup> e delle aspirazioni del presente, riportando l'esperienza diretta al centro della questione urbana.

Il terzo esempio, il *Circo in Piazza*, racconta ancora un'iniziativa che mostra le sue qualità "esaltanti" attraverso l'uso diretto del palinsesto urbano. *Circo in piazza* si ripete per cinque anni a via Giulia,<sup>44</sup> la prima via ad andamento rettilineo (circa un

<sup>42</sup> N. F., *Cinema epico: undicimila spettatori in cinque sere*, "L'Unità", 31 agosto 1977.

<sup>43</sup> «Questa che è sembrata ad alcuni una strategia dell'effimero, è invece una strategia del profondo, perché punta su questi ricordi, e più ancora sul riconoscimento e sul consolidamento dei desideri, sull'elevazione della cultura muovendo dal riconoscimento della cultura materiale della popolazione, e del rifiuto anche eversivo dell'omologazione, fino al progetto, forse ancora l'idea di una città in cui una cultura non sia né effimera né occasionale, ma il principio dei bisogni, quello che esprime il grado di civiltà.» Nicolini, R. *Ricordi d'egotismo*, in: Nicolini, R. – Purini, F. *L'effimero teatrale*, cit., p. 75.

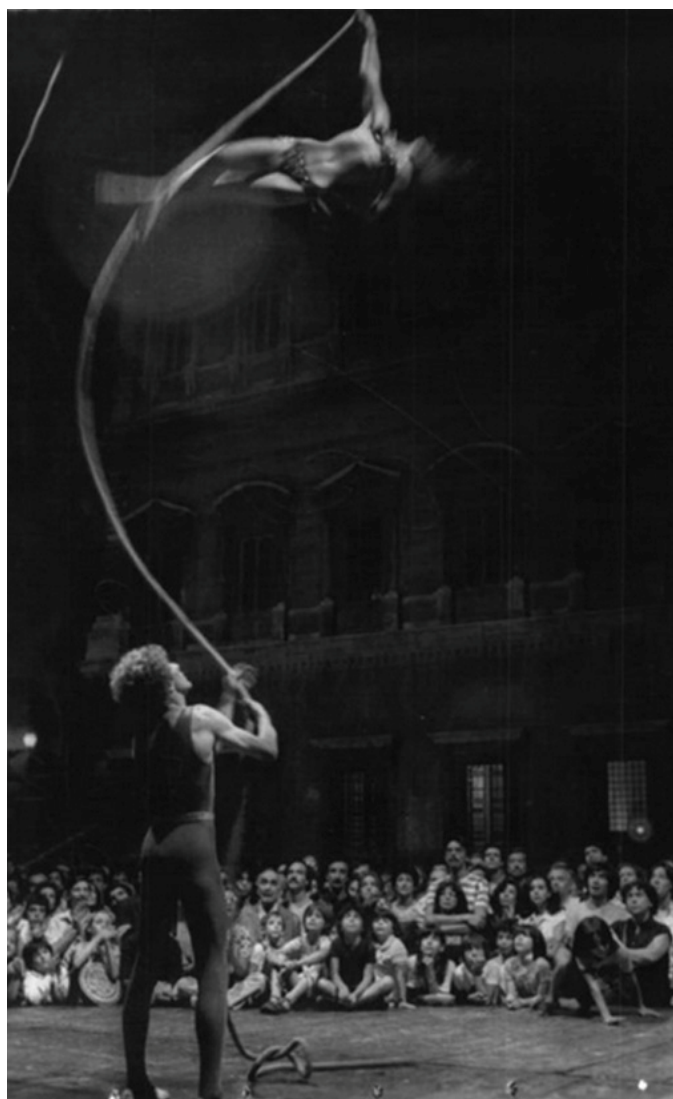
<sup>44</sup> Nicolini, R. *Estate romana. 1976-85: un effimero lungo nove anni*, cit., p. 139.)



Fig. 11 Manifesto del ciclo di conferenze *Il mattino dei Maghi* realizzate nell'area del Colosseo nel 1981 durante la manifestazione cinematografica *Massenzio 81*. Rispetto a questa esperienza Francesco Pettarin racconta: «Dal punto di vista della programmazione le proiezioni cinematografiche hanno dato il migliori risultato all'interno della basilica Massenzio perché la manifestazione era strutturata in maniera tale che la gente veniva e si sedeva senza sapere nemmeno cosa avrebbe visto. Non c'era bisogno di richiamare le persone con il titolo del film o con il prodotto nuovo. C'era molta più libertà, si mettevano insieme film da cineteca e film di cassetta o di giornata, cosa che ha creato grandi polemiche sul tema del "cinema spazzatura". Tutto questo è arrivato all'apice nel 1981 quando abbiamo fatto confluire in un'unica manifestazione cinema spettacolare, cinema di sperimentazione e attività differenti tra cui una serie di conferenze sull'astrologia dal titolo *Il mattino dei maghi*. Questa occasione ha quindi segnato, rispetto ai contenuti, il momento di apice della nostra ricerca, impegnata fin dall'inizio nella realizzazione di un'esperienza di contaminazione tra le diverse forme di cultura.» Intervista, Roma, 15.07.2014.

km) tracciata a inizio '500 da Bramante assieme alla parallela via della Lungara (sull'altra sponda del Tevere). Nell'idea di Papa Giulio II le due vie, collegate da Ponte Sisto e da un futuro ponte all'altezza di S. Spirito in Sassia, avrebbero dovuto costituire il quadrilatero viario su cui concentrare gli edifici più rappresentativi dello Stato. Via Giulia rappresenta quindi la scena fissa su cui ricostruire un ambiente totale, quello del circo, che nel contrasto tra il luogo scelto e il suo uso popolare, introduce uno spaesamento che genera nuove possibilità di immaginazione dello spazio urbano. Come il cinema a Massenzio, il circo racconta un modo altro di superare la visione stigmatizzata di cui soffre il centro della città

Fig. 12 *Circo in Piazza*, Via Giulia, 1979.  
Archivio storico del "L'Unità".



stimolandone usi impropri<sup>45</sup> per stabilire nuove relazioni tra cittadinanza e spazio pubblico.

L'unico esempio realizzato fuori Roma, riguarda ancora un allestimento, strutturato anch'esso sull'assenza. Il *Festival Internazionale dei Poeti* che si svolge dal 28 al 30 giugno nella spiaggia di Castel Porziano, racconta la possibilità di costruire architetture che, nel rito della distruzione collettiva, definiscono ulteriori paesaggi della memoria: «L'architettura non era semplicemente di supporto alle manifestazioni ma era sempre basata sull'invenzione di mondi. Il palco del festival internazionale dei Poeti fu sicuramente un'architettura temporanea ma non era soltanto un palco come quelli che siamo abituati oggi a vedere nella città. Quel palco con dietro il mare, il viaggio per raggiungere quella spiaggia lontana dalla città, creavano nel loro insieme delle suggestioni molto forti. Era una città della poesia ed una era una città provvisoria che per l'intera durata del festival, lasciava immaginare qualcos'altro. Lo dico perché ho visto la fine. Quel palco crollato era un palco temporaneo che ricordava Pompei.»<sup>46</sup>

Nell'arco delle tre giornate, dedicate non alla poesia ma ai poeti, la manifestazione mette in scena una vera e propria città della poesia, dove pubblico e ospiti sono chiamati a partecipare in prima persona come protagonisti in una realtà temporanea.<sup>47</sup>

Per realizzare questa città, basta un'unica architettura. Il palco del Festival dei Poeti viene posizionato in riva al mare e il luogo stesso viene trasformato in scena reale di uno spettacolo senza interruzione, dell'esperienza diretta, della memoria. Anche in questo caso l'architettura, nella sua riduzione agli elementi minimi, supporta e amplifica le qualità geografiche e i significati di un luogo per sua natura



Fig. 13 Manifesto, *Festival Internazionale dei Poeti*, Castel Porziano, 1981.

<sup>45</sup> Nicolini, R. *Il meraviglioso urbano*, in Nicolini, R. – Purini, F. *L'effimero teatrale*, cit., pp. 67-71.

<sup>46</sup> La citazione riportata è stata estratta da una intervista a Gianfranco Capitta avvenuta a Roma il 27 maggio 2014. L'attività professionale di Capitta inizia infatti con l'esperienza dell'Estate Romana come responsabile per il teatro per il Comune di Roma, attività che svolge dal 1980 al 1987.

<sup>47</sup> Il programma della manifestazione prevede di lasciare il palco a disposizione di chiunque voglia apportare il proprio contributo poetico fino alle 19. Per approfondire si rimanda all'intervista di Simone Carella pubblicata su "Lotta Continua" il 10-11 giugno 1979.

inadatto ad accogliere la funzione per cui è stato pensato.<sup>48</sup>

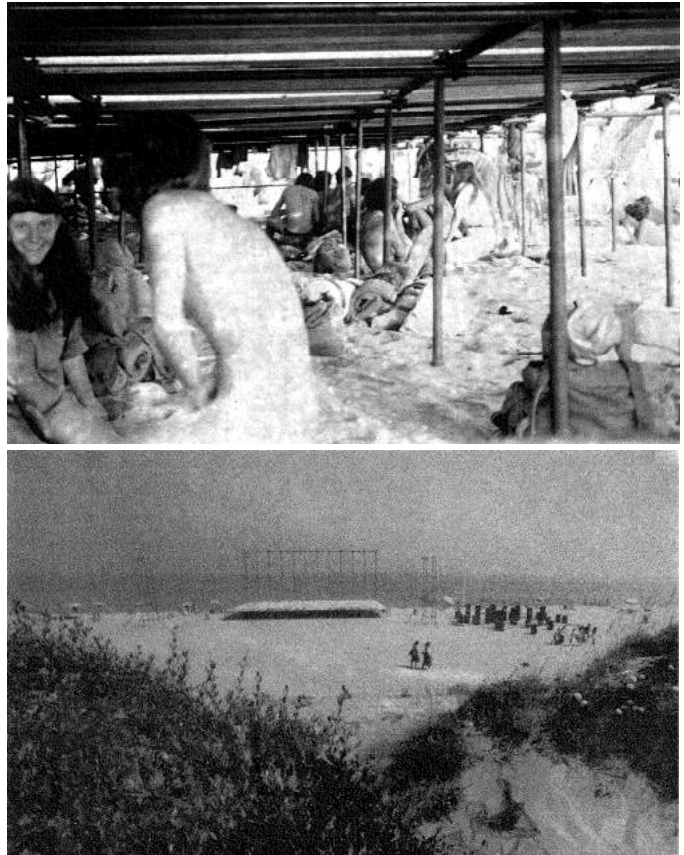


Fig. 14-15 Il palco del *Festival Internazionale dei Poeti*, Castel Porziano, 1981. Archivio Simone Carella.

Fig. 16-17 Articoli di giornale estratti da “Il Messaggero” e “L’unità”. Archivio di Stato, Roma.

---

<sup>48</sup> Si rimanda all’intervista di Simone Carella, domanda n. 2.

Estate romana. Si fa più ricco il programma delle manifestazioni promosse dal Comune per chi resta (o viene) in città

Una città viva, che sappia dare un senso alle serate dei moltissimi che non vanno in ferie, che stia lì lungo come secondo cui dopo il tramonto non si può uscire di casa. Questo è tra gli obiettivi di un'estate romana che si annuncia particolarmente ricca di manifestazioni fin dal mese di luglio. Oltre agli enti locali, Regione, Provincia, Comune, Circonsizioni, sono coinvolti nelle iniziative culturali. Il Teatro di Roma, l'Opera e le forze dell'associazione culturale cui contribuisce con il sentito di superare le debolezze strutturali dell'apparato culturale.

Nel complesso si può dire che quest'anno l'estate romana abbia allargato il suo raggio d'intervento sia con le iniziative promosse direttamente dalle associazioni alla cultura, sia con quelle organizzate dalle circoscrizioni. La maratona cinematografica della Basilica di Massenzio lascia il suo scettro di regia dell'estate romana, anche se ne resta il simbolo più conosciuto e magnifico non solo a Roma. La novità più riguardevole dovrebbe essere il «meraviglioso urbano» ciclo di attività-spettacolo che si svolgerà in quattro spazi da recuperare alla città:



### Meraviglioso urbano perno dell'esperimento

A CURA DI FRANCO LEONARDI

Fer-mattato, l'area lacu di via Sabotus, Villa Torlonia e il tratto dell'Appia Antica fra i tombi di Cecilia Metella e la Caffarella. Ma qui siamo già alla seconda parte del ciclo: romana, ossia al periodo agosto-settembre, quando partirà anche la quarta rassegna cinematografica di Massenzio. Si chiamerà «Vasioni» e parlerà dell'ultima qualità dell'immagine. Ossia su quei film che hanno inteso «catturare» l'interesse dello spettatore attraverso la perfezione del mezzo tecnico. Tra l'altro dovre-

bero essere proiettate copie nuove di film nati di particolare interesse scenico. La carne al fuoco è, indubbiamente, molta, ma il progetto di estate romana, così come l'ha concepito l'assessore alla cultura del Comune Renato Nicolini, dovrebbe essere solo l'inizio di un'attività da protrarre per tutto l'anno. Se tutto andrà bene — dice l'assessore — si tratterà di un esperimento tale da gettare le basi per una politica culturale permanente, legata al discorso delle biblioteche circoscrizionali già appro-

vate, ma non ancora funzionate.

Tornando al mese di luglio diversi sono le manifestazioni di indubbio interesse. Citiamo fra queste la rassegna di complessi jazz fazzelli al giardino del lago di Villa Borghese dal 3 al 7 luglio, il Festival del circo su strada a via Giulia, il complesso delle manifestazioni di Giardini di Castel Sant'Angelo che prevede cinema, teatro, musica e balletto. Dal 7 al 15 luglio poi, ai bordi del lago di Villa Ada, si potrà ballare al suono di alcune orchestre italiane e suonare con le percussioni di un'orchestra di Villa Ada, nel borgo di Castel Sant'Angelo, con il complesso rock e contemporaneo di Villa Ada. Dovrebbero anche intervenire grossi nomi della musica leggera come Ivan Graziani, Cino Bocchi, Rinaldo Ossola, Gino Segni. L'iniziativa è del Consorzio di cooperative Telemusica.

Diamo qui sotto un panorama del più completo possibile delle manifestazioni di luglio rammentando che i prezzi sono contenuti (dalle mille alle quattromila lire) e che tutti gli spettacoli su strada e quelli per ragazzi sono gratuiti.

**Domenica 1**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. Concerto Banda Militare.  
**TEVERE EXPO '79**: Salotto Romano di New Television.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**: Cinema 1. La maschera di cera - Il mulino delle donne di pietra. Cinema 2. Il pianeta proibito - I due mondi di Charly. Teatro: Campanile 1. Musica: Daniele Tramonti e Davide Riondato. Balletto: Ljodjovic-Bennati - Alti Scudi. Romana Danza Classica Bob Curtis.

**Lunedì 2**  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Cinema 1. Il giorno dopo la fine del mondo - S. Paolo vivo. Cinema 2. Superman vuole uccidere Jesse - Matango il mostro. Teatro: Jay Natelle - «Variazioni». Musica: Max Catalano e Sergio Caputo. Balletto: Scuola del Balletto di Roma Anna Catalano.

**Martedì 3**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. «La musica è una donna meravigliosa» (jazz femminile). Amine Claudine Myers trio (USA). Jeanne Le quartetto (USA). **VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Concerto di Severino Gazzelloni» - musiche di Benedetto Marcello, Antonio Vivaldi, Telemann, Bach, Varesi, Beethoven.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Cinema 1. Destinazione Terra - I figli dello spazio. Cinema 2. Il sepolcro indiano - La tigre di Eschra. Teatro: Campanile 1. Musica: Gianfranco Manfredi. Balletto: Scuola del Balletto di Roma - Anna Catalano.

**Mercoledì 4**  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli. Spettacoli di Teatro Ragazzi - Piccolo teatro di Pontedera - «Pepe e il principe».  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Cinema 1. Non alzare il telefono - Totò al Giro - Cinema 2. Il computer e le scorpioni - Prendi i soldi e scappa. Teatro: Campanile 1. Musica: Federico Troiani. Balletto: Scuola del Balletto di Roma - Balletto di Ljodjovic-Bennati.

**Mercoledì 4**  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli. Spettacoli di Teatro Ragazzi - Piccolo teatro di Pontedera - «Pepe e il principe».  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Cinema 1. Non alzare il telefono - Totò al Giro - Cinema 2. Il computer e le scorpioni - Prendi i soldi e scappa. Teatro: Campanile 1. Musica: Federico Troiani. Balletto: Scuola del Balletto di Roma - Balletto di Ljodjovic-Bennati.

**Mercoledì 4**  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli. Spettacoli di Teatro Ragazzi - Piccolo teatro di Pontedera - «Pepe e il principe».  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Cinema 1. Non alzare il telefono - Totò al Giro - Cinema 2. Il computer e le scorpioni - Prendi i soldi e scappa. Teatro: Campanile 1. Musica: Federico Troiani. Balletto: Scuola del Balletto di Roma - Balletto di Ljodjovic-Bennati.

**Giovedì 5**  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli. Spettacoli di Teatro Ragazzi - Piccolo teatro di Pontedera - «Pepe e il principe».  
**TEVERE EXPO '79**: Ore 18.30 e 21: Regione Lombardia presenta Sci nautico con l'Équipe di Como.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1: Black Sabbath - Un angelo per Santina. Cinema 2: L'orribile segreto del dottor Hitecock - Amanti d'oltretomba. Teatro: Campanile 1 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Premata Forneria. Balletto: Ljodjovic e Flavio Bennati.  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. «La musica è una donna meravigliosa» (Jazz femminile). Brata Christiana Jones duo (USA) - Betty Carter quartetto (USA).  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: La smorfia.

**Venerdì 6**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. «La musica è una donna meravigliosa» (Jazz femminile). Tintorara quartetto (Svizzera) - Terry Quayle solo (GB) Sheila Jordan quintetto (USA).  
**VILLA PAMPHILI** - «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli. Spettacolo di Teatro Ragazzi - Piccolo teatro di Pontedera - «Pepe e il principe».  
**PARCO DI SANTA MARIA DELLA PIETA'**: Ore 19. Tarantella del Pulcinella - Spettacolo per ragazzi del Teatro di Roma.  
**TEVERE EXPO '79**: Ore 20. Maratona sul Lungotevere sopra il percorso della Fiera, organizzata dal Comitato Regionale dell'Enelgazzatura dal Comitato Regionale dell'Enelgazzatura di Alessandria. Ore 21. Spettacolo organizzato dalla Regione Abruzzo.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1. Assalto alla Terra - Rodan. Cinema 2. Il gigante di Metropolis - Il conquistatore di Atlantide. Teatro: Campanile 1 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Premata Forneria. Balletto: Ljodjovic e Flavio Bennati.  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: Ivan Graziani.

**Venerdì 6**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. «La musica è una donna meravigliosa» (Jazz femminile). Tintorara quartetto (Svizzera) - Terry Quayle solo (GB) Sheila Jordan quintetto (USA).  
**VILLA PAMPHILI** - «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli. Spettacolo di Teatro Ragazzi - Piccolo teatro di Pontedera - «Pepe e il principe».  
**PARCO DI SANTA MARIA DELLA PIETA'**: Ore 19. Tarantella del Pulcinella - Spettacolo per ragazzi del Teatro di Roma.  
**TEVERE EXPO '79**: Ore 20. Maratona sul Lungotevere sopra il percorso della Fiera, organizzata dal Comitato Regionale dell'Enelgazzatura dal Comitato Regionale dell'Enelgazzatura di Alessandria. Ore 21. Spettacolo organizzato dalla Regione Abruzzo.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1. Assalto alla Terra - Rodan. Cinema 2. Il gigante di Metropolis - Il conquistatore di Atlantide. Teatro: Campanile 1 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Premata Forneria. Balletto: Ljodjovic e Flavio Bennati.  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: Ivan Graziani.

**Venerdì 6**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. «La musica è una donna meravigliosa» (Jazz femminile). Tintorara quartetto (Svizzera) - Terry Quayle solo (GB) Sheila Jordan quintetto (USA).  
**VILLA PAMPHILI** - «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli. Spettacolo di Teatro Ragazzi - Piccolo teatro di Pontedera - «Pepe e il principe».  
**PARCO DI SANTA MARIA DELLA PIETA'**: Ore 19. Tarantella del Pulcinella - Spettacolo per ragazzi del Teatro di Roma.  
**TEVERE EXPO '79**: Ore 20. Maratona sul Lungotevere sopra il percorso della Fiera, organizzata dal Comitato Regionale dell'Enelgazzatura dal Comitato Regionale dell'Enelgazzatura di Alessandria. Ore 21. Spettacolo organizzato dalla Regione Abruzzo.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1. Assalto alla Terra - Rodan. Cinema 2. Il gigante di Metropolis - Il conquistatore di Atlantide. Teatro: Campanile 1 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Premata Forneria. Balletto: Ljodjovic e Flavio Bennati.  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: Ivan Graziani.

**Sabato 7**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. «La musica è una donna meravigliosa» (Jazz femminile). Roberta Escamilla Garrison trio (USA) - Patricia Scasciello solo (Italia) - Sharon Freeman e Vanice Robinson quintetto (USA) - Joanne Brackeen solo (USA).  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Irio De Paula and all stars di musica brasiliana.  
**TEVERE EXPO '79**: Ore 19. Concerto della Banda della Polizia.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1. Maciste nella terra dei Ciclopi - Una terrore dei Kirghisi. Cinema 2. Il candidato - L'adulatore del Neapote. Teatro: Campanile 2 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Bass Top. Balletto: Passi a due di Ljodjovic e Bennati. «Ramatana».  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: discoteca.

**Sabato 7**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. «La musica è una donna meravigliosa» (Jazz femminile). Roberta Escamilla Garrison trio (USA) - Patricia Scasciello solo (Italia) - Sharon Freeman e Vanice Robinson quintetto (USA) - Joanne Brackeen solo (USA).  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Irio De Paula and all stars di musica brasiliana.  
**TEVERE EXPO '79**: Ore 19. Concerto della Banda della Polizia.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1. Maciste nella terra dei Ciclopi - Una terrore dei Kirghisi. Cinema 2. Il candidato - L'adulatore del Neapote. Teatro: Campanile 2 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Bass Top. Balletto: Passi a due di Ljodjovic e Bennati. «Ramatana».  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: discoteca.

**Venerdì 13**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. Gli Anzi Clow in «Wadec & Lendeman».  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Irio De Paula and all stars di musica brasiliana.  
**PARCO DI SANTA MARIA DELLA PIETA'**: Ore 19. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**TEVERE EXPO '79**: Spettacolo della Regione Lazio.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Cinema 1. Il sepolcro indiano - La tigre di Eschra. Cinema 2. Jay Natelle «Short Show». Musica: Ivan Cattaneo. Balletto: Passi a due di Ljodjovic-Bennati. «La Bambola».  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: complesso Take for doses.

**Sabato 14**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. Gli Anzi Clow in «Wadec & Lendeman».  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Irio De Paula and all stars di musica brasiliana.  
**PARCO DI SANTA MARIA DELLA PIETA'**: Ore 19. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**TEVERE EXPO '79**: Ore 21. Concerto della Banda dell'Esercito.

**Lunedì 9**  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Old Time Jazz Band - Teatro per ragazzi. Gli Anzi Clow in «Wadec & Lendeman».  
**TEVERE EXPO '79**: Ore 20. Istituto Nazionale del Balletto, ore 21. Regione Friuli. I danzatori del gruppo folklorico di Gorizia.  
**FRASCATI** - Estate tuscolana al Politeama. Ore 18. «La tarantella di Pulcinella» - Spettacolo per ragazzi - Teatro di Roma. Ore 21. Concerto dell'«Afrondato».  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1. Attacco alla base spaziale USA - 3 + 3 Missione Hydra. Cinema 2. Gli orchi del muso nero - Vampiri ammoriti. Teatro: Campanile 2 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Ljodjovic-Bennati. Balletto: Leda Ljodjovic e Flavio Bennati.  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: Bella Band.

**Lunedì 9**  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Old Time Jazz Band - Teatro per ragazzi. Gli Anzi Clow in «Wadec & Lendeman».  
**TEVERE EXPO '79**: Ore 20. Istituto Nazionale del Balletto, ore 21. Regione Friuli. I danzatori del gruppo folklorico di Gorizia.  
**FRASCATI** - Estate tuscolana al Politeama. Ore 18. «La tarantella di Pulcinella» - Spettacolo per ragazzi - Teatro di Roma. Ore 21. Concerto dell'«Afrondato».  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1. Attacco alla base spaziale USA - 3 + 3 Missione Hydra. Cinema 2. Gli orchi del muso nero - Vampiri ammoriti. Teatro: Campanile 2 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Ljodjovic-Bennati. Balletto: Leda Ljodjovic e Flavio Bennati.  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: Bella Band.

**Martedì 10**  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Banda di Calcio. Spettacoli di Teatro Ragazzi: Il Casco Clow in «Wadec & Lendeman».  
**TEVERE EXPO '79**: Gara di Scacchi.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1: Dracula il vampiro - Il conte Dracula. Cinema 2: La vergine di Norimberga - Fu-Manchu. Teatro: Campanile 1 - Jay Natelle «Short Show». Musica: The last edition. Balletto: Passi a due - Leda Ljodjovic e Flavio Bennati.  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: discoteca.

**Martedì 10**  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Banda di Calcio. Spettacoli di Teatro Ragazzi: Il Casco Clow in «Wadec & Lendeman».  
**TEVERE EXPO '79**: Gara di Scacchi.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1: Dracula il vampiro - Il conte Dracula. Cinema 2: La vergine di Norimberga - Fu-Manchu. Teatro: Campanile 1 - Jay Natelle «Short Show». Musica: The last edition. Balletto: Passi a due - Leda Ljodjovic e Flavio Bennati.  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: discoteca.

**Mercoledì 11**  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli. Spettacolo di Teatro Ragazzi - Piccolo teatro di Pontedera - «Pepe e il principe».  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Serpente Latina.  
**TEVERE EXPO '79**: Ore 19. Gruppo «Mauriziana» di Musica Rock. Ore 21. Gare di canottaggio presentate dal circolo canottieri Lazio.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1: Tempi moderni - La grande corsa. Cinema 2. Il navigatore sciagurato. Teatro: Campanile 2 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Transonazione. Balletto: Passi a due Ljodjovic-Bennati.  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: Ivan Graziani.

**Mercoledì 11**  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli. Spettacolo di Teatro Ragazzi - Piccolo teatro di Pontedera - «Pepe e il principe».  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Serpente Latina.  
**TEVERE EXPO '79**: Ore 19. Gruppo «Mauriziana» di Musica Rock. Ore 21. Gare di canottaggio presentate dal circolo canottieri Lazio.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1: Tempi moderni - La grande corsa. Cinema 2. Il navigatore sciagurato. Teatro: Campanile 2 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Transonazione. Balletto: Passi a due Ljodjovic-Bennati.  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: Ivan Graziani.

**Giovedì 12**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. «Gli Anzi Clow in «Wadec & Lendeman».  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Irio De Paula and all stars di musica brasiliana.  
**TEVERE EXPO '79**: Ore 19. Concerto della Banda della Polizia.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1. Maciste nella terra dei Ciclopi - Una terrore dei Kirghisi. Cinema 2. Il candidato - L'adulatore del Neapote. Teatro: Campanile 2 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Bass Top. Balletto: Passi a due di Ljodjovic e Bennati. «Ramatana».  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: discoteca.

**Giovedì 12**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. «Gli Anzi Clow in «Wadec & Lendeman».  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Irio De Paula and all stars di musica brasiliana.  
**TEVERE EXPO '79**: Ore 19. Concerto della Banda della Polizia.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1. Maciste nella terra dei Ciclopi - Una terrore dei Kirghisi. Cinema 2. Il candidato - L'adulatore del Neapote. Teatro: Campanile 2 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Bass Top. Balletto: Passi a due di Ljodjovic e Bennati. «Ramatana».  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: discoteca.

**Venerdì 13**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. Gli Anzi Clow in «Wadec & Lendeman».  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Irio De Paula and all stars di musica brasiliana.  
**PARCO DI SANTA MARIA DELLA PIETA'**: Ore 19. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**TEVERE EXPO '79**: Spettacolo della Regione Lazio.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Cinema 1. Il sepolcro indiano - La tigre di Eschra. Cinema 2. Jay Natelle «Short Show». Musica: Ivan Cattaneo. Balletto: Passi a due di Ljodjovic-Bennati. «La Bambola».  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: complesso Take for doses.

**Sabato 14**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. Gli Anzi Clow in «Wadec & Lendeman».  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Irio De Paula and all stars di musica brasiliana.  
**PARCO DI SANTA MARIA DELLA PIETA'**: Ore 19. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**TEVERE EXPO '79**: Ore 21. Concerto della Banda dell'Esercito.

**Lunedì 9**  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Old Time Jazz Band - Teatro per ragazzi. Gli Anzi Clow in «Wadec & Lendeman».  
**TEVERE EXPO '79**: Ore 20. Istituto Nazionale del Balletto, ore 21. Regione Friuli. I danzatori del gruppo folklorico di Gorizia.  
**FRASCATI** - Estate tuscolana al Politeama. Ore 18. «La tarantella di Pulcinella» - Spettacolo per ragazzi - Teatro di Roma. Ore 21. Concerto dell'«Afrondato».  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1. Attacco alla base spaziale USA - 3 + 3 Missione Hydra. Cinema 2. Gli orchi del muso nero - Vampiri ammoriti. Teatro: Campanile 2 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Ljodjovic-Bennati. Balletto: Leda Ljodjovic e Flavio Bennati.  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: Bella Band.

**Lunedì 9**  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Old Time Jazz Band - Teatro per ragazzi. Gli Anzi Clow in «Wadec & Lendeman».  
**TEVERE EXPO '79**: Ore 20. Istituto Nazionale del Balletto, ore 21. Regione Friuli. I danzatori del gruppo folklorico di Gorizia.  
**FRASCATI** - Estate tuscolana al Politeama. Ore 18. «La tarantella di Pulcinella» - Spettacolo per ragazzi - Teatro di Roma. Ore 21. Concerto dell'«Afrondato».  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1. Attacco alla base spaziale USA - 3 + 3 Missione Hydra. Cinema 2. Gli orchi del muso nero - Vampiri ammoriti. Teatro: Campanile 2 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Ljodjovic-Bennati. Balletto: Leda Ljodjovic e Flavio Bennati.  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: Bella Band.

**Martedì 10**  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Banda di Calcio. Spettacoli di Teatro Ragazzi: Il Casco Clow in «Wadec & Lendeman».  
**TEVERE EXPO '79**: Gara di Scacchi.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1: Dracula il vampiro - Il conte Dracula. Cinema 2: La vergine di Norimberga - Fu-Manchu. Teatro: Campanile 1 - Jay Natelle «Short Show». Musica: The last edition. Balletto: Passi a due - Leda Ljodjovic e Flavio Bennati.  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: discoteca.

**Martedì 10**  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Banda di Calcio. Spettacoli di Teatro Ragazzi: Il Casco Clow in «Wadec & Lendeman».  
**TEVERE EXPO '79**: Gara di Scacchi.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1: Dracula il vampiro - Il conte Dracula. Cinema 2: La vergine di Norimberga - Fu-Manchu. Teatro: Campanile 1 - Jay Natelle «Short Show». Musica: The last edition. Balletto: Passi a due - Leda Ljodjovic e Flavio Bennati.  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: discoteca.

**Mercoledì 11**  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli. Spettacolo di Teatro Ragazzi - Piccolo teatro di Pontedera - «Pepe e il principe».  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Serpente Latina.  
**TEVERE EXPO '79**: Ore 19. Gruppo «Mauriziana» di Musica Rock. Ore 21. Gare di canottaggio presentate dal circolo canottieri Lazio.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1: Tempi moderni - La grande corsa. Cinema 2. Il navigatore sciagurato. Teatro: Campanile 2 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Transonazione. Balletto: Passi a due Ljodjovic-Bennati.  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: Ivan Graziani.

**Mercoledì 11**  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli. Spettacolo di Teatro Ragazzi - Piccolo teatro di Pontedera - «Pepe e il principe».  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Serpente Latina.  
**TEVERE EXPO '79**: Ore 19. Gruppo «Mauriziana» di Musica Rock. Ore 21. Gare di canottaggio presentate dal circolo canottieri Lazio.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1: Tempi moderni - La grande corsa. Cinema 2. Il navigatore sciagurato. Teatro: Campanile 2 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Transonazione. Balletto: Passi a due Ljodjovic-Bennati.  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: Ivan Graziani.

**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1. La tomba di Lageta - Vampire story. Cinema 2. I maghi del terrore - Il fara del vampiro. Teatro: Campanile 2. Musica: Rumble. Balletto: Passi a due di Ljodjovic-Bennati. «Ramatana». All'Yamaouchi.  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: complesso «Take for doses».

**Domenica 15**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. Gli Anzi Clow in «Wadec & Lendeman».  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Irio De Paula and all stars di musica brasiliana.  
**PARCO DI SANTA MARIA DELLA PIETA'**: Ore 19. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**TEVERE EXPO '79**: Spettacolo della Regione Lazio.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1. Maciste nella terra dei Ciclopi - Una terrore dei Kirghisi. Cinema 2. Il candidato - L'adulatore del Neapote. Teatro: Campanile 2 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Bass Top. Balletto: Passi a due di Ljodjovic e Bennati. «Ramatana».  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: discoteca.

**Lunedì 16**  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Irio De Paula and all stars di musica brasiliana.  
**PARCO DI SANTA MARIA DELLA PIETA'**: Ore 19. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**TEVERE EXPO '79**: Spettacolo della Regione Lazio.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1. Maciste nella terra dei Ciclopi - Una terrore dei Kirghisi. Cinema 2. Il candidato - L'adulatore del Neapote. Teatro: Campanile 2 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Bass Top. Balletto: Passi a due di Ljodjovic e Bennati. «Ramatana».  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: discoteca.

**Martedì 17**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. «Il più felice dei tre» di E. Labiche, produzione compagnia Teatro Belli.  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Irio De Paula and all stars di musica brasiliana.  
**PARCO DI SANTA MARIA DELLA PIETA'**: Ore 19. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**TEVERE EXPO '79**: Spettacolo della Regione Lazio.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1. Maciste nella terra dei Ciclopi - Una terrore dei Kirghisi. Cinema 2. Il candidato - L'adulatore del Neapote. Teatro: Campanile 2 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Bass Top. Balletto: Passi a due di Ljodjovic e Bennati. «Ramatana».  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: discoteca.

**Martedì 17**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. «Il più felice dei tre» di E. Labiche, produzione compagnia Teatro Belli.  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Irio De Paula and all stars di musica brasiliana.  
**PARCO DI SANTA MARIA DELLA PIETA'**: Ore 19. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**TEVERE EXPO '79**: Spettacolo della Regione Lazio.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1. Maciste nella terra dei Ciclopi - Una terrore dei Kirghisi. Cinema 2. Il candidato - L'adulatore del Neapote. Teatro: Campanile 2 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Bass Top. Balletto: Passi a due di Ljodjovic e Bennati. «Ramatana».  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: discoteca.

**Mercoledì 18**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. «Il più felice dei tre» di E. Labiche, produzione compagnia Teatro Belli.  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Irio De Paula and all stars di musica brasiliana.  
**PARCO DI SANTA MARIA DELLA PIETA'**: Ore 19. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**TEVERE EXPO '79**: Spettacolo della Regione Lazio.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1. Maciste nella terra dei Ciclopi - Una terrore dei Kirghisi. Cinema 2. Il candidato - L'adulatore del Neapote. Teatro: Campanile 2 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Bass Top. Balletto: Passi a due di Ljodjovic e Bennati. «Ramatana».  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: discoteca.

**Mercoledì 18**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. «Il più felice dei tre» di E. Labiche, produzione compagnia Teatro Belli.  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Irio De Paula and all stars di musica brasiliana.  
**PARCO DI SANTA MARIA DELLA PIETA'**: Ore 19. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**TEVERE EXPO '79**: Spettacolo della Regione Lazio.  
**GIARDINI DI CASTEL S. ANGELO**. Ore 21. Cinema 1. Maciste nella terra dei Ciclopi - Una terrore dei Kirghisi. Cinema 2. Il candidato - L'adulatore del Neapote. Teatro: Campanile 2 - Jay Natelle «Short Show». Musica: Bass Top. Balletto: Passi a due di Ljodjovic e Bennati. «Ramatana».  
**OSTIA** - Tenda estate al lungomare Duilio: discoteca.

**Mercoledì 18**  
**VILLA BORGHESI** - Giardino del Lago. «Il più felice dei tre» di E. Labiche, produzione compagnia Teatro Belli.  
**VILLA PAMPHILI** - Entrata Porta S. Pancrazio. «Journata Nova». Spettacolo sul folklore napoletano del gruppo Ciaravoli.  
**VILLA ADA** - Entrata via di Ponte Salario. «Alla ricerca del Ballo perduto» - Irio De Paula and all stars di musica brasiliana.  
**PARCO DI SANTA MARIA DELLA PIETA'**: Ore 19. «Journata Nova». Spettacolo sul







La restituzione di una visione ‘meravigliosa’ dello spazio quotidiano, riguarda in modo particolare il quinto esempio, Parco Centrale, realizzato nell’Estate Romana del 1979. L’idea di *meraviglioso urbano* emerge in occasione di questo progetto che, per la prima volta, sposta gli eventi dell’Estate Romana oltre i confini della Roma archeologica.<sup>49</sup>

Il progetto di Parco Centrale racconta una modalità di esaltare il discorso urbano che trova la sua ragione nelle criticità della città. In questo esempio, esaltare viene declinato nell’accezione di ‘collocare in alto’, focalizzare l’attenzione su luoghi irrisolti della città. Parco Centrale, rappresenta anche un cambio di scala; i quattro luoghi scelti, via Sabotino, l’ex Mattatoio, il parco della Caffarella e villa Torlonia, sono collegati idealmente da un’idea di ribaltamento della sperimentazione iniziata sulla Basilica di Massenzio, su spazi attualmente considerati parte integrante del centro della città allora descritti come periferici.<sup>50</sup>

Anche in questo esempio, il progetto vuole indurre una nuova visione per superare l’idea totalizzante di Roma come città legata all’immagine dei suoi spazi storici, ulteriormente rafforzata dalle stesse rassegne di Massenzio.<sup>51</sup> Mettendo in campo risorse economiche esigue,<sup>52</sup> l’assessorato alla cultura inizia a promuovere operazioni di recupero urbano che funzionano da “spia” su luoghi rappresentativi di altrettante urgenze della città. Gli autori usano quindi l’architettura a tempo come strumento catalizzatore,

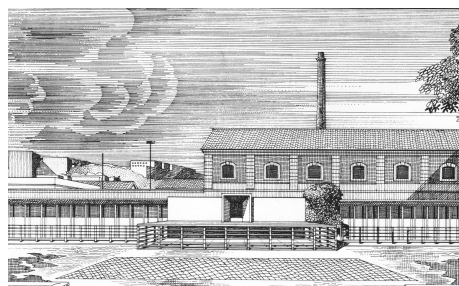
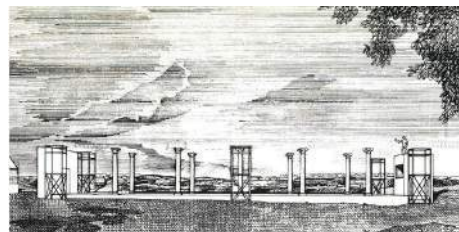
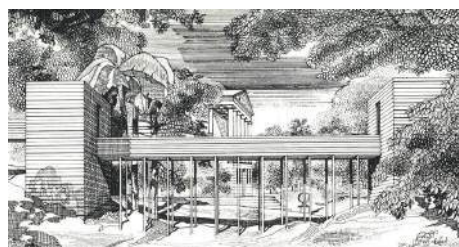
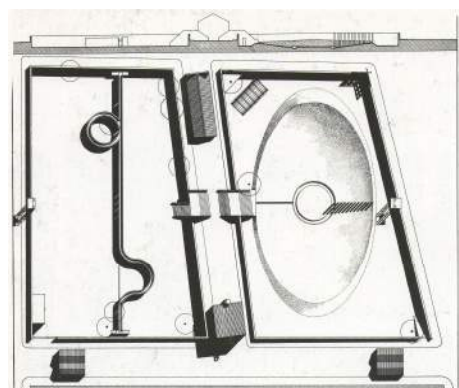


Fig. 18-21 Serie di disegni di Franco Purini per il progetto *Parco Centrale* relativi rispettivamente agli spazi di via Sabotino, villa Torlonia, parco della Caffarella, ex Mattatoio, 1979.

<sup>49</sup> Nicolini ricorda come “meraviglioso urbano” fosse il nome originale del progetto prima di essere cambiato in Parco Centrale. «per assonanza con Central Park, per polemica anti-decentramento ‘alla maniera di’, e per le già ricordate ascendenze benjaminiane». Nicolini, R. *Il meraviglioso urbano: Le manifestazioni per l’Estate Romana del 1979*, “Lotus”, n. 25, 1979, p.76.

<sup>50</sup> «L’idea di parco centrale è stata quella di un assedio. Roma periferica assedia la città centrale e tende a ricattarla con la sua ambigua strategia consistente con l’alternare allontanamenti o avvicinamenti al centro.» Purini, F. *Il progetto di Parco Centrale*, in Nicolini, R. – Purini, F. *L’effimero teatrale*, cit., p. 16.

<sup>51</sup> «La Basilica di Massenzio non è soltanto un luogo centrale, è assieme ai contigui Fori e al Campidoglio il luogo centrale per eccellenza. La fortuna della rassegna cinematografica di Massenzio è diventata di fatto la metafora di una ‘totalità’ e ‘unitarietà’ di Roma. Ed è proprio questa centralità che Parco Centrale’ (scusate il bisticcio) ha voluto mettere in crisi.» *Ivi*, p. 15.

<sup>52</sup> Per approfondire si rimanda ai diagrammi alla fine del capitolo.

progetto-pioniere dal quale si auspica la nascita di un meccanismo a catena, generativo di ulteriori opportunità.<sup>53</sup>

Nell'allontanarsi gradualmente dal centro, l'Estate Romana apre inoltre il ragionamento a questioni differenti. I progetti per il parco della Caffarella e per villa Torlonia affrontano, anche se da presupposti diversi, i primi interventi su spazi vegetali. Il primo progetto realizza uno spazio per la danza nella zona liminare tra i palazzi dell'Appia e le preesistenze storiche abbandonate nel parco. Il parco di Villa Torlonia al contrario, destinato alla televisione, era appena stato riaperto e da pochi mesi attirava già un abbondante pubblico.<sup>54</sup>

A differenza degli esempi precedenti, gli allestimenti si confrontano con ambiti degradati, introducendo la necessità di un progetto più corposo d'architettura, un utilizzo dell'effimero come prefigurazione della trasformazione urbana. Per la prima volta i progetti vengono quindi affidati ad un architetto, Franco Purini, che sposta la sperimentazione dei primi anni dell'Estate Romana anche sugli stessi oggetti costruiti.<sup>55</sup>

Oltre all'inserimento di nuove strutture nel parco, il progetto di villa Torlonia trova, attraverso il contrasto visivo, una modalità di esaltare la realtà con cui si relaziona. In attesa del restauro, il teatrino barocco viene messo in funzione nella sua condizione di rudere, per ospitare le attività organizzative della manifestazione che, oltre a restituire un'immagine futurista della realtà,<sup>56</sup> riporta l'attenzione sullo stato di necessità – ancora oggi critico - in cui si trovano molte architetture romane e non. A differenza della gestione attuale dell'uso temporaneo della città, rivolta ad attirare la massima visibilità mediatica attraverso gli eventi a discapito dei suoi monumenti di valore,<sup>57</sup> le

---

<sup>53</sup> Si rimanda all'intervista di Franco Purini, domanda 1.

<sup>54</sup> Nicolini, R. – Purini, F. *L'effimero teatrale*, cit., p. 20.

<sup>55</sup> Si rimanda all'intervista di Franco Purini, domanda 2.

<sup>56</sup> Ivi, domanda 1.

<sup>57</sup> Per approfondire si rimanda in particolare all'abbandono della chiesa barocca di San Carlo alle Mortelle a Napoli raccontato da Tomaso Montanari in *Le pietre e il popolo: Restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*. Questo esempio rappresenta solo uno tra i numerosi fatti di cronaca con cui l'autore sottolinea le contraddizioni delle attuali politiche culturali

architetture temporanee dell'Estate Romana parlano di un nuovo senso di appartenenza e di coinvolgimento etico della cittadinanza e dei professionisti nelle questioni che interessano gli aspetti quotidiani della realtà urbana.

Gli interventi a via Sabotino e per l'ex Mattatoio rimettono invece in gioco spazi vacanti della città, progetti pilota usati per indirizzare gli sviluppi futuri di luoghi dimenticati della città. La ricerca di scenari impreveduti trasforma quindi gli spazi scelti in nuovi centri nevralgici d'attrazione per l'intero quartiere in cui sorgono.

Il progetto su via Sabotino, viene realizzato su un'area recintata, rimasta libera a seguito della demolizioni delle case popolari e già da tempo sotto l'attenzione dei comitati di quartiere che ne difendevano da tempo l'uso pubblico.<sup>58</sup> Come accade a Castel Porziano, anche in questo caso, il progetto dimostra una modalità di esaltare le criticità dello spazio urbano per "contrasto" rispetto agli usi che vengono scelti. Nel centro di un quartiere borghese, via Sabotino viene quindi adibita per gli spettacoli del teatro d'avanguardia<sup>59</sup> trasformando questo spazio in un laboratorio urbano. Il coinvolgimento attivo di abitanti e artisti nel progetto<sup>60</sup> ha permesso inoltre a

---

rivolte verso i grandi eventi a discapito della valorizzazione del patrimonio storico. Montanari, T. *Le pietre e il popolo: restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, cit., p. 34.

<sup>58</sup> «Per la "città del teatro" venne invece scelta un'area di proprietà dell'Istituto Case Popolari tra viale Angelico e via Sabotino, nel cuore (altro voluto contrasto) del borghesissimo quartiere delle Vittorie. Le case che ci sorgevano erano da tempo state demolite. L'istituto avrebbe voluto venderla ai privati, perché vi costruissero intensivi di abitazione che il Piano Regolatore avrebbe consentito. [...] Le lotte del comitato di Quartiere, la mancanza di aree verdi nella zona, avevano provocato una variante di Piano Regolatore: così che la vendita dell'area non era più economicamente vantaggiosa, e questa era rimasta abbandonata.» Nicolini, R. *Estate romana. 1976-85: un effimero lungo nove anni*, cit., p. 142.

<sup>59</sup> Si rimanda all'intervista di Franco Purini, domanda 1.

<sup>60</sup> Raccontando la sua esperienza nell'evento di Parco Centrale, Patrizia Sacchi sottolinea: «Ed è stata curiosa ed appassionante la prima parte di realizzazione del progetto, quando 'introducevamo' i teatranti nello studio degli architetti. [...] Un attimo di forte imbarazzo l'ho provato quando Jean Guy, l'assistente di Peter Brook spedito da Berlino per un sopralluogo, si è appropriato dello studio di Purini-Staderini per due giorni, intervenendo in alcuni casi (sacrilegio!) direttamente sui disegni. Dopo abili trattative è stato modificato il tracciato del 'serpentone' già picchettato nello spazio alberato». Sacchi, P.

queste architetture – caso unico tra quelli di Parco Centrale – di resistere per una durata ulteriore rispetto ai tempi stabiliti dalla manifestazione stessa.<sup>61</sup> In questo esempio la città temporanea viene quindi utilizzata per costruire ponti di dialogo immediati tra le presenze sul territorio e gli enti locali introducendo un'alternativa utile per affrontare le questioni urbane oggi emergenti nella città.

Per quanto riguarda le forme e il linguaggio dell'architettura di via Sabotino ritorna, in questo caso con esiti opposti rispetto all'intervento di Dardi, l'idea di parassita. Mentre l'architetto friulano parla di una "architettura della stratificazione"<sup>62</sup> affidando all'astrattezza delle forme e alla leggerezza dei materiali l'azione di contrasto con le mura Aureliane, il programma d'avanguardia del teatro di via Sabotino viene interpretato da Purini come occasione generatrice di nuove forme architettoniche che, ribaltando i tradizionali punti di vista, diventano esse stesse oggetto della memoria.<sup>63</sup> Anche se le architetture di via Sabotino non diventano forme permanenti come sperato,<sup>64</sup> il teatro scientifico prova nuove soluzioni e allo stesso tempo diventa oggetto di esperienza per gli spettatori che, posizionati in alto rispetto alla scena rappresentata, diventano in prima persona protagonisti di un esperimento scientifico.<sup>65</sup>

Nell'allestimento dell'ex Mattatoio, al contrario, il progetto temporaneo dimostra le sue qualità esaltanti attraverso operazioni tese a restituire visibilità e accessibilità ai luoghi oggetto d'intervento. La scelta di Purini di limitare l'allestimento al palco per

---

Architetti e Teatranti, in Nicolini, R. – Purini, F. *L'effimero teatrale*, cit., p. 77.

<sup>61</sup> Si rimanda all'intervista di Franco Purini, domanda 2.

<sup>62</sup> «Potremmo parlare allora di una architettura di stratificazione, di un sistema di segni capace di cogliere il denso spessore di riferimenti che la storia ci propone per orientarlo entro l'esito di un processo conoscitivo che può essere definito soltanto con il termine progetto.» Dardi, C. *Architetture parlante e archeologia del silenzio*, "Metamorfosi", cit., p. 112.

<sup>63</sup> Si rimanda all'intervista di Franco Purini, domanda 2.

<sup>64</sup> Nel testo *L'effimero teatrale* Franco Purini spiega come nelle intenzioni iniziali fosse prevista l'integrazione di parte del progetto nella sistemazione definitiva dell'area, originariamente destinata alla realizzazione di un asilo, oggi al contrario sostituito da un centro anziani. Purini, F. *Il progetto di Parco Centrale*, in Nicolini, R. – Purini, F. *L'effimero teatrale*, cit., p. 17.

<sup>65</sup> Si rimanda all'intervista di Franco Purini, domanda 2.

la musica rock, è esplicitamente legata ad aumentare, anche in questo esempio, l'attenzione sulle condizioni delle architetture esistenti per stimolare nuovi interrogativi capaci di indirizzare la partecipazione di un pubblico più ampio nei processi decisionali della città.<sup>66</sup> L'apertura dell'area, la sua restituzione alla città dopo anni di abbandono attraverso operazioni di sottrazione e di ripulitura, aumentano i significati di questo spazio che trovano completezza con la realizzazione degli spettacoli,<sup>67</sup> contribuendo a indirizzare lo sviluppo di questa parte di città, ancora oggi legata ad attività di tipo culturale.<sup>68</sup>

L'ultimo progetto racconta un ulteriore passaggio di scala sia rispetto alla dimensione urbana con cui si confronta sia rispetto alla città stessa. Nel 1985 *Massenzio ultimo atto* si allontana ulteriormente dal centro urbano per misurarsi con la città del 900. La sala cinematografica di Massenzio viene realizzata all'EUR, quartiere di Roma caratterizzato dall'architettura del trentennio fascista che, anche in questo caso, diventa occasione di valorizzazione di un patrimonio architettonico poco riconosciuto.<sup>69</sup>

Il progetto illustra una modalità di intervento che mette in gioco una operazione mimetica come strategia per alterare prospettive urbane note. In questo esempio lo schermo di Massenzio è trasformato in quinta che, imitando i materiali e le



Fig. 22 Giuseppe De Boni e Ugo Colombari durante un sopralluogo nel 1985 al Palazzo dei Congressi di Adalberto Libera.

<sup>66</sup> «Il nostro intervento si è limitato ad aprire alla città questo spazio e a costruire semplicemente un grande palco. L'architettura dell'Ersoch non è stata commentata con allestimenti o segnali, anche per stimolare domande più pressanti su cosa fare di questo edificio nella città di Roma, oggi.» *Ivi*, p. 16.

<sup>67</sup> Riportando il programma della manifestazione sul *Paese sera si legge*: «[...] l'ex mattatoio è da dieci anni, da prima che si smobilitasse, oggetto di un dibattito cittadino sulla sua destinazione. Per intanto nei suoi vasti spazi, [...] l'ARCI ha fatto sciamare migliaia di ragazzi per i concerti jazz e rock. Il vecchio mattatoio è stato riconquistato e d'ora in avanti il dibattito sull'uso dovrà girare attorno a un precedente difficile da ignorare.» Nicolini, R. – Purini, F. *L'effimero teatrale*, cit. p. 20.

<sup>68</sup> I padiglioni dell'ex-mattatoio sono oggi sede della facoltà di Architettura della terza Università, della Città dell'Altra Economia e di spazi dedicati all'arte come il MACRO Testaccio e la Pelanda.

<sup>69</sup> In uno dei numerosi incontri avvenuti a Roma tra febbraio e giugno 2014, Giuseppe De Boni ricorda come la pubblicazione dei disegni originali di Libera insieme alle immagini del palazzo dei Congressi sul manifesto di Massenzio sia stata pensata proprio per diffondere la conoscenza di questa architettura ai romani stessi.

forme delle architetture esistenti, occulta la vista verso il Palazzo dei Congressi progettato da Adalberto Libera. La nuova facciata introdotta delimita quindi una grande arena inscenando la sparizione del palazzo, che riappare secondo nuovi rapporti spaziali solo una volta entrati nel cinema temporaneo.

Questo esempio continua inoltre l'opera critica sulle questioni urbane iniziata nel 1979. Oltre alla volontà di sperimentare su spazi fortemente caratterizzati,<sup>70</sup> la scelta del palazzo dei congressi focalizza l'attenzione sullo stato di abbandono in cui versa l'architettura di Libera,<sup>71</sup> introducendo una questione di particolare interesse per la contemporaneità.

Fig. 23 Sopraluogo nel 1985 al lago dell'EUR.

Fig. 24 Facciata del progetto *Massenzio 09 Ultimo Atto*, Palazzo dei Congressi 1985.



<sup>70</sup> «[l'EUR] E' il segnale più evidente di una cattiva urbanistica che ha stretto in una morsa soffocante il centro storico di Roma; ed è insieme una delle pochissime parti non storiche della città *ricognoscibile*». Nicolini, R. *Architetture di Ugo Colombari e Giuseppe De Boni per l'Estate Romana 1981-1985*, "Controspazio", n. 4, 1985, p. 32.

<sup>71</sup> In uno dei numerosi incontri De Boni ricorda lo stato di abbandono del palazzo. Tra i diversi segni di degrado, l'architetto sottolinea in particolare la mancanza della statua equestre che originariamente occupava la pensilina alle spalle dei due architetti (Fig. 22).

«Dobbiamo piuttosto spostare la nostra attenzione su un altro campo, che è quello della scienza, della ricerca, delle proposte che sono comunque momenti di rottura, di ipotesi che evidentemente chiamano la necessaria verifica e che, nel momento in cui rinunciando ad una organicità a priori, tentano di formulare l'unica organicità possibile, che è quella del progetto, cioè dell'ipotesi, della costruzione di una realtà diversa che, proprio perché diversa, non può essere esattamente prefigurata.»<sup>72</sup>

I progetti trattati in questa parte del capitolo mettono in evidenza le possibilità introdotte da percorsi progettuali incerti, che trovano origine da scarti spaziali e temporali della città o in luoghi comunque caratterizzati da una mancanza di definizione stabile. I progetti raccontano anomalie, stati eccezionali che negli allestimenti dell'Estate Romana, ritrovano significato attraverso la possibilità di alterare o addirittura oltrepassare norme e regole della città. Il binomio tempo-indeterminatezza agisce in questi esempi come fattore scatenante ed elemento catalizzatore delle trasformazioni fisiche e normative della città raccontando le difficoltà che ancora oggi derivano dall'uniformità delle stesse rispetto alla complessità spaziale alla quale si applicano.<sup>73</sup>

I primi esempi considerati riguardano due mostre dal titolo *Il teatro nella Repubblica di Weimar e 16080* realizzate rispettivamente nel 1978 e nel 1980 al Palazzo delle Esposizioni. Al di là degli esiti formali degli allestimenti stessi, queste mostre rappresentano due momenti importanti all'interno di un più ampio processo progettuale che riguarda il palazzo delle Esposizioni.

Alla fine degli anni settanta, gli spazi di questa struttura, riservati alle tradizionali edizioni della Quadriennale, soffrono di una scarsa attività espositiva da un lato e, dall'altro, si presentano fortemente

---

<sup>72</sup> Nicolini, R. La cultura superflua, "Sentieri selvaggi", n. 3, 2012, p. 26. Questo articolo riporta un saggio di Nicolini pubblicato nel volume *Il PCI e la cultura di massa: l'effimero, l'associazionismo e altre cose*, Savelli editore, 1982.

<sup>73</sup> Marini, S. *Nuove terre: Architetture e paesaggi dello scarto*. Quodlibet, cit., p. 72.



inadeguati rispetto alle nuove esigenze museali che si stavano formando soprattutto a causa della loro frammentazione, ereditata degli interventi di epoca fascista.<sup>74</sup>

Il primo intervento che l'assessorato alla cultura realizza negli spazi del palazzo, agisce quindi su questi punti, cercandone l'innovazione. Nel 1978 il museo viene per la prima volta occupato da più eventi contemporaneamente, sovrapponendo le mostre *Il teatro della Repubblica di Weimar* e *Ervin Piscator*, allestite da Maurizio Di Puolo, al piano terra e al primo piano del palazzo. Negli spazi della mostra *Il teatro della Repubblica di Weimar*, alle associazioni cinematografiche di Massenzio è inoltre concesso il permesso di organizzare una rassegna di film sull'espressionismo tedesco il cui successo riporta l'attenzione sull'intera struttura.<sup>75</sup> Le proiezioni avvengono in una sala di dimensioni minime, inadatta ad ospitare il pubblico e i mezzi necessari all'evento la cui chiusura, più volte minacciata, è evitata attraverso la presa diretta di responsabilità da parte di Nicolini.<sup>76</sup> La limitatezza temporale dell'evento declina in questo caso la possibilità della norma di accogliere l'eccezione, di "saltare" per rispondere alle richieste del presente. Si vuole qui sottolineare come questa possibilità trovi consenso attraverso un dialogo continuo con l'assessorato alla cultura di cui Nicolini si dimostra interlocutore unico.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> «Tramezzi, controsoffitti, frammentavano i grandi ambienti ottocenteschi, riducendoli alla dimensione del grigio e del sempre uguale.» Nicolini R. *Un inizio lungo quindici anni*, in Comune di Roma - Assessorato alla cultura - Esposizione nazionale quadriennale d'arte, *Il palazzo delle esposizioni: urbanistica e architettura, l'esposizione inaugurale del 1883, le acquisizioni pubbliche, le attività espositive*, Roma, Carte segrete, 1990, p. 235.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 235.

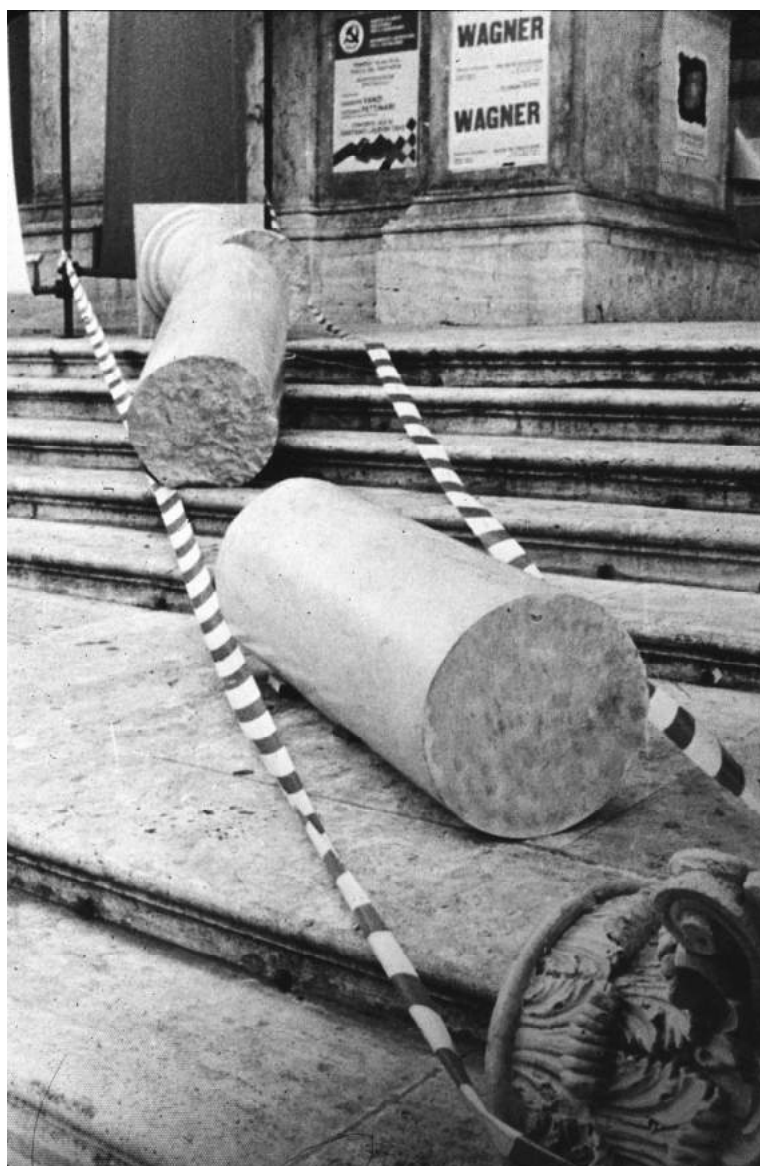
<sup>76</sup> Si rimanda all'intervista di Bruno Restuccia, domanda n. 2.

<sup>77</sup> I diversi aspetti che riguardano la centralità del ruolo di Nicolini nell'Estate Romana vengono chiariti in tutte le interviste raccolte alla fine del capitolo.





Fig. 25-27 Mostra *T6080*, Palazzo delle Esposizioni, 1980. Archivio Maurizio Di Puolo.



L'introduzione di nuove funzioni e la molteplicità delle esperienze proposte raccontano anche in questo esempio la capacità del progetto temporaneo di rivitalizzare realtà stagnanti, trasformandole in luoghi dinamici, attivi, capaci di evidenziarne le possibilità molteplici che, nel caso del palazzo delle Esposizioni, determinano un cambiamento tanto significativo da modificare al plurale il nome stesso dell'edificio.<sup>78</sup>

Il Palazzo delle esposizioni stabilisce con l'Estate Romana un rapporto di disponibilità sperimentale attraverso l'uso del progetto temporaneo come strumento investigativo di prova-errore che, all'interno di un processo a lungo termine, definisce una serie di possibilità spaziali realizzabili esclusivamente forzando i limiti formali e normativi esistenti. A questo proposito, Dardi ricorda come le mostre di questi anni possono essere interpretate al di là dell'evento stesso, come strumenti investigativi attraverso i quali lo spazio viene interrogato per 'tentativi' progettuali a tempo determinato.

«Nel corso di tale periodo si è sviluppata ed affinata anche una destinazione, non marginale, del palazzo quale laboratorio di ricerca e sperimentazione architettonica: un luogo dove idee di architettura più generali, pur nei tempi contratti di un allestimento o di un'installazione, ed entro la dimensione effimera di un'architettura dall'esistenza a termine, vengono messe a punto e verificate, sperimentate e valutate.»<sup>79</sup>

La velocità necessaria a realizzare queste mostre, obbliga il confronto con la realtà e i mezzi immediatamente disponibili. Le difficoltà economiche e la marginalità che l'assessorato alla cultura rappresentava in quel momento storico,<sup>80</sup> determinano

---

<sup>78</sup> Costantino Dardi chiarisce come le mostre della stagione nicoliniana, abbiano influito significativamente sull'attività del vecchio palazzo Palazzo dell'Esposizione tanto da declinarne al plurale il nome. Dardi, C. *La casa dei mulini di luce*, in Comune di Roma - Assessorato alla cultura - Esposizione nazionale quadriennale d'arte, *Il palazzo delle esposizioni: urbanistica e architettura, l'esposizione inaugurale del 1883, le acquisizioni pubbliche*, le attività espositive, cit., pp. 45-60.

<sup>79</sup> Ivi, p. 48.

<sup>80</sup> All'inizio del suo assessorato Nicolini inaugura, ereditandola dall'amministrazione precedente, la I<sup>a</sup> mostra della conchiglia marina dove l'ente organizzatore risulta l'Assessorato al giardino Zoologico e ai problemi della cultura. Raccontando la

infatti l'esiguità delle risorse per la loro realizzazione. Raccontando la sua esperienza Di Puolo sottolinea come entrambi gli allestimenti rappresentano esempi di architetture *low cost* che funzionano comunque da *start-up* urbane per il rinnovamento spaziale: «Gli eventi furono abbastanza sconvolgenti tanto che la normativa oggi vigente avrebbe bloccato il 90% dei nostri lavori. Dal punto di vista burocratico era tutto fuori norma. Lavoravamo con investimenti minimi e per questo anche la manodopera molto spesso non era specializzata. Da questo punto di vista, Cinecittà era un luogo molto ricco dove recuperare materiali a basso costo e anche operatori che, nel settore del cinema, affrontavano difficoltà lavorative. La “voglia di fare” e una buona dose di spericolatezza permetteva comunque di mantenere sempre viva la possibilità di inventarsi nuovi luoghi.»<sup>81</sup>

Il coinvolgimento di giovani studi di progettazione come *Metaimago*, diventa inoltre opportunità di lancio di nuove attività lavorative, raccontando un aspetto significativo per il rinnovamento del settore lavorativo a cui la realtà urbana odierna è oggi chiamata a ragionare. Nella stessa occasione l'architetto racconta: «Mancava la professionalità dell'Exhibit Design. Anche se gli allestimenti delle mostre andavano distrutti come le scene effimere realizzate nel barocco, noi le consideravamo come delle vere architetture dotate di una vita limitata nel tempo. Da questa idea è nato un nuovo modo di esercitare la professione che ha preso appunto il nome di Exhibit Design, in seguito esportato a Milano.»

Volendo evitare ogni elogio ad una politica di tipo pauperistico, la capacità attrattiva dimostrata da queste esperienze racconta una modalità di intervento che, prescindendo da grandi investimenti e interessi economici, propone la possibilità di generare nuove

---

sua nomina come assessore del comune di Roma, l'architetto romano ricorda la molteplicità di deleghe affidategli all'inizio della sua esperienza politica (Sport, al Giardino Zoologico, ai Parchi e Giardini, al Turismo, alle Affissioni e Pubblicità) che, solo dal 1981, lascia per occuparsi esclusivamente dell'assessorato alla cultura. Nicolini, R. *Estate romana. 1976-85: un effimero lungo nove anni*, cit., pp. 55-68.

<sup>81</sup> La citazione riportata è estratta da una intervista a Maurizio Di Puolo avvenuta a Roma il 23 maggio 2014.



attività economiche a partire da motivazioni *altre* che, nel caso specifico, conducono fino alla decisione di investire nella riqualificazione del Palazzo delle Esposizioni su progetto di Costantino Dardi.

Oltre a questo potenziale futuro, entrambe le mostre rappresentano anche espedienti attraverso i quali avviare i primi interventi di «postproduzione leggera»<sup>82</sup> del palazzo che, già nel 1978, viene ripulito in maniera parziale dalle strutture che ne occludevano gli ambienti.<sup>83</sup> Questi esempi, che anticipano il lavoro di restauro, raccontano infatti la possibilità dell'architettura di confrontarsi con l'incompiutezza del progetto, come ulteriore espressione del fattore tempo. Lo stato d'eccezione significa quindi anche compromesso con un progetto incompleto, accettazione del tempo di scarto come momento utile nella definizione del significato complessivo dell'edificio che incontra in modo particolare le esigenze dell'arte contemporanea.

Da questo punto di vista la seconda mostra, *T6080*, indica un modo di agire negli stati intermedi che, per natura transitori, rappresentano nella visione comune momenti spaziali e temporali di scarto. Il progetto restituisce quindi l'uso di un tempo marginale che trova il suo stato d'eccezione nel *passare oltre* le normali regole di gestione degli spazi di cantiere. La mostra è infatti realizzata durante il periodo di preparazione del palazzo ai successivi lavori di restauro.

L'allestimento, ideato dallo studio *Metaimago*, anticipa le demolizioni delle strutture necessarie per il restauro utilizzando l'ambiente risultante come luogo stesso dell'intervento. Scarti temporali e fisici vengono quindi assorbiti nell'allestimento, restituiti come materiali di base della mostra dove l'atmosfera di provvisorietà tipica del circo viene ulteriormente ricostruita coprendo il pavimento del museo di



Fig. 28 Giuseppe Ducrot, allora tredicenne e oggi artista di fama internazionale, realizza le sue prime opere in occasione della mostra *T6080*, occupando interamente alcune delle pareti del Palazzo delle Esposizioni. Archivio Maurizio Di Puolo.

---

<sup>82</sup> G. H. Delicado e M. J. Marcos utilizzano questa espressione per indicare le operazioni “minime” proposte da Lacaton e Vassal per il progetto di riqualificazione del Palais de Tokyo. Delicado G. H. - M. J. Marcos, *Demolizioni esplosive*, “DOMUS”, n. 959, 2012, pp. 40-49.

<sup>83</sup> Comune di Roma - Assessorato alla cultura - Esposizione nazionale quadriennale d'arte, *Il palazzo delle esposizioni: urbanistica e architettura, l'esposizione inaugurale del 1883, le acquisizioni pubbliche, le attività espositive*, p. 235.

segatura bagnata.<sup>84</sup> La massima libertà espressiva e di movimento cercata con queste scelte progettuali, trovano la loro ragione nel tema stesso della mostra, il teatro. Anche in questo caso l'allestimento è espediente utile a ricostruire rapporti con le minoranze artistiche presenti sul territorio alle quali la mostra punta a restituire loro uno spazio temporaneo di espressione.<sup>85</sup> *T6080* è infatti pensata la collaborazione con l'ETI, l'assessorato alla cultura e all'ATISP (Associazione Teatri Sperimentali) che invitano i gruppi teatrali d'avanguardia presenti a Roma tra gli anni '60 e '80 a esibirsi contemporaneamente sulle sale del palazzo, trasformandolo in un ambiente di sperimentazione totale.

Lo spazio a disposizione di ogni gruppo teatrale, è delimitato esclusivamente attraverso transenne a traliccio che funzionano da meccano standard adattabile alle varie esigenze dei partecipanti, assecondando gli stessi principi di provvisorietà e indeterminazione che definiscono l'intero lavoro. Le sale e le pareti del palazzo diventano spazi di libertà e superfici direttamente disponibili all'intervento degli artisti che vi operano come in una tela bianca.

L'atmosfera di provvisorietà è riproposta sulla facciata dell'edificio, pensato anch'esso come spazio mutevole integrato alla mostra. La rottura con i sistemi tradizionali con il quale si identifica l'attività del teatro d'avanguardia, è restituita attraverso la ricostruzione di una colonna in vetroresina simbolicamente crollata a terra, recintata con nastri bianchi e rossi usati per indicare i lavori in corso.<sup>86</sup>

Il terzo esempio, realizzato qualche anno dopo accanto al Palazzo delle esposizioni, racconta ancora una visione della città che, forzandone le regole, prosegue l'utilizzo di spazi 'incongrui' rispetto alle manifestazioni che ospitano. La festa del capodanno 82/83 si svolge al traforo, un sottopassaggio nell'area centrale della città che unisce via Nazionale con via del Tritone, al di sotto del colle Quirinale. La

---

<sup>84</sup> *Ivi*, p.103.

<sup>85</sup> Polacco, G. *T6080 : vent'anni di ricerche teatrali in Italia*, Roma, Palazzo delle Esposizioni maggio-giugno 1980, Roma, s.n., stampa, 1980.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 103.

sperimentazione spaziale in questo caso riguarda la scelta stessa del luogo che, per la prima –e ultima– volta viene organizzato per ospitare una festa urbana. Come per il *Festival dei poeti*, il gruppo *Beat 72* in collaborazione con *Il Male*,<sup>87</sup> usa provocatoriamente lo spazio alterandone il normale funzionamento.

Al posto delle archeologie, la festa “maschera” in questa occasione gli spazi della contemporaneità, per costruire visioni alternative della città con la sola installazione di luminarie disposte a ricalcare la volta della galleria, attraendo in questo modo un pubblico di 50 000 persone.

---

<sup>87</sup> Il *Beat '72* è uno dei primi centri teatrali di ricerca costituito a Roma nel 1964 da Ulisse Benedetti che ne assunse la direzione per gli anni a seguire. Oltre al teatro, il *Beat '72* si è occupato in generale dello sviluppo delle arti attraverso le quali ha realizzato diverse manifestazioni negli anni dell'Estate Romana. *Il Male* è stata una delle più importanti riviste satiriche italiane fondata da Giuseppe Zaccaria nel 1977 e che dirige per i primi tre numeri. La pubblicazione della rivista viene interrotta nel 1982.

Fig. 29 Manifesto della festa di Capodanno *Tunnel 83*. Archivio Simone Carella.



ASS<sup>TO</sup> CULTURA COMUNE ROMA

ASS<sup>NE</sup> CULTURALE BEAT 72

CANALE  
**ZERO**

82 TUNNEL 83

AL TRITONE

31 DICEMBRE 82



ALCA 7 GENNAIO 1983



Oltre a introdurre una visione eccezionale dello spazio urbano, questo esempio racconta la possibilità del progetto a tempo di forzare le norme della città che, l'anno seguente, hanno al contrario impedito il ripetersi della manifestazione nella galleria della stazione Termini.<sup>88</sup>

*Appunti dagli anni Ottanta ad oggi*

La parte conclusiva di questo lavoro raccoglie una serie di appunti che, dall'inclusione dell'Estate Romana in un più complesso contesto istituzionale agli inizi degli anni ottanta, tracciano alcune riflessioni sulle questioni architettoniche legate alla politica, all'economia e alla società di quegli anni mantenendo il parallelo con le problematiche progettuali dell'attualità che guida complessivamente questo percorso di ricerca.

Attraverso testimonianze inedite di alcuni esponenti dell'iniziativa romana, vengono raccontate le disfunzioni, le difficoltà e i vantaggi del progetto temporaneo nella relazione con il sistema istituzionale della città allo scopo di trarre indirizzi utili per l'aggiornamento degli strumenti odierni di governo del territorio.

Gli esempi riportati rappresentano quindi espedienti attraverso cui vengono introdotti processi e idee sottese all'interno di un più complesso sistema di relazioni che, con la fine dell'assessorato nicoliniano, chiude un decennio di sperimentazione sulla città.

A distanza di trent'anni l'Estate Romana viene oggi ricordata nella biennale di architettura *Fundamentals* nel progetto *Effimero: or the Postmodern Italian Condition*. Questo lavoro, presentato alla latitudine veneziana all'interno di *Monditalia*,<sup>89</sup> racconta



Fig. 30 *Effimero: or the Postmodern Italian Condition*, Léa-Catherine Szacka, 14° Mostra internazionale di Architettura di Venezia, 2014.

---

<sup>88</sup> Nicolini ricorda come, nonostante nella notte di San Silvestro dell'82 è stato registrato un numero ridotto di incidenti, i vigili del fuoco hanno negato per motivi di sicurezza il permesso per la festa di capodanno dell'83/84. Nicolini, R. *Estate romana. 1976-85: un effimero lungo nove anni*, cit., pp. 202-203.

<sup>89</sup> *Monditalia* è un progetto curato da Rem Koolhaas alla 14° biennale di Architettura di Venezia che occupa il padiglione delle Corderie dell'Arsenale. Facendo una scansione di tutta la penisola italiana, questo lavoro esplora differenti ambiti dell'architettura introducendo riflessioni sui significati politici, culturali e sociali del contesto contemporaneo.

uno spaccato della condizione politica e architettonica dell'Italia tra la fine degli anni settanta e ottanta affiancando all'esperienza romana le architetture temporanee di Aldo Rossi e le scenografie realizzate da Gae Aulenti per il Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato.

Sebbene, come sottolineato da Léa-Catherine Szacka, curatrice dell'installazione, gli esiti della condizione "effimera" preannunciano una storia di disimpegno politico e sociale rivolto alla spettacolarizzazione della realtà che arriva fino ad oggi,<sup>90</sup> le iniziative dell'Estate Romana rientrano ancora all'interno di una linea di ricerca architettonica di impegno politico che, sebbene tragga impulso dalle ideologie sessantottine, realizza una visione laica del progetto d'architettura e di città.

Alle critiche rivolte all'effimero nel corso degli anni ottanta Nicolini risponde: «Quella che chiamiamo politica dell'effimero è una cosa semplicissima: cercare di rispondere alle domande del presente, proporre soluzioni per l'oggi. In fondo è la forma più evidente di concretezza.»<sup>91</sup>

Al centro dell'esperienza nicoliniana emerge quindi la volontà di focalizzare l'attenzione sulle questioni della realtà sociale che, assecondando le caratteristiche di reversibilità, velocità e orizzontalità del progetto temporaneo, trovano nell'effimero una soluzione globale quanto attuale per la città.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> «In Italy, postmodernism had a particular tone. Associated with the so-called *riflusso*, it connoted a political and social disengagement — a 180-degree historical, sociological and political turn toward private life, self-indulgence, and mass-tourism. Today, more than thirty years later, Italy is still living in the aftermath of the *riflusso*: 'Berlusconi made Italian life seem like an adolescent party, an endless rope-a-dope with the rules, in which what you achieved mattered less than what you could get away with.'»

Léa-Catherine Szacka, *Effimero: or the Postmodern Italian Condition*, 2014, <http://www.effimero.info/effimero.php>, [on line] ultimo accesso 10/11/2014.

<sup>91</sup> Sansonetti, P. *Effimero? È coniugare i problemi al presente*, "L'unità", 23 luglio 1983.

<sup>92</sup> *Effimero Globale* è il titolo del contributo di Francesco Bartolini per il blog che completa il progetto di Léa-Catherine Szacka. Nello scritto si legge: «Nella Roma di fine anni Settanta si è consumata un'esperienza effimera capace di divenire un simbolo su scala globale (o almeno occidentale)? [...] Credo che una delle risposte più convincenti la suggerisca indirettamente lo stesso Nicolini. Ovvero che l'Estate Romana sia riuscita a

I primi due esempi introducono un discorso che riguarda l'integrazione dei due tempi della città, quello "lungo", necessario alla realizzazione di ampi piani di ristrutturazione del sistema urbano e quello "breve", immediato, della città temporanea. I progetti per *Massenzio 80* e *81* raccontano nuove possibilità di relazione tra questi ritmi urbani, rappresentando anche l'avvio di una fase nuova dell'Estate Romana, contraddistinta dalla volontà di definire a livello normativo e istituzionale i processi spontanei degli anni Settanta.<sup>93</sup>

Nonostante la parziale riuscita di Parco Centrale, il 1979 segna un momento di massima sperimentazione e di completezza dell'Estate Romana dopo il quale Nicolini riconosce la necessità di stabilire dei punti fermi, ritrovare un momento di sintesi necessario a definire alcuni principi guida per gli interventi degli anni successivi, esplicitamente legati a questioni urbane irrisolte.<sup>94</sup>

Dopo le dimissioni di Argan nel settembre del 1979, il *Progetto Fori*, sostenuto dal nuovo sindaco in carica, Luigi Petroselli, si presenta come la prima occasione utile a legare il progetto della città temporanea a quello a lungo termine necessario a dotare Roma delle strutture adeguate ad una capitale europea. Gli spazi scelti per *Massenzio 80* e *81* trovano

---

inventare un nuovo dispositivo identitario. Valido per Roma, certo, ma anche per le altre città occidentali di fine Novecento. Perché emerse allora «una città che, almeno un poco, era la casa di tutti, ed in questo modo ti faceva sentire di meno la limitazione sociale di un'abitazione povera, insufficiente, in periferia [...] Una città effimera che ridisegnava i conflitti d'uso e di accesso allo spazio pubblico. Una macchina spettacolare che superava le distanze tra luoghi monumentali e spazi marginali. Una potente rappresentazione postmoderna che metteva in scena la crisi delle categorie tradizionali della politica.»

<sup>93</sup> Si rimanda all'intervista di Giuseppe De Boni, domanda n. 2.

<sup>94</sup> «Come la stessa Massenzio aveva posto, in definitiva, il problema del parco archeologico dal Campidoglio all'Appia Antica. Così la piazza del rock al Mattatoio poneva la questione del suo restauro; la città dei teatri di via Sabotino quella dei centri culturali che mancavano e mancano nella città [...] villa Torlonia quella dell'abbandono e della casualità dell'uso delle ville storiche.» Nicolini, R. Architetture di Ugo Colombari e Giuseppe De Boni per l'Estate Romana 1981-1985, "Controspazio", n. 4, 1985, p. 26.



Fig. 31 Sala cinematografica realizzata per la rassegna *Massenzio 80*, via delle Consolazione, 1980. Archivio Giuseppe De Boni e Ugo Colombari.

quindi la loro ragione nelle esigenze di prefigurazione dei luoghi e di adattamento della cittadinanza al futuro urbano auspicato dal progetto. Nel 1980 la rassegna cinematografica di Massenzio, esce per la prima volta dagli spazi della Basilica, per occupare via della Consolazione, scelta in previsione della sua chiusura stabilita dal Progetto Fori, inaugurato ufficialmente solo l'anno successivo. Il piano, rimasto oggi incompiuto, prevedeva la trasformazione dell'area dei Fori Imperiali in Parco Archeologico pedonale<sup>95</sup> anche attraverso nuovi collegamenti infrastrutturali che includevano il disegno della terza linea metropolitana.<sup>96</sup> Oltre a definire la riqualificazione dell'area archeologica, nel saggio introduttivo al testo *Roma la città dei Fori*, Nicolini ricorda un altro aspetto del progetto che, guidato da una volontà di integrazione del centro storico con il resto della città segue in forma "duratura" le intenzioni di integrazione tra centro-periferia dell'Estate Romana, dirigendo il progetto verso il mantenimento delle qualità urbane della città in tutte le sue parti.<sup>97</sup>

L'eliminazione del traffico veicolare su via della Consolazione, rappresentava di fatto la prima operazione necessaria a ricucire l'area dei Fori Imperiali che avviene attraverso la pedonalizzazione temporanea di questa strada in tutta la sua lunghezza, trasformata in permanente con la fine della manifestazione nel tratto che riguarda la sola area archeologica.<sup>98</sup> Le questioni legate alla

<sup>95</sup> Panella, R. *Roma la città dei Fori: progetto di sistemazione dell'area archeologica tra piazza Venezia e il Colosseo*, Roma, Prospettive, 2013, p. 140.

<sup>96</sup> Per approfondimento si rimanda in particolare a Panella, R. *La vicenda del progetto Fori e la ricerca nell'Università*, Ivi, pp. 131-157.

<sup>97</sup> «Questo lavoro di Lello Panella non indugia su quest'accertata potenzialità, [del centro storico come di un Grande Campidoglio, polo culturale cittadino] la dà per acquisita, partendo da lì per bilanciarla. Per evitare che si perda l'altro aspetto del Progetto Fori, la necessità che il centro della zona archeologica rimanga anche una *parte di città*, che se ne garantisca un uso non normalizzato da un eccesso di parametri museali, ma che rimanga libero e spontaneo. È solo se Roma resta città che può assumere un valore in più rispetto alle altre città d'arte, e resistere meglio a quella trasformazione in parchi tematici del passato intrecciati a *shopping mall* a cielo aperto, che le sta gentrificando.» Nicolini, R. *Lello Panella e il Progetto Fori*, in Ivi, p.16.

<sup>98</sup> Per approfondire si rimanda alla planimetria M1.

pedonalizzazione rappresentano l'urgenza principale del centro storico della città, minacciato da un intenso traffico veicolare<sup>99</sup> che da un lato ne ostacola la fruizione pedonale e dall'altro alza fortemente i livelli di inquinamento minacciandone la conservazione dei monumenti, argomento ancora oggi centrale nella politica della capitale.<sup>100</sup>

La volontà di integrare il sistema temporaneo a quello permanente, determina un cambiamento nella scelta dei luoghi e nelle modalità progettuali della manifestazione stessa. Mentre l'allestimento per le rassegne cinematografiche all'interno della basilica segue le pratiche del *do-it-yourself* con la sola installazione del materiale necessario alla visione e proiezione dei film, nel 1980 lo spostamento della manifestazione su via della Consolazione introduce un cambio di scala che determina il passaggio a una progettazione più complessa. L'incarico viene quindi assegnato a Costantino Dardi che ne cura l'allestimento con gli architetti Giuseppe De Boni e Ugo Colombari, da questo momento in poi collaboratori stabili del comune di Roma per gli allestimenti delle successive edizioni delle estati nicoliniane.

Il progetto di *Massenzio 80*, trasforma la rassegna cinematografica in un lavoro di attraversamento e di riconquista dello spazio urbano. L'ingresso alla manifestazione è scandito da teli bianchi illuminati da proiezioni che delimitano un percorso lungo il quale sono liberamente disposte le tre sale cinematografiche, a cui le architetture del Foro Romano fanno da sfondo ricostruendo nuovi rapporti tra le archeologie, lo spazio stradale e i cittadini che possono nuovamente percorrere questo tratto del centro storico.

Seguendo gli stessi principi, l'anno successivo *Massenzio 81* viene realizzato nell'area antistante il Colosseo anche in questo caso occupata dal traffico veicolare, riducendo il monumento romano a rotatoria

---

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>100</sup> L'impegno di pedonalizzazione i Fori Imperiali è stato punto centrale della campagna elettorale del Sindaco Ignazio Marino eletto nel giugno 2013. Uno dei primi provvedimenti dell'attuale giunta comunale ha quindi riguardato la chiusura al traffico dei Fori Imperiali nell'area compresa tra via Ricci e il Colosseo.

spartitraffico. Oltre ad aumentare la dimensione delle tre sale cinematografiche, questo progetto introduce ancora un salto di scala che racconta la possibilità di costruire una città temporanea complessa che, attualizzando gli spazi del passato, prefigura le trasformazioni future della città. L'intento principale dei curatori della manifestazione è infatti guidato da un progetto comune che valica gli interessi cinematografici, proponendosi di costruire una 'memoria recente' attraverso cui legare i vissuti personali dei partecipanti ai luoghi della propria città. Nei luoghi del passato le architetture temporanee diventano quindi 'archeologie del presente' necessarie a descrivere microstorie che costruiscano una nuova memoria collettiva.<sup>101</sup>

Fig. 32 Articolo di giornale estratto da "Il Messaggero". Roma, Archivio di Stato.

---

<sup>101</sup> Si rimanda all'intervista di Bruno Restuccia, domanda n. 3.



# Cronaca di Roma

GLI UFFICI DI CRONACA SONO APERTI AL PUBBLICO DALLE 11 ALLE 13 E DALLE 16 ALLE 1 DEL MATTINO - TELEFONO 47.201



Stasera alle 21 si apre la rassegna con «Il Padrino»

Quasi tutto è pronto per la inaugurazione. L'ingresso costerà 2.500 lire più 500 per la tessera. Parcheggio, bar e ristoranti: «menu» e prezzi. Le deviazioni del traffico



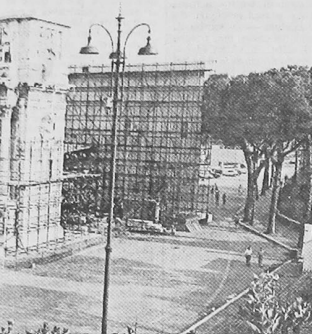
L'arco di Costantino ormai nascosto dal grande schermo della Rassegna

## «C» cinema entra in «arena»

Oggi al via. Per trentanove giorni la piazza del Colosseo sarà dalle 21 di sera l'immensa arena per le serate del cinema. Turisti e cittadini costretti dal lavoro a sopportare le continue grida dei giorni passati e di quelli che verranno, troveranno ristoro nella valle naturale, tra i tre colli Esquilino, Palatino e Celio. Chi soffire d'innamorata potrà baciare fino alle quattro di mattina, chi non ha una lira potrà entrare gratis dopo mezzanotte, chi cerca compagnia potrà certo trovarla tra i diecimila spettatori che mediamente affolleranno l'arena sotto lo sguardo benevolo e severo del Colosseo. Per tutti questi amici delle tenebre e dell'immagine sul telaio bianco diamo una serie di informazioni e consigli che, speriamo, torneranno utili in questi lunghi giorni.

Orari: gli spettacoli delle biglietterie apriranno alle 19,30, ma i film cominceranno a essere proiettati alle 21 o comunque appena farà buio. Prezzi: il biglietto d'ingresso costerà per ogni sera 2.500 lire, un prezzo superiore a quello delle passate edizioni ma che gli organizzatori definiscono contenuto rispetto alle spese di cui si potrà fruire. Oltre all'ingresso ci sarà una tessera associativa di 500 lire: tra queste, ogni sera dalle 19 alle 21, un biglietto di 500 lire per partecipare alle visite guidate sui passeggi con i comici italiani. Si potrà anche fare per 20 mila lire un abbonamento valido per tutto l'ingresso.

Biglietterie: saranno tre, una alla fine di via dei Fori Imperiali, la seconda a via S. Gregorio, per quelli che vengono da piazza di Porta



Capena a un centinaio di metri dallo schermo grande dell'Arco di Costantino e la terza su via Celio Vibenna, sopra lo schermo del cinema per ragazzi. Traffico: resteranno chiuse alle auto via S. Gregorio e via Celio Vibenna dalle 19 alle 21. Via dei Fori invece resterà aperta per evitare la paralisi completa. Chi deve andare verso Porta Capena e l'Eur potrà percorrere via Labicana, via dei Normanni, via Celimontana, via della Navicella, via Druso, piazzale Numa Pompilio. Dalle Terme di Caracalla deviazione per via dei Cerchi, piazza Bocca della

Verità, via del Teatro Marcello, piazza Venezia. Parcheggio: gran parte delle auto potranno sistemarsi su via di S. Gregorio, via Celio Vibenna e nello spiazzo alla fine di via dei Fori. Inoltre, anche se ufficialmente sarà vietato, ci si potrà fermare lungo la stessa via dei Fori, sperando che, come gli anni scorsi, i vigili chiudano un occhio. Telefoni all'ingresso su via dei Fori sono stati installati due apparecchi telefonici per chiamate urbane e interurbane. Ristoro: un bar con 250 posti a sedere e un ristorante per

244 coperti. Un pasto completo costerà sulle 6.500 lire. Ogni sera una scelta tra cinque o sei primi (1.200 lire), una decina di secondi (2.000 lire), sei o sette contorni (800 lire), frutta (500 lire) e dolce (500 lire). In più mille lire tra servizio e coperto. I cibi saranno precotti forniti da una ditta. Per quanto riguarda il servizio bar ci saranno, oltre a quello grande posto all'ingresso di via dei Fori, altri due punti di ristoro, uno vicino allo schermo dell'Arco di Costantino e uno al Clivo di Venere Felice. Una caffè a 300 lire, cappuccino, 16 caffè freddo 400, bibite in bicchiere (saranno bandite le lattine) a 500 lire, i liquori a 1.000, i panini a 500 o a 1.000 a seconda della grandezza. Infine 500 lire in più per chi prende queste cose seduto al tavolo. Informazioni all'ingresso di via dei Fori, vicino alla biglietteria, ci sarà un prefabbricato adibito al servizio informazioni. Servizio sanitario: sarà curato dal Comune che manterrà sul posto una guardia medica. Chiunque ne abbia bisogno vada all'ingresso dei Fori e si rivolga al direttore di sala. Taxi, autobus e metrò: per i taxi ci sarà un parcheggio sul piazzale del Colosseo, per gli autobus non sono previsti collegamenti speciali. Quelli ordinari, lo ricordiamo, sono per piazzale del Colosseo il 13, il 30 e il 30 baratto come tram e 111, il 15, il 27, 181, 185, 187, 188, il 118 e il 673. Per il Ciro Massimo 189, il 90 e il 673. Autobus notturni 20, 21, 29 e 30. F. P.

## «Nasce, muore e resuscita il grande «spettacolo»

di MASSIMO PEPOLI

Oggi inizia la kermesse cinematografica di Massenzio edizione 1981. Un enorme schermo, appoggiato all'Arco di Costantino, riprodurrà il cinema come «colossale» spettacolo di massa a due passi dal Colosseo, luogo in cui, millenni fa, si inscenava lo spettacolo per eccellenza: quello della sfida dell'uomo contro la morte.

E proprio della morte voleva parlare in un primo momento il rassegna di quest'anno, della morte del cinema, naturalmente, documentando la sua nascita, il suo sviluppo, il suo trionfo e poi, via, via, la sua crisi, la sua agonia, la sua fine. Ma nel mettere insieme un programma che tenesse fede a tale dissolvente proposito, gli organizzatori della manifestazione, cinefili carnavaleschi di ferro, si sono resi conto che il cinema contiene ancora in sé i germi di una rinascita, che la sua fascinazione è, in sostanza, immutata anche se ora si esercita anche attraverso nuove forme e che, in definitiva, cinema, vale a dire il cinema si guarda con cativeria (La ricotta di Pasolini) o con impotenza (Stardust Memories di Allen) o con terrore (Il boia che uccide di Powell) o con mortuaria rassegnazione (Fedora di Wilder). Il cinema sorride del cinema, per allentare il peso della sua morte, con malinconia (Il boia e la ballerina di Donen), con sgangheratezza (Mezzogiorno e mezzo di Genco e Brocco), con candore (Won Ton Ton di Winzer), con saconteria (Ma papà ti manda sola? di Bogdanovich). Il cinema ispira il cinema, cioè in particolare i discepoli della morte del cinema, cioè in particolare i discepoli che, invece di affogare nella memoria di un amore hanno soltanto ripetuto e attualizzato, quella memoria (Alta tensione di Brooks, Vestito per uccidere di De Palma, Il tagliagole di Chabrol, L'unico americano di Gensel).

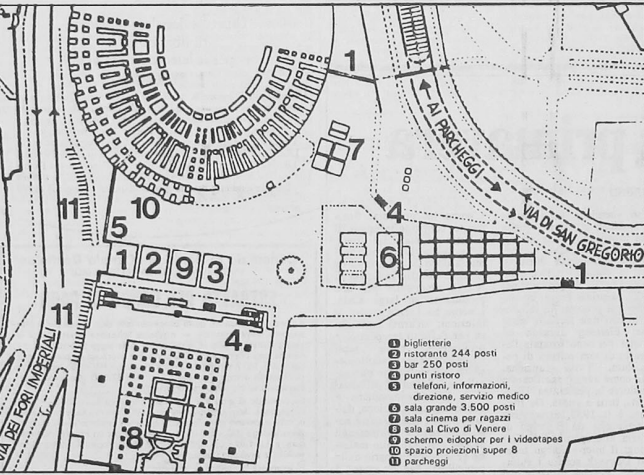
In questa prospettiva il cinema, pertanto, anche la frase che, spezzettata, fornisce lo spunto ai vari blocchi di letture, è un invito ad un lavoro e la morte della morte non è altro che la vita. In questa prospettiva il cinema, pertanto, anche la frase che, spezzettata, fornisce lo spunto ai vari blocchi di letture, è un invito ad un lavoro e la morte della morte non è altro che la vita. In questa prospettiva il cinema, pertanto, anche la frase che, spezzettata, fornisce lo spunto ai vari blocchi di letture, è un invito ad un lavoro e la morte della morte non è altro che la vita.

attribuendola ai fratelli Lumiere, gli inventori stessi del cinema, i quali, certo, non potevano essere, già allora, così pessimisti. La prima suddivisione dei circa 400 film in cartellone prenderà spunto, quindi, dalla prima parola della frase: «Il cinema», la seconda dalla prima e seconda sillabe («Il cinema»), la terza dalla prima, seconda e terza («Il cinema è un'invensione») e così via. All'interno di queste suddivisioni gli spettatori troveranno, comunque, posto ulteriori ripartizioni a mo' di paragrafi. Ad esempio, la prima settimana dedicata appunto al cinema comprenderà una serie di film che parlano esclusivamente del cinema stesso e si articolerà in sette sottosezioni: Il cinema genera cinema, ovvero cosa è un film più scegliere a suo modello un altro film rivedendone il mito e alimentandone il culto (Pranzi ancora Sam che ricata amorevolmente Casablanca; l'inedito The Wiz di Lumet e Zardis di Boorman che si ispirano al Mago di Oz); Il cinema fa il cinema e il cinema sogna il cinema, vale a dire il cinema si guarda con cativeria (La ricotta di Pasolini) o con impotenza (Stardust Memories di Allen) o con terrore (Il boia che uccide di Powell) o con mortuaria rassegnazione (Fedora di Wilder); Il cinema sorride del cinema, per allentare il peso della sua morte, con malinconia (Il boia e la ballerina di Donen), con sgangheratezza (Mezzogiorno e mezzo di Genco e Brocco), con candore (Won Ton Ton di Winzer), con saconteria (Ma papà ti manda sola? di Bogdanovich); Il cinema ispira il cinema, cioè in particolare i discepoli della morte del cinema, cioè in particolare i discepoli che, invece di affogare nella memoria di un amore hanno soltanto ripetuto e attualizzato, quella memoria (Alta tensione di Brooks, Vestito per uccidere di De Palma, Il tagliagole di Chabrol, L'unico americano di Gensel).

Ma nel mettere insieme un programma che tenesse fede a tale dissolvente proposito, gli organizzatori della manifestazione, cinefili carnavaleschi di ferro, si sono resi conto che il cinema contiene ancora in sé i germi di una rinascita, che la sua fascinazione è, in sostanza, immutata anche se ora si esercita anche attraverso nuove forme e che, in definitiva, cinema, vale a dire il cinema si guarda con cativeria (La ricotta di Pasolini) o con impotenza (Stardust Memories di Allen) o con terrore (Il boia che uccide di Powell) o con mortuaria rassegnazione (Fedora di Wilder). Il cinema sorride del cinema, per allentare il peso della sua morte, con malinconia (Il boia e la ballerina di Donen), con sgangheratezza (Mezzogiorno e mezzo di Genco e Brocco), con candore (Won Ton Ton di Winzer), con saconteria (Ma papà ti manda sola? di Bogdanovich). Il cinema ispira il cinema, cioè in particolare i discepoli della morte del cinema, cioè in particolare i discepoli che, invece di affogare nella memoria di un amore hanno soltanto ripetuto e attualizzato, quella memoria (Alta tensione di Brooks, Vestito per uccidere di De Palma, Il tagliagole di Chabrol, L'unico americano di Gensel).

Il cinema ispira il cinema, cioè in particolare i discepoli della morte del cinema, cioè in particolare i discepoli che, invece di affogare nella memoria di un amore hanno soltanto ripetuto e attualizzato, quella memoria (Alta tensione di Brooks, Vestito per uccidere di De Palma, Il tagliagole di Chabrol, L'unico americano di Gensel).

Il cinema ispira il cinema, cioè in particolare i discepoli della morte del cinema, cioè in particolare i discepoli che, invece di affogare nella memoria di un amore hanno soltanto ripetuto e attualizzato, quella memoria (Alta tensione di Brooks, Vestito per uccidere di De Palma, Il tagliagole di Chabrol, L'unico americano di Gensel).



— Mi' madre? — esclamo Marcello, ridendo. — Ma mi' madre è tutto pepe. — Papà? — grido Lucia. — E la mia, allora? — La mia è mejo de pepe. Che donna! — sogghigno. — A scettari anni, ancora è sulla breccia... e che breccia! — concludo. — Ommi cotti... ommi a pacchi, a mazzi... La mia suscita granni amore. — preciso Marcello, ora trattenendo il riso in un tentativo di disperata serietà — dichiaro Marcello. — A me de papà, porcello, lei cià avuto come na seccona fiortuna? — lei due per tre, disse sposamente che se la vorrebbe sposà. — Ma non è tipo matrimonabile — controbatte Lucia — J'è abbastato er matrimonio co' mi' padre, povera cica, e l'ommi lo capiscano che lei nun è più disposta a fars'è sola monopolizzata, che piuttosto le piace de fa la donna fatale, insomma, soprattutto indipendentemente. — La mia chi è uno che je zompa addosso pe' la strada — dichiaro Marcello. — Ma me, ce sta uno che me fa la corte da sei mesi, ma nun se decide a toccame co' un dito, anzi nun so' nemmeno sicuro che me fa la corte, ma dice è puro frocio, che ne so.

ce sta, chi — si offretti a agguerrito. — Allenta schiffoni, strilla, chiama la guardia, ma la verità è che a lei je zompo addosso e a me, no... — E che so' cambiati l'ommi? — C'è un'amicizia in un giudizio. — La generazione dei maschi de na vorrono più scatenata, capisci? Ma, l'ommi che se mette appresso a u' madre, come noce mia, è fatto parte, so' vecchierelli come loro, so' n'antra generazione, nun so' la generazione de compa addosso a n'isna, fortunatamente, perché ar giorno d'oggi er lavoro è più chiaro, più facile. — Chiaro, sì, ma facile... — Ma no, ma nun è che so' ramolliti, è che nun c'è più bisogno de compa addosso a n'isna, fortunatamente, perché ar giorno d'oggi er lavoro è più chiaro, più facile. — Chiaro, sì, ma facile... — Ma no, ma nun è che so' ramolliti, è che nun c'è più bisogno de compa addosso a n'isna, fortunatamente, perché ar giorno d'oggi er lavoro è più chiaro, più facile.

Adventure in città Tutto pepe — Mi' madre magari nun se fa strangola? — disse Lucia ammiccando. — Casomai è lei che strangola, secondo me. — Ner senso?... — Ner senso che me fa tanto che lei che l'ha iniziata? — precisò Lucia — anzi l'ho inieso io che parlava ar telefono co' n'amica sua e je diceva che lei qui a chi le leva lo sfizio della prima mostra. — Ma, 'ste vecchierelle ce danno la susta! — concludo. — Perché nu' lo n'è te senso bone a fatto, la prima mostra, è vero o nun è vero? — Ma nemmeno mi' madre la fa, la prima mostra! — buffo Marcello. — Solo che lei je capita de provoca le granni passioni, nun so' come fa, è proprio er prospero che in casa sempre sulla benzina, mentre io so' un prospero che

matizzato, l'amore, e ce farebbe puro ride de esse tutto, come dimo delle nostre madri che noi so' giocheno... e co' chi giocheno? Co' i vecchierelli come loro che a noi nun c'interessano. — Ma, ce fanno solo ride... — Mica tanto ride — brontolò Marcello. — Ce sta uno che mi' madre ce va a spasso, e per è prezzonato da un sacco d'anni, ma tu vedessi che cosa subito si riprese con un sorriso divertito e aggiunse: — Se conno me, so' du' cose assolutamente diverse, perché 'sti vecchierelli in fin de' conti nun combinano niente. Semo nostrite che ce piace de malgiocare, pe' face du' risate, e loro stanno fora dar giuoco, e

voja a pepe, Marcé, che ce fanno cor, a settani'anni. — Io nun so' la tua, ma la mia com'è — disse Marcello, sia pure con vago rittornello. — Combina un tenzo de... ner senso de tutto, eccolo Lassano perde qu'Arcide Marcello. — E che di fidanzato ce ha sempre... — Cioè che... scopi? — soffiò Lucia, con un sospiro di noia. — Ma naturale! — sbuffò Marcello. — E che di fidanzato ce ha sempre... — Cioè che... scopi? — soffiò Lucia, con un sospiro di noia. — Ma naturale! — sbuffò Marcello. — E che di fidanzato ce ha sempre... — Cioè che... scopi? — soffiò Lucia, con un sospiro di noia.

**UOMO**  
UNICA SEDE  
**SALDI**  
Via Attilio Regolo, 21  
(Ang. V. Cola di Rienzo)

**DONNA**  
UNICA SEDE  
**SALDI**  
Via Attilio Regolo, 15  
(Ang. V. Cola di Rienzo)

**ROCCA PRIORE PRIVATO**  
**VENDE**  
lotto terreno 2.000 mq.  
con rustico cemento  
armato 500 mq.  
Tel. 94.68.360

*Servizio Italiana per Gas s.r.l.*  
**italgas**  
ESERCIZIO ROMANA GAS  
Via Barberini n. 28 - Telef. 5.87.61

### Avviso agli Utenti

«Si comunica che per festività contrattuali gli uffici dell'esercizio Romana Gas rimarranno chiusi dal giorno 10 agosto al giorno 14 agosto.

«Sarà comunque assicurato il servizio reclami per fughe e mancanza di gas (telefono 5875)».

## EGCEZIONALE!!!

ALLA  
**INDUSTRIA ROMANA ARREDAMENTO**  
Via COLA di RIENZO, 156

TROVI SEMPRE L'ULTERIORE SCONTO del 30% SUI PREZZI ESPOSTI DELLA RINOMATA, FAMOSA PRODUZIONE PROPRIA DI

## MOBILI SALOTTI LAMPADARI - ARREDAMENTI PER CUCINA

ALCUNI ESEMPLI:

	VALORE	SCONTO 30%
CAMERA LETTO moderna, armadio 12 sportelli noce	L. 1.400.000	L. 980.000
SOGGIORNO componibile 11 elementi	L. 1.400.000	L. 980.000
SOGGIORNO pranzo noce o frassino	L. 990.000	L. 680.000
SALOTTO letto tessuti a scelta	L. 600.000	L. 420.000
SALOTTO letto tessuti a scelta	L. 700.000	L. 490.000
TAVOLO pranzo in cristallo e 4 poltroncine	L. 400.000	L. 280.000
LAMPADARIO bronzo e globi 5 luci	L. 100.000	L. 70.000
MOBILE porta tv noce classico	L. 130.000	L. 91.000
APPENDIABITO noce classico	L. 64.000	L. 44.800
CARRELLO porta tv ottona	L. 94.000	L. 65.800
TAVOLO salotto doppio piano cristallo	L. 100.000	L. 70.000
APPENDIABITO con portaombrelli moderno	L. 65.000	L. 45.000

Inoltre su 8.000 mq. di superficie trovi anche 1.000 soluzioni di arredamento

**ROMA**  
Via Cola di Rienzo 156 - Tel. 381768  
Via del Quartaccio, 4° km. via Boccea - Tel. 6240787

### Pagamento bollette A.C.E.A.

INFORMAZIONI RECLAMI 57.81.341  
57.82.241

Servizio telefonico Contratti e variazioni 58.48.01

### Estate '81

forniture teleradioelettriche

AI SUOI CLIENTI FINO AL 30-9-81 DA

## gama BICICLETTA OMAGGIO

UNA BICICLETTA OMAGGIO SENZA COMPLI CIZIONI DI SORTA, MA SEMPLICEMENTE COMPRANDO ALLA gama

UNA BICICLETTA OMAGGIO SENZA COMPLI CIZIONI DI SORTA, MA SEMPLICEMENTE COMPRANDO ALLA gama

Via Casilina 1700-172-1742  
via dei Giardinetti 1-13  
tel. 784006-784809-784117



Legandosi ai movimenti d'avanguardia, l'Estate Romana ridefinisce il parametro etico del progetto che trova una nuova misura nella ricerca, argomento oggi al centro del dibattito architettonico affrontato dalla biennale di Rem Koolhaas. La limitatezza della durata, sposta il focus del progetto verso la realizzazione di un'esperienza orizzontale che trova nella ricerca l'antidoto alla «divaricazione tra architettura e società civile».<sup>102</sup> La “mescolanza” tra strati sociali differenti, tra cultura alta e bassa rimane quindi una costante che suggerisce un possibile elemento di riforma del progetto d'architettura.

Nell'Estate Romana del 1981 il *Napoleon* di Abel Gance, proiettato per la prima volta in Europa nella capitale, rappresenta notoriamente un momento di visibilità internazionale per la città. Nonostante ciò, il progetto non rinuncia anche in questo caso ad una dimensione locale, mantenendo aperto uno spazio d'incontro tra cultura “alta e bassa”.

Il programma della manifestazione, realizzato dalla Cooperativa Massenzio,<sup>103</sup> raggiunge al contrario il momento di massima completezza tra forme di cultura differenti riservando anche uno spazio per la proiezione di prodotti cinematografici sperimentali.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Settis, S. *Architettura della correttezza*, “Il sole 24 ore-Cultura”, domenica 7 settembre 2014.

<sup>103</sup> In una intervista avvenuta a Roma il 15 luglio 2014, Francesco Pettarin racconta: «Per ovviare a questioni burocratiche relative all'assegnazione dei fondi per la realizzazione delle manifestazioni, nel 1981 viene istituita la Cooperativa Massenzio formata dalle associazioni *Filmstudio*, *Politecnico*, *L'occhio*, *L'orecchio e la bocca*, *Aiace*, fino a quel momento unite in maniera informale nel Gruppo Massenzio».

<sup>104</sup> «Dal punto di vista della programmazione Massenzio ha dato il meglio di sé nella basilica perché la manifestazione era strutturata in maniera tale che la persone venivano senza nemmeno sapere cosa avrebbero visto. In quel momento non c'era ancora bisogno di richiamare le persone con il titolo del film o con il prodotto nuovo ma, al contrario, c'era molta libertà di mettere insieme film da cineteca, di cassetta o di giornata da cui sono poi emerse grandi polemiche sul cinema spazzatura.

Questo ha trovato il suo apice in *Massenzio 81*, durante il quale abbiamo fatto confluire in un evento unico cinema spettacolare, cinema di sperimentazione, le esperienze di una astrologa che ha partecipato con un ciclo di conferenze dal titolo *Il mattino dei maghi*. Il 1981 ha quindi rappresentato nei contenuti un momento di massima contaminazione tra cinema, arte e altre forme di cultura.» *Ivi*.



Rispetto all'edizione precedente il progetto racconta ancora un ulteriore passaggio dimensionale che, con l'ingrandimento delle tre sale cinematografiche e l'introduzione di altri servizi, concretizza la possibilità di fondare una vera e propria città temporanea. Il progetto di *Massenzio 81* si estende nello spazio tra via dei Fori Imperiali e via di San Gregorio comprendendo al suo interno il Clivio di Venere per coprire complessivamente un'area di circa 30 000 mq. La scala introdotta in questo esempio, che troverà la sua massima espressione al Circo Massimo in *Massenzjoland*, contraddice i pregiudizi che comunemente associano l'architettura temporanea all'idea di *smallness*.

Questi aspetti, sociali e architettonici, dimostrano anche all'interno di un processo istituzionalizzato, formale, la possibilità di trovare nell'architettura a tempo il punto di congiunzione tra ricerca culturale e le urgenze della realtà mantenendo doppiamente aperti gli scenari della professione e della vita urbana attraverso la possibilità della sua esperienza immediata.

La completezza raggiunta in questa edizione di Massenzio, segna d'altra parte un momento di rottura che vede nelle questioni economiche uno dei nodi cruciali del sistema legato all'architettura temporanea. Le spese sostenute per ospitare personaggi celebri come Carmine Coppola hanno infatti influito significativamente sul bilancio della Cooperativa Massenzio che, chiudendo in negativo, decide di realizzare per l'edizione successiva un'unica sala cinematografica.<sup>105</sup> Nonostante gli anni '80 siano caratterizzati dalla volontà di realizzare una macchina istituzionale agile, maggiori e più razionali

---

<sup>105</sup> «Nel 1981 la cooperativa Massenzio ha perso 150 milioni di lire perché il numero di attività previste e lo spazio della manifestazione era troppo grande quindi difficile da gestire rispetto alle risorse a disposizione. Le spese per la proiezione del *Napoleon* hanno inoltre rappresentato un costo significativo che, nonostante l'opposizione di Nicolini, ha obbligato nel 1982 il ridimensionamento della rassegna per recuperare le perdite economiche della precedente edizione. Per questo motivo abbiamo quindi scelto l'installazione di un unico schermo, economicamente molto più redditizio.» *Ivi*.

investimenti<sup>106</sup> con l'intento di migliorare la sperimentazione dell'effimero,<sup>107</sup> questo momento corrisponde, al contrario, al punto più alto di una parabola discendente che, con la fine dell'assessorato nicoliniano, segna l'inizio della frammentazione della manifestazione in tutti i quartieri della città, determinando l'abbassamento della sperimentazione, della ricerca e delle *idee* che caratterizzano al contrario i progetti di città temporanea realizzati nei primi anni dell'Estate Romana sotto il più stretto controllo dell'assessorato alla cultura.<sup>108</sup>

Sebbene la mancanza di appoggio politico venga riconosciuta in maniera unanime come fattore responsabile del consumarsi dello spirito originale della manifestazione,<sup>109</sup> d'altra parte la ripetizione delle stesse attività – cinema, danza, poesia, etc. - ha condotto ad un graduale scollamento tra la cultura promossa dagli organizzatori e i nuovi interessi che si andavano rapidamente formando,<sup>110</sup> interrompendo in questo modo quel dialogo tra ricerca e società utile a ritrovare i contenuti di volta in volta necessari alla

---

<sup>106</sup> Confrontando gli investimenti forniti tra la prima rassegna di Massenzio e l'ultima, si vede come nell'arco di nove anni siano passati da 50 a 800 milioni di Lire. Per approfondire si rimanda al diagramma alla fine del capitolo.

<sup>107</sup> «Con il crescere della manifestazione, Nicolini ha pensato che la cosa migliore per finanziarla e migliorarla anche qualitativamente sotto il punto di vista degli allestimenti fosse spostare il finanziamento dai gruppi che realizzavano le manifestazioni al Teatro di Roma. Dal 1982 l'ufficio delle attività esterne, in particolare Elio Magnani, ha quindi iniziato a gestire i finanziamenti del comune stesso per creare gli spazi dell'Estate Romana, solo successivamente affidati ai gruppi che quindi si occupavano esclusivamente della gestione e programmazione delle manifestazioni. Questa nuova organizzazione è servita per evitare un finanziamento diretto dei singoli gruppi proponenti, migliorando la gestione delle risorse disponibili per la realizzazione degli allestimenti che, da quel momento in poi sono diventati sempre più importanti.» Intervista Francesco Pettarin, Roma, 15 luglio 2014.

<sup>108</sup> Tutte le testimonianze raccolte riconoscono a Nicolini la capacità di tenere insieme le esperienze, seppure differenti, che hanno caratterizzato i primi anni dell'Estate Romana. Per approfondire si rimanda in particolare alle interviste di Giuseppe De Boni domanda 2, Franco Purini e Simone Carella domanda 4, Bruno Restuccia domanda 4.

<sup>109</sup> Si rimanda alle interviste di Simone Carella, Giuseppe De Boni, Bruno Restuccia domanda 6.

<sup>110</sup> Si rimanda all'intervista di Bruno Restuccia domanda 7.

*correttezza* dell'architettura.<sup>111</sup> In una recente intervista, ragionando sull'opportunità di ripetere oggi l'esperienza dell'Estate Romana, Nicolini dichiara: «In questo periodo storico vedo una sola via d'uscita per l'Italia che non è quella di diminuire la spesa pubblica, di essere disciplinati, di pagare più tasse quanto piuttosto quella di recuperare la sua posizione di eccellenza tra le nazioni creative. Lo siamo stati fino a qualche anno fa sia nel cinema che nell'arte di cui la transavanguardia ha rappresentato l'ultimo momento d'interesse internazionale. Nello stile e nell'alta moda Versace è stato inoltre il simbolo del trionfo italiano. L'unica strada possibile per l'Italia riguarda quindi la ripresa della cultura. La cultura non ha nulla a che fare con lo spreco, con le manifestazioni immobili e ingessate come le notti bianche. Significa avere fiducia negli sconosciuti, negli *outsider*, in chi ha idee nuove.

Significa dargli la possibilità di esprimersi. Significa investire nella scuola e nell'università.»<sup>112</sup> Il legame con il presente rappresenta quindi l'espedito per modificare l'elaborazione stessa del progetto d'architettura. Come introdotto in precedenza, la qualità temporale racconta un fare processuale che altera le fasi *pre* e *post* del progetto, trovando nel processo una modalità di ristabilire l'aderenza tra architettura e realtà. I sopralluoghi ricordati da De Boni<sup>113</sup> descrivono quindi una modalità di ragionamento collettiva che concretizza l'idea di partecipazione descritta da De Carlo, quale pratica attraverso cui aggiornare il ruolo, le responsabilità e le modalità di intervento dell'architetto del futuro. «L'utopia realistica» introdotta dall'autore nel saggio *L'architettura della partecipazione* ricorda infatti la necessità di definire un metodo di lavoro aperto, inclusivo, dove l'architetto, mettendosi in gioco come persona e poi come professionista, sia in grado di riconoscere e ascoltare la vita della città.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> Settis, S. *Architettura della correttezza*, "Il sole 24 Ore - cultura", domenica 7 settembre 2014.

<sup>112</sup> Nicolini, R. Intervista rilasciata a Chronicatube Chronicalibri, [on-line] ultimo accesso 25/09/2014, <https://www.youtube.com/watch?v=sEard3ZD6PM>

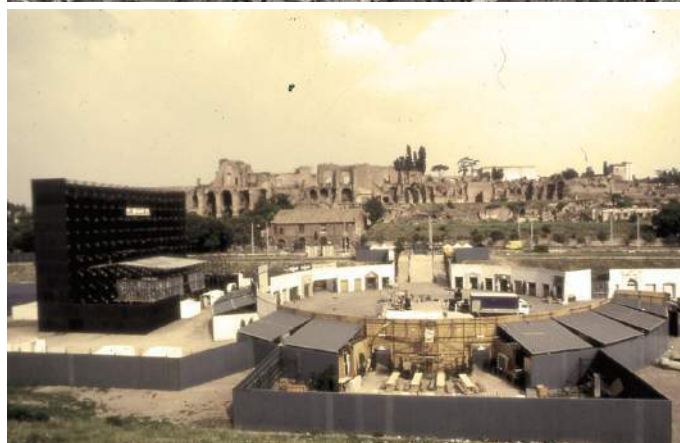
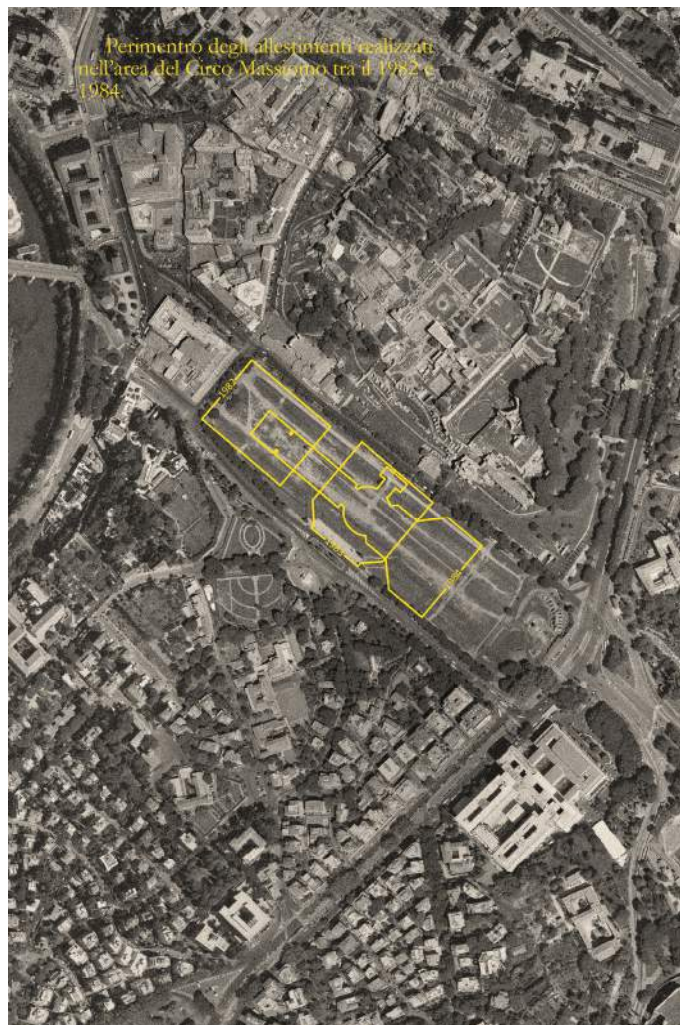
<sup>113</sup> Si rimanda all'intervista Di Giuseppe de Boni domanda 1.

<sup>114</sup> Marini, S. *Scegliere la parte*, in De Carlo, G. *L'architettura della partecipazione*, a cura di S. Marini, cit., p. 33.

Fig. 33 I tre progetti realizzati per la rassegna di Massenzio tra il 1982 e il 1984 sono completati con il contributo del Teatro di Roma che, all'interno della struttura comunale, si occupa di disporre materiali e attrezzature al fine di assicurare una migliore gestione delle risorse complessive. Gli allestimenti realizzati a Circo Massimo introducono architetture complesse, "macchine" temporanee che definiscono uno spazio recintato, dove la relazione con il contesto si riduce fino alla costruzione di set urbani autonomi. Dall'osservazione parallela dei tre progetti risulta evidente come l'opportunità di costruire su uno spazio libero da impedimenti, quale è il Circo Massimo, ha contribuito allo sviluppo di una ricerca architettonica progressiva che conduce nel 1984 alla realizzazione di intere città tematiche: del cinema, della musica, della danza.

In *Massenzjoland*, le due sale cinematografiche posizionate sul lato lungo del Circo Massimo, diventano gli estremi che fondano una città temporanea attraverso la costruzione di un intero tratto urbano - rappresentato da una strada delimitata da negozi e una piazza - definendo uno spazio autonomo, estraneo rispetto al contesto. A differenza dei primi esperimenti architettonici, i materiali dell'architettura riacquistano consistenza, interrompendo il legame visivo e fisico tra lo spazio temporaneo e la città.

Fig. 34 *Massenzjoland*, Circo Massimo, 1984. Archivio Giuseppe De Boni e Ugo Colombari.



Ancora in riferimento agli aspetti partecipativi, l'ultimo punto che si vuole evidenziare riguarda il ruolo assunto dall'istituzione pubblica. La marginalità che tutt'ora rappresenta l'esperienza nicoliniana nella storia dell'architettura e della politica italiana sottolinea il ruolo 'assoluto' dell'assessore stesso che, sostenendo senza riserve l'orizzontalità del progetto, riassume al tempo stesso nella sua persona le caratteristiche imprenditoriali necessarie per trasferire nella città il processo di innovazione di cui ha ancora oggi bisogno.<sup>115</sup>

Il progetto temporaneo richiede quindi il confronto tra interlocutori che riconoscano nella Cultura e nella Creatività le "leve dello sviluppo sostenibile",<sup>116</sup> come strumenti immateriali utili a indirizzare la valorizzazione del patrimonio esistente della città. Nel mettere in gioco il fattore tempo, l'architettura diventa dunque "supporto" di sempre nuovi paesaggi identitari capaci di modificarsi e scomparire appena necessario.

---

<sup>115</sup> Si ricorda in particolare l'esperienza tedesca che, dal 2011, include il tempo intermedio nel progetto dell'area dell'ex aeroporto berlinese Tempelhof.

<sup>116</sup> Parlando di creatività e cultura, Marco Magnani sottolinea come questi due elementi siano riconosciuti dall'UNESCO quali "leve di sviluppo sostenibile". Creatività e cultura indirizzano quindi il piano di lavoro europeo 2020, intendendo in particolare la cultura quale sinonimo di unicità e autenticità di un luogo. Magnani, M. *Sette anni di vacche sobrie: come sarà l'Italia del 2020? Sfide e opportunità di crescita per sopravvivere alla crisi*, Novara, Utet, 2013, p. 146.



Nella cartografia sono riportate le principali manifestazioni dell'Esprit Romano nel corso dei nove anni dell'assessorato nicoliniano.

Il numero dei "cerchi" che si espandono dai luoghi indicati rappresentano le azioni svolte nello stesso spazio. Considerando il proliferare delle manifestazioni nel corso degli anni lungo tutta la città, senza alcuna presa di completezza questa mappa riporta un quadro generale dei tempi e dei luoghi attivati dall'Ente.

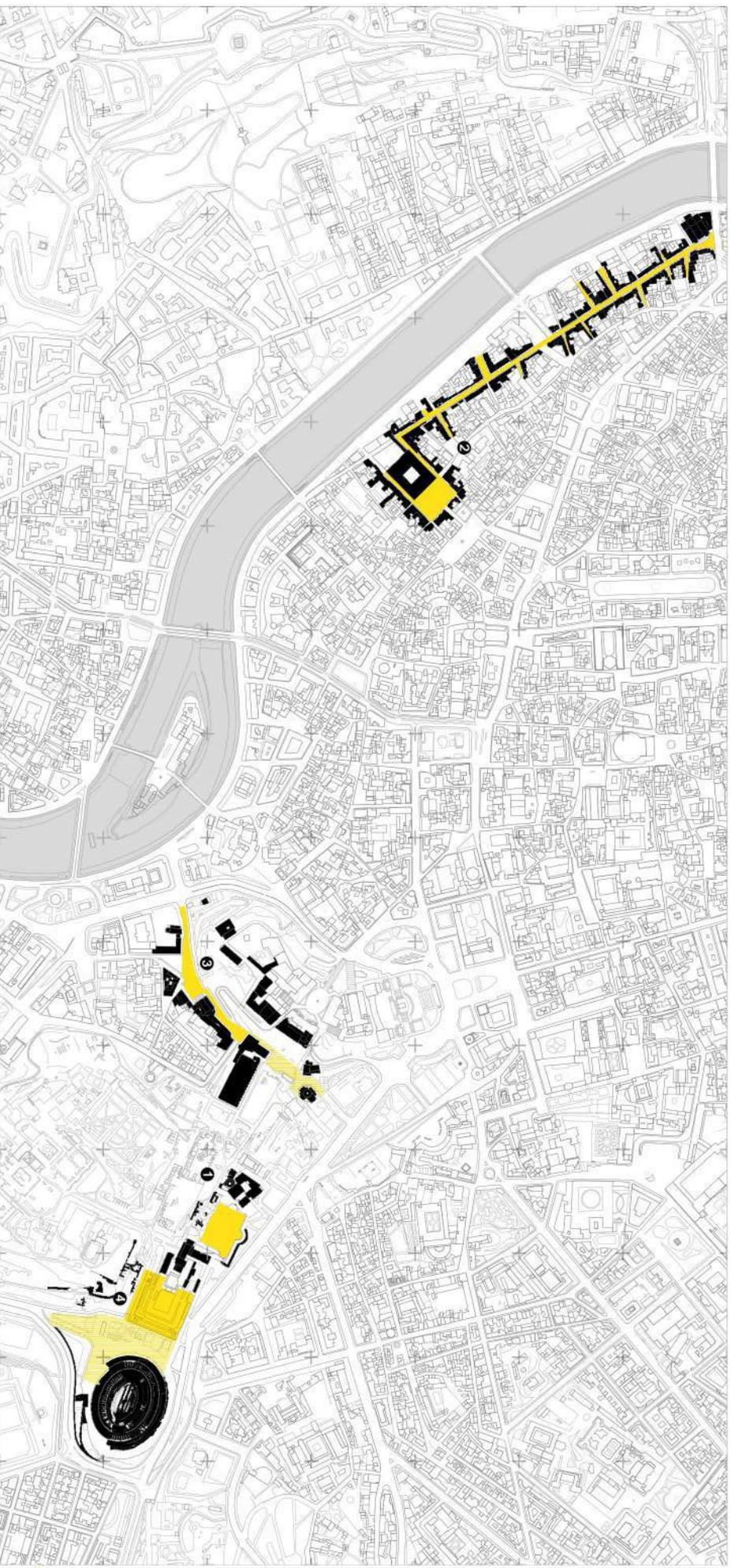
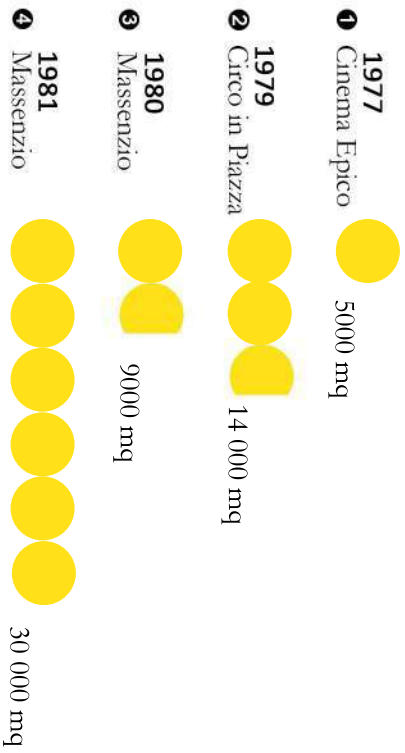


M1





## Superfici occupate



# M3

La planimetria riporta le aree totali occupate nel centro storico da alcune delle principali manifestazioni svolte tra il 1979 e il 1981. In particolare, le parti tratteggiate indicano le aree trasformate permanentemente in zone pedonali dopo la chiusura degli eventi estivi.



**// INTERVISTE**

*Giuseppe De Boni*

Giuseppe De Boni è stato architetto dell'Estate Romana insieme a Ugo Colombari dal 1979 al 1985, con il quale collabora tutt'oggi. Nel corso della sua carriera professionale affianca all'attività di progettazione la partecipazione a mostre e a concorsi nazionali e internazionali.

Roma, 21.05.2014

*Come ha avuto inizio la sua esperienza nell'Estate Romana?*

La nostra esperienza è iniziata nel 1979 ma abbiamo iniziato a lavorare autonomamente per l'Estate Romana nel 1981. Per ogni progetto, cominciavano solitamente a lavorare verso gennaio. Tra la fine delle manifestazioni che avveniva intorno a settembre e gennaio si lasciavano decantare le esperienze dei vari gruppi che si concludevano con una valutazione per capire cosa doveva essere scartato e cosa mantenuto. Con il nuovo anno le prime riunioni si tenevano presso lo studio di via della Scrofa, dove si cominciava a ragionare su una mappa di Roma che comprendeva la città entro il raccordo anulare. La nostra attenzione si focalizzava sul rapporto tra centro e nuovi poli, sugli scarti urbani, su situazioni ancora sconosciute oppure in luoghi dove la cronaca aveva registrato fatti anomali.

A fine gennaio iniziavano i sopralluoghi durante i quali si cominciava a camminare verso luoghi sconosciuti. Questi erano per noi dei momenti basilari per la definizione dei successivi interventi. Il lavoro degli Stalker sull'idea dell'attraversamento casuale e di scoperta della città come il discorso affrontato nel *Sacro GRA*, descrivono un pensiero che definisce un filo diretto con l'idea di sopralluogo che ha caratterizzato gli anni dell'Estate Romana.

I sopralluoghi erano una pratica collettiva aperta, dove partecipavano operatori culturali ma anche funzionari comunali che esprimevano un pensiero sui mutamenti della città, sulle sue direzioni

possibili rispetto a nuovi luoghi da abitare o dove ricucire una memoria frammentata.

*Che tipo di rapporto c'era tra gli eventi, l'architettura e le norme della città?*

Il rapporto con la norma ha segnato un passaggio fondamentale rispetto alla realizzazione degli allestimenti urbani. Dopo un primo momento di acquisizione "ribelle" degli spazi è stato infatti necessario un confronto con l'istituzione.

Inizialmente, quando veniva scelto un luogo che l'assessorato pensava fosse idoneo alla manifestazione, le autorizzazioni venivano rilasciate velocemente grazie al rapporto diretto tra assessorato e gabinetto del sindaco che ne approvava il progetto. Venivano così accorciati i tempi ed eliminati molti passaggi.

In seguito con l'ampliamento del budget e del numero degli interventi, in particolare dal 1983-84 nel momento in cui gran parte dell'Estate Romana è stata assunta come parte attiva dal teatro di Roma, gli investimenti passavano attraverso questa struttura che provvedeva agilmente -in quanto comunale- a realizzare con i suoi tecnici e amministratori la realizzazione degli allestimenti. Se da un lato si evitavano in questo modo le pastoie burocratiche, dall'altro se ne dovevano affrontare altre legate alle realtà locali dei municipi dove si svolgevano gli eventi e che hanno cominciato a imprimere gradualmente la loro presenza. Questo ha quindi segnato una evoluzione delle modalità di intervento che, da centralizzate, si sono fatte sempre più partecipate. Nel momento in cui i municipi sono diventati parte attiva, è stato necessario prendere in considerazione le problematiche relative alla fondazione di una città temporanea. Questo ha portato ad un confronto diretto con la normativa che ha abbassato il livello sperimentale degli interventi rispetto ai primi anni dell'Estate Romana.

Le normative non hanno più consentito di fare operazioni senza tener conto della sicurezza o della chiusura delle strade al traffico come non è stato all'inizio e hanno portato a dover ridurre gli interventi perché aumentavano le percentuali di costo dedicate a

questa quota parte. D'altra parte questo ha portato alla città la cultura dell'intervento temporaneo. Questa decentralizzazione ha insegnato l'uso degli spazi di tutta la città, che da allora è diventato un patrimonio comune. Da questo punto di vista, abbiamo vissuto processo come un allargamento della conoscenza urbana. È in quel momento che inoltre nascono gli architetti municipali.

Se da un lato questo ha portato ad una banalizzazione delle proposte, dall'altro ha creato nuove figure professionali che è anche quello che succede nella scuola e nelle università. Questa cultura dell'Estate Romana si ritrova quindi a distanza di trenta anni dentro la città definendo un patrimonio entrato negli strati più profondi nella memoria collettiva.

*Che ruolo aveva l'architettura nella realizzazione complessiva delle manifestazioni?*

L'architettura dipendeva dalle situazioni e dai luoghi scelti. Dal 1980, nel momento in cui lavoravamo nell'area archeologica centrale per scelta ideologica abbiamo rifiutato la dimensione dell'intervento riconoscibile autonomamente. Abbiamo sempre pensato che l'architettura debba essere la realizzazione di un oggetto che non è mai imposizione ma che nasce sulle tracce di quello che trova raccogliendone e trasmettendone i pensieri.

Noi abbiamo sempre realizzato architetture che riconoscessero le misure della città, quindi non erano mai oggetti imponenti volumetricamente ma seguivano le linee dello sviluppo urbano. I luoghi dove abbiamo realizzato i nostri lavori dal 1980 al 1985 erano inoltre spazi molto sedimentati dal punto di vista dell'immagine. Per esempio negli interventi del 1981 al Colosseo l'idea di attrezzare la quota zero è derivata dal fatto che era l'unica quota storicamente non determinata. Al contrario, l'intervento del 1985 all'EUR consiste in un vero oggetto architettonico progettato per oscurare la prospettiva che inquadrava il palazzo dei congressi di Adalberto Libera. Questa architettura che dall'esterni scompariva dietro l'allestimento di Massenzio, veniva così valorizzata entrando nell'arena cinematografica. In questa

occasione l'oggetto che abbiamo realizzato era sperimentale anche dal punto di vista dei materiali legati a tecnologie che abbiamo importato dal cinema stesso e dagli allestimenti di Cinecittà.

*Quale era il ruolo dell'assessorato alla cultura?*

L'assessorato alla cultura, in particolare nella persona di Renato Nicolini, era un luogo dove l'intelligenza era al primo posto su tutto, dove viveva un'aria di estremo confronto. Il merito di Nicolini è quello di aver abbattuto i muri dell'istituzione e aver istituito la prima scatola trasparente della città. In questo contesto sono nate le grandi idee sulla città degli anni Ottanta.

*Quali sono secondo lei le trasformazioni più significative che l'Estate Romana ha subito negli anni?*

Il punto più alto, anche in rapporto alla grandezza della città secondo me è stato il 1985. La moltiplicazione delle città dello spettacolo, il mattatoio che era diventato un luogo vivo, il foro italico e l'EUR "riconquistati" avevano infatti aperto un discorso sulla città del Novecento che aveva abbattuto qualsiasi giudizio sulle architetture degli anni Trenta. Con l'Estate Romana l'EUR che viveva solo negli orari d'ufficio, attraverso una *iniezione* di persone provenienti da altre parti di città, diventa proiezione della città futura. Mentre il Colosseo rappresenta un'architettura unica, la dimensione e la forma dell'EUR è inoltre confrontabile sulla scala urbana con altre città europee come Amsterdam, Stoccolma. Dopo il 1985 si chiude, secondo me, ogni attività sperimentale di prefigurazione sugli spazi urbani.

*Cosa, secondo lei, ha segnato il declino di questa esperienza?*

Innanzitutto la polemica tra effimero e permanente. Il padiglione di Mies Van de Rohe che era un oggetto fatto per una esposizione temporanea, quindi dello stesso valore virtuale di uno schermo di Massenzio, aveva influenzato talmente la cultura architettonica che si è sentito il bisogno di ricostruire quello che si era visto solo in fotografia. Questo parallelo mi ha sempre restituito la misura della

banalità del dibattito tra permanente ed effimero; ci sono oggetti che durano 10 giorni che possono avere un valore molto più alto di oggetti che possono durare mille anni.

La seconda questione riguarda un fatto generazionale. Nel 1979 abbiamo conosciuto una generazione, che pensava le stesse cose e aveva gli stessi desideri sulla città e questo è un fatto quasi unico che ha generalmente un inizio e una fine precisi.

Altra causa della banalizzazione dell'Estate Romana sono stati gli eventi politici che hanno trasformato questa esperienza in luogo di servizio turistico, svilendone ogni esito sperimentale i cui germi sarebbero dovuti diventare dei veri interventi sulla città. Questa intenzione, che si è concretizzata negli interventi di via della Consolazione o del Colosseo, è in realtà molto difficile da realizzare e per questo è andata appunto sparendo per mancanza di una volontà politica.

*Che significato aveva originariamente l'Estate Romana e che cosa ne rimane oggi?*

Oggi di questa manifestazione rimangono le immagini, le esperienze critiche, i testi e secondo me è giusto che una generazione che viene dopo, la analizzi e da lì riparta come avviene in tutti i fenomeni, dell'architettura alla letteratura. Trovo positivo che in questi anni sia nata l'esigenza di recisione critica di questa esperienza dato che, non essendo stata istituzionalizzata in nessun modo, se passasse troppo tempo, questi fenomeni, per loro natura, sparirebbero.

*Simone Carella*

Simone Carella ha dedicato il suo lavoro alla ricerca teatrale che inizia come aiuto-regista di Gian Carlo Celli al Dioniso Teatro. Alla fine degli anni '60 ha partecipato alle esperienze di teatro-militante con il gruppo 'gli Uccelli' e gli artisti della galleria 'l'Attico' di Fabio Sargentini.

Dal 1971 ha svolto la propria attività all'interno del gruppo Beat 72, punto di riferimento per il Teatro d'Avanguardia di Roma, con cui ha realizzato numerosi progetti culturali di teatro, musica, poesia, arte, in continuità con le idee dei movimenti dell'Avanguardia storica. Negli anni dell'Estate Romana ha contribuito alle esperienze sperimentali della stagione nicoliniana con l'organizzazione di diverse manifestazioni tra cui il *Festival Internazionale dei Poeti*, *Miseria 81: festa dei nuovi poveri* e *La festa di capodanno del 1982-1983*.

Roma, 22.05.2014

*Come ha avuto inizio la sua esperienza nell'Estate Romana?*

Il primo progetto che abbiamo presentato per l'Estate Romana è il *Festival Internazionale dei Poeti* di Castel Porziano

Renato Nicolini è diventato assessore nel 1976 e introno a lui si è subito creata una grande aspettativa in quanto parte della giunta Argan, intellettuale prestigioso, per la prima volta sindaco della capitale. Su questa scia nel 1977 Nicolini promuove il primo festival di Massenzio, lasciando subito intuire un'atmosfera di cambiamento rispetto a alla precedente gestione della cultura.

Io facevo parte del *Beat 72*, uno spazio di punta della produzione teatrale e anche poetica di quegli anni e, come le altre associazioni del cinema e della musica, abbiamo quindi pensato di proporre a Renato Nicolini una iniziativa culturale. Volevamo realizzare una "Woodstock della poesia", concentrata sui poeti internazionali del momento molto popolari anche tra la gente comune come Allen Ginsberg e i poeti della *Beat Generation*. La nostra idea era quindi

quella di invitare questi personaggi in un *reading* pubblico, che in Italia non era mai stato realizzato in precedenza.

*Che tipo di rapporto c'era tra gli eventi, l'architettura e le norme della città?*

In generale, più che un rapporto simbolico tra l'avvenimento e il luogo, quello che ci interessava inizialmente era la capacità che quel luogo aveva di accogliere il pubblico. Oltre a questo tipo di ricerca, lo sguardo sulla città era indirizzato dal desiderio di trovare spazi impreparati ad accogliere la funzione proposta dalla manifestazione, dove realizzare *situazioni*, sovrapponendo arbitrariamente alle destinazioni urbane classiche esperienze fuori dall'ordinario, come era già avvenuto con il cinema alla basilica di Massenzio.

Il *Festival Internazionale dei Poeti* a Castel Porziano o la *Festa di Capodanno del 1982-1983* erano quindi manifestazioni realizzate in luoghi particolari che, attraverso la loro urbanità, rappresentavano anche *provocazioni* culturali sentite come necessarie per superare il clima di stallo di quegli anni fortemente segnati del terrorismo.

*Che ruolo aveva l'architettura nella realizzazione complessiva delle manifestazioni?*

Nella nostra esperienza, l'architettura era un mezzo per definire un luogo di azione per gli spettatori usando scenografie elementari secondo un rapporto 'istintivo' con l'architettura, teso piuttosto ad effettuare uno spostamento di senso della realtà urbana dove intervenivamo. Ad esempio, la scelta del traforo - un sottopassaggio nell'area centrale della città che unisce via Nazionale con via del Tritone al di sotto del colle Quirinale - per la festa di Capodanno del 1982-1983, risponde essenzialmente all'esigenza di proteggere il pubblico dal clima invernale. Questo spazio è stato utilizzato senza costruire nessuna architettura ma allestendo unicamente delle luminarie lungo la sua lunghezza. Allo stesso modo, a piazza di Siena abbiamo preferito alle luci classiche del teatro, le luminarie, con le quali ne abbiamo circondato il perimetro. Quando abbiamo scelto l'università, anche



qui si è trattato di effettuare uno spostamento di senso. L'architettura era quindi un mezzo per sistemare un luogo di azione per gli spettatori e per questo gli interventi erano più di carattere scenografico che architettonico. In breve, il rapporto con l'architettura per noi è stato sporadico e volontaristico.

Al centro di ogni lavoro c'era piuttosto la cultura, come strumento di provocazione intellettuale capace di gettare uno sguardo verso questioni sotterranee della società. Gli anni Ottanta erano ad esempio caratterizzati dal benessere; il tema della povertà era quindi un tema dimenticato, occultato ma ancora esistente e questo ci ha spinto nel 1981 a proporre *Miseria 81: festa dei nuovi poveri*, realizzato nell'ex campo boario, uno spazio urbano allora inutilizzato.

L'esperienza più significativa dell'Estate Romana dal punto di vista architettonico è stata quella di Parco Centrale, dalla quale è iniziato ad emergere un dibattito sull'effimero che ne ha ridotto le ricchezze culturali alla questione della permanenza. Dal mio punto di vista, l'aspetto centrale dell'effimero non riguarda questioni legate alla durata. Il concetto di effimero ricorda piuttosto un'idea sotterranea che implica *trasformazione* in quanto riguarda un processo dinamico di relazione della società con i suoi contenuti e con la forma che di conseguenza assume. L'effimero è stato invece interpretato come qualcosa che oggi c'è e domani scompare quando in realtà è un concetto articolato e creativo. Ad essere effimera, al contrario, è forse proprio l'architettura.

#### *Quale era il ruolo dell'assessorato alla cultura?*

Con il *Beat 72* avevamo fatto altri progetti che si sviluppavano nel tessuto urbano, però in questo caso era la prima volta che si trovava un riferimento capace di ascoltare e rispondere, una persona intorno alla quale l'assessorato alla cultura si è andato man mano evolvendo insieme alle proposte che venivano fatte. L'assessorato alla cultura quindi era un laboratorio, dove giorno per giorno venivano create sia le strutture necessarie alla realizzazione degli avvenimenti, sia le formule organizzative, diventando un terminale attivo, dialettico. È stato tutto creato

allora, in una maniera “miracolosa” perché priva di burocrazia, che favoriva un rapporto diretto tra gli artisti e il rappresentante del potere. Era un parlarsi tra coetanei. Le idee nascevano spontaneamente, ognuno con il suo *background* capiva che poteva uscire fuori dall’ambito un po’ elitario dove si svolgeva la sua attività e proporsi all’attenzione di un pubblico più vasto.

*Quali sono secondo lei le trasformazioni più significative che l’Estate Romana ha subito negli anni?*

La trasformazione più significativa è stata quella che poi ha portato alla sua degenerazione cioè la burocrazia che, negli anni, è emersa con il suo potere di veto. Durante l’assessorato nicoliniano tra i gruppi che si occupavano degli eventi e l’amministrazione comunale il rapporto era diretto e questo significa che tutti gli aspetti delle proposte, da quello culturale, alla scelta degli spazi, ai costi, si discutevo collegialmente.

*Cosa, secondo lei, ha segnato il declino di questa esperienza?*

Penso che la fine di questa stagione romana sia iniziata quando si è pensato di non essere più in grado di decidere e quindi sono stati istituiti i bandi che, attraverso punteggi oggettivi, valutano le proposte rispetto a dei requisiti. Se da un lato questo permette a molte persone di partecipare, d’altra parte quello che prevale in questo sistema è l’organizzazione dell’iniziativa a discapito della sua qualità. Anche se oggi Piazza Vittorio durante l’estate è dedicata al cinema, il suo programma è ridotto ad una lista di film scelti tra le ultime uscite dell’anno, cosa che non è sicuramente paragonabile alle *idee* che, al contrario, erano proposte durante Massenzio.

*Che significato aveva originariamente l’Estate Romana e che cosa ne rimane oggi?*

Con la morte di Petroselli, la nuova giunta comunale ha ereditato solo la facciata dell’Estate Romana, non essendo in grado di competere culturalmente con Nicolini. Se da un lato Gianni Borgna ha permesso la realizzazione di strutture importanti e necessarie per Roma come l’Auditorium,

dall'altro ha seguito uno spirito di restaurazione che, rispondendo ad un'ansia ordinatrice ha portato alla sistematizzazione di tutti i processi creativi attraverso la costruzione di strutture permanenti come la Casa del Jazz, la Casa del Cinema etc. che oggi si confrontano con altrettante problematiche. Nella ricerca di una modalità capace di rendere duraturo l'effimero, si è al contrario spenta ogni tipo di *febbre*.

### *Bruno Restuccia*

Bruno Restuccia inizia ad occuparsi di cinema negli anni Settanta fondando e dirigendo due cineclub romani, il *Politecnico* e il *Filmstudio*, con i quali idea e organizza numerosi eventi dell'Estate Romana. Dal 1979 al 1983 collabora con Renato Nicolini come Consulente per le attività cinematografiche dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma, periodo durante il quale progetta e organizza numerose manifestazioni tra cui *La Città del Cinema e Parco Centrale*.

Autore televisivo e consulente per la *Rai e Telepiù/Canal Plus*, nel corso degli anni Novanta ha curato alcuni programmi televisivi sul cinema e realizzato molti documentari. Dal 1998 al 2001 è stato direttore del festival cinematografico *XXI Secolo* di Reggio Calabria. Nel 1998 si è associato come produttore alla *Paso Doble* e nel 2002 ha fondato la *Esperia Film*. Con queste due società ha prodotto molti film e documentari tra i quali *Il Mio Viaggio in Italia*, scritto e diretto da Martin Scorsese.

Roma, 26.05.2014

### *Come ha avuto inizio la sua esperienza nell'Estate Romana?*

L'Estate Romana è stata pensata e prodotta nel decennio che va dai primi anni Settanta ai primi anni Ottanta. Quel decennio è stato in Italia e in tutto il mondo tra i più creativi del secolo. Solo che la domanda che le nuove offerte sollecitavano si scontrava con gli apparati distributivi tradizionali che, in Italia particolarmente inadeguati e obsoleti, non erano più in grado di soddisfarla. Si moltiplicavano tuttavia spazi e agglomerati che si definivano

alternativi e che, con mezzi ridottissimi, permettevano di fruire o almeno di accostarsi a quell'immaginario che tale creatività stava producendo. Si erano formate piccole tribù che da sole non potevano avere la forza e il respiro per diventare maggioritarie. L'inizio dell'Estate Romana si può quindi rintracciare in questi movimenti che hanno preso vita già negli anni precedenti alla sua effettiva realizzazione.

La grande intuizione politica di Nicolini è stata quella di aprire a queste forze la macchina che gestiva la cosa pubblica, di permettere che scambiassero esperienze, di irrorare con questa linfa il territorio urbano. Questo ha permesso non soltanto di far fruire in modo adeguato e democratico quegli oggetti artistici e spettacolari, ma di trasformare i cittadini da spettatori a consumatori/produttori di senso e di immaginario. E dare una nuova possibilità alla politica stessa.

Questi movimenti che avevano alla base la volontà di un nuovo modello di elaborazione e produzione culturale, hanno trovato un rapporto immediato nella nuova organizzazione che la politica pubblica si stava dando. Erano da poco nate le regioni, gli enti locali stavano trovando una nuova configurazione.

Ogni progetto era quindi un momento ricco di possibilità dove sperimentare nuovi modelli culturali. Nel tempo tutto questo è stato definito effimero, riducendo la complessità di questa esperienza a un banale rapporto con ciò che è permanente. Effimero è ciò che dura solo un giorno: per noi voleva dire navigare a vista, imporsi di essere agili, per superare la politica di piano, in un mondo in cui la vita è più veloce di chi la pensa. Effimero per noi era la messa in scena di un modello, il vedere affiorare delle tracce, evidenziarle e ricostruire una memoria, immaginare.

*Che tipo di rapporto c'era tra gli eventi, l'architettura e le norme della città?*

Alcune regole urbane o passaggi burocratici venivano completamente sorpassati da una presa di responsabilità personale da parte di Nicolini che, anche se conosceva bene i rischi legati a simili decisioni, non si è risparmiato nel farsene carico.

Saltando tutte le procedure perché riconosciute come incapaci di rispondere alle esigenze di quel momento, si sono potute sbloccare molte situazioni stagnanti da tempo.

Ad esempio a quell'epoca i film si potevano vedere solo al cinema. Nel 1978, in occasione della mostra sul *Teatro della repubblica di Weimar* Nicolini si prende la responsabilità di consentire la rassegna cinematografica che avevamo pensato in una piccola e in seguito affollatissima sala del palazzo delle Esposizioni, che stava per essere annullata a causa di impedimenti normativi. Al contrario, gli ostacoli burocratici che hanno ritardato la realizzazione di Parco Centrale dimostrano quanto sia stata fondamentale l'agilità d'azione della macchina pubblica che ha caratterizzato in particolare i primi anni dell'Estate Romana.

*Che ruolo aveva l'architettura nella realizzazione complessiva delle manifestazioni?*

L'architettura era il punto di riferimento di tutti quelli che lavoravano all'Estate Romana, architetti e non. Il nostro interesse si concentrava sulla città intesa come struttura multicentrica e sull'atteggiamento che l'architettura produceva in coloro che vivevano la città. L'idea di città a cui ci riferivamo non era strettamente legata alla sua architettura né all'urbanistica, ma ci interessava piuttosto considerare la città per quello che è, come un sistema di segni popolato. Ci opponevamo a qualsiasi idea di piano, in quanto obsoleto nel momento stesso della sua elaborazione.

Il nostro intervento era in questo corpo fatto di persone, dentro una struttura urbana. Quello che ci interessava era mettere in moto dei processi sempre più articolati, che permettessero continuamente uno scambio di ruoli tra consumatori e produttori. I risultati che si ottenevano, di natura politica, di elaborazione rispetto al tema del consumo o di nuova definizione dei rapporti urbani producevano il progetto successivo che spingeva ancora più avanti l'esperimento.

La città era inoltre un elemento della memoria, nel senso della conoscenza del proprio sé e degli altri. La memoria passa attraverso il racconto. Nel

momento in cui producevamo un evento producevamo una storia. Oltre a sistemare ciò che serviva per la manifestazione, la scelta dei luoghi e la loro organizzazione era tesa a ricostruire o “costruire per la prima volta” la memoria di quel luogo che si traduceva dunque fisicamente nella realizzazione di spazi.

Attraverso architetture temporanee che permettevano di utilizzare parti di città in maniera insolita la nostra intenzione era quella di disegnare un immaginario collettivo in modo da incoraggiare un processo democratico di riappropriazione dei luoghi del centro della città, in un momento caratterizzato al contrario da una spinta centrifuga verso le periferie. La nostra idea era quella ritrovare la centralità di Roma, persa soprattutto dopo la grande immigrazione degli anni Sessanta e l'architettura era lo strumento con cui far funzionare questo sistema di relazioni.

La città era il “produttore di senso” e la politica era la maniera di intervenire, disarticolare e ricostruire questi significati. Proprio per questo si è scelto di collaborare con architetti come Di Puolo, Dardi, con lo studio Purini Thermes Staderini e soprattutto con De Boni e Colombari. Inoltre, il fatto che Nicolini stesso fosse un architetto non è un caso.

*Quale era il ruolo dell'assessorato alla cultura?*

L'assessorato alla cultura era simile ad un campus dell'università, un luogo dove scambiare e far crescere le proprie idee. Una delle principali attività dell'assessorato -e in questo bisogna riconoscere il merito e le capacità di Nicolini- era quella di ascoltare e mettere insieme gli spunti provenienti da associazioni diverse, riconoscendo le proposte che, unite, potevano svilupparsi in maniera articolata.

Questa disinvoltura, insieme alla rapidità nel concedere gli spazi a disposizione del comune, ha permesso la realizzazione numerosi interventi.

*Quali sono secondo lei le trasformazioni più significative che l'Estate Romana ha subito negli anni?*

Il nostro modo di procedere può essere paragonato a quello del *Continental Op*, il protagonista del romanzo *Piombo e Sangue* di Hammet Dashiell. Per

ricostruire gli omicidi per i quali è chiamato, il *Continental Op* invece di avviare una investigazione con un'analisi "da fuori", come osservatore esterno, si reca nella città in questione e inizia a collaborare con i due principali gruppi rivali mettendoli uno contro l'altro finché dal loro scontro non emerge una informazione in più, l'elemento chiave che permette di risolvere il caso. Le principali trasformazioni progettuali dell'Estate Romana sono avvenute con lo stesso meccanismo; mettendo in funzione dei sistemi dove lasciavamo giocare anche gli altri, vedendone poi i risultati e passando allora alla fase successiva. Tutto questo è stato reso possibile grazie al sostegno politico che si è interrotto con la morte di Petroselli.

*Cosa, secondo lei, ha segnato il declino di questa esperienza?*

La prima resistenza è stata dovuta all'istituzione delle commissioni culturali che avevano il compito di selezionare e valutare le proposte presentate. Questo sistema ha finito dunque per seguire gli interessi dei singoli partiti e delle associazioni di categoria che con il tempo hanno sempre più rafforzato il loro intervento.

La mancanza di sostegno politico ha finito inoltre per ostacolare sistematicamente l'avvio dei progetti producendo gradualmente il rallentamento dell'intero sistema fino a svuotarne il senso.

*Che significato aveva originariamente l'Estate Romana e che cosa ne rimane oggi?*

L'Estate Romana ha avuto effetti molto visibili in tanti campi che è difficile rispondere. Come ha detto qualcuno, è vero che l'Italia non è un paese "normale", ma è proprio grazie alla sua anormalità che l'Italia ha potuto produrre città come Firenze, Roma, Venezia. Questo non si riferisce solo all'architettura della città, ma in maniera più ampia al modo stesso di rapportarsi con la forma della città, al modo in cui è vissuta e interpretata. In questo ragionamento si può quindi inserire anche l'elaborazione dell'Estate Romana. Nessun paese normale avrebbe potuto produrre una esperienza così anticipatrice e, d'altra parte, bruciarla così velocemente. E noi avremmo



dovuto fare di più: avremmo forse già dovuto intuire quanto si fosse prossimi alla fine della produttività politica degli eventi di massa e dunque quanto fosse ormai tempo di rinunciare all'idea di dovere rinnovare i contenuti della sinistra attingendo dall'immaginario collettivo perché questo non indicava “le meravigliose sorti dell'avvenire”, ma riferirci invece a ciò che unisce il corpo -la matrice organica- e la macchina, le connessioni, le reti.

*Franco Purini*

Franco Purini è Professore Ordinario di Composizione Architettonica e Urbana all'Università di architettura di Roma *La Sapienza*. Ha inoltre insegnato a Reggio Calabria e a Venezia.

Per l'Estate Romana ha collaborato alla realizzazione del progetto *Parco Centrale*. Nel 1981 è co-autore con Renato Nicolini del testo *L'effimero teatrale: Parco Centrale Meraviglioso Urbano*.

Roma, 18.06.2014

*Come ha avuto inizio la sua esperienza nell'Estate Romana?*

La mia esperienza nell'Estate Romana del 1979 ebbe inizio su richiesta di Renato Nicolini, che mi propose non solo di curare gli allestimenti di quella edizione, ma anche di discutere con lui e con le organizzazioni coinvolte su come impostarla. Cominciò così un lavoro di analisi a partire da un'idea della manifestazione nella quale i fondamenti teorici che la sostenevano dovevano trovare una coerente corrispondenza con gli spazi della città che l'avrebbero ospitata. *Parco Centrale* è una dizione che si riferisce agli studi di Walter Benjamin su Parigi. *Parco Centrale* sarebbe l'insieme delle strutture collettive, i *passages*, che costituivano la parte più importante della ricerca del filosofo berlinese. Nell'importazione teorica di quella edizione c'erano anche riferimenti al situazionismo di Guy Debord, alle teorie massmediologiche di Marshall McLuhan, e al mondo della pop-art. Nella manifestazione, che faceva riferimento anche allo spirito gramsciano del “nazional-popolare”, aveva un ruolo importante la

ricerca di momenti in cui l'alto e il basso si mescolavano in una rottura dei confini tradizionali tra espressioni elitarie e fruizioni di massa delle realtà comunicative che venivano definendosi nella città. La "massa" poteva quindi entrare in un discorso elevato e viceversa, il tutto all'interno di una visione fortemente metropolitana, per molti versi nuova in quegli anni. Pensavamo che *Parco Centrale* dovesse assorbire l'energia metropolitana ma che facesse anche confluire nei flussi comunicativi della città materiali nuovi. Volevamo rompere con la centralità di Massenzio, il luogo del cinema, per restituire alla manifestazione la dimensione della metropoli. L'invenzione fu un quadrilatero ideale basato su quattro luoghi abbastanza lontani rispetto al centro. Essi costituivano un perimetro virtuale attraverso il quale si trascriveva nell'architettura la scala dell'intera città. Alla base di questo lavoro c'era il concetto di contaminazione urbana, il che significava inserire in alcuni punti una sorta di *infezione*. Sempre utilizzando questa metafora biologica si dovevano introdurre nella città staminali nuove che avrebbero indotto nel corpo urbano fenomeni di rifiuto, di rigetto, di accoglimento e di metamorfosi. Questo in effetti è successo, soprattutto per quanto riguarda l'esperienza teatrale. I quattro luoghi, per scelta molto diversi l'uno dall'altro, erano il Mattatoio, il Parco della Caffarella, Villa Torlonia e due aree di Via Sabotino. Il Mattatoio, un manufatto mitologico della Roma Moderna, un luogo di morte ma anche un manufatto rappresentativo della classe operaia romana, era chiuso da diciotto anni. Per questo motivo molti giovani romani non sapevano nemmeno che esistesse. Il Parco della Caffarella, era il luogo dedicato alla danza. Esso era inserito in un punto particolarmente significativo dal punto di vista archeologico, uno dei luoghi più remoti della città, nel quale si avvertiva ancora il senso del paesaggio di Roma prima di Roma. A Via Sabotino c'erano invece un paio di isolati rimasti liberi dopo la demolizione di due blocchi di case popolari. Conservammo i due recinti originali, ancora oggi esistenti, come segno della memoria urbana. Scegliemmo quella localizzazione perché il Quartiere Mazzini era ed è ancora un quartiere borghese. Rispetto al conformismo che lo

caratterizzava volevamo inserire un elemento di rottura rivivendo proprio lì l'esperienza teatrale maturata nella stagione eroica delle cantine romane, in quel momento ancora molto attiva. L'idea era quella di riportare alla ribalta la rivoluzione del teatro romano degli anni Settanta nata nel centro storico, negli spazi quasi clandestini delle cantine, per farla divenire un elemento di provocazione nei confronti di un ambiente quanto mai solido e tranquillo. Villa Torlonia era come il ponte di comando di tutta l'iniziativa, dove confluivano i materiali che si elaboravano giorno per giorno. I filmati e le interviste venivano rielaborate, riprodotte e mandate in onda da una serie di televisori collocati su un ponte metallico che si insinuava tra gli alberi della villa. Il contrasto tra l'immagine neoclassica di Villa Torlonia e questo elemento tecnologico, che entrava in un contesto nello stesso tempo idealizzante e romantico, introduceva nel tessuto tematico di *Parco Centrale* un elemento neofuturistico. Si riproduceva continuamente quello che era successo la sera prima in un processo in cui quasi in tempo reale, tutto si mescolava in una coinvolgente simultaneità iconica. I materiali visivi erano postprodotti all'interno del teatro neoclassico recentemente restaurato, ma in quel momento ancora in rovina. Il teatro era un ambiente storico quasi ruderizzato, non protetto dalla pioggia, attraversato da forti correnti d'aria, con stucchi cadenti e tappezzerie lacerate. Con la luce fredda dei monitor sui quali venivano elaborate le immagini, quell'interno anticipava le visioni che tre anni dopo avremmo ritrovato in *Blade Runner*, di Ridley Scott. Questi quattro luoghi dovevano significare il rovesciamento della centralità proponendo la dimensione metropolitana come componente essenziale della manifestazione.

*Che tipo di rapporto c'era tra gli eventi, l'architettura e le norme della città?*

Con questi interventi volevamo contrastare una visione normalizzata della città. I progetti avevano quindi il senso e il valore di una ridefinizione e di una  *riscrittura* del ruolo degli elementi architettonici, specialmente in Via Sabotino, il luogo che ha avuto un ruolo maggiore in tutta la manifestazione, visto

l'interesse che l'esperienza teatrale suscitava in quel periodo. Tutte le sere c'erano molte persone che venivano non solo a vedere lo spettacolo, ma anche a vedersi. Le due scalinate in legno, che consentivano di accedere all'interno dei recinti, diventavano a loro volta un luogo dello spettacolo e del conflitto urbano, mentre nei due teatri si svolgevano le rappresentazioni. Oltre al Teatrino Scientifico avevamo ricostruito un teatro famoso dell'avanguardia romana degli anni Settanta, il *Teatro la Fede* di Giancarlo Nanni e Manuela Kustermann dove andarono in scena alcune restituzioni filologiche di spettacoli realizzati anni prima nel teatro originale. Ciò produceva un effetto di attualizzazione di quelle messe in scena e nello stesso tempo una sfasatura temporale densa di suggestioni concettuali. Invece nel *Teatrino Scientifico* gli spettatori stavano in alto, con un atteggiamento diverso dalla fruizione paritetica che si ha in platea, dove l'attore vede direttamente il pubblico. In quel caso tutto si svolgeva in una specie di "pozzo" dove la gente osservava lo spettacolo dall'alto come in un esperimento scientifico, o come avviene in una sala operatoria, dove gli studenti osservano ciò che sta avvenendo da postazioni superiori. Il *Teatrino Scientifico* rimase attivo un anno e mezzo oltre la conclusione di *Parco Centrale*, un periodo durante il quale si susseguirono molte rappresentazioni prima che il comune decidesse di localizzare nell'area un centro anziani e di demolire il piccolo edificio in legno perché un attore ci si era insediato. Il Mattatoio invece lo destinammo alla musica rock e al jazz. Nel primo spettacolo si esibirono due famosi protagonisti della scena musicale nordamericana di allora, Anthony Braxton e Max Roach. Noi ci aspettavamo poche persone perché questo spazio non era conosciuto e invece gli spettatori furono 40 000. Sulla rivista *Lotus* pubblicammo alcune foto del dopo concerto dove si vedeva una grande distesa di rifiuti che anticipava, anche in questo caso, ciò che accadde qualche anno dopo a Piazza San Marco a Venezia con i *Pink Floyd*, mettendo in evidenza una incompatibilità genetica tra spazio urbano ed eventi di massa, per loro natura sempre distruttivi. Questa manifestazione però fu l'occasione per bonificare la grande area del Campo

Boario, che era ricoperta da una piramide di sanpietrini, perché il Comune aveva deciso di modificare radicalmente quel grande spazio, alterandone l'identità originale. Mi è sempre piaciuto pensare che il Campo Boario potesse essere la "piazza che a Roma mancava", un vuoto straordinario che da quel momento ha iniziato una nuova vita come spazio destinato alla cultura. Quindi l'operazione sul Mattatoio andò oltre l'Estate Romana, facendosi indicazione strategica per il futuro di questo manufatto.

*Che ruolo aveva l'architettura nella realizzazione complessiva delle manifestazioni?*

L'architettura è fondamentale perché se non c'è un segno che rimane nella memoria l'operazione non è riuscita. Il Teatrino Scientifico era un cubo di circa 9m x 9m, però molti romani si ricordano che a Via Sabotino c'è stata per qualche tempo una piccola architettura che aveva un suo significato.

Il coronamento simbolico dell'albero, il grande drappo rosso nella facciata posteriore, il traliccio che evocava ricordi costruttivisti caratterizzavano una sorta di scatola magica nella quale si saliva e si osservava, come in un cannocchiale del tempo, il misterioso gioco degli attori. Questo cubo bianco è rimasto a lungo nella memoria, come è rimasta l'ellisse di terra che realizzammo lì accanto. Il *Teatrino Scientifico* di Via Sabotino veniva inoltre annunciato lungo Viale Angelico da un grande segnale urbano nero e grigio, una ripresa futurista di architettura segnaletico-pubblicitaria.

*Quale era il ruolo dell'assessorato alla cultura?*

La scommessa del 1979 è stata quella di trasformare l'Estate Romana in un'occasione di sperimentazione estesa a tutta la metropoli romana. Si trattava di proporre nuovi orizzonti tematici nei quali la ricchezza dei linguaggi urbani fosse in grado di interagire con il pubblico di massa che, con varie motivazioni, seguiva la manifestazione. Anche il Festival Internazionale dei Poeti si collocava in questa prospettiva. In questo, il ruolo del Comune fu veramente centrale. Era inoltre coinvolto l'ARCI, e

alcuni importanti operatori culturali come Simone Carella, Giuseppe Bartolucci e l'attrice Patrizia Sacchi. È stata un'esperienza pensata in termini fortemente collettivi. Il merito dell'Assessorato alla Cultura, grazie a Renato Nicolini, è stato quello di riuscire a coalizzare queste forze, di metterle insieme, di produrre una sintesi nuova di ciò che era stato fatto e che si sarebbe dovuto fare. È sicuramente merito suo se questa operazione ha avuto quella compattezza, quella coerenza, e anche quelle capacità di produrre l'inaspettato che l'ha resa nota fino ad oggi.

*Quali sono secondo lei le trasformazioni più significative che l'Estate Romana ha subito negli anni?*

Dopo il 1979 l'Estate Romana si stabilizzò trasformandosi in un luogo dell'ufficialità. Sicuramente un'intenzionalità innovativa rimase, ma l'intera manifestazione si irrigidì in una formula, anche negli allestimenti. Il pubblico a cui si rivolgeva era sempre un pubblico di massa, ma in una certa misura esso subì una indubbia assuefazione. Gli allestimenti erano sempre molto ben fatti ed eleganti ma a mio avviso avevano perso la carica sperimentale che caratterizzò l'edizione del 1979. Era sensibilmente diminuita soprattutto sia l'idea del coinvolgimento di tutta la città di Roma, sia la volontà di trovare fuochi tematici che attivassero altrettanti interessi portando avanti quel progetto di *infezione urbana* che ho ricordato all'inizio di questa conversazione. Un progetto che fu invece ridotto e contenuto dentro gli spazi degli spettacoli, escludendo di fatto quell'interattività di cui si è detto. A proposito di questo declino c'è da ricordare che il successo iniziale dell'Estate Romana - che per inciso influenzò sia Jack Lang, Ministro della Cultura francese nel periodo mitterandiano, che ne trasse ispirazione per la *notte bianca* parigina, sia le abitudini dei giovani spagnoli dopo il franchismo, che trovarono anch'essi un nuovo modo di vivere le strade e le piazze di notte - fu dovuto in gran parte alla riscoperta delle città dopo gli anni di piombo. Si trattò di una reazione al fatto che Roma, come altre città, la sera e la notte era diventata in quegli anni un vero e proprio *deserto urbano*. La gente si chiudeva nelle case impaurita dal clima che si era instaurato nel paese. Quando questa

reazione si fece meno intensa si manifestò l'esigenza di ripensare la manifestazione, che peraltro aveva, come ho spiegato nella prima risposta, altre e forse più durature motivazioni. Nonostante l'impulso di Renato Nicolini questo ripensamento non ci fu. Prevalse allora la tendenza a ripetere ciò che era stato fatto nei primi anni.

*Cosa, secondo lei, ha segnato il declino di questa esperienza?*

Senz'altro l'abitudine. L'Estate Romana del 1979 aveva accolto gli umori più autentici e innovativi della condizione postmoderna teorizzata in quegli anni da Jean-Francois Lyotard. Nel momento in cui è da una parte *scoperto* dall'altro *inventato*, si teorizza il postmodernismo, prima che esso diventasse con il 1980 un fenomeno conosciuto da tutti, l'Estate Romana riesce parallelamente e simultaneamente a realizzarlo. Non si può capire bene l'esperienza di *Parco Centrale* senza la dimensione di novità di quella stagione culturale che sovvertì gli elementi e i temi precedenti. Esso raggiunse in seguito esiti anche discutibili, ma che all'inizio scaturì dalla comprensione che la modernità, nel suo momento propositivo, era finita diventando *storia*, come lo erano il classicismo o il barocco. Si apriva dunque uno spazio di ricerca del nuovo oltre il moderno, ma la presenza delle tematiche della modernità era ancora fortissima. Si trattava quindi di attualizzare in termini critici. Tale presenza emerse in modo evidente anche da riferimenti culturali come l'opera di Walter Benjamin, ma anche dalla visione della città come universo inconoscibile che, per necessità, produce smarrimento. Solo smarrendosi nella città, abbracciando il senso o il nonsenso della sua grandezza, e a volte della sua dismisura, si può scoprire qualcosa di nuovo, aprendo perciò la strada alla coincidenza tra postmodernità e metropoli. La postmodernità è poi diventata solo mediatica, conservando più un interesse per la comunicazione in quanto tale che per i suoi contenuti.

Questa deriva, progressivamente crescente, ha prodotto quell'assuefazione di cui parlavo, mescolata a quel neoconformismo che i postmodernisti degli anni Ottanta finirono con il promuovere.



*Che significato aveva originariamente l'Estate Romana e che cosa ne rimane oggi?*

Oggi l'Estate Romana ha perso quasi tutti gli elementi di quella tradizione iniziata nel 1979. L'idea che la realtà metropolitana dovesse diventare il luogo di una continua ma anche conflittuale scoperta del nuovo si è fatta piuttosto marginale. Ho l'impressione che oggi l'Estate Romana sia una delle tante classiche feste popolari, feste piacevoli segnate da un vasto pubblico, che non hanno, però, alcun interesse sul piano culturale. Ciò se intendiamo con cultura ciò che ancora non ha un'evidenza, che non prevede statuti, che va alla ricerca di temi riguardanti il contrasto fondamentale tra ciò che sappiamo sicuramente e ciò che non sappiamo ancora ma che ci interessa esplorare, magari in direzioni casuali e divergenti.

### *2.3 Anni. La Biennale di Venezia, Venezia 1979-1980*

Nel 1979 i settori Architettura e Teatro della Biennale di Venezia inaugurano la loro attività con il progetto comune di una mostra dal titolo *Venezia e lo spazio scenico* allestita a Palazzo Grassi tra il 6 ottobre e il 4 novembre dello stesso anno. L'incontro di questi due settori della cultura avviene sul terreno comune della città. Nell'introduzione al catalogo della mostra Maurizio Scarparo e Paolo Portoghesi, direttori rispettivamente del settore Teatro e Architettura, scrivono: «Il settore Architettura e il settore Teatro si sono così incontrati sul terreno della rivalutazione dei luoghi come matrici della cultura: sull'esigenza da una parte di sviluppare la propria azione nell'analisi della parola teatrale e degli spazi scenici, attraverso i quali la lingua è ciclicamente nata, morta e risorta, sull'importanza e sull'attualità, dall'altra parte, di reinventare e riprogettare la città esistente attraverso la reintegrazione dell'immaginario e del nuovo uso dell'effimero.»

Nel rivolgendosi in primo luogo ai veneziani stessi,<sup>1</sup> la mostra assume quindi carattere urbano diventando espediente attraverso cui recuperare fisicità

---

<sup>1</sup> Nel tentativo di recuperare un discorso sull'identità di Venezia, la mostra traccia un percorso che dalla sua nascita giunge fino alle cronache presenti.

e memorie della città. A questo scopo viene commissionato ad Aldo Rossi il progetto di un teatro natante, reinterpretazione dei teatri del mondo realizzati a Venezia fin dal Cinquecento per celebrare ricorrenze e avvenimenti pubblici eccezionali, costruiti come macchine teatrali progettate per essere spostate sull'acqua.

Oltre che a Palazzo Grassi, *Venezia e lo spazio scenico* occupa in questo modo tutta la Laguna coinvolgendo - tra le altre zone - San Barnaba-ponte dei pegni, l'area dell'Arsenale e quella di San Marco<sup>2</sup> attivando, con il teatro rossiano, anche la principale piazza della città, il suo bacino.

Nella fase iniziale, il Teatro del Mondo racchiude uno spazio senza programma ma, come specifica lo stesso Scarparo, l'edificio è costruito per dare spettacolo di se stesso fino al giorno della festa della Salute. Le funzioni e i viaggi intrapresi da questa architettura, vengono quindi definiti solo in seguito al riscontro internazionale suscitato dall'opera rossiana.<sup>3</sup> Anche se a proposito di questo edificio molto è stato scritto, nelle pagine che seguono, "misurando" la vita dell'opera attraverso il tempo, si vuole definire il processo "alle spalle" dell'architettura per sottolineare in termini di progetto gli aspetti operativi, gli scenari e le qualità che interessano più in generale la costruzione di urbanità effimere. Sebbene le considerazioni sul linguaggio definiscono un elemento di valore della ricerca, lo studio di quest'opera è piuttosto orientato a sottolineare la capacità del tempo determinato di attivare paesaggi attraverso la costruzione di narrazioni di cui questo teatro diviene appunto paradigma.

Allargando lo sguardo alla ricerca dei principi che guidano il progetto, scopo del lavoro è dunque quello di indagare i caratteri che interessano il binomio effimero-città. Rispetto a ciò, lo stesso Aldo Rossi scrive: « [...] l'effimero è una ricerca di messaggi alternativi, una singolare trasformazione dell'oggetto e del luogo nel loro confronto. [...] Tafuri scrive che nella realtà di Venezia [...] "la sua evidenza (del teatro) strappa impietosamente maschere che il tempo ha

---

<sup>2</sup> Rassegna stampa di Carmine Benincasa su "Il Gazzettino", Asac.

<sup>3</sup> Ivi.

incollato ai volti”. Quest’ultima osservazione indipendentemente dal teatro da me costruito, è uno spunto importante per la questione dei centri storici; credo che le nuove costruzioni dovranno riscoprire l’architettura della città antica e non potranno in qualche modo considerare la maschera incollata al suo volto. Anche se questa maschera costituisce forse il fascino da cui non riusciamo a staccarci ed è distrutto e distrutto deve rimanere; perché ogni intervento è, per sua natura, impietoso. Ma questi problemi – una alternativa reale, progressiva, insolita - non erano certo raccolti. Era preferibile intendere l’effimero come costruzione da pochi soldi, una baracca, una giostra; e anche tramutare la poesia delle baracche sotto le vesti più ambiziose dei festival e delle frettolose iniziative delle amministrazioni comunali. È bene anche che sia effimero ciò che non piace e che pone troppi problemi: a questa stregua anche la milanese Torre Velasca se non fosse stata costruita in solidissimo cemento e meglio ancora difesa da più solidi capitali sarebbe stata effimera e cioè distrutta, tanto violenta e contraria era la critica della sua immagine.»<sup>4</sup>

Punto di unione tra la stagione romana e l’anno veneziano è dunque la costruzione di un immaginario capace di scardinare, attraverso la ricerca della “meraviglia”, visioni urbane spesso intrappolate nelle forme del passato. Se il senso dell’architettura è certamente racchiuso nell’idea di lasciare un segno, fisico o culturale, le esperienze italiane raccontano quindi un modo altrettanto forte di lasciare tracce.

Nel tentativo di seguire attraverso la scrittura il viaggio dell’architettura di Aldo Rossi, attraversando l’anno compreso tra l’inaugurazione della mostra *Venezia e lo spazio scenico* nell’ottobre del 1979 e lo smantellamento del Teatro del Mondo nell’ottobre dell’anno successivo, questo lavoro si svolge nella forma di una novella grafica, intervallando alla cronaca della vita dell’opera, immagini, didascalie, citazioni o anche solo parole estratte dal vocabolario.

---

<sup>4</sup> Rossi, A. *Il teatro del Mondo*, in Brusatin, M. – Prandi, A. (a cura di) *Teatro del mondo. Aldo Rossi*, Venezia, Cluva, 1982, pp. 13-14.

## I PROGRAMMI DELLA SEZIONE « ARCHITETTURA » ALLA BIENNALE DI VENEZIA PER IL QUADRIENNIO 1979-1982

INFORMAZIONE

I

INFORMAZIONE

► Secondo la interpretazione più corretta delle finalità istituzionali dell'Ente, la sezione « architettura » da una parte documenterà criticamente i fenomeni più rilevanti dell'attuale dibattito sull'architettura, intesa nella sua specificità disciplinare, dall'altra esplorerà le connessioni della disciplina architettonica con gli altri settori del lavoro intellettuale, sia nella sfera della progettazione che in quella della verifica del progetto e del prodotto architettonico rispetto ai bisogni sociali ed alle vicende della cultura. La sezione architettura potrà altresì contribuire alla corretta impostazione dei problemi della internazionalità e del, non contraddittorio, legame con la realtà territoriale veneta. Mentre per l'internazionalità l'eccezionale fervore costruttivo del Terzo Mondo consentirà di allargare il raggio di azione della Biennale ben oltre i confini tradizionali in cui si è sviluppata la cultura figurativa moderna, per il decentramento essa potrà contribuire a proporre non interventi di supplenza rispetto alla attività culturale degli enti locali, ma occasioni di confronto e di dibattito tra iniziative riguardanti il territorio veneto e le più avanzate esperienze progettuali in campo internazionale. La Biennale potrà inoltre diventare anche nel settore architettonico punto di riferimento per le istituzioni pubbliche e private che hanno come obiettivo la trasformazione e la tutela dell'ambiente ed il miglioramento, attraverso la modifica delle condizioni ambientali, della qualità della vita. Allargando il campo della sezione a tutti i settori che riguardano l'influenza dei fattori ambientali sulla vita quotidiana, sulla residenza e sulle attività lavorative e sull'uso del tempo libero, la Biennale potrà offrire indicazioni critiche e proposte operative ai grandi movimenti di lotta dei lavoratori e nello stesso tempo offrire alla cultura artistica una possibilità di verifica delle proprie ipotesi ed una occasione di confronto con le discipline scientifiche. Il lavoro della nuova sezione tenderà quindi a mettere in rapporto i fenomeni che appartengono alla architettura in base al suo tradizionale statuto umanistico con tutti quelli che riguardano la trasformazione dell'ambiente fisico e la cultura materiale, attribuendo al termine di « architettura » non tanto il significato restrittivo di genere artistico, quanto quello più generale di settore del lavoro umano, rivolto alla progettualità ed alla costruttività sia ambientale che oggettuale.

Attorno a due grandi mostre critiche dedicate alle nuove tendenze ed alla trasformazione del territorio nel Terzo Mondo la sezione si propone di organizzare una serie di manifestazioni e convegni che aiutino a collocare le esperienze della cultura architettonica nel loro contesto sociale economico produttivo, allargando il campo di analisi alla architettura più direttamente influenzata dai fruitori, alla architettura dialettale, alle manifestazioni di organizzazione visiva dello spazio collettivo in cui emerge una creatività ambientale di carattere popolare.

Particolare importanza verrà data anche ad un ripercorrimto critico di alcune esperienze del Movimento Moderno che la storiografia ha lasciato in ombra o insufficientemente indagato. L'attenzione verso le tecnologie produttive avrà come campo privilegiato di indagine la ricerca delle alternative metodologiche allo spreco energetico ed al progressivo inquinamento ambientale in modo da offrire occasione di approfondimento e di dibattito agli operatori impegnati nella gestione del territorio.

► Nel quadro di un collegamento con le istituzioni culturali venete la sezione architettura potrà contribuire alla istituzione di un laboratorio di analisi urbana. Un settore di attività permanente sarà altresì dedicato al problema degli sbocchi professionali dei nuovi tecnici nel settore urbanistico e architettonico, al fine di promuovere — con la collaborazione degli ordini e delle facoltà universitarie — l'approfondimento dei problemi legati ad un inserimento del lavoro progettuale nelle strutture produttive e nelle istituzioni democratiche.

Durante il '79 la sezione architettura — oltre a dare inizio alle attività permanenti — intende contribuire, in collaborazione con la sezione teatro, all'allestimento di una mostra dal titolo « Venezia come spazio scenico ».

E' allo studio anche la possibilità di realizzare una manifestazione dedicata ai rapporti tra cinema ed architettura. La prima manifestazione prevista è la mostra « *L'architettura post-moderna* » (maggio-ottobre, 1980) che sarà preparata da un convegno sul tema nell'autunno di quest'anno.

Fig. 35 Articolo estratto da  
"Controspazio", n. 1/2, 1979, p. 96.





Fig. 36 Aldo Rossi, Disegno preparatorio del Teatro del Mondo.

FUSINA

Il Teatro del Mondo viene costruito nel cantiere navale di Fusina e trasportato con un rimorchiatore a Venezia.

VENEZIA

Inaugurazione della mostra Venezia e lo spazio scenico a palazzo Grassi. La chiusura della mostra era prevista il 04.11.1979.

Il segretario generale biennale Sisto della Palma richiama i curatori della Biennale Architettura e Teatro ad approfondire lo stato di avanzamento dei lavori relativo al teatro sottolineandone il ritardo e il notevole aumento dei costi rispetto allo stanziamento approvato.

06.10.1979

25.10.1979

La mostra Venezia e lo spazio scenico viene prorogata fino all'11 novembre, giorno dell'inaugurazione del Teatro del Mondo. La spesa sostenuta per ogni ulteriore giorno di apertura ammonta a 1 500 000 L. (pari a circa 770 000 €).

Arrivo del Teatro del Mondo dal cantiere di Fusina.

Inaugurazione del Teatro del Mondo a Punta della Dogana.

Programma: ore 18:00 concerto eseguito dal maestro René Clemencich sulle musiche di Benedetto Marcello. Sergio Vartolo al clavicembalo. Per i dieci giorni successivi il teatro rimane aperto al pubblico dalle 10-13 e dalle 15.30-19.30.

04.11.1979

10.11.1979

11.11.1979

Circolano indiscrezioni sulla possibilità di usare il Teatro rossiano per una mostra itinerante che dovrebbe risalire il Danubio.

Antonio Zanchet, avendo valutato i costi in merito alla possibilità -ipotizzata prima di iniziare la costruzione- di mettere il teatro a dimora via terra, suggerisce di ricoverare per il teatro con il pontone in una darsena vicina all'arsenale, per studiare nel frattempo soluzioni utili ad evitare il costo del noleggio del pontone Argentino.

Chiusura del Teatro del Mondo che, contrariamente alle indicazioni iniziali rimane fermo a punta della Dogana.

Il Gazzettino riporta che il Teatro del Mondo è fermo a punta della Dogana sottolineando gli evidenti problemi di conservazione dell'edificio.

Il Teatro del Mondo riparte verso il cantiere di Fusina.

14.11.1979

16.11.1979

21.11.1979

28.11.1979

30.11.1979

1980

Nel mese di gennaio il Teatro del Mondo occupa la copertina di Casa Vogue n. 102.

Paolo Portoghesi chiede l'acquisto delle fotografie di Antonio Martinelli relative alla costruzione del Teatro del mondo nel cantiere di Fusina.

Inaugurazione degli spettacoli teatrali definiti dalla sezione teatro della Biennale di Venezia per il Teatro del Mondo e che lo occuperanno fino al 19.02.1980. La programmazione è parte integrante del primo Carnevale del Teatro svoltosi a Venezia dal 28 gennaio al 19 febbraio dello stesso anno. Sono inviate molte richieste di utilizzazione dell'edificio tra cui l'assessorato alla pubblica istruzione di Venezia ne propone l'uso per spettacoli per bambini da svolgere tra le isole della Laguna e il settore Arti Visive e Teatro per mostre e performance artistiche. Il settore Architettura pensa inoltre di posizionarlo all'ingresso della successiva mostra internazionale di Architettura di Venezia (o della laguna).

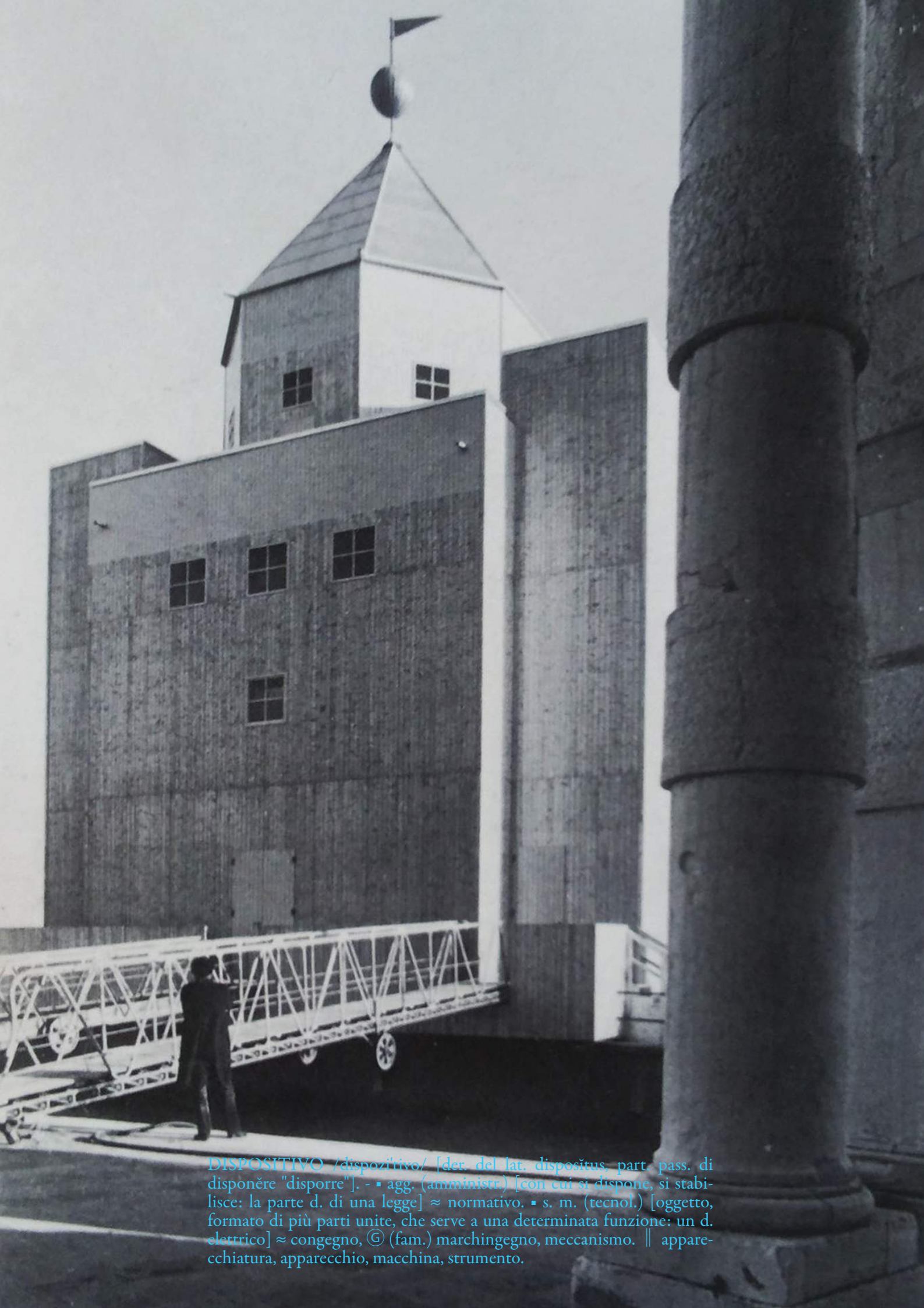
02.02.1980

14.02.1980

« Gentile direttore, la ringraziamo per lo spazio che anche il Gazzettino ha dedicato all'inaugurazione del Teatro del Mondo di Aldo Rossi. È un progetto destinato certo ad avere una vasta eco nazionale ed internazionale, dove l'immaginario si unisce all'esistente; immaginario mobile, oltretutto, e tale quindi da non costruire, al di là della non casuale provocazione, pericolo per la "visione eterna" di Venezia. Immaginario costruito, perché non costituisce un fenomeno elitario, per essere visto e vissuto in primo luogo dai veneziani. Questi 10 giorni, in cui il Teatro del Mondo resterà attraccato alla salute, serviranno per una prima conoscenza che i veneziani potranno fare della macchina all'interno e all'esterno e servirà a chiarire gli scopi, e i costi, i programmi e anche le utopie legate a questo Teatro del Mondo; e la possibile sua utilizzazione che Venezia vorrà farne, in modo più vasto e articolato, per il 1980 e oltre.

Con i migliori saluti, Maurizio Scarparo e Paolo Portoghesi »





**DISPOSITIVO** /dispozitivo/ [der. del lat. dispositus, part. pass. di disponere "disporre"]. - ■ agg. (amministr.) [con cui si dispone, si stabilisce: la parte d. di una legge] ≈ normativo. ■ s. m. (tecnol.) [oggetto, formato di più parti unite, che serve a una determinata funzione: un d. elettrico] ≈ congegno, © (fam.) marchingegno, meccanismo. || apparecchiatura, apparecchio, macchina, strumento.



L'assessorato alla cultura del comune di Venezia chiede alla biennale di Venezia l'utilizzo del Teatro del Mondo per un progetto tra maggio e giugno dello stesso anno.

**19.02.1980**

Paolo Portoghesi chiede l'autorizzazione ad utilizzare il Teatro del Mondo per la prima Biennale di Architettura, nei periodi compresi tra il 22.07.1980-05.08.1980 e 01.09.1980-30.09.1980.

**13.06.1980**

Paolo Portoghesi chiede un rimborso di 200 000 L. (pari a circa 103 000 €) per ulteriori lavori necessari all'allestimento della mostra sul lavoro di Aldo Rossi ospitata nel Teatro del Mondo.

**28.07.1980**

**IN VIAGGIO**

Conclusione della Carnevale del Teatro e ritorno del Teatro del Mondo al cantiere navale di Fusina.

**14.04.1980**

Viene ufficializzato l'utilizzo del Teatro del Mondo per la prima Biennale di Architettura di Venezia. La manifestazione diretta da Paolo Portoghesi con il titolo La presenza dal passato, si svolge dal 27 luglio al 20 ottobre 1980.

**05.07.1980**

A fronte delle notevoli spese sostenute dalla Biennale per il noleggio del pontone necessario a conservare il Teatro del Mondo, Sisto della Palma ne propone l'acquisto al vice sindaco di Venezia Gianni Pellicani. Il costo di questa operazione viene stimato intorno a 60-70 milioni di L. (pari a circa 36 000 €). Qualche mese dopo lo stesso Sisto della Palma, sollecita la risposta da parte del vice sindaco con una ulteriore lettera. Sebbene non si conoscano gli esiti di questa proposta, il successivo smantellamento del teatro fa pensare a un rifiuto da parte delle autorità veneziane.

La biennale di Parigi e l'istituto italiano di cultura della stessa città chiedono alla biennale fotografie del Teatro del Mondo e del Carnevale del 1980 per una mostra.

**11.07.1980**

Il teatro rossiano, ancorato al pontone Argentino, parte da Venezia per iniziare il viaggio verso Dubrovnik, dove si svolge la trentunesima rassegna del Festival Internazionale del Teatro. Durante la navigazione, oltre l'esposizione curata da Gianni Braghieri, il teatro ospita fotografie relative al Carnevale del Teatro realizzato a Venezia il precedente febbraio. L'equipe che accompagna il teatro, formata da I Solisti dell'Orchestra Tommaso Albinoni e il Teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria, viaggiano al suo seguito seguendone il percorso via terra. Le soste lungo il tragitto sono scandite da esibizioni, concerti e rappresentazioni definendo in questo modo una vera e propria tournée. La cronaca documentaria del percorso del Teatro del Mondo è redatta da Gabriele Coltro, giornalista del Il Gazzettino, che segue lo staff della Biennale e gli artisti durante l'intero percorso via terra. Questa iniziativa viene realizzata attraverso l'attivazione di molte collaborazioni attraverso cui viene anche definita la programmazione artistica. In particolare, le tappe del viaggio da Parenzo a Dubrovnik sono organizzate in collaborazione con lo Zagreb Concert di Zagabria. La partecipazione al festival internazionale di Dubrovnik avviene in collaborazione con il festival stesso mentre il convegno sul tema Scena e piazza: il linguaggio del teatro è organizzato con A.T.E.R. - Associazione Teatri Emilia Romagna e la direzione del festival di Dubrovnik. Il programma della tournée del Teatro del Mondo è infine realizzato in collaborazione con il Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

**10.08.1980**

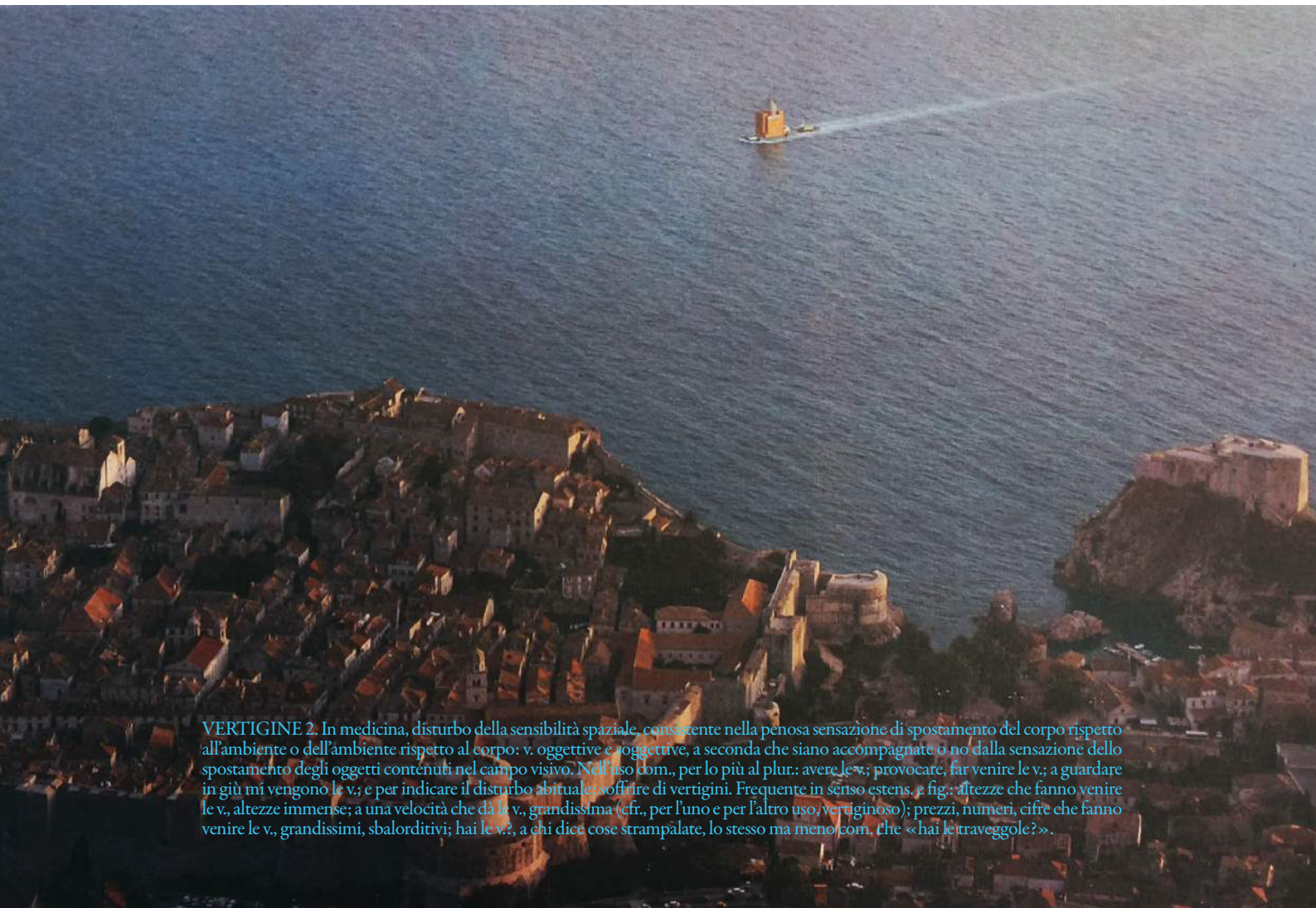
Si ipotizza la riapertura del Teatro del Mondo con lo scopo di organizzare una mostra del lavoro di Aldo Rossi per la quale viene fornito l'elenco dei materiali da esporre.

**10.05.1980**

Paolo Portoghesi chiede un rimborso di 400 000 L. (pari a circa 210 000 €) per l'allestimento della mostra sul lavoro di Aldo Rossi ospitata nel Teatro del Mondo. Questa esposizione curata da Gianni Braghieri e dal titolo Il teatro e lo spazio scenico, ricordando l'esposizione del 1979 a Palazzo Grassi presentando anche opere inedite dello stesso Aldo Rossi.

**12.06.1980**

**25.07.1980**



**VERTIGINE 2.** In medicina, disturbo della sensibilità spaziale, consistente nella penosa sensazione di spostamento del corpo rispetto all'ambiente o dell'ambiente rispetto al corpo: v. oggettive e soggettive, a seconda che siano accompagnate o no dalla sensazione dello spostamento degli oggetti contenuti nel campo visivo. Nell'uso com., per lo più al plur.: avere le v.; provocare, far venire le v.; a guardare in giù mi vengono le v.; e per indicare il disturbo abituale: soffrire di vertigini. Frequente in senso estens. e fig.: altezze che fanno venire le v., altezze immense; a una velocità che dà le v., grandissima (cfr., per l'uno e per l'altro uso, vertiginoso); prezzi, numeri, cifre che fanno venire le v., grandissimi, sbalorditivi; hai le v.?, a chi dice cose strampalate, lo stesso ma meno com. the «hai le travegole?».

PAR  
ENZO

Arrivo a Parenzo,  
ore 18.00.

11.08.1980.

Sosta a Parenzo.

12.08.1980.

Programma:  
Ore 21.00  
Prima esibizione  
dell'orchestra Albinoni  
di Venezia.

RO  
VIGNO

Partenza da Parenzo.  
A causa di un'errata segnalazione, la rotta del teatro viene invertita dirigendo il teatro verso Pola. Questo inconveniente si risolve con una serie di manovre e il teatro arriva a Rovigno.

13.08.1980.

Programma:  
Ore 21.00  
Esibizione dei I Solisti  
dell'Orchestra Tommaso  
Albinoni: *Le Canzoni  
da Battello.*

OS  
OR

Partenza da Rovigno della sola equipe  
via terra. Il Teatro del Mondo rimane  
fermo a Rovigno a causa di una avaria  
al motore. Lo staff raggiunge Osor  
dove prosegue la programmazione  
concertistica.

14.08.1980.

ZARA

L'equipe prosegue il  
viaggio via terra verso Zara  
mentre il teatro rimane  
ancora fermo a Rovigno.

15.08.1980.

Programma:  
Ore 21.00  
Esibizione dell'orchestra  
Albinoni. Il concerto si svolge nella chiesa  
di San Donato, edificio  
in pietra del VI secolo.

NIN

Il Teatro del Mondo  
e la compagnia si  
incontrano a Nin.

16.08.1980.

Programma:  
Ore 21.00  
Spettacolo della  
Commedia degli Zanni  
presentato dai giovani  
dell'Avogaria.

Partenza da Nin.

In viaggio verso  
Dubrovnik.

17.08.1980.

18.08.1980.

DUB  
ROV  
NIK

Arrivo a Dubrovnik.

19.08.1980.

Programma:  
Ore 21.00  
Concerto dell'orchestra  
Albinoni nel teatro  
e spettacolo comico  
nella piazza antistante.

**SOSTA**  
di due giorni a  
Dubrovnik in  
occasione del Festival  
Internazionale di  
teatro.

Programma 20.08.1980:  
Ore 10-19 ingresso libero alle mostre fotografiche  
presentate all'interno del Teatro del Mondo.  
20.00 Rappresentazione della compagnia Teatro della  
commedia dell'arte e l'Avogaria: sbarco del teatro del  
mondo, corteo per la città.  
21.00 Compagnia Teatro della commedia dell'arte e  
l'Avogaria: *La commedia degli Zanni.*  
23.00 I Solisti dell'Orchestra Tommaso Albinoni:  
*Canzoni da Battello.*

Programma 21.08.1980:  
 Ore 10-19 ingresso libero alle mostre fotografiche presentate all'interno del Teatro del Mondo.  
 16:00 Convegno sul tema: Scena e piazza: il linguaggio del teatro presieduto da Peter Selem.  
 20.00 Rappresentazione della compagnia Teatro della commedia dell'arte e l'Avogaria: sbarco del teatro del mondo, corteo per la città.  
 21.00 Compagnia Teatro della commedia dell'arte e l'Avogaria: *La commedia degli Zanni*.  
 23.00 I Solisti dell'Orchestra Tommaso Albonomi: *Canzoni da Battello*.

Con una delibera viene autorizzato lo smontaggio, in via urgente, del Teatro del Mondo.

**30.10.1980**

MARGHERA

I materiali del Teatro del Mondo vengono depositati in un magazzino di Marghera.

Partenza per Venezia, ore 10:00.

**22.08.1980**

GENOVA

VENEZIA

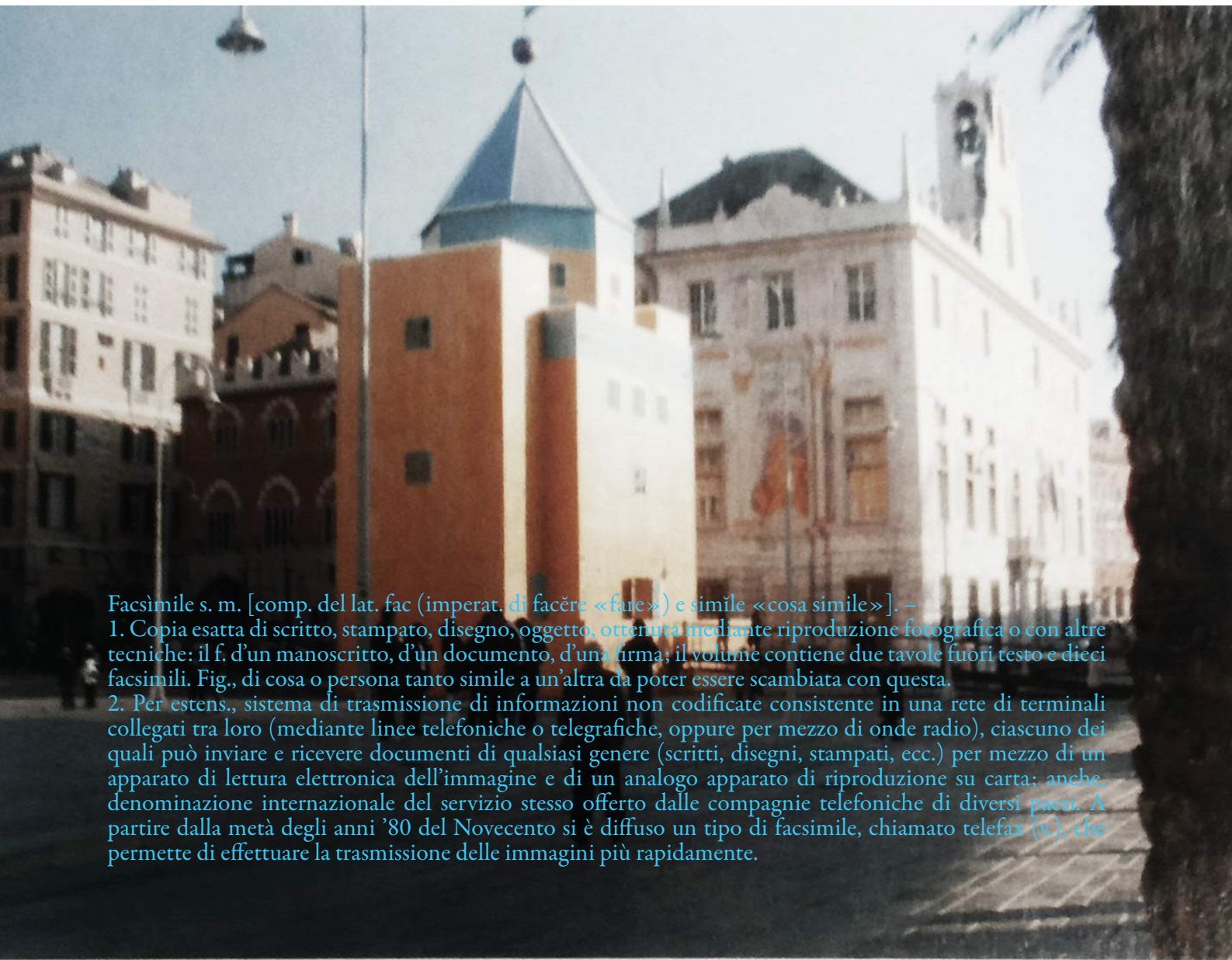
Partenza per Venezia, ore 10:00.

**30.09.1980**

In occasione di Genova Capitale Europea della Cultura, il Teatro del mondo è ricostruito nella stessa città come installazione che fa parte di questa manifestazione. Nonostante la mancanza dei disegni originali, la ricostruzione del Teatro del Mondo è avvenuta sulla base di approfonditi studi che hanno consentito la perfetta riproduzione dell'opera sia dal punto di vista architettonico che strutturale.

**2004**





Facsimile s. m. [comp. del lat. fac (imperat. di facere «fare») e simile «cosa simile»]. –

1. Copia esatta di scritto, stampato, disegno, oggetto, ottenuta mediante riproduzione fotografica o con altre tecniche: il f. d'un manoscritto, d'un documento, d'una firma; il volume contiene due tavole fuori testo e dieci facsimili. Fig., di cosa o persona tanto simile a un'altra da poter essere scambiata con questa.

2. Per estens., sistema di trasmissione di informazioni non codificate consistente in una rete di terminali collegati tra loro (mediante linee telefoniche o telegrafiche, oppure per mezzo di onde radio), ciascuno dei quali può inviare e ricevere documenti di qualsiasi genere (scritti, disegni, stampati, ecc.) per mezzo di un apparato di lettura elettronica dell'immagine e di un analogo apparato di riproduzione su carta; anche, denominazione internazionale del servizio stesso offerto dalle compagnie telefoniche di diversi paesi. A partire dalla metà degli anni '80 del Novecento si è diffuso un tipo di facsimile, chiamato telefax (v.), che permette di effettuare la trasmissione delle immagini più rapidamente.

### **3. LA CITTÀ EFFIMERA**





### 3. *La città effimera*

L'ultima parte di questo lavoro è strutturata a delineare le relazioni e le trasformazioni messe in campo dal binomio città e tempo. Il termine *effimero* legato a quello di *città* fa eco a quello di *paesaggio* per comprendere una visione allargata dei molteplici aspetti del reale.<sup>1</sup> L'idea di città effimera viene quindi intesa come possibilità di sovrapposizione di sistemi (fisici, culturali e sociali) capaci di aumentare, nel tempo e nello spazio, ambiti e luoghi di sperimentazione.

Dalle esperienze selezionate nella seconda parte di questo lavoro emergono infatti qualità ed elementi progettuali ricorrenti che fanno appello ad una capacità di interpretazione della “natura” della città rispetto al tempo presente, dei movimenti sotterranei che la attraversano quanto dell'abilità di mettere a sistema attori ed interessi anche distanti.

Lo spostamento dell'architettura verso i soggetti e le relazioni testimonia la direzione di una cultura che, partendo da un ragionamento sulla qualità dello spazio-tempo disponibile, considera la libertà d'uso e di sperimentazione quali strumenti di innovazione urbana capaci di generare, attraverso azioni veloci, attività e modelli di vita alternativi. In ragione di una durata limitata, le pratiche effimere raccontano infatti elementi di trasgressione dei sistemi convenzionali della città.

Nonostante i limiti temporali, le esperienze raccolte nella seconda parte del lavoro evidenziano la necessità di ingenti sforzi culturali, economici e di consenso per poter essere messe in atto. Sebbene il ritorno economico di queste operazioni sia difficilmente valutabile, la capacità dalle pratiche temporanee di tenere in equilibrio questioni economiche, sociali e ambientali sembra riflettersi sulla città in termini di rigenerazione urbana, toccando questioni oggi al centro del dibattito europeo sullo sviluppo sostenibile dei territori.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Per la definizione di paesaggio si fa riferimento alla Convenzione Europea del Paesaggio emanata nel 2000.

<sup>2</sup> Si fa riferimento alla Carta di Lipsia del 2007 sulle città sostenibili, seguita dalla dichiarazione di Toledo del 2010, le cui

Intrecciando passi della letteratura ad una serie di esperienze contemporanee, i capitoli che compongono questa parte del lavoro definiscono un elenco di spazi materiali e immateriali di intervento dove lo studio delle relazioni temporanee racconta anche la possibilità di riorganizzazione dei sistemi produttivi, gestionali e sociali della città. Tirando le fila dei discorsi precedentemente aperti (il progetto opera in maniera antimonumentale, interpretando il reale attraverso tentavi reversibili che necessitano dunque di verifica), scopo della terza parte della ricerca è raccontare, seguendo un percorso concatenato di storie, scenari e azioni possibili attivati da una visione progettuale che agisce sulla città nei termini temporali del processo.

### 3.1 *Trasgredire*

Nel 2012 alla 13° biennale di architettura di Venezia, *Common Ground*, il padiglione inglese propone una ricerca dal titolo *Venice Take Away* invitando dieci gruppi di architetti che hanno girato il mondo alla ricerca di risposte creative a questioni che interessano universalmente l'architettura.<sup>3</sup> All'interno di questa esperienza, Liam Ross e Tolulope Onabolu affrontano l'empasse in cui si trova l'architettura inglese: di fronte all'impoverimento dell'azione creativa causata da eccessive restrizioni normative, giustificate da un ragionamento teso a garantire qualità e sicurezza urbana, gli autori propongono una ridefinizione del dibattito bilanciato sulla relazione tra responsabilità e libertà.<sup>4</sup> A questo scopo il progetto mette a confronto la realtà sovra-regolata di Edimburgo e quella della prima colonia inglese, Lagos, caratterizzata al contrario

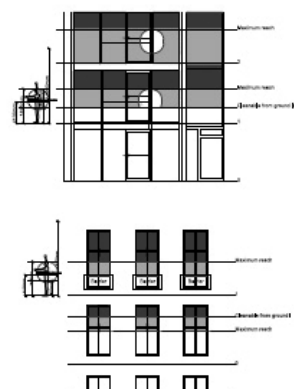


Fig. 1 Schema illustrativo delle dimensioni delle finestre definite dalla normativa inglese in relazione agli standard di sicurezza per la pulizia delle vetrate.

indicazioni perseguono principalmente gli obiettivi della coesione sociale e della sostenibilità ambientale.

<sup>3</sup> *Common Ground*. 13. *Mostra internazionale di architettura*, cit., p. 202.

<sup>4</sup> «We want to clarify that it is only through exposure to risk that we develop responsibility as architects, clients and building users. In other words, the curtailing of creative freedom by regulations is not the main issue. The real problem is the excessive regulation that enables us to avoid taking responsibility for ourselves.» Ross, L. - Onabolu, T. *Venice Take Away: The British Pavilion at the 13th Venice Architecture Biennale*, in RIBA, *Ideas to Change British Architecture Season: British Standard Lagos Exception*, London, AA Publications, 2012, p. 23.

da una diffusa mancanza di controllo legislativo.<sup>5</sup> Sebbene l'apparato normativo "dimenticato" di Lagos definisca effettivamente il carattere urbano della città, tracciandone la struttura generale e negando la possibilità di ulteriori sviluppi in queste aree, i luoghi studiati dagli autori raccontano spazi vibranti, occupati da costruzioni ad hoc e da una molteplicità di strutture temporanee.

Dal contrasto che deriva dall'accostamento di queste due realtà emerge dunque la complessità derivante da un apparato legislativo flessibile, capace di accogliere spazi indeterminati quali luoghi di espressione della diversità, paesaggi dinamici la cui definizione è affidata ad un urbanesimo quotidiano.<sup>6</sup>

Nel binomio norma-città il discorso sul tempo introduce dunque questioni legate all'occupazione e alla gestione stessa dell'urbano. L'eterogeneità che deriva da questi luoghi d'eccezione definisce perciò lo "spessore" dello spazio pubblico, dove la capacità di accogliere pratiche dell'ordinario racconta la possibilità del progetto temporaneo di rispondere alle questioni spaziali legate soprattutto ai termini di vitalità e di *mixité*.<sup>7</sup> Queste aree che normativamente riflettono l'indeterminazione di uno spazio bianco, di scarti in



Fig.2 Interboro, *Lentspace*, New York, 2009-2012.

<sup>5</sup> «We were surprised to uncover the Lagos State Physical Planning and Development Regulations – both Tolu and the Lagosian architects and lawyers we interviewed had been unaware of their existence.» Ivi, p. 23.

<sup>6</sup> A conclusione del noto saggio di Margaret Crawford, *Everyday Urbanism* che racconta l'esperienza degli "spazi quotidiani" emersi nella città di Los Angeles, si legge: «Global and local processes, migration, industrial restructuring, and other economic shifts produce social re-territorialization at all levels. Residents with new histories, cultures, and demands appear in the city and disrupt the given categories of social life and urban space. Expressed through the specific needs of everyday life, their urban experiences increasingly become the focus of their struggle to redefine the condition belonging to society. Once mobilized, social identities become political demands, spaces and sites for political transformation, with the potential to reshape the city.» Crawford, M. *Everyday Urbanism*, in Oswalt, P. - Misselwitz, P. - Overmeyer, K. *Urban catalyst: the power of temporary use*, Berlino, DOM, 2013, p. 154.

<sup>7</sup> Si ricorda a questo proposito il progetto *LentSpace*, realizzato nella Lower Manhattan in un lotto vacante di Hudson Square, uno dei più recenti quartieri dedicati al business che, a causa del suo carattere specialistico e della scarsità di spazio pubblico, soffre la mancanza di carattere urbano in particolare dopo gli orari di ufficio. Scopo di questo progetto temporaneo è dunque quello di stabilire funzioni altre, accrescendo in questo modo la vitalità del quartiere.

attesa di trasformazione,<sup>8</sup> delineano quindi le possibilità implicite nelle zone senza progetto: «Esperienze come il Non-Plan sperimentato negli anni sessanta del Novecento in Inghilterra, ma anche le più recenti applicazioni dell'arte e del planning che hanno rivisto i destini del Vinex olandese di Leidesche Rijn, restituiscono la possibilità che la norma e il disegno possano accogliere eccezioni, stati di sospensione della regola, per dotare gli insediamenti di servizi o realtà utili all'oggi, superando l'inerzia temporale del progetto.»<sup>9</sup>

Tornado al lavoro di Liam Ross e Tolulope Onabolu, si vuole qui sottolineare come gli esiti di questo ragionamento impostato sui termini di responsabilità personale, sovranità e legge conduca gli autori a rivedere i concetti stessi che guidano la norma, suggerendo la possibilità di scrittura della legge come mezzo per generare da essa eccezioni.<sup>10</sup> Due sono le direzioni che muovono da queste riflessioni: mentre la ricerca sul territorio di Lagos, riporta gli effetti sulla città derivanti da un sistema di regole temporaneamente “sospeso”, le difficoltà imposte dal contesto inglese di Edimburgo divengono causa di strategie architettoniche che agiscono sui sistemi, alterandone l'efficacia attraverso espedienti definiti per oltrepassare i limiti imposti dalle norme stesse.<sup>11</sup> Punto

---

<sup>8</sup> «Spazi bianchi assimilano edifici e “vuoti”, zone della città o del territorio rappresentate senza informazioni nelle mappe, bianchi perché senza occupazione, esclusi dal disegno o difficilmente rappresentabili, scarti. Isole instabili in attesa di trasformazione, o semplicemente di attenzione, che non trovano riscontro nelle codifiche dei segni. Superfici bianche come risultato di un accumulo di situazioni, non direttamente decifrabili o estromesse dal processo di comunicazione, in attesa di essere re-integrate in quello della produzione. Spazi tralasciati, omessi o dimenticati, sospesi.» Marini, S. *Spazi Bianchi. Progettare lo scarto* in Labelli, F. – Marini, S. *L'architettura e le sue declinazioni*, Verona, Iperedizioni, 2008, p. 189.

<sup>9</sup> Marini, S. *Nuove terre: architetture e paesaggi dello scarto*, cit., p. 75.

<sup>10</sup> «Additionally, the exploration led us to connect concepts of law and personal responsibility with sovereignty, which suggested that writing law is a means of generating an exception from it.» Ross, L. - Onabolu, T. *Venice Take Away: The British Pavilion at the 13th Venice Architecture Biennale*, cit., p. 24.

<sup>11</sup> In particolare gli autori fanno riferimento alle normative di Edimburgo che arrivano a definire le dimensioni delle finestre utili ad assicurare standard di sicurezza per la loro pulitura. Nell'intervista che Liam Ross fa a Phil Macdonald che nella pratica professionale si confronta con le questioni dette si legge:

d'unione di questi atteggiamenti, sembra perciò delinearsi nella possibilità di interpretare la norma quale momento creativo "registrabile" in relazione ai comportamenti, sempre mutevoli, che attraversano la città.

Nel 1963 Le Corbusier nel testo *Maniera di pensare l'urbanistica*, riferendosi alla diffusione delle nuove tesi architettoniche e urbanistiche che avviene nella prima metà del Novecento, affronta la norma secondo una visione dinamica, quale elemento in grado di modificare il suo stato in relazione alla trasformazione delle condizioni urbane. Nonostante l'autore parli di costruzione in senso classico, rispetto alle questioni temporali approfondite in questo lavoro, le parole del maestro svizzero vengono qui ricordate in quanto fanno ancora appello alla ricerca di uno spazio d'invenzione desumibile dell'esperienza reale, momento dominante sia sulla legge che sul progetto. Da queste riflessioni è possibile dedurre il conflitto che ancora si presenta tra un sistema pre-ordinato e statico con le tempistiche e la mutevolezza delle richieste che emergono dai territori.

Progetto e norma trovano dunque nel tempo determinato la misura di un esperimento che emerge dal basso, declinando al presente l'azione sulla città: «Questa mutazione (urbanistica) [...] avrà le sue norme, per elaborare queste norme occorrono dei *rilevatori di situazione*, esploratori dell'immediato futuro. E per questo compito sono accettabili solo persone capaci di fornire una soluzione di ricambio per tutto ciò che la loro critica avrà demolito. Non si tratta di astrarre, o di estrarre la quint'essenza delle cose, ma di costruire. [...] Le generalizzazioni servono a confermare il diritto delle nuove idee alla vita; esse non

---

«LR: How did you resolve that contradiction in this particular design?

PR: It was clear that we wouldn't be able to comply with the technical standards, so we considered taking the burden of window-cleaning away from flat-residents and bringing in professionals to take on maintenance in a more controlled way.

LR: So the contradiction was resolved by outsourcing?

PR: The regulation was directed at households that independently cleaned their windows. If you could bring in expertise, it would resolve the issue.» *Exploration one: Interview: Phil Macdonald, Oberlander Architects*, in RIBA, *Ideas to Change British Architecture Season: British Standard Lagos Exception*, cit., pp. 157-158.

condurranno mai all'invenzione o alla scoperta di nuove idee. Il processo è inverso; la vita è fatta d'invenzioni spontanee; quelle che sono confermabili o confermate dalla generalizzazione, portano in se e diffondono vita e armonia; le altre fallimenti e dissonanze. Chi istituisce una norma dev'essere inventore, non deduttore.»<sup>12</sup> Alla possibilità di riformulare le regole, l'autore fa corrispondere dunque la ricerca di un equilibrio tra uomo e ambiente interpretato come un unicum dove l'immediatezza della vita prende il sopravvento sull'ordine prestabilito: «Occorre risalire agli stessi principi costitutivi dell'uomo e dell'ambiente. [...] Ritrovare la legge di natura. [...] La vita governa l'idea: nascita, crescita, sviluppo, declino. Il termine "biologia" è quanto mai appropriato all'architettura e all'urbanistica: in esso si riassumono le qualità di una architettura e di una urbanistica che vive.»<sup>13</sup> Le riflessioni di Le Corbusier, sembrano quindi confermare la necessità di un ragionamento capace di dedurre dall'esperienza le leggi su cui costruire discorsi urbani, a loro volta intercambiabili in relazione alle necessità del presente.

Nell'approfondire la particolare relazione tra il diritto e il vivente, nel 2003 Giorgio Agamben, pubblica un testo dal titolo *Stato di eccezione*, identificando in questa condizione del diritto un momento di sospensione della legge dove la vita prende temporaneamente il sopravvento sull'ordine.<sup>14</sup> Nonostante la distanza culturale e temporale che intercorre tra Le Corbusier e Agamben, i due autori trovano un punto di contatto nel tempo breve dell'esperienza capace di legare legge e azione. Riportando lo stato di eccezione alle questioni urbane, questa condizione del diritto racconta infatti la possibilità di coincidenza istantanea tra prassi e progetto in virtù del legame che la norma stessa

---

<sup>12</sup> Le Corbusier, *Maniera di pensare l'urbanistica*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 39 (ed. or. 1963).

<sup>13</sup> Ivi, pp. 40-41.

<sup>14</sup> «D'altra parte, se l'eccezione è il dispositivo originale attraverso cui il diritto si riferisce alla vita e la include in sé attraverso la propria sospensione, allora una teoria dello stato di eccezione è condizione preliminare per definire la relazione che lega e, insieme, abbandona il vivente al diritto.» Agamben, G. *Stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 10.

istituisce con la realtà.<sup>15</sup> Tra gli esempi riportati dal filosofo romano l'uso temporaneo della città attraverso le feste rappresenta una delle principali espressioni di questa condizione. Oltre il mero evento si vuole qui sottolineare il carattere politico implicito in questo tipo di esperienze; nello svolgimento del testo l'autore associa infatti più volte alla sospensione legislativa che caratterizza lo stato di eccezione, un altrettanto periodo di anomia durante il quale il normale ordine sociale è temporaneamente sovvertito.<sup>16</sup> L'apertura di questo spazio di azione racconta dunque secondo Agamben uno spostamento del diritto verso una pratica esclusivamente rivolta all'uso,<sup>17</sup> riallacciando anche in questi termini il legame tra progetto, città e necessità del contemporaneo.

Negli ultimi anni alla fallibilità dimostrata dagli strumenti del piano si affianca la crescita di movimenti di rivendicazione dell'urbano dove la legalità o illegalità delle azioni mettono piuttosto in campo questioni connesse alla loro legittimità.<sup>18</sup> Se tra le caratteristiche

---

<sup>15</sup> «Lo stato di eccezione separa, cioè, la norma dalla sua applicazione, per rendere quest'ultima possibile. Esso introduce nel diritto una zona di anomia, per rendere possibile la normazione effettiva del reale.» Ivi, p. 49.

<sup>16</sup> «La segreta solidarietà fra l'anomia e il diritto viene alla luce [...] con quelle feste periodiche –come le Anthesterie e i Saturnali del mondo classico o lo *charivari* e il carnevale del mondo medievale e moderno – caratterizzate da una sfrenata licenza e dalla sospensione e dal rovesciamento delle normali gerarchie giuridiche e sociali. Durante queste feste, che si ritrovano con caratteri simili in epoche e culture diverse, gli uomini si travestono e si comportano da animali, i padroni servono gli schiavi, maschi e femmine si scambiano le parti e comportamenti dilettoni sono considerati leciti o, comunque, non punibili. Esse inaugurano, cioè, un periodo di anomia, che spezza e temporaneamente sovverte l'ordine sociale.» Ivi, p. 91.

<sup>17</sup> «Esibire il diritto nella sua non-relazione alla vita e la vita nella sua non-relazione al diritto significa aprire fra di essi uno spazio per l'azione umana, che un tempo rivendicava per sé il nome di "politica".» Quindi, più avanti l'autore prosegue spiegando come ciò apre alla possibilità di seguire azioni "pure", immediate: «A una parola non obbligatoria, che non comanda né proibisce nulla, ma dice soltanto se stessa, corrisponderebbe un'azione come mezzo puro che mostra soltanto se stessa senza relazione a uno scopo. E, tra le due, non un perduto stato originario, ma soltanto l'uso e la prassi umana che le potenze del diritto e del mito avevano cercato di catturare nello stato di eccezione.» Ivi, pp.112-113.

<sup>18</sup> « [...] any further reflection cannot depart from the mere separation between what is legal and what is not – in any of its forms: illegal, alegal, etc., but from a previous division that should underpin any form of subversion: the distinction between legality and legitimacy. [...] the form of legitimate – without



che definiscono lo stato di eccezione Agamben intercetta quello di necessità,<sup>19</sup> rispetto alle questioni urbane questa particolare condizione racconta l'evidenza di un bisogno collettivo di spazio. Il discorso sulle norme introduce dunque l'esigenza di un confronto con gli elementi spontanei della città, con il caos che naturalmente la attraversa. Rispetto a queste evidenze il progetto temporaneo diviene sinonimo di *trasgressione* verso un ordine urbano diviso tra differenti forme speculative che si riflettono sulla città consolidandone da un lato la dispersione e, dall'altro, il processo di gentrificazione che interessa soprattutto i centri storici, la cui progressiva museificazione spinge la pressione abitativa verso zone più economiche.

Nel 2006 alla 10<sup>o</sup> Mostra internazionale di Venezia, il padiglione francese affronta il tema della città mettendo in scena un "atto" di architettura. Il progetto *Metacite/Metavilla*, realizzato dal gruppo EXYZT, mette all'opera un momento collettivo che apre il padiglione stesso all'occupazione dei visitatori. L'esperienza personale prende quindi il sopravvento sulla concezione *normale* della città che viene qui riprodotta come sistema di servizi pubblici disponibili h24 all'uso collettivo. L'occupazione del padiglione diviene simbolo di speranza rispetto a una giustizia spaziale capace di esprimersi attraverso la redistribuzione equa dell'urbano.<sup>20</sup>

---

going into its contents – responds to a continuously changing construction, to work in progress towards a result based on processes of dissent which include confronting points of view that do not come unilaterally from power – i.e. from top to bottom – but instead from multiple approaches and directions.» López, G. *Before the law*, "Volume", 38, 2013, p. 7.

<sup>19</sup> A fondamento dello stato di eccezione Giorgio Agamben sottolinea la presenza del concetto di necessità. Nel commento al *Decretum* di Graziano che approfondisce il principio *necessitas legem non habet* (la necessità non ha legge) l'autore scrive: «Più che rendere lecito l'illecito, la necessità agisce qui come giustificazione di una trasgressione in un singolo caso specifico attraverso un'eccezione.» Agamben, G. *Stato di eccezione*, cit., p. 35.

<sup>20</sup> *Città: Architettura e società, 10<sup>o</sup> Mostra internazionale di architettura*, Venezia, Marsilio - Fondazione La biennale di Venezia, 2006, Vol. 2, p. 72.

Fig. 3 EXYZT, *Metacite/Metavilla*, Padiglione Francese, 10° Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, 2006.



Il rapporto tra la norma e l'abitare è tema centrale delle pratiche sperimentate dal collettivo spagnolo *Recetas Urbana* guidato dall'architetto Santiago Cirugeda. Fin dalle prime esperienze, l'attività di questo gruppo racconta il tentativo di recuperare una consapevolezza sociale e politica<sup>21</sup> dell'architettura passando attraverso il ripensamento della stessa pratica architettonica. L'occupazione di lotti vacanti disseminati nel tessuto storico della città diviene quindi occasione di densificazione dell'urbano e sfida al sistema speculativo ancora rivolto verso il consumo di suolo.<sup>22</sup>

Per fare ciò il lavoro di Cirugeda opera attraverso azioni creative che agiscono sui regolamenti per aprire possibilità di riappropriazione dello spazio mirando soprattutto all'ottimizzazione dei costi e all'aggiustamento del progetto rispetto alle necessità contemporanee. Sovvertendo regolamenti, leggi e convenzioni le opere di *Recetas Urbana* definiscono una

---

<sup>21</sup> Alvarez Benitez, P. V. *Camiones, Contenedores, Colectivos*, Sevilla, Vib[[k], 2010, p.13.

<sup>22</sup> Ivi.



Fig. 4-5 Recetas Urbana, *Casa Rompecabezas*, Siviglia 2002.

Fig. 6 Recetas Urbana, *Spazio pubblico*, Siviglia 2004.

modalità operativa che mira al recupero dello spazio costruito,<sup>23</sup> quale espressione di un posizione politica che fa appello alla responsabilità della pratica professionale anche rispetto al tema dell'autorialità del progetto; oltre le installazioni temporanee, scopo di queste esperienze è infatti quello di fornire “ricette” utili all'*empowerment* di quei cittadini interessati ad avviare ulteriori processi di riappropriazione.<sup>24</sup> Quindi, le pratiche temporanee raccontano una modalità operativa capace di superare l'esclusività della disciplina architettonica, considerata da più parti causa principale del suo isolamento<sup>25</sup>.

Le architetture illegali di Wang Shu e di Hsieh Ying-Chun realizzate nel 2011 a Taipei in occasione della mostra *Illegal Architecture* raccontano un momento di autocritica e di riflessione dei progettisti rispetto alla modalità di costruzione dell'urbano. La mostra prende infatti avvio da una riflessione sull'ordine irregolare che caratterizza le città orientali dove le istanze estetiche sono superate dalle necessità derivanti da un'organizzazione interna alla città stessa.<sup>26</sup> Il carattere spontaneo che accomuna queste realtà, viene

<sup>23</sup> «The legal loopholes give way to the possibility of recuperating spaces and inhabiting them above and beyond the speculative fever.» Ivi, p. 17.

<sup>24</sup> Awan, N. - Schneider, T. - Till, J. *Spatial Agency: Other ways of doing architecture*, Abingdon - New York, Routledge, 2011, p. 42.

<sup>25</sup> Tra le numerose posizioni che si esprimono su questo tema, già nel saggio *L'architettura della partecipazione* pubblicato nel 1972, Giancarlo De Carlo conclude le sue riflessioni con un paragrafo dal titolo *È morta l'architettura: viva l'architettura!* Nel testo si legge: «Guardando con freddezza ciò che accade, si può dire che l'architettura non interessa più nessuno. [...] Se l'architettura abbandonerà le posizioni autoritarie che oggi tiene e passerà dalla parte della gente, la gente difenderà l'architettura.» De Carlo, G. *L'architettura della partecipazione*, cit., pp. 76, 78.

<sup>26</sup> Ching-Yueh, R. *Salute to Illegal Architecture*, in Shu, W. - Ying-Chun, H. *Illegal Architecture*, cit., p. 125.



Fig. 7 Ying-Chun, H. Arcadia in the Back Alley, Taipei, 2011.

interpretato come fenomeno da accogliere, elemento di costruzione della città capace di rispondere alle esigenze del singolo. Lo sforzo di rivolgere lo sguardo nella direzione delle architetture illegali diviene dunque un modo per orientare la costruzione della città verso il progetto della diversità, rivedendo anche modalità e approcci dei professionisti stessi.<sup>27</sup>

Già nel 1984 Massimo Cacciari nel saggio *Un ordine che esclude la legge*, pubblicato sulla rivista *Casabella*, affronta il conflitto tra ordine e indeterminazione urbana; secondo l'autore il ragionamento temporale intercetta in questo caso la possibilità di superare le logiche "infinitesimali" proposte dell'utopia.<sup>28</sup> Ricordando la necessità di validare posizioni universali attraverso *dati* reali, Cacciari trova nella possibilità di operare per spostamenti minimi una modalità di reazione rispetto alle astrazioni generate da quelle stesse utopie. L'indeterminazione che deriva dalle costruzioni di tali sistemi ipotetici, continuamente aperti alla modificazione, si riflette dunque sull'idea stessa di legge che perde carattere deterministico aprendosi verso un campo di possibilità.<sup>29</sup> Nel seguire questa logica, il progetto trova quindi un nuovo orizzonte nella costruzione di ordini capaci di andare *oltre* la Legge.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Ivi, p. 127.

<sup>28</sup> «Operare "per oggetti discreti, per spostamenti minimi", attraverso "continue modificazioni", mi pare logica reazione all'utopia dell'"infinito attuale", che caratterizzava il "progetto", alla sua orgogliosa affermazione di poter pensare *tutti-insieme e contemporaneamente* gli elementi di insiemi definiti.» Cacciari, M. *Un ordine che esclude la legge*, "Casabella", 498-499, 1984, p. 14.

<sup>29</sup> «Il fatto che nessun ente sia mai completamente *dato* (riducibile, cioè a *dato*), che non sia possibile considerarlo come un orizzonte chiuso, come "natura disseccata", comporta una modificazione essenziale della nostra idea di "legge". Essa prende ogni caratterizzazione deterministica, sostanzialistica, per esprimere un campo di possibilità costruttive, le procedure (o "regole" nel senso ricordato all'inizio) della proiezione dell'ente in una dimensione di possibilità, probabilità, interazioni. "Il mondo appare così come un complicato tessuto di eventi, in cui diverse specie di connessioni si alternano, si sovrappongono e si combinano, determinando la struttura del tutto" (Heisenberg).» Ivi, p. 15.

<sup>30</sup> «Tale principio (di indeterminazione) non riflette una nostra ignoranza sulle "leggi fondamentali", ma un aspetto della realtà, quale si forma o si costruisce sulla base del nostro *parteciparvi*. [...] La "sfida" che abbiamo di fronte (sotto i più diversi profili disciplinari) si potrebbe, a questo punto, così definire: costruire un ordine che escluda la Legge.» Ivi.

Riportando queste riflessioni al tema trattato, il ragionamento sulla linea del tempo diviene strumentale al coinvolgimento dei dati irriducibili che compongono la città. Proprio in relazione alla loro condizione di eccezionalità, le pratiche temporanee definiscono sistemi di sovrascrittura dell'esistente che agendo su "urbanità particolari" raccontano la possibilità di superare l'uniformità delle regole che guidano la città fino a modificarne, talvolta in via permanente, le strutture.

### 3.2 *Includere*

*«L'apparente ma irrealmente inevitabilità dello spillo da balia è la mia definizione di buona progettazione. È il riconoscimento, nel tempo, dell'utilità e del diletto dell'oggetto (o sistema) che stabilisce davvero un consenso sulla qualità del progetto. Non importa chi ha progettato lo spillo da balia – dobbiamo solo rallegrarci che l'ha fatto.»*

Cedric Price, *Re:CP*

Nell'approfondire la visione processuale della città trovano particolare rilievo gli aspetti culturali che guidano l'azione progettuale. Nel 1996 vengono tradotti e pubblicati due saggi del filosofo francese Felix Guattari, raccolti in un testo dal titolo *Architettura della sparizione*. In queste riflessioni, sviluppate tra la fine degli anni ottanta e la prima metà degli anni novanta, l'autore, confrontandosi con il processo di smaterializzazione dall'architettura a fronte di mutamenti tecnologici, industriali e economici,<sup>31</sup> ricompone gli enunciati della disciplina a partire dal ruolo e dalle modalità di intervento dell'architetto

---

<sup>31</sup> «L'oggetto di architettura ha perso il suo splendore. È inutile aggrapparsi a ciò che dovrebbe essere! Posto nell'intersezione di giochi politici di primaria importanza, di tensioni demografiche ed etniche, di antagonismi economici, sociali e regionali che non sono assolutamente in via di soluzione, pungolato da costanti mutamenti tecnologici ed industriali, esso è irreversibilmente condannato ad essere dilaniato e tormentato in ogni senso. [...] Impossibile, ormai, trincerarsi, in buona fede, dietro l'art puoi l'art o la scienza pura! Reinventare l'A non significa più lanciare uno stile, una scuola, una teoria con vocazione egemonica, ma ricomporre, nelle condizioni di oggi, l'enunciazione architettonica e, in un certo senso, il mestiere dell'architetto.» Guattari, F. *Architettura della sparizione*, Mimesis, Milano, 2013 (ed. or. 1996), p. 31.

stesso: «Posto che l'architetto non ha più come scopo quello di essere un modellatore plastico di forme costruite, e dato che si propone di essere anche un rivelatore dei desideri virtuali di spazio, luoghi, percorsi e territori, egli dovrà condurre l'analisi dei rapporti di corporeità sia individuali che collettivi singolarizzando costantemente il proprio approccio; dovrà diventare, inoltre, un intercessore tra questi desideri rivelati a se stessi e gli interessi che li ostacolano o, in altri termini, un artista e un artigiano

dal vissuto sensibile e relazionale».<sup>32</sup> Secondo l'autore, nel confronto con sistemi in mutamento, sostituibili, l'opera architettonica prende le sembianze di un sistema totalmente aperto alle variabili del tempo, definendo una nuova modalità di relazione tra architettura e contesto capace di superare la tradizionale dualità oggetto-città.<sup>33</sup>

Se più volte nel corso di questo lavoro si evidenzia come l'uscita dell'architettura dagli aspetti prettamente formali significhi soprattutto un confronto con le presenze che abitano l'urbano, le questioni temporali raccontano in questo caso la necessità di ritrovare operatori spaziali capaci di restituire situazioni.<sup>34</sup>

Già nel 1985 alla terza mostra internazionale di Venezia, Daniel Libeskind nello scomporre

---

<sup>32</sup> Ivi.

<sup>33</sup> Prendendo in esame i lavori dei gruppi strutturalisti e metabolisti giapponesi tra cui in particolare quelle di Shin Takamatsu, l'autore scrive: «Che genere di rapporto intrattiene allora questo creatore con il contesto urbano in cui lavora? [...] forse l'architettura della *nouvelle vague* giapponese, e soprattutto quella di Shin Takamatsu, ci porta, in modo del tutto speciale, verso una terza posizione possibile (rispetto a quelle di Le Corbusier e Mies Van de Rohe precedentemente approfondite), tale che l'opera si trovi talora percepita in quanto oggetto estetico e totalmente aperta al contesto. [...] Un'altra delle loro caratteristiche è che esse si evolvono, sostituendosi le une alle altre, nel corso del tempo, in una fotogenesi che richiama quella degli esseri viventi. In tutto questo restiamo ancora sul terreno di Shin Takamatsu per il quale uno dei principali imperativi è quello di rifiutare ogni idea di stile poiché egli non vuole assolutamente fare due volte la stessa cosa, né aprire uno stesso confronto con la città e nemmeno apprendere la storia se non a partire dal suo messaggio.» Ivi, pp. 13-14.

<sup>34</sup> «Un progettista di eventi deve creare una serie di occasioni, disegnare l'ambiente, organizzare i particolari, favorire e suggerire possibili varianti all'azione stessa. Deve intendersi di danza, recitazione, canto, cucina, cinema, ambienti luce-e-suono. Fuochi d'artificio, grafica, scenografia, giochi, racconti, musica, rituali, sport.» Lynch, K. *Il tempo dello spazio*, cit., p. 108.

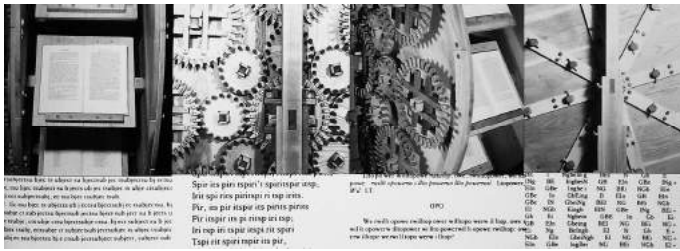


Fig. 8 Daniel Libeskind, *Three Lesson in Architecture*, 1985.

l'architettura nelle macchine della memoria, lettura e scrittura sottolinea la capacità del progetto di farsi ingranaggio, di restituire il senso dei luoghi ponendo in essere la partecipazione di coloro che ne attivano i dispositivi.<sup>35</sup> Alla scomparsa della determinazione esatta dell'opera corrisponde quindi la definizione di un processo a-gerarchico dove gli autori si moltiplicano confondendo le proprie tracce nello svolgersi di una narrazione continua: «Costruendo un ponte tra l'architettura relazionale e le avanguardie macchiniste degli anni Venti del secolo scorso, nella messa in scena di un processo che già parla della sublimazione del concetto di autorialità che presto sarebbe diventato, nel feticcio della “partecipazione”, *leit-motiv* per il progetto, il fruitore diventa co-autore, e l'architetto si riserva il ruolo di *medium* fra la stratificazione temporale e fisica, tra gli irripetibili eventi accaduti, quelli che hanno costruito la storia della città di Palmanova».<sup>36</sup>

Nonostante l'ampiezza dei significati e talvolta l'abuso del termine partecipazione, in relazione alle modalità operative a tempo determinato emergono soprattutto questioni legate alla continuità del processo di inclusione degli abitanti. Oltre le possibilità di confronto tra le parti, l'allargamento del progetto alle fasi *post*, mette infatti in campo i termini di cura del progetto.

Nel percorrere la linea del tempo, la partecipazione viene intesa come possibilità di impegno personale capace di comprendere la totalità dei momenti progettuali. Ritornando ancora alle *performance* realizzate da Cirugeda, la contaminazione dell'autore con il luogo attraverso una ricerca-azione racconta la costruzione di spazialità inseparabili dagli

<sup>35</sup> Marini, S. – Bertagna, A. *In teoria: assenze collezioni angeli*, cit., p. 74.

<sup>36</sup> Ivi.



abitanti. Rispetto a queste evidenze, il progettista agisce come *agente spaziale*<sup>37</sup> facendo appello alla capacità di muovere gli attori in direzione di soluzioni imprecisate e riformulabili in relazione alle dinamiche del contesto.<sup>38</sup> Queste esperienze, mancando spesso di committenza trovano ragione nella tempestività della loro realizzazione; rispetto a queste evidenze l'azione progettuale racconta quindi la possibilità di farsi forma pratica attraverso cui attivare territori di ricerca capaci di aprire nuove posizioni operative per l'architetto stesso.<sup>39</sup>

L'attivazione di una "massa critica" diviene perciò espediente attraverso cui ricostruire legami materiali e immateriali, indirizzando la costruzione di nuove identità. Quindi, le pratiche effimere definiscono una modalità operativa in grado di innescare processi di responsabilizzazione culturale e di impegno personale degli abitanti, in linea con le politiche europee che mirano a rafforzare la coesione territoriale attraverso l'inclusione sociale.<sup>40</sup>

### 3.3 Curare

Nel 2012 il padiglione francese presenta, alla 13<sup>°</sup> mostra Internazionale di architettura di Venezia *Common Ground*, il progetto *R-Urban* realizzato dall'Atelier d'Architecture Autogérée (AAA). Dopo tre anni di ricerca, questo lavoro prende avvio nel 2011 attraverso la collaborazione con il comune di

---

<sup>37</sup> In anni recenti il termine *agency* è entrato a far parte del vocabolario dell'architettura contemporanea. A questo proposito nel testo *Spatial Agency: Other ways of doing architecture*, si legge: «Agency is described as the ability of the individual to act independently of the constraining structures of society [...] the agent is one who effects change through the *empowerment* of others, allowing them to engage in their spatial environments in ways previously unknown or unavailable to them, opening un new freedom and potentials as result of reconfigured social space.» Awan, N. - Schneider, T. - Till, J. *Spatial Agency: Other ways of doing architecture*, cit., pp. 30, 32.

<sup>38</sup> «An agent's action is guided by an initial transformative intent, but because of the dynamics of the structural context, that intent has to be responsive and flexible.» Ivi, p. 31.

<sup>39</sup> Per approfondire si rimanda ai temi approfonditi da *Unsolicited Architecture*, "Volume", n. 14, 2008.

<sup>40</sup> Per approfondire si rimanda in particolare ai principi emananti nell'Agenda Territoriale 2020 che indicano le linee guida delle politiche europee fino al 2020.

Colombes e con alcune organizzazioni tra cui numerosi residenti locali. Il progetto viene sviluppato gradualmente creando una rete intorno a tre unità pilota con funzioni urbane complementari che raccolgono progetti emergenti dai cittadini. Attraverso una strategia *bottom-up* scopo di questa esperienza è non solo quello di forgiare un'azione consensuale, ma anche di attivare un terreno di dissenso e differenziazione all'interno della nozione stessa di "comune", introducendo una rete di strutture gestite dai residenti. Questa "catena di luoghi" struttura un sistema in grado di accrescere la capacità di ripresa urbana giocando sulla complementarità di settori chiave di economia, habitat, agricoltura urbana e cultura. Attraverso dispositivi complessi, la città viene perciò reinterpretata quale spazio di produzione-consumo incentrato sul coinvolgimento personale di cittadini indirizzati verso lo sviluppo di pratiche collaborative e di reti di solidarietà locale.<sup>41</sup> La pratica partecipativa racconta quindi uno strumento attraverso cui mantenere in equilibrio i territori realizzando ambienti che riescono a *funzionare* nel tempo, declinando in termini urbani la capacità di autogestione implicita nei sistemi messi nelle condizioni di agire liberamente.<sup>42</sup>

Anche se l'autogestione rappresenta uno degli strumenti della scena alternativa, oggi il governo di Rotterdam ritrova in questa pratica una struttura concettuale di possibile utilizzo nella rigenerazione del patrimonio esistente<sup>43</sup> seguendo il modello del *development-based-management*.

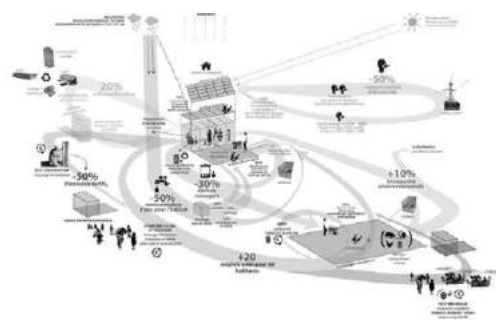


Fig. 9-10 AAA, R-Urban, Colombes, 2011.

<sup>41</sup> *Common Ground: 13. Mostra internazionale di architettura*, cit., p. 36.

<sup>42</sup> Nel testo *La pratica della libertà* Colin Ward ricorda a questo proposito la teoria dell'*ordine spontaneo* elaborata a seguito dell'esperimento di Peckham condotto da fisici e biologi che, con l'obiettivo di studiare la natura della salute e delle caratteristiche del comportamento sano, danno vita ad un club dove le famiglie sono libere di scegliere ogni tipo di attività e comportamento. Dopo un periodo di completa confusione derivata dalla totale assenza di regole, gli autori rilevano la capacità della comunità di armonizzarsi spontaneamente. Ward, C. *Anarchia come organizzazione: la pratica della libertà*, Milano, Eleuthera, 2006 (ed. or. 1973).

<sup>43</sup> «While development-based management, along with ideas on natural local regeneration and organic urban design, is only now tentatively gaining ground as a new conceptual framework within urban renewal practice and being embraced by

Questa pratica, rivolgendosi all'occupazione e all'uso dell'esistente, guarda in maniera integrata al territorio attraverso la congiunzione delle proprietà manageriali e di finanziamento come possibilità di superamento dei rischi finanziari e delle difficoltà di reperimento delle risorse utili al recupero della città.<sup>44</sup> Lavorando secondo una logica che torna sempre al presente, il *development-based-management* racconta una modalità operativa capace di ragionare in maniera incrementale, facendo appello alla totalità delle risorse urbane, intese in termini di capitali quanto di conoscenza locale, di energie e di reti.<sup>45</sup> Attraverso le pratiche temporali l'allargamento della prospettiva progettuale diviene quindi strumento utile ad accelerare il ritmo di riciclo dei territori.

Nel traslare il pensiero partecipativo di Giancarlo De Carlo al contesto contemporaneo, guardare l'architettura *dopo* significa anche costruire situazioni continue, in grado di mantenere in vita la città, *curandone* il percorso, delineando in questo modo un'alternativa all'abbandono dello spazio in termini gestionali. Nel testo *L'architettura della partecipazione*, De Carlo suggerisce ancora una revisione critica della realtà culturale e del ruolo del progettista per definire una pratica fondata sull'ascolto.<sup>46</sup> Per affrontare il disordine che muove la città, le sue forze vitali, l'autore sostiene che servono contro-eroi capaci di estrarre

---

a national institution like the Rotterdam based KEI (Knowledge, Expertise, Innovation), the Dutch Expert Centre for Urban Renewal, as a theme for further in-depth research and concretisation, it has in fact been a feature of the alternative scene, in the realm of art and in interim projects for some time.» Schutten, I. *Development-Based Management / Time as an Instrument for the Creation of Value*, "OASE", n. 85, 2011, p. 95.

<sup>44</sup> «These changes call for a new property development and management strategy for the day-to-day built environment, one in which 'time' and 'open-endedness' become particularly significant factors. [...] Development-based management is a strategy in which property development and property management become one in terms of organisation as well as policy, finance and design, so that the existing city can develop in a more natural fashion and is able to make room for developments in and impulses from society.» Ivi, p. 88.

<sup>45</sup> Ivi, p. 91.

<sup>46</sup> De Carlo, G. *L'architettura della partecipazione*, cit., p. 11.

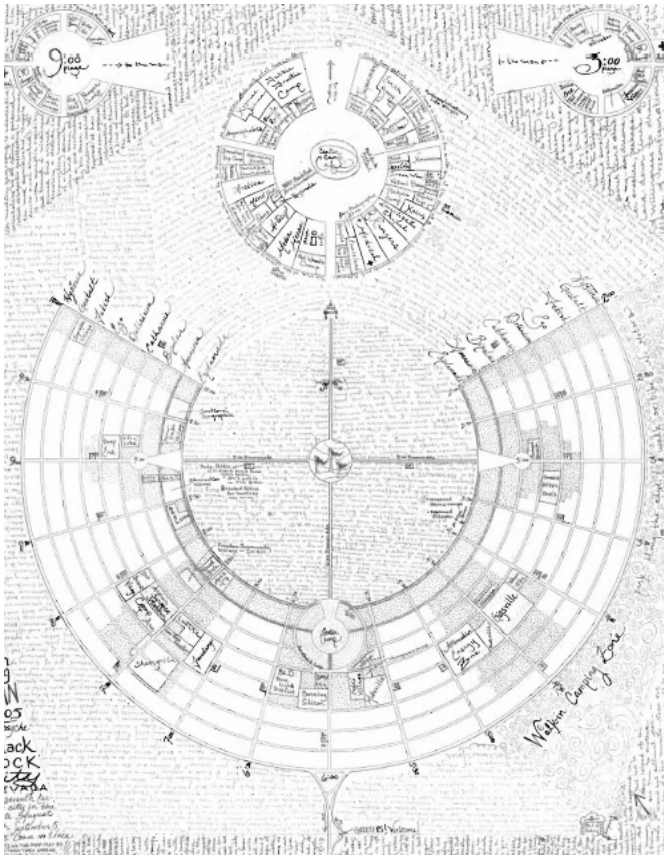


Fig. 11 Pianta della città di *Burning Man*, disegno a mano di Lisa Hoffman, 2005.

criticamente, con uno sforzo di raddomanzia,<sup>47</sup> soluzioni condivise all'interno della propria visione.<sup>48</sup> Sebbene lo spettacolo del *Burning Man* racconti già dalla metà degli anni ottanta del Novecento la possibilità di costruire e gestire (e anche capitalizzare)

<sup>47</sup> «Occorre rivolgersi a tutte le forze vitali, in ogni settore dell'attività umana, perché collaborino con i loro specifici alla soluzione di un problema nel quale, senza averne conoscenza, sono ormai fatalmente implicate; alle forze della cultura specializzata perché agendo dall'esterno portino il contributo delle loro particolari attitudini, e – in primo luogo – alle infinite latenti forze della collettività - vere protagoniste di ogni vicenda umana – perché agendo dall'interno diano l'apporto della loro viva esperienza e della loro profonda e misteriosa energia creativa. [...] Tutti i fatti umani, tutti i fattori che direttamente, o per vie tortuose, sono mezzo di vera comunicazione tra gli uomini, torneranno con tutto il loro peso nel calcolo dal quale erano stati esclusi. L'azione urbanistica avrà il compito di identificarli e rivitalizzarli liberandoli dalle stratificazioni che li opprimono: nell'intricato labirinto delle azioni in dinamico contrasto, reperirà le fonti sane per favorirne lo sviluppo e devierà le fonti inquinate aggredendole con le nuove forze che la collaborazione avrà riportato in gioco. Con questa sottile e complessa operazione di raddomanzia, interverrà direttamente sulla vita associata per restituirne un andamento armonico alle continue oscillazioni del rapporto uomo-spazio.» De Carlo, G. *Gli spiriti dell'architettura*, a cura di Livio Sichirollo, Roma, Editori riuniti, 1999 (ed. or. 1992), pp. 70-71.

<sup>48</sup> De Carlo, G. *L'architettura della partecipazione*, cit., p. 19.

un'intera città temporanea,<sup>49</sup> le recenti esperienze inglesi raccontano attraverso le pratiche effimere un approccio alternativo agli strumenti del *masterplan*.

Il progetto *Making space in Dalston* iniziato a Dalston nel 2008 definisce un ulteriore passaggio di scala che tocca la dimensione del quartiere, contraddicendo ancora i pregiudizi dimensionali comunemente legati alle pratiche effimere. Questo esempio, coordinato dal collettivo *Muf Art/Architecture* con i paesaggisti *J&L Gibbons* e sostenuto dal *Design for London*, sviluppa nel quartiere di Dalston un esperimento di *masterplan* flessibile che usa strumenti ibridi tra arte e architettura. Il progetto agisce rompendo il piano in sottosistemi a tempo determinato che occupano l'area di Hackney, distretto nord Londra noto per essere uno dei quartieri più indigenti della città quanto caratterizzato da attivismo sociale e diversità culturale. Attraverso la definizione di dieci temi strategici discussi e realizzati in collaborazione con i gruppi sociali e con gli abitanti del quartiere, i progettisti usano architetture provvisorie per comporre un quadro intermedio di pianificazione che diventa piattaforma di studio e di analisi in scala reale coinvolgendo nelle singole realizzazioni collettivi e artisti.<sup>50</sup> La velocità di risposta e di soddisfacimento delle necessità di un luogo specifico trovano infatti riscontro nella cultura *just in time*, indicando anche per la città la necessità di sviluppare spazi flessibili adatti ad accogliere attività creative e culturali fuori dal normale sistema di profitto, riconosciute come indispensabili in termini di economia urbana allo sviluppo sostenibile della città.<sup>51</sup> Attraverso la

---

<sup>49</sup> *Burning Man* è un esperimento artistico che dura una settimana, nato San Francisco nel 1986 e trasferito successivamente nel deserto del Nevada. Scopo originale del progetto è quello di sperimentare un modello di comunità autogestita aperta all'espressione del singolo all'interno di una città temporanea che vive di regole proprie. Con il crescere della notorietà della manifestazione, questo progetto diviene anche esperimento in *branding* e *marketing*. Il costo dei biglietti nel 2008 è infatti stimato intorno 300 dollari. Nel 2014 la città di *Burning Man* raggiunge i 65000 abitanti. Per approfondire si rimanda a: The *Temporary City: Camps, Cowboys, and Burning Man*, "Hunch", n. 13, 2009, pp. 118-129.

<sup>50</sup> Per approfondire si rimanda a Bishop, P. – Williams, L. *The temporary city*, pp. 194-197.

<sup>51</sup> Indagando gli elementi dell'economia urbana Florian Haydn e Robert Temel fanno riferimento alla formula *Just In Time*

combinazione di pianificazione e programmazione culturale su luoghi chiave del quartiere, che affida agli abitanti la gestione di aree verdi e spazi collettivi, questa esperienza racconta la capacità di attirare risorse economiche utili a completare i progetti considerati necessari dalla stessa comunità.<sup>52</sup>

Riannodando questioni che vanno dalla velocità dell'arte, alla "riflessività" delle ecologie di Lynch, il ragionamento temporale restituisce dunque in forma concreta la relatività di una posizione. Le pratiche effimere definiscono in questo modo spazi e ambiti alternativi per il progetto della città, costruendo scenari "sottili" capaci di scomparire al cambiare del tempo.

---

per includere nella visione generale della scena urbana tutte quelle attività che cadono fuori dal normale sistema di profitto, caratterizzate quindi da capitali instabili ma comunque appartenenti ad un "a range social of uses". Secondo gli autori l'architettura temporanea, abbracciando questi aspetti, si riflette sulla città in termini di innovazione, *start-up* and *creative industries* abbracciando in questo modo una parte dell'economia della città. Per approfondire si rimanda a: Haydn, F. – Temel, R. *Temporary urban spaces: concepts for the use of city spaces*, Basilea, Birkhauser, 2006.

<sup>52</sup> Tra i vari progetti realizzati, l'interesse collettivo intorno all'*Eastern Curve Garden* ha determinato la scelta di trasformare questo spazio in maniera permanente. Il progetto, realizzato attraverso la collaborazione tra il *Barbican Centre* e il collettivo EXYZT, occupa un'area di scarto prossima a strutture vacanti, originariamente utilizzate per la lavorazione del grano. Il campo di grano, opera dell'artista Agnes Denes, diviene quindi parte integrante del progetto allestito da EXYZT formando nell'insieme un giardino temporaneo pensato per durare tre settimane. L'attenzione suscita da questa mostra dal titolo *Radical Nature* fa dunque nascere l'idea e gli investimenti per la conversione di questo spazio in ecogiardino permanente.

## Bibliografia

- Agamben, G. *Che cosa è contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008.
- Augé, M. *Che fine ha fatto il futuro?: dai nonluoghi al nontempo*, Milano, Elèuthera, 2009.
- Augé, M. *Disneyland e altri non luoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- Augé, M. *Rovine e macerie: il senso del tempo*, Bollati Boringhieri Torino, 2006.
- Atelier Bow-Wow, *Behaviorology*, New York, Rizzoli International, 2010.
- Bandarin, F. - Van Oers, R. *Il paesaggio urbano storico: la gestione del patrimonio in un secolo urbano*, Assago, CEDAM, 2014.
- Barbara, A. *Sensi, tempo e architettura: spazi possibili per umani e non*, Milano, Postmediabooks, 2012.
- Bauman, Z. *Modernità liquida*, Bari, Laterza, 2006.
- Bergson, H. *Introduzione alla metafisica*, a cura di G. Penati, Brescia, La Scuola, 1970.
- Bergson Henry, *L'evoluzione creatrice*, a cura di M. Acerra Milano, BUR, 2012.
- Bertagna, A. *Il controllo dell'indeterminato*, Macerata, Quodlibet studio, 2010.
- Bertagna, A. - Marini, S. *In teoria: assenze collezioni angeli*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Bertetto, P. *La velocità e la metamorfosi. Il tempo del comico*, in Bonito Oliva, A. *Enciclopedia delle arti contemporanee*, Milano, Electa, 2010, pp. 195-241.
- Out there: architecture beyond building: 11. Mostra internazionale di architettura*, Marsilio, Venezia, 2008.
- Bishop, P. – Williams, L. *The temporary city*, Londra, New York, Routledge, 2012.
- Bois, Y. A. *Threshole*, in Bois, Y. A. - Krauss, R. E. *L'informe: istruzioni per l'uso*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 186-193.
- Bonito, A. O. *Enciclopedia delle arti contemporanee: il tempo interiore*, Milano, Electa Mondadori, 2013.
- Borasi G. - Zardini M. *Action: What You Can do with the City*, Montreal, Canadian Centre for Architecture – Amsterdam, SUN, 2008.
- Bourriaud, N. *Il radicante: per un'estetica della globalizzazione*, Milano, Postmediabooks, 2014.



Broggini, O. *Le rovine del Novecento, rifiuti, rottami, ruderi e altre eredità*, Reggio Emilia, Diabasis, 2009.

Cacciari, M. *Nomadi in prigione*, "Casabella", 705, 2002.

*Common ground: 13. Mostra internazionale di architettura*, Marsilio, Venezia 2012.

Da Empoli, G. *Contro gli specialisti: la rivincita dell'umanesimo*, Venezia, Marsilio, 2013.

Desvigne, M. - Corner, J. - Tiberghien, G. A. *Intermediate Natures: the landscape of Michel Desvigne*, Basilea - Boston – Berlin, Birkhauser Verlag, 2009.

Desvigne, M. *Lotus in the Fields*, "Lotus", 149, 2012.

Douglas, M. *L'architettura del fallimento*, Milano, Postmediabooks, 2013.

Emery, N. *Distruzione e progetto: l'architettura promessa* Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2011.

Fagiolo, M. *La festa a Roma: dal rinascimento al 1870*, Torino, Umberto Allemandi & c. per J. Sands, 1997.

Ferraris, M. *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

Flam, J. (a cura di) *Robert Smithson: the collected writings*, Berkeley, University of California, 1996.

Foucault, M. *Utopie: Eterotropie*, Napoli, Cronopio, 2011.

Friedman, Y. *L'ordine complicato: come costruire un'immagine*, Macerata, Quodlibet, 2011. (ed. or. 2008)

*Fundamentals: 14. Mostra internazionale di architettura*, Venezia, Marsilio, 2014.

Gausa, M. et. al. *The metapolis dictionary of advanced architecture: city, technology and society in the information age*, Barcellona, ACTAR, 2003.

Giedion, S. *Spazio, tempo ed architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*, Milano, Hoepli, 1975, (ed. or. 1951).

Grasso Cannizzo, M. G. *Loose ends*, a cura di S. Marini, Zurich, Lars Muller, 2014.

Griffero, T. *Atmosferologia: estetica degli spazi emozionali*, Roma, Bari, GLF editori Laterza, 2010.

Grynstejn, M. *Take your time: Olafur Eliasson*, San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, London, Thames & Hudson, 2007.

Hartog, F. *Regimi di storicità: presentismo e esperienze del tempo*, Palermo, Sellerio, 2007.

Harvey, D. *La crisi della modernità*, Milano, Saggiatore, 1993 (ed. or. 1989).

Harvey, D. *Città ribelli. I movimenti urbani dalla comune di Parigi a Occupy Wall Street*, Milano, Il Saggiatore, 2013.

Hejduk, J. *The collapse of time: and other diary constructions*, Architectural Association, 1987.

Inti I. – Cantaluppi G. – Persichino M. *Temporioso Manuale per il riuso temporaneo di spazi in abbandono in Italia*, Milano, Altra Economia, 2014.

Koolhaas, R. *Junkspace*, Macerata, Quodlibet, 2006.

Le Corbusier, *Verso una architettura*, Milano, Longanesi, 1992 (ed. or. 1923).

Leggieri, V. (a cura di) *L'effimero: una questione emergente per il progetto postmoderno*, Napoli, Ilardo, 1997.

Lynch, D. *Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*, Napoli, CUEN, 1994 (ed. or. 1990).

Lynch, K. *Il tempo dello spazio*, Milano, il Saggiatore, 1977.

Lynch, K. *Progettare la città: le qualità della forma urbana*, Milano, ETAS libri, 1990.

Magalhães, F. - Soares, A. L. *The metabolist routine*, "Domus", 969, 2013.

Lupo, E. – Trocchianesi, R. *Progetto e memoria del temporaneo*, Milano, Electa, 2013.

Marcinkoski, C. *The city that never was*, "A+T", 37, 2011.

Marini, S. *Architettura parassita*, Macerata, Quodlibet, 2008.

Marini, S. *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Macerata, Quodlibet Studio, 2010.

Mastropietro, M. (a cura di) *Oltre il restauro: architetture tra conservazione e riuso: progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*, Milano, Lybra Immagine, 1996.

*Meanwhile Project, No Time to Waste... The Meanwhile Use of Assets for Community Benefit*, on-line ultimo accesso [15-07-14].  
[http://media.meanwhitespace.com/media/downloads/Meanwhile\\_Project\\_16pp\\_final.pdf](http://media.meanwhitespace.com/media/downloads/Meanwhile_Project_16pp_final.pdf)

Montanari, T. *Le pietre e il popolo: restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, Roma, Minimum Fax, 2013.

Nicolini, R. *L'altra domanda. Oltre il turismo, la ricerca, la formazione, il restauro*, in Perego, F. (a cura di) *Memorabilia: il futuro della memoria*, vol. 1, Roma, Laterza, 1987, pp. 284-287.

Olbrist, H. U. (cura di) *Re:CP*, Siracusa, Lettera Ventidue, 2011.

OMA, S, M, L, XL: *small, medium, large, extra-large*, New York, The Monacelli Press, 1995, p. 320.

Oswalt, P. - Misselwitz, P. - Overmeyer, K. *Urban catalyst: the power of temporary use*, Berlino, DOM, 2013.

Pigafetta, G. – Mastrorilli, A. *Il declino della firmitas: fortuna e contraddizioni di una categoria vitruviana*, Alinea Editrice, Firenze, 1998.

Pettena, G. *Effimero urbano e città: le feste della Parigi rivoluzionaria*, Venezia, Marsilio, 1979.

Price, C. *Cedric Price: Works II*, London, Architectural Association, 1984.

Reynolds, E. *Interwhile use*, “Journal of urban regeneration and renewal”, n. 4, 2011, pp. 371-380.

Risselada, M. - Van den Heuvel, D. *Team 10: 1953-81: in search of a Utopia of the present*, Rotterdam, NAI, 2005.

Rossi, A. *L'architettura della città*, Milano, Clup, 1978.

Revault d'Allonnes, M. *La crisi senza fine: saggio sull'esperienza moderna del tempo*, Milano, O Barra O, 2014.

Sahoqiang, W. *New Portable Architecture: Designing Mobile & Temporary Structures*, Promopress, 2014.

Sant'Elia, A. *Manifesto dell'architettura futurista*, Bologna, Ogni uomo è tutti gli uomini Edizioni, 2009.

Sassen, S. *Does the city have speech?*, “Public Culture”, 25, 2013, pp. 209-221.

Scardi, G. (a cura di) *Less: strategie urbane dell'abitare*, Milano, 5 Continents, 2006.

Secchi, B. *La città del ventesimo secolo*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

SLA, *Fredericia C-temporary park*, “A+T”, n. 37, 2011, pp. 29-33.

SLA, *Process Urbanism: the City as Artificial Ecosystem*, online ultimo accesso [27-03-2015]  
<http://www.processurbanism.com/manus/intro.html>

Stocchi, F. *Cindy Sherman*, Milano, Electa, 2007.

Tafuri, M. *La dignità del attimo*, trascrizione multimediale di *Le forme del tempo: Venezia e la modernità*, Venezia, Grafiche Veneziane, 1994.

Testa, L. *Lo spazio inquieto: l'effimero come rappresentazione e conoscenza*, Venezia, il Cardo, 1993.

Toraldo Di Francia, C. *SITE: architetture 1971-1988*, Roma, 1989, Officina Edizioni.

Triennale di Milano, *Identità e differenze: Triennale di Milano, 19. Esposizione Internazionale: integrazione e*

*pluralità nelle forme del nostro tempo: le culture tra effimero e duraturo*, Milano, Electa, 1996.

Tschumi, B. *The Manhattan Transcripts: theoretical project*, Londra, Academy Editions, 1994.

Tschumi, B. *Event Cities-Praxis*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1994.

Tschumi B. *Architettura e disgiunzione*, Bologna, Pendragon, 2005.

Urhahn Urban Design, *The Spontaneous city*, Amsterdam, Bis Publisher, 2010.

Venturi, R. - Scott Brown, D. – Izenour, S. *Imparare da Las Vegas*, a cura di M. Orazi, Macerata, Quodlibet, 2010 (ed. or. 1972).

Zedda, R. *Tempi della città. Metodi per l'analisi urbana: principi e pratiche dell'urbanistica temporale*, Milano, FrancoAngeli, 2009.

## PARTE 2

### 2.1 Giorni. 24 Hours Museum, Parigi, 2012

Vezzoli, F. *24 hours museum: Vezzoli vs Koolhaas*, "Domus", 954, 2012, pp. 70-73.

Sito del progetto *24 Hours Museum*, on-line ultimo accesso [15-04-2015]

<http://www.24hoursmuseum.com/>

Fondazione Prada, *24 hours museum*, on-line ultimo accesso [15-04-2015]

<http://www.24hoursmuseum.com/assets/book-dc4df49992c5b00cc97a91cf7a0d3032.pdf>

Burrichter, F. "24H" *Party People*, New York Times Style Magazine, on-line ultimo accesso [20-04-2015]

[http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2012/01/26/24-h-party-people/?\\_r=0](http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2012/01/26/24-h-party-people/?_r=0)

Prada *24 Hours Museum*, "Wallpaper", on-line ultimo accesso [26-04-2015]

<http://www.wallpaper.com/gallery/fashion/prada-24-hours-museum-paris/17052878#57639>

### 2.2 Stagioni. Estate Romana, Roma, 1976-1985

Argan, G. C. - Norberg-Schulz, C. (a cura di) *Roma interrotta: Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine*

Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi, Robert Krier, Roma, Incontri internazionali d'arte e Officina Edizioni, 1978.

Bartolini, F. *Roma, anni Settanta. Vedute di fine secolo*, in Lancioni, D. *Anni 70: arte a Roma*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014, Roma, Iacobelli Editore, 2013, pp. 26-31.

Comune di Roma - Assessorato alla cultura - Esposizione nazionale quadriennale d'arte, *Il palazzo delle esposizioni: urbanistica e architettura, l'esposizione inaugurale del 1883, le acquisizioni pubbliche, le attività espositive*, Roma, Carte segrete, 1990.

Dardi, C. *Architetture parlante e archeologia del silenzio*, "Metamorfosi", n. 1-2, aprile-maggio 1985, pp. 111-113.

Gwiazdzinski. L., *La ville malleable*, in *European, Adaptable City: inserting the urban rhythms*, 2012, pp. 9-11.

Massenzio 77-97 *tendenze urbane: il programma completo della manifestazione*, Castelveccchi, Roma, 1997.

Nicolini, R. *Il meraviglioso urbano: Le manifestazioni per l'Estate Romana del 1979*, "Lotus", n. 25, 1979, pp.76.

Nicolini, R. – Purini, F. *L'effimero teatrale*, Firenze, La casa Usher, 1981.

Nicolini, R. *Architetture di Ugo Colombari e Giuseppe De Boni per l'Estate Romana 1981-1985*, "Controspazio", n. 4, 1985, p. 32.

Nicolini R., *Estate romana. 1976-85: un effimero lungo nove anni*, Cosenza, Universal Book, 2011.

Chronicatube Chronicalibri, "*In viaggio con...*" Renato Nicolini (Intervista), on-line ultimo accesso [25-09-2014],

<https://www.youtube.com/watch?v=sEard3ZD6PM>

Panella, R. *Roma la città dei Fori: progetto di sistemazione dell'area archeologica tra piazza Venezia e il Colosseo*, Roma, Prospettive, 2013.

Pavan, L. *Costantino Dardi 1936-1991: Inventario analitico dell'archivio*, Venezia, Istituto universitario di architettura, 1997.

Pettarin, F. - Cristante S. *Progettare gli eventi: introduzione all'operatore culturale*, Ancona – Milano, Costa & Nolan, 1999.

Polacco, G. *T6080 : vent'anni di ricerche teatrali in Italia*, Roma, Palazzo delle Esposizioni maggio-giugno 1980, Roma, s.n., stampa, 1980.

Regione Emilia Romagna, amministrazione della provincia di Reggio Emilia, Assessorato alle attività culturali comune di Cavriago, *Tendenze 76: settimana del cinema: Cavriago, 23-29 aprile 1976*, Cavriago, Tipolitografia Bertani, 1976.

Renato Nicolini: *l'intellettuale 2.0*, "Sentieri selvaggi", n. 3, 2012.

Szacka, L. C. *Effimero: or the Postmodern Italian Condition*, on-line ultimo accesso [03-11-2014], <http://www.effimero.info/effimero.php>

#### *Fonti d'archivio*

*Cinema epico: undicimila spettatori in cinque sere*, "L'Unità", 31 agosto del 1977.

N. F., *Cinema epico: undicimila spettatori in cinque sere*, "L'Unità", 31 agosto 1977.

Carella, S. *Intervista*, "Lotta Continua", 10-11 giugno 1979.

Sansonetti, P. *Effimero? È coniugare i problemi al presente*, "L'Unità", 23 luglio 1983.

#### *2.3 Anni. La Biennale di Venezia, Venezia 1979 – 1980*

Brusatin, M. – Prandi, A. (a cura di) *Teatro del mondo*. Aldo Rossi, Venezia, Cluva, 1982.

Rossi, A. *Il teatro del mondo da Venezia a Dubrovnik*, Bologna, Ater; Venezia, Biennale di Venezia, 1980.

*Venezia e lo spazio scenico: mostra a palazzo Grassi*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1979.

Brusatin, M. (a cura di) *Venezia e lo spazio scenico: Venezia, Palazzo Grassi, Carnevale del Teatro, 12-19 febbraio 1980*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1980.

Rossi, A. *Autobiografia scientifica*, Milano, Il Saggiatore, 1999 (ed. or 1990).

Scaparro, M. (a cura di) *Venezia Il Teatro del mondo edificio singolare: omaggio a Aldo Rossi; la Biennale di Venezia 1979-80*, Venezia, La Biennale di Venezia, 2010.

Sacco, D. *1980/Teatro del Mondo: Venezia – Dubrovnik*, on-line ultimo accesso [05-04-2015],

<https://giornaledibordomediterraneo.wordpress.com/2008/11/13/1980teatro-del-mondo-venezia-dubrovnik/>

Biennale di Venezia, *La Biennale di Venezia 1979-1980. Il Teatro del Mondo «edificio singolare. Omaggio ad Aldo Rossi*

on-line ultimo accesso [05-04-2015]

<http://www.labiennale.org/it/asac/attivita/2010-a.html?back=true>

Rossi, A. *Aldo Rossi and 21 works*, Tokyo, A+U, 1982

### PARTE 3

Agamben, G. *Lo stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

Alvarez Benitez, P. V. *Camiones, Contenedores, Colectivos*, Sevilla, Vib[[k], 2010.

Awan, N. - Schneider, T. - Till, J. *Spatial Agency: Other ways of doing architecture*, Abingdon - New York, Routledge, 2011.

Barbiani, C. - Marini, S. *Il palinsesto paesaggio e la cultura progettuale*, Macerata, Quodlibet Studio, 2010.

Cacciari, M. *Un ordine che esclude la legge*, "Casabella", 498-499, 1984, pp. 14-15.

De Carlo, G. *Gli spiriti dell'architettura*, a cura di Livio Sichirollo, Roma, Editori riuniti, 1999 (ed. or. 1992).

De Carlo, G. *L'architettura della partecipazione*, a cura di S. Marini, Macerata, Quodlibet, 2013.

Guattari, F. *Architettura della sparizione*, Mimesis, Milano, 2013 (ed. or. 1989).

Halprin, L. *Movement Notation – Change*, in Halprin, L. *Cities*, New York, Reinhold, 1963, pp. 208-217.

Haydn, F. – Temel, R. *Temporary urban spaces: concepts for the use of city spaces*, Basilea, Birkhauser, 2006.

Le Corbusier, *Maniera di pensare l'urbanistica*, Roma-Bari, Laterza, 1991 (ed. or. 1963).

Marini, S. *Spazi Bianchi. Progettare lo scarto*, in Labelli, F. – Marini, S. *L'architettura e le sue declinazioni*, Verona, Iperedizioni, 2008.

Ross, L. - Onobolu, T. *Venice Take Away: The British Pavilion at the 13th Venice Architecture Biennale*, in RIBA, *Ideas to Change British Architecture Season: British Standard Lagos Exception*, London, AA Publications, 2012.

Shu, W. - Ying-Chun, H. *Illegal Architecture*, Garden City Publishers, Taiwan, 2012.

RIVISTE - *Numeri monografici*

*Temporary*, "Lotus", 122, 2004.

*Merzarchitektur*, "Lotus", 123, febbraio 2005.

*Temporie*, "L'Architecture d'Aujourd'hui", 367, nov. – dic. 2006.

*Productive Uncertainty. Indeterminacy in Spatial Design, Planning and Management*, "OASE", 85, NAI Publishers, 2011.

*Strategie per la riqualificazione urbana*, "Territorio", 56, 2011.

*Landscape urbanism*, "Lotus", 150, 2012.

*Capability in Architecture*, "Lotus", 152, 2013.

*The shape of Law*, "Volume", n. 38, 2013.



**giorni**

**24.01.2012 /**

**25.01.2012**

**stagioni**  
1976/1985

**anni 1979/1980**