POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

Recycled Theory: Dizionario illustrato/Illustrated Dictionary

Original
Recycled Theory: Dizionario illustrato/Illustrated Dictionary / Marini, Sara; Corbellini, Giovanni. - STAMPA. - (2016), pp. 1-657.

Availability:
This version is available at: 11583/2716384 since: 2022-09-09T17:17:55Z

Publisher:
Quodlibet

Published
DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

27 April 2024

Recycled Theory è un dizionario multidisciplinare che raccoglie parole d'autore, lemmi in forma di citazioni e termini illustrati per esplorare il concetto di "riciclo" nelle culture del progetto e nelle teorie di cui si alimentano. Solitamente si riciclano cose, oggetti, spazi, ma ancora più spesso si torna su principi e approcci per riordinarli, rimetterli in circolo, sovrascriverli. La pratica del riciclo si colloca dunque in un'area di negoziazione tra memoria e amnesia, fa emergere l'inaspettata potenzialità autorigenerativa dell'esistente, attualizzando la nostra capacità di conservarlo e di reinventarlo anche attraverso il suo parziale disfacimento. Alcune voci (dalla A di "amnesia" alla Z di "zone") individuano materiali, procedure, ambiguità, deviazioni, potenzialità e nessi del riciclo, registrando termini che raccontano i diversi processi di produzione e di senso della città e del paesaggio dopo i rivolgimenti socio-economici degli ultimi anni e l'ampliarsi della nozione di conservazione come scenario prevalente per il progetto.

Recycled Theory nasce dalla collaborazione di undici università italiane impegnate nella ricerca "Re-cycle Italy. Nuovi cicli di vita per architetture e infrastrutture della città e del paesaggio".

Recycled Theory is a multidisciplinary dictionary made of entries in form of texts, drawings and quotes, which explore the concept of "recycling" in design cultures and in the theories that nurture them. Usually we recycle things, objects, spaces but more often we return on principles and approaches to rearrange them, put them back into circulation, and override them. The practice of recycling is therefore placed in an area of negotiation between memory and amnesia, it brings out the unexpected self-regeneration potential of what exists, our ability to preserve and reinvent it, even through its partial breakdown. The words here collected (from "amnesia" to "zone") identify materials, procedures, ambiguities, deviations, and potential nexus of recycling, recording terms that tell the different processes of production and sense of city and landscape after recent socio-economic upheavals and the widening of preservation as the prevalent scenario for the project.

Recycled Theory comes out of the collaboration of eleven Italian universities engaged in the research "Re-cycle Italy: New Life Cycles for Architecture and Infrastructure of City and Landscape."

ISBN 978-88-7462-894-0

euro 25,00

Recycled Theory:
Dizionario illustrato / Illustrated Dictionary

a cura di / edited by Sara Marini e / and Giovanni Corbellini

RE-CYCLE ITALY

Quodlibet

Recycled Theory: *Dizionario illustrato / Illustrated Dictionary*

T **alfabeto** S. Marini, G. Corbellini
T **alphabet** S. Marini, G. Corbellini
T **amnesia** S. Marini
T **amnesia** S. Marini
T **anonimo** F. Ippolito
T **anonymous** F. Ippolito
T **archaeology** A. Gritti
T **archeologia** A. Gritti
Q **archive** J. Derrida
T **art** S. Velotti
T **arte** S. Velotti
D **atlas** F. Soriano
T **augmented reality** E. Roig
T **bianco** S. Marini
T **black** G. Corbellini
Q **bomb** P. Virilio
T **cinema** M. Bertozzi
T **cinema** M. Bertozzi
Q **circle** S. Žižek
T **conservazione** J. Otero-Pailos
T **corruption** L. Malfona
T **corruzione** L. Malfona
D **demolire** Baukuh
T **difference** E. Formato
T **differenza** E. Formato
T **disegno** F. Garofalo
T **distopia** L. Lonardelli
T **drawing** F. Garofalo
D **dream** Yellow Office
T **durata** I. Valente
T **duration** I. Valente
T **dystopia** L. Lonardelli
T **ecologia** M. Bovati, R. Ingersoll
T **ecology** M. Bovati, R. Ingersoll
T **entropia** G. Corbellini
T **entropy** G. Corbellini
T **eredità** D. Gentili
C **eresia** M. Tafuri
D **eterotopia** D. Mangin
T **flow** A. Oldani, R. Rosso
T **flusso** A. Oldani, R. Rosso
T **form** R. Rizzi
T **forma** R. Rizzi
Q **fragment** A. Rossi
Q **garbage** D. DeLillo
D **geomancy** E. Arroyo
Q **glitch** L. and L. Wachowski
T **guerra** A. Ferlenga
T **heritage** C. Younès
D **hybrid** H. Njiric
D **immaginario** M. Pericoli
C **inerzia** E. Turri
T **inheritance** D. Gentili
C **intervallo** G. Dorfles
T **irreparabile** N. Emery
T **irreparable** N. Emery
T **junk** R. Secchi
Q **junkspace** R. Koolhaas
Q **kiss** S. Lavin
Q **kit** B. Tschumi
D **labirinto** F.A. Fusco
T **latency** V. Gioffrè
T **latenza** V. Gioffrè
D **line** R. Miotto
Q **machine** C. Price
Q **mappa** L. Merini
T **metabolism** N. Mestre
T **metabolismo** N. Mestre
D **metamorfosi** F. Purini
D **metropoli** R.G. Brandolino
T **modification** V. Gregotti, A. Di Franco
T **modificazione** V. Gregotti, A. Di Franco
D **mythomania** F. Roche
T **necessità** B.M. Rinaldi
T **necessity** B.M. Rinaldi
T **nero** G. Corbellini
C **norma** P. Livet
Q **oblio** C. Calabrese
Q **obsolescence** D.F. Wallace
D **open source** Tam Associati - M. Gerardi
C **organismo** M. Cacciari
D **paesaggio** A. Aymonino
D **palazzo** C. Baglivo
T **paradigm** V. Ricci
T **paradigma** M. Ricci
T **patrimonio** P. Ciorra
T **patrimonio** C. Younès
T **patrimony** P. Ciorra
T **perimeter** L. Nucci
T **perimetro** L. Nucci
T **presentism** F. Pignatelli
T **presentismo** F. Pignatelli
T **preservation** J. Otero-Pailos
D **quadratura** P. Barbarewicz
Q **quality** N.J. Habraken
D **quantity** W. Jones
C **quotidiano** M. Perniola
Q **rap** M. Costello, D.F. Wallace
T **reality** L. Caffo, M. Ferraris
T **realtà** L. Caffo, M. Ferraris
T **realtà aumentata** E. Roig
T **recycle** R. Bocchi
T **relic** N. Emery
T **reliquia** N. Emery
D **reload** Peanutz Architekten
T **remains** G. Menzietti
T **remembrance** A. Bertagna
T **remix** L. Romagni
T **remix** L. Romagni
T **resilience** I. Bignotti
T **resilienza** I. Bignotti
D **restauro** M.G. Grasso Cannizzo
T **restauro** D.L. Paternò
T **resto** G. Menzietti
T **restoration** M.G. Grasso Cannizzo
T **restoration** D.L. Paternò
D **retrofit** Klaus
Q **reverse** V. Nabokov
T **riciclo** R. Bocchi
T **ricordo** A. Bertagna
T **rifiuto** R. Pavia
C **rotta** E. Panofsky
T **scarto** R. Secchi
D **simulation** P. Castro / Obra
T **souvenir** A. Riciputo
T **souvenir** A. Riciputo
C **storia** A. Loos
T **teoria** F. Soriano
C **terra** U. Eco
C **testimone** F. Rella
T **theory** F. Soriano
Q **time** T. Pynchon
Q **uncanny** A. Vidler
C **usura** U. Gamberti
T **utopia** G. Mastrigli
T **utopia** G. Mastrigli
C **viaggio** C. De Carlo
Q **vision** H. Foster
C **visionario** C. Rovelli
D **vita** B. Servino
T **war** A. Ferlenga
T **waste** R. Pavia
T **white** S. Marini
D **wrong** J. Lai
Q **X-ray** F. Léger
Q **yes** B. Ingels
Q **youth** P. Hook
C **zona** L. Ghirri
Q **zone** C. Palahniuk

T testo / text
C/Q citazione / quote
D disegno / drawing

Quodlibet

Recycled Theory
Dizionario illustrato / Illustrated Dictionary

A cura di / Edited by
Sara Marini e / and Giovanni Corbellini

Progetto grafico / Book design
bruno, Venezia
b-r-u-n-o.it

Traduzione / Translation
Just Venice, Venezia

Editore / Publisher
Quodlibet
via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23, Macerata
quodlibet.it

Prima edizione / First edition
Settembre 2016 / September 2016

ISBN 978-88-7462-894-0
e-ISBN 978-88-229-1333-3
DOI 10.1400/287876

Stampa / Print
Industria Grafica Bieffe, Recanati, Macerata (Italy)

Il presente volume è stato realizzato con fondi Miur-Prin 2010-2011 / This research has been supported by MIUR-PRIN 2010-2011

Questo volume è concesso in licenza secondo i termini della Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License) che permette di scaricare le opere, a patto che si accrediti l'Autore(i), non potendo modificarle in alcun modo o utilizzarle commercialmente. | This publication is licensed under a Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License). This license allows downloading the articles provided that they are properly attributed to their Author(s), without modifying them in any way or using them for commercial purposes.

Recycled Theory: *Dizionario illustrato / Illustrated Dictionary*

a cura di / edited by
Sara Marini e / and Giovanni Corbellini

Quodlibet

“Re-cycle Italy. Nuovi cicli di vita per architetture e infrastrutture della città e del paesaggio”. Progetto di ricerca di rilevante interesse nazionale - Prin 2010-2011 /
“Re-cycle Italy: New Life Cycles for Architecture and Infrastructure of City and Landscape.” Research Projects of National Interest - PRIN call 2010-2011

Responsabile scientifico nazionale / National scientific head
Renato Bocchi

Unità di Ricerca / Research Units:

Università Iuav di Venezia / Iuav University of Venice
Responsabile scientifico / Scientific head
Renato Bocchi

Università degli Studi di Trento / University of Trento
Responsabile scientifico / Scientific head
Giorgio Cacciaguerra

Politecnico di Milano / Politecnico of Milan
Responsabile scientifico / Scientific head
Ilaria Valente

Politecnico di Torino / Politecnico of Turin
Responsabile scientifico / Scientific head
Antonio De Rossi

Università degli Studi di Genova / University of Genoa
Responsabili scientifici / Scientific heads
Mosè Ricci, Raffaella Fagnoni

Università degli Studi di Roma “La Sapienza” / University of Rome “La Sapienza”
Responsabile scientifico / Scientific head
Piero Ostilio Rossi

Università degli Studi di Napoli “Federico II” / University of Naples “Federico II”
Responsabile scientifico / Scientific head
Carlo Gasparrini

Università degli Studi di Palermo / University of Palermo
Responsabile scientifico / Scientific head
Maurizio Carta

Università degli Studi “Mediterranea” di Reggio Calabria / University of Reggio Calabria “Mediterranea”
Responsabile scientifico / Scientific head
Vincenzo Gioffrè

Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara / University of Chieti-Pescara “G. d’Annunzio”
Responsabile scientifico / Scientific head
Francesco Garofalo

Università degli Studi di Camerino / University of Camerino
Responsabile scientifico / Scientific head
Pippo Ciorra

L’elenco dei partecipanti alla ricerca è disponibile nel sito recycleitaly.it. / The list of research fellows is available at recycleitaly.it.

Questo volume costituisce l’esito conclusivo della sezione “teorie” della ricerca curata da Pippo Ciorra, Francesco Garofalo, Sara Marini, Giovanni Corbellini, Alberto Bertagna, Giulia Menzietti e Francesca Pignatelli. / This volume constitutes the final outcome of the “theories” section of the research curated by Pippo Ciorra, Francesco Garofalo, Sara Marini, Giovanni Corbellini, Alberto Bertagna, Giulia Menzietti e Francesca Pignatelli.

RE-CYCLE
ITALY

Recycled Theory: *Dizionario illustrato / Illustrated Dictionary*

A / To Francesco Garofalo

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 2 luglio 2016

alfabeto (al-fa-bè-to) n.m. [dal lat. tardo *alphabētu(m)*, gr. *alphábētos*, comp. di álpha e *bêta*, nomi delle due prime lettere dell'alfabeto greco]. | 1. serie di segni grafici, disposti in un ordine preciso, che tendono a rappresentare ognuno un suono di una determinata lingua: alfabeto latino, greco, arabo; le lettere, i caratteri dell'alfabeto. | 2. nella teoria della comunicazione, l'insieme dei segni che, combinati secondo un sistema di regole (grammatica), danno luogo a un codice. | 3. l'insieme degli elementi più semplici ed essenziali di una disciplina; i rudimenti: l'alfabeto del mondo dell'economia.

Un lemma in forma d'introduzione

Recycled Theory è uno dei tre capitoli finali di "Re-cycle Italy. Nuovi cicli di vita per architetture e infrastrutture della città e del paesaggio", Progetto di ricerca di interesse nazionale (Prin, bando 2010-2011) di cui è stato responsabile scientifico il prof. Renato Bocchi dell'Università Iuav di Venezia. Dal 2013 al 2016 hanno lavorato alla ricerca undici unità di altrettanti atenei italiani con la collaborazione di molte scuole estere e di diversi partner nazionali e internazionali. Il percorso di ricerca ha assunto come presupposto la mostra "Re-cycle. Strategie per l'architettura, la città e il pianeta" che si è tenuta al museo Maxxi di Roma nel 2011 a cura di Pippo Ciorra, a cui hanno partecipato alcuni componenti del progetto nazionale (Ciorra, Marini 2011).

Il progetto, fin dalla sua prima stesura, ha fatto propri alcuni obiettivi basilari: individuare un diverso ciclo di produzione e di senso della città e del paesaggio nell'Italia trasformata dai rivolgimenti economici del 2008; determinare quali aggiornamenti normativi ed economici possano rendere attuabile il riciclo architettonico; esplorare, infine, le matrici teoriche legate al riciclo e alle strategie indagate. La ricerca ha visto lavorare insieme diversi studiosi e docenti, soprattutto di progettazione architettonica, urbanistica e paesaggio. Lungo il suo percorso, le differenti geografie e attitudini si sono incontrate attorno a questioni quali le forme di architettura partecipata tese alla riappropriazione di spazi abbandonati, il ruolo delle infrastrutture e la loro mutazione da simboli di progresso a luoghi da abitare, le diverse pratiche e tecniche legate al riciclo di una vasta gamma di materiali rifiutati, la necessità per l'Europa di consolidare e affermare con chiarezza la propria attitudine a stratificare saperi e materiali.

I libri che concludono la ricerca e che si affiancano a questo dizionario illustrato sono un atlante delle esperienze progettuali (*Re-cycle Atlante*) e una raccolta di proposte sul piano normativo ed economico (*Re-cycle Agenda*). Si tratta di un trittico disarticolato, fatto di tre strumenti di lavoro che affrontano diversi generi e contenuti, ciascuno diretto ad affrontare il progetto di riciclo secondo i relativi campi di azione. Proposte disponibili a essere utilizzate insieme ma anche

direttе a costruire strade autonome, rispettivamente nel solco della riflessione teorica, dell'applicazione alle diverse scale del progetto, dell'indagine su vincoli, condizioni e opportunità che ne determinano possibilità ed esiti. Le sperimentazioni progettuali insistono sul problema del consumo di risorse nella città e nel territorio, sulle tecniche per riutilizzare l'esistente, rendendo esplicito come riciclare sia parte integrante dell'attrezzatura progettuale contemporanea. L'insieme delle proposte che ragiona sugli strumenti politici ed economici si focalizza sul problema del cambio di destinazione d'uso, della partecipazione, delle modalità capaci di rendere possibili ed effettive le pratiche di riciclo. Da parte sua, questo dizionario intende seguire i molti tracciati che intersecano una strategia dettata dalla necessità e, allo stesso tempo, propria di un atto culturale, evidenziando come questi stessi tracciati appartengano a un progetto in continuo assestamento.

Cose/parole

Il titolo di questo volume rimanda alle due questioni principali che lo caratterizzano – riciclo e teoria – e alla tensione che scaturisce dalla loro connessione. Solitamente si riciclano cose, oggetti, spazi, ma è ancora più usuale tornare su principi, posizioni – teorie appunto – per rivederle, metterle in ordine, rimetterle in circolo, riscriverle, spesso sovrascriverle. Si tratta di pratiche pervasive, che attraversano il ripetersi della quotidianità così come le ricerche più avanzate. L'attuale interesse verso il primo dei due termini che fondano questo lavoro testimonia il potere del secondo e parla dell'esigenza di trovare nuove terre da abitare nello spessore di ciò che esiste, nelle sue manifestazioni immateriali e nelle loro relazioni con la realtà fisica.

Per quanto sempre in discussione – troppo aleatoria e autonoma per promettere immediata efficacia economica –, la teoria è lo strumento privilegiato per navigare in un paesaggio mutevole e complesso. La sua attitudine a intrecciare pensiero e azione le consente di agire come dispositivo di orientamento e restituire una mappa dei principali nodi, temi e direzioni del dibattito. Osservato da questo punto di vista, il riciclo propone un atteggiamento critico e al contempo propositivo. A differenza di altri termini e processi che insistono sulla stratificazione, non appartiene al dizionario architettonico ma deriva da quelli dell'economia, della produzione industriale e dell'ecologia, coniugando questioni sistemiche e un'idea di vita, elidendo il problema della scala e unendo all'analisi dei processi esistenti una loro radicale revisione. Il riciclo si distingue da altre pratiche di riutilizzo poiché implica una deviazione rispetto alla missione per la quale un certo oggetto era stato pensato e realizzato. Nella nuova condizione, forme di rappresentazione, destinazioni d'uso, articolazioni spaziali, strutture comunicative e le più diverse relazioni tra elementi costitutivi risultano sovvertite. Si tratta di una procedura riconoscibile nei processi storici di

trasformazione edilizia della città e dei suoi assetti. Se, tuttavia, queste forme di riciclo erano prevalentemente innescate dall'intenzione di rappresentare nuovi poteri, oggi *re-cycle* si offre come una teoria a molteplici accessi: associabile a una lingua, a un'estetica dell'*in-fieri*, ma anche a un nuovo corso nell'uso della città da parte dei cittadini in risposta alla crisi dello spazio pubblico. Riciclare architettura significa quindi agire non solo sui corpi morti della città, ma considerare l'intero metabolismo dell'urbano nella continuità delle sue dinamiche trasformative, coinvolgendo luoghi ancora attivi in una forma di conversazione capace di aumentarne la complessità e di renderli pienamente "parti" della città stessa. Significa anche affrontare una certa ambiguità nei confronti di un valore – la memoria – indiscusso e indiscutibile soprattutto all'interno delle discipline del progetto e delle retoriche che ne sostengono l'autocoscienza. Il riciclo in architettura si colloca quindi in un'area di negoziazione tra memoria e amnesia. Da un lato aspira a manipolare liberamente i materiali disponibili, guardando localmente alle loro potenzialità nel presente ed elaborando tecniche atte a "dimenticare" ruoli e destinazioni precedenti. Dall'altro fonda la propria identità e qualità, in quanto atto di riciclo, nella riconoscibilità fisica o procedurale dei materiali impiegati. Così, più profondo è il tradimento di condizioni e vocazioni di partenza e più efficace è l'opera di traduzione. E, parallelamente, quanto più identificabile la presenza del passato, tanto più coerente l'operazione di riciclo, sia in termini fattuali che di rappresentazione.

Re-cycle propone allora un confondersi di gerarchie, in cui il principio di prestazione si nutre del timore della perdita e la nostalgia si trasforma da elemento di resistenza a potenziale fattore di cambiamento. Alla dimensione pragmatica delle operazioni di metabolizzazione degli scarti si associa quindi una prospettiva prettamente umanistica. Quest'ultima ricava tuttavia dall'ambito tecnico-scientifico la capacità di rimettere in discussione i propri strumenti, di produrre a ogni avanzamento una diversa angolatura di osservazione del reale, in cui la ricerca si assume il rischio di superare la solidità di conferme rassicuranti per esplorare la possibilità della scoperta.

Si tratta di un punto di vista che interroga anche i fondamenti del moderno e, insieme, le sue successive revisioni anti-, post-, neo-. Se il riciclo, evidentemente, propone una prospettiva opposta alla palingenesi della tabula rasa e al suo ingenuo immaginario funzional-futurista, esso è anche parte dell'idea modernista di controllo verticale e determinista che ricompare oggi nella vulgata ecologista, soprattutto quando applicata all'abitare e alle sue strutture edilizie, urbane, territoriali. Come terzo termine nella successione gerarchica di buone pratiche, in cui rappresenta l'ultima *ratio* dopo riduzione e riuso, introduce tuttavia una componente aleatoria e destabilizzante che mette in discussione quello stesso paradigma di controllo. I cicli successivi

di reimpiego dei materiali (ma la cosa vale anche per le idee, secondo la scienza dell'informazione) accumulano scorie, rumori di fondo, errori di trascrizione, ridondanze, che producono inevitabili e involontarie deviazioni, alterazioni, mutazioni. In altre parole, gli effetti entropici che il moderno teneva idealmente fuori dai suoi algidi recinti e che il postmoderno dei continui revival faceva finta di non vedere diventano materiale primario della riflessione progettuale.

Narrazione/dizionario

Sebbene le raccolte lessicografiche siano antiche quanto la scrittura, l'esigenza di organizzare il sapere secondo dispositivi di rapida accessibilità emerge con maggiore urgenza all'aumentare della complessità e della quantità delle conoscenze. Quando la successione lineare del racconto non riesce più a gestire e comprendere l'accumularsi di visioni e nozioni, diventa necessario un criterio di frammentazione in grado di separarne e ricomporne gli argomenti in unità distinte: "Esso sostituisce un'organizzazione sensata del materiale con un'organizzazione libera del senso, sceglie pertanto un criterio puramente formale e proprio perciò trasparente e generalizzabile. Il lessico si orienta secondo la struttura delle parole, non secondo quella delle cose" (Pethes, Ruchatz 2002). Il dizionario emerge quindi come espressione di maturità culturale e unisce all'agilità strumentale dell'accesso multiplo una forma di autorevole – e spesso autoritaria – solidità nella selezione, classificazione e catalogazione dei fondamenti disciplinari. La sua caratteristica di macchina astratta, basata sull'interruzione dei nessi logico-narrativi di un determinato campo della conoscenza, si propone tuttavia come un meccanismo potenzialmente proliferativo, tanto efficace nell'accreditarne i raggiungimenti quanto capace di proporre nuovi accostamenti, scorciatoie, cortocircuiti.

Di conseguenza, il dizionario ha cominciato ad attraversare le discipline del progetto in tempi relativamente recenti, arrivando buon ultimo dopo trattati, manuali, raccolte di lezioni, e guadagnando una propria autonomia solo nell'Ottocento (Quatremère de Quincy 1832; Viollet-le-Duc 1854-1868). La crescita esponenziale dell'accumulazione culturale contemporanea ha poi moltiplicato le ragioni di affidarsi a questo genere antinarrativo: in un paio di decenni a cavallo del millennio raggiunge la sua maggiore diffusione, nel campo dell'architettura come in altri ambiti, esplorando in vari esperimenti le sue possibilità operative. Il *Dizionario della memoria e del ricordo* (Pethes, Ruchatz 2002), ad esempio, dilata il campo semantico di un unico termine e dei suoi corollari, coinvolgendo un ventaglio particolarmente diversificato di discipline. Il catalogo della mostra del centenario di Le Corbusier (Lucan 1987) riconosce nella sua organizzazione alfabetica la vastità dei materiali di archivio raccolti dal maestro svizzero, così come l'inusitata quantità di studi che lo riguardano. Sempre dedicata al pensiero di un autore è la raccolta di saggi sull'*Informe* di Yve-Alain Bois e Rosalind

Krauss, in cui l'organizzazione del dizionario interagisce ironicamente con le strategie di degradazione fisica e del senso (separazione, frammentazione, decomposizione...) che vari artisti hanno sperimentato seguendo le intuizioni di Georges Bataille (Bois, Krauss 1997). Rem Koolhaas fa scorrere un vocabolario di citazioni lungo le pagine di *S, m, l, xl*, accelerando le disgiunzioni e le frizioni che caratterizzano il libro e, insieme, la sua azione critica e progettuale (Koolhaas, Oma, Mau 1995). Il gruppo spagnolo Metapolis (Gausa, Guallart, Müller, Soriano, Morales, Porras 2003) applica reiteratamente il diagramma alfabetico a una serie di punti di vista differenti, invertendo il rapporto tra contenuto e contenitore e rendendo questo aspetto metodologico il vero protagonista dell'operazione... Tutti esempi che, oltre a confrontarsi con la dismisura quantitativa del contemporaneo, aspirano a ritrarne le caratteristiche, trovando nel dizionario un dispositivo paradossalmente più adatto a coglierne la struttura anche in termini narrativi. Tanto più quando protagonista del racconto è la città di oggi, con il suo eterogeneo e conflittuale sovrapporsi d'intenzioni, usi, oggetti: l'ordine astratto della griglia di Manhattan è presupposto per l'estrema diversità della sua estrusione e lo stesso meccanismo è riconosciuto, sempre da Koolhaas, nella sezione del grattacielo, in cui l'ascensore libera i vari piani dalle tradizionali gerarchie funzionali (Koolhaas 1978).

Gli ultimi anni, con la diffusione in rete di strumenti d'indicizzazione più rapidi e sofisticati, hanno assistito al declino del dizionario cartaceo, surclassato dai motori di ricerca nella sua funzione basilare di accessibilità e connessione ipertestuale. La forma enciclopedica e le sue manifestazioni più affidabili (per autorevolezza degli estensori o per diffusione dal basso di produzione e controllo dei contributi) si sono ormai definitivamente trasferite nel mondo immateriale. Internet, tuttavia, proprio per le sue caratteristiche di mezzo bidirezionale di comunicazione (ci guarda mentre lo guardiamo...) e per l'efficienza della sua struttura analitica tende a restituire ai suoi utenti percorsi di ricerca sì frammentati, ma fortemente personalizzati, tagliati su desideri e abitudini individuali, e quindi tautologici, sempre meno sorprendenti. La serendipità innescata anche dal più autoritario e conservatore dei dizionari tradizionali sopravvive oggi in opere sistematicamente idiosincratiche che fanno della contemporanea disarticolazione del racconto un terreno di ricerca autoriale. Pensiamo ad esempio alla Biennale di Koolhaas e a come i "Fundamentals" dell'architettura siano stati smembrati nei loro costitutivi "Elements" (Koolhaas 2014). O alla personale *Vertigine della lista* che Umberto Eco condivide con i suoi lettori in questo e in altri saggi (Eco 2004; 2007; 2009; 2014). Oppure al ruolo delle note nell'opera di David Foster Wallace; a come Peter Eisenman si riferiva a questo stesso strumento di digressione sincopata, proponendolo quale nuova base narrativa per il progetto (Eisenman 1970).

Autorità/autore

Perché allora riciclare oggi il dizionario come opera collettiva? Da un lato si tratta di un esperimento che cerca di cogliere questa tensione tra metodicità della sistematizzazione – caratteristica basilare dell'"autorevolezza" enciclopedica – e sua destabilizzazione "autoriale". Dall'altro ci si confronta con la dissoluzione dell'autore nella rete, con l'anonimato come autorialità di ritorno da un flusso d'informazioni in continuo mutamento, che qui si vuole fermare, fissare sulla carta, per consegnarlo ad altri. L'intenzione è di proporre una sorta di terreno comune tra autore e lettore che si traduca anche in un'ambigua interazione con il tempo e la sua gestione: la rapidità e molteplicità di accesso è un'esca per una lettura non lineare ma continua, in cui la promessa di episodicità accelera la curiosità narrativa e l'inclinazione a cercare, ricostruire o trovare un proprio filo del discorso.

Altra, fondamentale ragione sta nel fatto che il dizionario è esso stesso un dispositivo di riciclo: raccoglie, separa, frantuma e reimmette nel ciclo produttivo una "materia" disponibile a essere usata in modi differenti dalla sua narrazione originaria. Quest'ultima, come le scorie che affiorano in alcuni materiali riciclati e che ne costituiscono il paradossale valore identitario, ritorna come un'eco indistinta nelle frizioni tra gli accostamenti casuali dei diversi lemmi, nella differenza delle "voci", nell'alternanza aleatoria di tecniche, approcci, contenuti. In questa cartografia polifonica, la questione del riciclo si presenta con intensità differenti, restituendo la ricerca di una progettualità del senso, di questioni di concetto, delle teorie dietro e dentro le parole. Non si è cercata alcuna oggettività e lo spazio autonomo della singola parola è utile a dare spazio all'autore e alla sua interpretazione, al suo metodo: anche per questa ragione, al contrario di quanto accade di solito nei dizionari, le voci sono firmate.

La struttura frammentaria del dizionario lavora inoltre nella direzione dell'apertura e della potenziale connessione a infiniti collegamenti. Questa specifica raccolta ne sviluppa l'attitudine non esaustiva e incontrollata. Gli autori hanno steso i loro contributi senza poter conoscere quanto gli altri stavano scrivendo (o disegnando) riguardo a lemmi affini o contrari. Si sono mossi quindi in un arcipelago sostanzialmente ignoto, la cui mappa riportava i nomi delle isole ma non i loro contorni né le loro posizioni: un'assenza di coordinate utile a costruire un campo comune e inatteso per chi ha scritto o disegnato, ma anche per chi ora legge e guarda. Tuttavia, si sa che i fatti non parlano da soli: la comunicazione del sapere è vincolata all'interpretazione. Questo territorio di parole raccoglie così un insieme non coerente di posizioni individuali che, compatibilmente all'approccio del riciclo, trattano gli oggetti – e i concetti – trovati, trasfigurandoli in stati e missioni altre.

Nello svolgersi della ricerca sono state adottate strutture simili a quella della collezione ordinata del dizionario, in particolare i *memorabilia*

(Marini, Menzietti, Bertagna 2015) e l'archivio (Marini, Pignatelli 2016): operazioni che, coerentemente con l'approccio *re-cycle*, attuano una sorta di "raccolta differenziata" di pensieri, molti dei quali insistono sulla memoria, sui suoi meccanismi e sui suoi inganni, sulle sue caratteristiche difensive e insieme proattive. La teoria del riciclo non ha potuto quindi evitare di confrontarsi con le procedure di conservazione e catalogazione, scoprendo tuttavia nelle loro connotazioni ideologiche risvolti potenzialmente destabilizzanti. L'ambiguità di queste esperienze, che insistono sempre su una disarticolazione preordinata, ha consigliato di aprire la ricerca a contributi esterni, mettendo sotto esame tanto i contenuti quanto gli strumenti della loro interpretazione. Tutto ciò è stato preceduto da una raccolta di coppie antinomiche (autoriale/politico; economico/ecologico; etico/estetico; noto/innovativo) che hanno palesato posizioni latenti o sottese (Marini, Roselli 2014). L'indagine sul riciclo ha quindi assunto caratteristiche territoriali: si è cercato così di delimitare il campo palese e sotteso, materiale e immateriale, della strategia che lo definisce.

I meccanismi alla base di questo dizionario, così come degli altri passaggi attraverso i quali si è sviluppata la ricerca, si confrontano con le tensioni tra la realtà e la sua rappresentazione e, in particolare, tra *La carta e il territorio* (Houellebecq 2010). Il risultato perseguito è la costruzione di un paesaggio multiplo, una mappatura di termini inevitabilmente incompleta che ruota intorno a due vocaboli come "*re-cycle*" e "teoria" apparentemente divaricati tra realtà e visione. Assenze e presenze contribuiscono ad alimentare questa forma duale di testimonianza. Inizialmente il dizionario è stato costruito elencando parole ricorrenti nei numerosi contributi alla ricerca, nelle conferenze, nei seminari e nelle pubblicazioni che ne hanno seguito lo sviluppo. Questa lista è stata poi integrata da una serie di citazioni eterogenee – carpite a discorsi appartenenti ai campi più vari del pensiero, non solo progettuale – in grado di aprire di volta in volta una prospettiva, introdurre un dubbio, innescare una tensione produttiva. Il riciclo di questi testi ha così permesso di costruire un collage precario, che sopravvive tra le voci affidate agli autori invitati come una radiazione di fondo, come i segni di una stratificazione urbana. Nel processo, alcuni termini si sono persi, altri si sono aggiunti, altri ancora hanno cercato accezioni più precise: l'intenzione di controllo verticale ne risulta trasformata.

Integrato/multiplo

Questo è un dizionario multidisciplinare, non interdisciplinare: colleziona e stratifica diversi saperi e sguardi indipendenti, senza riunirli in un'ideologia coordinata e condivisa. Lascia al lettore il compito di metterli a confronto, farli collidere, dare loro consequenzialità. Esperti di architettura, urbanistica, restauro, arti visive, paesaggio, filosofia, storia – impegnati a ricavare senso teorico nelle rispettive pratiche e ricerche disciplinari – partecipano alla definizione di un terreno di discussione a

partire dalle proprie autonomie. Un ciclo di seminari denominato "Ricicli immateriali", organizzato nell'ambito della ricerca e svoltosi nel 2015 a Roma (Maxxi), a Venezia (palazzo Grimani) e a Mendrisio (Accademia di architettura, Università della Svizzera italiana), è stato occasione di conoscenza e confronto fra differenti posizioni, obiettivi, linguaggi e strumenti d'indagine, tra studiosi interni a *Re-cycle Italy* e altri compagni di viaggio, invitati come voci autorevoli da ascoltare e poi da raccogliere in questo dizionario. Una diversità culturale di cui questo dizionario si nutre, spingendo i singoli approcci disciplinari e personali a cercare la propria, specifica modalità di espressione. Anche per questo, il testo non è l'unico dispositivo di pensiero utilizzato. Alcuni lemmi sono stati trattati attraverso il disegno: una forma di scrittura lineare nel segno che traccia, ma non-lineare nella sintesi del suo ragionare. Tecniche analogiche e digitali, rapidi schizzi e lavori più approfonditi, riflessioni progettuali ed esplorazioni astratte, icone e simboli, elaborazioni strettamente personali e azioni tese a un'interazione comunicativa arricchiscono il ventaglio di questioni e temi affrontato con le parole, aggiungendo altre visioni e frizioni a quelle che già emergono nelle forme più codificate di elaborazione testuale. Anche in questo caso è stata progettata un'occasione di confronto come premessa a questo atto finale, una mostra dal titolo "Drawn Theories/Teorie disegnate" che si è tenuta presso il Museo di Ca' Pesaro a Venezia (giugno-luglio 2016, a cura di Sara Marini e Giovanni Corbellini). L'esposizione è stata anche il luogo in cui dare corpo alle visioni disegnate del riciclo, per metterle in scena nella propria veste originale, di nuovo nel proprio singolo e autonomo discorso e per organizzarle in un arcipelago di tendenze e tensioni.

Per tutte queste ragioni si ringraziano gli autori che firmano, loro malgrado, i lemmi in forma di citazioni e gli anonimi estensori delle definizioni che aprono ciascun termine, ricavate da preziose risorse on line. Si ringraziano naturalmente tutti gli autori invitati a scrivere o disegnare, per la loro partecipazione a un processo in itinere, a un progetto che, accogliendo altri punti di vista, ha voluto mettere in atto uno dei principali strumenti di conoscenza (quella reciproca). Le intersezioni tra persone e idee che hanno alimentato la ricerca nel suo farsi, insieme alla disponibilità del diagramma alfabetico a ritrarre questo complesso di strumenti e approcci sempre diversi, hanno spesso spinto gli estensori delle singole voci a ragionare di lato e in avanti rispetto ai terreni di ricerca a loro abituali, in un processo di riciclo delle loro stesse posizioni che fornisce aperture inaspettate. Questo dizionario disegna un paesaggio letterario e illustrato, fatto di sezioni nello spessore delle parole, sentieri, avvallamenti, cime da cui guardare oltre. Nei suoi contenuti e nei dispositivi che lo fanno funzionare emerge l'intenzione di offrire affondi e ripartenze, di stratificare episodi, contraddizioni e corrispondenze: un affresco in grado di palesare questioni latenti e di aprire ai loro sviluppi futuri, ad altre ricerche.

Bibliografia

Y.-A. Bois, R. Krauss, *Formless. A User's Guide*, Zone Books, Cambridge (Mass.) 1997 | P. Ciorra, S. Marini (a cura di), *Re-cycle. Strategie per l'architettura, la città e il pianeta*, Electa, Milano 2011 | U. Eco, *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano 2007 | U. Eco, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007 | U. Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009 | U. Eco, *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Bompiani, Milano 2013 | P. Eisenman, *Notes on Conceptual Architecture*, "Design Quarterly", 78-79, 1970 | M. Gausa, V. Guallart, W. Müller, F. Soriano, J. Morales, F. Porras, *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture. City, Technology and Society in the Information Age*, a cura di S. Cros, Actar, Barcelona 2003 | M. Houellebecq, *La Carte et le Territoire*, Éditions Flammarion, Paris 2010 | R. Koolhaas, *Delirious New York*, Thames & Hudson, London 1978 | R. Koolhaas, Oma, B. Mau, *S, m, l, xl*, a cura di J. Sigler, The Monacelli Press, New York 1995 | R. Koolhaas, *Elements*, Marsilio, Venezia 2014 | J. Lucan (a cura di), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris 1987 | S. Marini, A. Bertagna, G. Menzietti (a cura di), *Memorabilia. Nel paese delle ultime cose*, Aracne, Roma 2015 | S. Marini, F. Pignatelli (a cura di), *Memorabilia Archive*, Università Iuav di Venezia, Venezia 2016 | S. Marini, S.C. Roselli (a cura di), *Re-cycle Op_positions I/II*, Aracne, Roma 2014 | N. Pethes, J. Ruchatz (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo*, Bruno Mondadori, Milano 2002 (ed. or. *Gedächtnis und Erinnerung: Ein interdisziplinäres Lexikon*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 2001) | A.C. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, A. Le Clère, Paris 1832 | E-E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Bance-Morel, Paris 1854-1868.

Sara Marini
Giovanni Corbellini

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 11 July 2016

alphabet (ˈælfəˌbɛt) noun [1570s, from Late Latin *alphabetum* (Tertullian), from Greek *alphabetos*, from *alpha* + *beta*. *Alphabet soup* first attested 1907. Words for it in Old English included *stæfræw*, literally "row of letters," *stæfrof* "array of letters"]. | 1. a set of letters or other signs used in a writing system, usually arranged in a fixed order, each letter or sign being used to represent one or sometimes more than one phoneme in the language being transcribed. | 2. any set of symbols or characters, esp. one representing sounds of speech. | 3. basic principles or rudiments, as of a subject

An entry as an introduction

Recycled Theory is one of the final three chapters of "Re-cycle Italy: New Life Cycles for Architecture and Infrastructure of City and Landscape", a Research Project of National Interest (PRIN, call 2010-2011) under the scientific direction of Professor Renato Bocchi from IUAV University of Venice. From 2013 to 2016, eleven research units of as many Italian universities were involved in the project, which received input from many foreign schools and several national and international partners. The research proposal took as its basis the exhibition "Re-cycle: Strategies for Architecture, City and Planet" curated by Pippo Ciorra and held at the MAXXI Museum in Rome in 2011, to which some members of this research initiative took part (Ciorra, Marini 2012).

From its first draft, the project adopted the following basic objectives: identifying a different cycle of production and meaning of

the city and the landscape in Italy as it was transformed by the economic changes post 2008; determining what regulatory and economic new factors rendered architectural recycling possible; finally, exploring the theoretical matrices related to recycling and the strategies studied. Several scholars and lecturers, mostly of architectural design, urban planning and landscape design, actively collaborated in the research. Along the way, local approaches and attitudes have converged around issues such as forms of participatory architecture aimed at the re-appropriation of abandoned spaces; the role of infrastructure and its transformation from symbols of progress into living spaces; the different practices and techniques associated with the recycling of a wide range of rejected materials; the need for Europe to consolidate and clearly state its aptitude to stratify knowledge and materials.

The publications that conclude the investigation and accompany this illustrated dictionary are constituted by an atlas of project experiences (*Re-cycle Atlante*) and a collection of regulatory and economic proposals (*Re-cycle Agenda*). It is a disjointed triptych, made up of three working tools that address different content and genres, each aimed at tackling the recycling project according to their fields of action. The resulting proposals can be used together but are also aimed at tracing autonomous paths, respectively in the wake of theoretical reflection, of the application to different design scales, and identifying restrictions, conditions and opportunities that determine its potentials and outcomes. The experimental projects address the issues of resource consumption in the city and the territory and reuse strategies for existing structures in a clear confirmation of how recycling is an integral part of contemporary design. The proposal that address political and economic strategies focuses on issues related to change of use, participation, and methods capable of making recycling practices possible and effective. For its part, this dictionary aims to follow the many paths that intersect within a strategy dictated by necessity and, at the same time, pertaining to an authentic cultural act, highlighting how these paths belong to a project that is in constant transformation.

Things/Words

The title of this book refers to the two main issues that characterize its subject – recycling and theory – and the tension arising from their connection. Usually we recycle things, objects, spaces, but it is still more usual to return on principles, positions and theories in order to review them, put them in order, put them back into circulation, rewrite, and often override them. These are pervasive practices that mark the repetition of everyday life as well as the most up to date research. The current interest in the first of the two terms that underpin this work testifies to the power of the second, and speaks of the need to find new lands to live in the fabric of that which exists, in its intangible manifestations as well as in its interaction with physical reality.

Albeit always under scrutiny for being too uncertain and autonomous to promise immediate economic efficiency, theory is the privileged tool to navigate a complex, changing landscape. Its aptitude for interweaving thought and action allows it to act as an orientation device and draw a map of the main nodes, themes and directions of the debate. Viewed from this point of view, recycling proposes a critical and purposeful attitude at the same time. Unlike other terms and processes that are connected with stratification, it does not belong to the vocabulary of architecture, but is derived from those of economics, industrial production and ecology, combining systemic issues and a conception of life, offsetting the problem of scale and linking the analysis of existing processes with their radical revision. Recycling is different from other reuse practices in that it implies a deviation from the purpose for which a certain object was designed and built. In its new condition, forms of representation, uses, spatial articulations, communication structures and different relationships among constituent elements are subverted. This is a procedure that can be retraced in historical processes of transformation and construction of the city. However if certain forms of recycling were mainly triggered by the aim of representing new powers, now re-cycle is offered as a theory with multiple accesses: it can be associated to a language, to an *in-fieri* aesthetics, but also to a new course in the use of the city that citizens have adopted in response to the crisis of public space. Thus recycling architecture means acting not only on the "dead limbs" of the city, but considering the whole of the urban metabolism in the continuity of its transformation dynamics, and involving places that are still active in a dialogue that can increase their complexity and make them full "parts" of the city itself. It also means dealing with a certain ambiguity with regard to a value – memory – that is undisputed and indisputable especially within the disciplines of design and the arguments that support their self-consciousness. Recycling in architecture is therefore placed in an area of negotiation between memory and amnesia. On the one hand, it aspires to freely manipulate the available materials, examining their local potential in the present and developing techniques to "forget" previous roles and use. On the other, as an act of recycling it bases its identity and quality on the physical or procedural recognition of the materials used. Thus, the deeper the betrayal of previous conditions and vocations, the more effective the work of translation. And, in parallel, the more identifiable is the presence of the past, the more consistent the recycling operation will be, both in factual terms and in terms of representation.

Re-cycle therefore offers a blend of hierarchies, in which the principle of performance is fuelled by the fear of loss, and nostalgia is transformed from a resistance element to a potential factor of change. The pragmatic dimension of the metabolising of waste is thus associated

with a purely humanistic perspective. However, the latter derives from the technical and scientific field the ability to question its own tools, and produce at each advance a different angle of observation of reality, in which research accepts the risk of exceeding the strength of reassuring validations in order to explore the possibility of discovery.

It is a perspective that questions the foundations of the modern movement and its subsequent anti-, post-, neo- revisions. If recycling evidently offers an opposite perspective to that of the revival of the tabula rasa concept with its naïve functionally-futuristic imagery, it is also part of the modernist idea of vertical and deterministic control that resurfaces today in environmentalist clichés, especially when applied to housing and its urban, territorial and building structures. As a third term in the hierarchical sequence of good practices and constituting the last resort after reduction and reuse, however, it introduces a random and destabilizing component that puts into question that same control paradigm. The subsequent cycles of reuse of materials (a process that also applies to ideas, according to information science) accumulate dross, background noise, transcription errors, redundancies that produce unavoidable and unintentional deviations, alterations, mutations. In other words, the entropic effects that modernity ideally kept out of its forbidding territory and that the continuous postmodern revivals pretended not to see become the primary material of the reflection around the project.

Narrative/Dictionary

Although lexicographical collections are as old as writing, the need to organize knowledge following the criteria of fast accessibility emerges with greater urgency alongside the increasing amount and complexity of knowledge. When the linear sequence of storytelling is no longer able to manage and understand the accumulation of visions and concepts, a fragmentation criterion becomes necessary. This must be capable of separating and reassembling topics into discrete units: "It replaces sensible organization of material with a free organization of sense, therefore choosing a purely formal criterion that is by its nature transparent and generalizable. Lexicon is oriented according to the structure of words, not according to that of things" (Pethes, Ruchatz 2001). The dictionary thus emerges as an expression of cultural maturity and combines the operational agility of multiple access with a form of authoritative – and often authoritarian – solidity in the selection, classification and cataloguing of the disciplinary foundations. Its characteristic of abstract machine, based on the interruption of the logical narrative connections of a particular field of knowledge, however, is propounded as a potentially proliferative mechanism as effective in crediting its achievements as it is capable of proposing new combinations, shortcuts, and loopholes.

Consequently, the dictionary began to cross the disciplines of the project in recent times, coming after treaties, manuals, collections of lectures, and gaining its autonomy only in the nineteenth century (Quatremère de Quincy 1832; Viollet-le-Duc 1854-68). The exponential growth of contemporary cultural accumulation has multiplied the reasons for relying on such anti-narrative: in a couple of decades at the turn of the millennium it reached its widest dissemination, in architecture as in other areas, exploring its operational possibilities through various experiments. *Gedächtnis und Erinnerung: Ein interdisziplinäres Lexikon* (Memory and Remembrance: An interdisciplinary Dictionary, Pethes, Ruchatz 2001), for example, expands the semantic field of a single term and of its corollaries, involving a particularly diverse range of disciplines. The catalogue of the exhibition of the centenary of Le Corbusier (Lucan 1987) acknowledges in its alphabetical organization the vast archival materials collected by the Swiss master, as well as the unusually large quantity of studies concerning him. Again devoted to an author is the collection of essays on *Formless* by Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss, in which the dictionary style organization ironically interacts with the strategies of degradation both physical and in terms of meaning (separation, fragmentation, decomposition...) that various artists have experimented following Georges Bataille's intuitions (Bois, Krauss 1997). Rem Koolhaas unfolds a dictionary of quotations along the pages of *S, M, L, XL*, accelerating the disjunctions and the frictions that characterize the book as well as his approach to criticism and design (Koolhaas, OMA, Mau 1995). The Spanish group Metapolis (Gausa, Guallart, Müller, Soriano, Morales Porras 2003) repeatedly applies the ALPHABET chart to a number of different points of view, reversing the relationship between content and container and making this methodological aspect the true core element of the operation. In addition to dealing with the quantitative excess of the contemporary, these works aspire to portray its characteristics, and identify in the form of the dictionary the device paradoxically best suited to grasp its structure even in narrative terms. More so when the leading character in the story is the city of today, with its diverse and conflicting overlaps of intentions, uses, objects: the abstract order of the Manhattan grid is a prerequisite for the extreme diversity of its extrusion, and the same mechanism is recognized, again by Koolhaas, in the high-rise building section, where the lift liberates the various floors from traditional functional hierarchies (Koolhaas 1978).

The widespread diffusion on the Internet of faster and more sophisticated indexing tools in the last few years has led to the decline of paper dictionaries, outclassed by search engines in their basic functions of accessibility and hypertext connection. The encyclopaedic form and its most reliable outcomes (for the authoritativeness of the contributors or the use of crowdsourcing in the production and

checking of contributions) have been definitively transferred to the immaterial world. The Internet, however, because of its characteristics as a two-way communication tool (it looks at us as we are looking at it...) and efficient analytical structure, tends to yield to its users research paths that are indeed fragmented but highly personalized, tailored to individual desires and habits, and therefore less and less surprising, often tautological. The serendipity instigated by the most authoritarian and conservative traditional dictionaries survives today in systematically idiosyncratic works that make the contemporary disarticulation of storytelling a terrain of authorial research. Take for example Koolhaas' Biennale and how the *Fundamentals* of architecture were broken up into their constituent *Elements* (Koolhaas 2014). Or the personal vertigo of the list that Umberto Eco shares with his readers in many of his essays (Eco, 2004; 2007; 2009; 2014). Or the role of notes in the work of David Foster Wallace. Or again how Peter Eisenman referred to this same tool of syncopated digression, advancing it as a new narrative basis for the project (Eisenman 1970).

Authority/Author

Why should we recycle the dictionary as a collective work today? On the one hand, it is an experiment aimed at seizing the tension between methodic systematisation – the essential feature of encyclopaedic "authoritativeness" – and "authorial" destabilization. On the other, we come to terms with the author's dissolution on the web, and with anonymity as residual authoriality from an ever changing information flux that we wish to pause and consign to paper in order to offer it to others. Our aim is to create a sort of common ground between author and reader that can also translate into an ambiguous interaction with time and its management: rapid, multiple access is a bait for a non-linear but continuous reading, in which the episodic structure fuels the narrative curiosity and the desire to seek, retrace or find an individual train of thought.

Another fundamental reason is the very fact that the dictionary is in itself an instance of recycling: it collects, separates, disassembles and puts back in the productive cycle "matter" and makes it available for uses that are different from those prefigured in its original narrative. The latter, just like the residues that are visible in some recycled materials and paradoxically characterise their identity, returns like an indistinct echo in the friction between the casual combinations of lemmata, in the differences of "entries," in the aleatory alternation of techniques, approaches, and content. In this polyphonic cartography the issue of recycling is viewed with varying intensity, in a quest for meaning, conceptual issues and theories behind the words that express them. Objectivity was not our concern, and the autonomous space of the single entry is meant to give space to the author and

to his or her methodology and interpretation: that is another reason why each entry is signed, contrary to the established practice in the compilation of dictionaries.

Furthermore, the dictionary's fragmentary structure encourages openness and the potential connection to endless links. This collection in particular emphasizes its uncontrolled and never exhaustive aspect. The authors themselves wrote their entries without any knowledge of what others were writing (or drawing) about similar or opposite entries, thus navigating an essentially unknown archipelago with a map where the names of the islands are marked but not their shape or position. This lack of coordinates was essential in the laying out of an unexpected common ground for the contributors, but also for the present recipients of their words and drawings. Nevertheless, it is widely accepted that facts do not speak for themselves, and that the communication of knowledge goes hand in hand with interpretation. This landscape of words thus gathers a dishomogeneous whole of individual stances that, in a way similar to the recycling approach, treat found objects – and concepts – and transform them in view of their achieving other states and missions.

Similar structures to that of the ordered collection of the dictionary were adopted in other steps of the realization of this research project, in particular memorabilia (Marini, Menzietti, Bertagna 2015) and the archive (Marini, Pignatelli 2016): activities that are consistent with the re-cycle approach, implementing a kind of "sorting" of thoughts, many of which focus on remembrance, its mechanisms and its deceptions, its defensive and, at the same time, proactive characteristics. The recycling theory could therefore not avoid dealing with conservation and cataloguing procedures, albeit discovering in their ideological connotations potentially destabilizing consequences. The ambiguity of such experiences, which always rely on a preordained disarticulation, led us to open up the project to external involvement, putting under scrutiny its contents as much as its interpretative tools. All this was preceded by a collection of antinomic couples (authorial/political; economic/ecological; ethical/aesthetic; known/innovative) that have revealed latent or underlying positions (Marini, Roselli 2014). The investigation on recycling has therefore assumed territorial characteristics: we have sought to delimit both the tangible and the underlying, material and immaterial field of the strategy that defines it.

The mechanisms behind this dictionary, as well as other phases that marked the development of the study, deal with the tension between reality and its representation, particularly in relation to map and territory (Houellebecq 2010). The achieved result was the construction of a multiple landscape, an inevitably incomplete mapping of terms that revolved around two words such as "re-cycle" and "theory" apparently split between reality and vision. Absences and presences

help fuel this dual testimony. Initially the dictionary was built up by listing the words that recurred in the many scholarly contributions, conferences, seminars and publications that contributed to its development. This list was then supplemented by a series of disparate quotes – gathered from speeches belonging to the most varied fields of thought, not only design – that were capable of opening a perspective, introducing doubt, triggering a productive tension. The recycling of these texts has enabled the construction of a precarious collage, which survives among the entries entrusted to the authors invited like a background radiation, as the traces of an urban stratification. In the process, certain terms were lost, others added, others given more precise definitions. The vertical control envisaged was thus transformed.

Integrated/Multiple

This is a multidisciplinary, not an interdisciplinary dictionary: it collects and stratifies different strands of knowledge and independent positions without putting them under a coordinated and shared ideology. The reader is free to compare them, find points of contact, and draw conclusions. Experts in architecture, urban planning, restoration, visual arts, landscape design, philosophy and history sought to draw a theoretic meaning in their respective practices and disciplinary research and participated in the definition of a ground for debate from their own autonomous perspective. A series of seminars called "Immaterial recycling" organised as part of the project was held in 2015 in Rome at the MAXXI museum, in Venice at Palazzo Grimani and in Mendrisio (Architecture Academy, University of Italian Switzerland). These offered the opportunity to meet and exchange opinions, goals, languages and research tools to the members of the *Re-cycle Italy* project and other scholars, who were invited as authoritative voices to be heard and put to use in this dictionary. Cultural diversity provides the lifeblood of this publication, where disciplinary and personal approaches are encouraged to find their own, specific mode of expression. It is also for this reason that text is not the only mode of reflection adopted. Some entries were defined using drawings: a linear form of writing in the sign that traces it, but a non-linear one in the synthesis of its reasoning. Analogue and digital techniques, quick sketches and more careful drawings, projects and abstract explorations, icons and symbols, strictly personal elaborations and actions tending towards communicative interaction enrich the range of issues and themes treated using words, adding other visions and frictions to those already emerging in the more codified textual form. In this regard, an opportunity to exchange ideas was organized as a premise to the final outcome, an exhibition entitled *Drawn Theories/Teorie disegnate* which was held at the Ca' Pesaro Museum in Venice (June-July 2016, curated by Sara Marini and Giovanni Corbellini). The exhibition was also the place in which

to embody the drawn visions of recycling, to stage them in their original form, again in their individual and autonomous discourse, and to organize them in an archipelago of trends and tensions.

For all these reasons we thank both the unaware authors who, in spite of themselves, have signed the quotations entries and the anonymous compilers of the definitions that open each term, taken from valuable on-line resources. We thank of course all the authors invited to write or draw, for their participation in an ongoing process and a project which, in accepting other points of view, sought to implement one of the main tools of knowledge: exchange. The intersections between people and ideas that have nourished the project in its development, as well as the aptness of the dictionary form to contain a set of different tools and approaches, often prompted the contributors of the individual entries to think laterally and ahead of their usual research fields, in a process of recycling of their own stances that provided unexpected openings. This dictionary outlines a literary and illustrated landscape made up of sections in the breadth of words: trails, valleys, peaks from where to cast a sweeping gaze. Its content and the features that make it effective reveal the intention of offering lunges and new starts, of stratifying episodes, contradictions and correspondences in a fresco that can bring to light hidden issues and pave the way to future developments and further strands of research.

Bibliography

Y.-A. Bois, R. Krauss, *Formless. A User's Guide* (Cambridge, Mass.: Zone Books, 1997) | P. Ciorra, S. Marini (eds.), *Re-cycle: Strategies for Architecture, City and Planet* (Milano: Electa, 2012) | U. Eco, *Storia della bellezza* (Milano: Bompiani, 2007) | U. Eco, *Storia della bruttezza* (Milano: Bompiani, 2007) | U. Eco, *Vertigine della lista* (Milano: Bompiani, 2009) | U. Eco, *Storia delle terre e dei luoghi leggendari* (Milano: Bompiani, 2013) | P. Eisenman, "Notes on Conceptual Architecture," Design Quartely, 78-79 (1970) | M. Gausa, V. Guallart, W. Müller, F. Soriano, J. Morales, F. Porras, *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture. City, Technology and Society in the Information Age*, edited by S. Cros (Barcelona: Actar, 2003) | M. Houellebecq, *La Carte et le Territoire* (Paris: Éditions Flammarion, 2010) | R. Koolhaas, *Delirious New York* (London: Thames & Hudson, 1978) | R. Koolhaas, OMA, B. Mau, *S, M, L, XL*, edited by J. Sigler (New York: The Monacelli Press, 1995) | R. Koolhaas, *Elements* (Venezia: Marsilio, 2014) | J. Lucan (ed.), *Le Corbusier, une encyclopédie* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1987) | S. Marini, A. Bertagna, G. Menzietti (eds.), *Memorabilia. Nel paese delle ultime cose* (Roma: Aracne, 2015) | S. Marini, F. Pignatelli (eds.), *Memorabilia Archive* (Venezia: Università Iuav di Venezia, 2016) | N. Pethes, J. Ruchatz (eds.), *Gedächtnis und Erinnerung: Ein interdisziplinäres Lexikon* (Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001) | A.C. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture* (Paris: A. Le Clère, 1832) | E-E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (Paris: Bance-Morel, 1854-68).

Sara Marini
Giovanni Corbellini

amnesia (æmˈniːzjə; -ʒjə; -zɪə) *noun* [1786 (as a Greek word in English from 1670s), Modern Latin, coined from Greek *amnesia* "forgetfulness," from a-, privative prefix, "not" + stem from *mnasthai* "to recall, remember," related to *mnemnon* "mindful," *mneme* "memory;" from PIE root **men-* "to think, remember"]. | **1.** loss of memory due usually to brain injury, shock, fatigue, repression, or illness. | **2.** a gap in one's memory. | **3.** the selective overlooking or ignoring of events or acts that are not favorable or useful to one's purpose or position.

From www.etymonline.com; www.merriam-webster.com; www.collinsdictionary.com. Accessed 11 May 2016

The term "amnesia" is the double-negative of "recollection:" it implies a lack, an absence of "memory." The three words are closely connected in the framework of the project: the first is associated with a form of destruction; the second (which is also a detail of the third) and memory itself, are the supporting structures and the form of accumulation of individual and collective history. "Recollection" concerns an act, the resurfacing and evoking of a past event. "Memory" is a true and proper construction: its structure in the mind is an architecture organised on five levels (Staniloiu, Markowitsch 2012), and its articulation and nourishment within a cultural system are entrusted to multiple tools. In antiquity, alongside an "ars memorandi," the mnemonic technique attributed to Simonides that enabled memorisation through precise visual references, emerged the desire of an "ars oblivionalis," which Temistocles, who was endowed with a prodigious memory, strongly desired in order to forget what he no longer wished to remember (Eco 1987). By definition, "amnesia" is correlated with a deficit affecting either the memory of an individual or that of a society; it is a malfunction in the process of sorting and organising information. In medicine, the term is related to a wide field of studies devoted to the definition of a prognosis. As we can read in *Amnesic Disorders*, "In line with the view that memory is not a unity but is organised into several systems, amnesia is described as a multifaceted disease with a frequently poor prognosis" (Markowitsch, Staniloiu 2012). Studied by Sigmund Freud (Freud 1901), amnesia is an anomaly of the articulated system of memory whose deterioration can undermine the "internal coherence of life."

Traditionally eclipsed by its opposite in the course of history, the term has regained centre stage in design, not because it plays a more significant role or its use is widespread, but above all because of the expansion of digital time and space that several authors view as the cause for the crisis of memory (Eco, Gould, Carrière, Delumeau 1999). "Amnesia" today is associated with the ongoing violent destructions wrought upon several areas, such as that in Palmira by ISIS in 2015. However, the resurfacing of this term from constant oblivion, or rather the need to reflect again on a form of absence that is only partly dictated by the physical destruction of heritage, which recurs as a

form of dominion of a culture over another in the history of humanity. We should point out that traumatic events do not always lead to mere destruction: for example the history of the Church of the Santissima Annunziata dei Catalani in Messina tells of an accidental return to the "origins." Built around 1200 and enveloped by other buildings over time, it re-emerged from the earthquake of 1908 in its original shape, thus resuscitating an image that was erased even from memory.

Matter is an aggregate of images: the object exists in itself but it is also perceived as an image, the self-existing image that Bergson discusses in his book *Matière et mémoire* (Bergson 1968). Such phase is necessary in order to deal with the disarticulation of the relationship between objects and words, reality and images brought about by the internet. Matter is hardly capable of producing a narrative anymore; image has freed itself from its material referent with the consequence that everything is a virtual narrative. In his text *Temps de l'histoire et temps uchronique* (Couchot 2014), Edmond Couchot underlines the gaps that exist between history and the uchronia of the internet. The French scholar recalls the role of writing as the building block of history and of the organisation of information. Harald Weinrich emphasises instead how in the West writing first triggered the loss of memory and how, with the invention of printing, the act of remembering lost significance on the cognitive level (Weinrich 1997).

Reconstructing history is a process that can be easily compared to the construction or reconstruction of a building or a space. The structure of a narrative, even translated into visual terms, coincides with the modality with which one thinks and realises an architecture. At the same time, a project is a form of selection whereby some elements are retained while others are lost.

Writing a book is to write an architecture. Structuring a book is as much a machination as structuring an architecture, that is, it can be done with the aid of a machine or a device, as asserted in Paolo Portoghesi's text devoted to technological oddities developed in history (Portoghesi1965). The case of baron Wolfgang von Kempelen who at the court of Marie Therese of Austria had designed an automaton capable of playing chess which was later debunked in 1789 (a dwarf was in fact hidden inside it) exemplifies the ever present connection between author and machine.

Everything on the internet is present, immediate and potential. These three characteristics of the virtual space are a current with a destructive force that invests linear narrative systems because it deprives time of depth, in addition to having abolished space. If *Chronos* becomes hypothetical and enters the sphere of collective imagination (as the term *uchronique* presupposes), argues Couchot, an organic memory would be what is needed to work within the digital revolution. It is a matter of fusing "recollection" with "memory," and retain the instinctiveness and the experiential nature of the former, while the latter should no longer

be organised in a systemic way but as an informal, *vivant* landscape. In essence, the personal sphere should be fused with the collective sphere in favour of a less consequential, more mood-dependent memory.

Perhaps all of this is already happening. The erasing of time in favour of the present is the subject of much reflection and work: in *Francophonia* (2015) the Russian director Alexander Sokurov interweaves ghosts from the past with scenes about the present and moments that are part of history with seemingly ordinary events, invading the rooms of the Louvre with photograms from different eras. Nowadays, museums must defend their reason to be: they are "rediscovered" because they are asked to clarify the role of memory, under attack by the *mare magnum* of free-flowing digital information. The scenes shot in the Louvre and those at the Ermitage in Saint Petersburg for another film by Sokurov, *Russian Ark* (2002), suggest the already mentioned physical meanings of amnesia. The great museums that preserve all times and all cultures contain, protect and preserve artefacts that have often been stolen from elsewhere. A blatant example in this sense is the collection of the Acropolis Museum in Athens. A large number of labels specify that several works on display are not authentic but mere copies: the originals are kept in other containers of art treasures in Europe, mainly in England and Germany.

Not only museums but also cities themselves raise the issue of extended memory: suffice to think of Venice and how much of its beauty is owed to the magnificent loot brought to the city on the return journeys from the near and far East. While what has been built with purloined artistic treasures is clearly identifiable, history has devoted less space to the difficult task of narrating, imagining, and evoking the ghosts left on the field and the attendant cultural and mnemonic deviations. An assumption that underlies planning is that it is easier to build by adding up, rather than think about the subtractions and the lacks, which are consigned to oblivion instead.

"Oblivion," and not just "amnesia:" the distinction of these two apparently synonymous terms needs clarifying. The former evokes a sea from which it is difficult to return, a journey; to the second are associated, always in the field of medicine, different forms of aggression, from a disorder to the complete impairment of memory. Texts like *The Book of Laughter and Forgetting* (Kundera 1978), *Les formes de l'oubli* (Augé 1998), *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Ricoeur 2000), *Arte dell'oblio* (Brusatin 2000), *La memoria e l'oblio* (Rella 2002) bear witness to the replacement of the term "amnesia" with the term "neglect" as the antithesis of "memory" and as the context for other forms of production and methods of construction. In his book *Lethe* (1997), Harald Weinrich again undertakes the task of remembering and recirculating the reasons and the space of the art of forgetfulness. Dante Alighieri, wavering between memory and forgetting in his *Divine Comedy*, Montaigne,

Frederick II of Prussia, Casanova, Chamisso, Goethe, Mallarmé, Valery, Proust, Pirandello, Sciascia, and Borges are some of the authors who plunged into Plato's river Lethe in the attempt to understand regeneration through loss. Undefined by definition, oblivion emphasizes movement and wander: what is important is no longer moving from one place to another but the state of suspension that characterises the crossing, like the many islands painted by Arnold Böcklin. "Oblivion does not like being or staying, it flows and becomes, passing on the sand and on rocks alike like the hiss of a snake" (Brusatin 2000). The perennial flowing that is characteristic of oblivion is also interpreted as a narrative. "I tried, a few years ago, to distinguish three forms of oblivion (return, suspension and beginning), which seemed to me to attest as much to ritual activity as to fictional literature. It is meaningful that these three forms of oblivion have everything to do with movement in space and with travel but that they can also define or put into practice the 'narrative configurations' Paul Ricoeur speaks of" (Augé 2003).

The term "amnesia" has only recently been revived in the architectural debate. "Architecture, the most durable of the arts, is inextricably linked to issues of memory, nostalgia, and history. Yet, in this impatient century, the discipline's relationship to the past has become increasingly fraught. The stream of readily accessible information has trapped us in a perpetual present, and our attention spans have been reduced to 140-character bursts. As archives overflow and data multiplies, these accumulating facts lack any theory of significance. Is history still relevant in a media landscape where time passes at an accelerated pace?" The foregoing is an excerpt from the introductory text contained in an issue devoted entirely to *amnesia* of the Yale University architecture journal *Perspecta* (2015). Some of the most important themes discussed in the special issue are the return of the theme of nostalgia which never truly abandoned architecture; memory in the form of a place when it is marked by tragic events, such as Auschwitz; *Big Data and the End of History,* as per the title of Mario Carpo's essay; the museum as a place of personal memory in John Soane's home; the revival of interest in the work of John Hejduk; the problem of reconstruction of lost parts of the city; the ambiguity of the un-finished; archive and collection; emptiness strategies; Peter Eisenman's blank pages with a few notes (Eisenman 1970). The overview is concluded with the following sentence: "*Perspecta* 48 considers the uses and abuses of history to ignite a debate about the role of memory in architecture". Invariably, discussing amnesia is equivalent to reflecting upon history: several essays included in the American journal make reference to Manfredo Tafuri's thought, while nostalgia sails in a sea of now digital memories. While places marked by tragic events are revisited, oddly no reference is made to the work of Lebbeus Woods, who devoted much of his research to the memory of trauma in the form of architecture.

Interest in the theme of "amnesia" in architecture can be put in relation with the proliferation of a possible counter theme: the transformation of data and objects into heritage.

While traditional songs that are in danger of being forgotten and ancient recipes only remembered by the few are threatened with oblivion and therefore aspire to be labelled "World Heritage" by UNESCO in order to survive, architecture rediscovers projects informed by some forms of forgetfulness. The notion of heritage is gradually expanding to include both material and immaterial elements. On the one hand, such extension in the application of the term is in response to the conflicts involving different cultures that threaten to erase invaluable heritage; on the other hand, it is called upon to make up for the care that should be devoted to conservation even in extreme situations. Something has broken in the memory chain that was already synthetic in the *Liber artificialis memoriae* (1429), and often used as a political instrument of power. Jacques Le Goff, quoted in an issue of the journal *Sfera* dedicated to the opposites *Memoria & oblio* (memory and oblivion) pointed out how "collective memory has represented an important stake in the fight for power staged by social forces. To make themselves the master of memory and forgetfulness is one of the great preoccupation of the classes, groups, and individuals who have dominated and continue to dominate historical societies. The things forgotten or not mentioned by history reveal these mechanisms for the manipulation of collective memory."

Paradoxically, the horizontal, omnivorous world of the internet – where organising and erasing and no longer merely accumulating are at stake – transforms memory from the heroic antagonist of amnesia (in culture, Huyssen 1995, in the city, Crinson 2005) into an indistinct, disarticulated place that is not capable of leading or directing. The territory has accumulated materials of a different nature and, at the same time, making choices seems increasingly complex especially when these choices do not envisage new constructions but the need to erase what is already there in favour of a rediscovery. Beyond *I frantumi del tutto* (Cacciari 2000-2001), proposed by a pixelated reality that has conquered and welcomed the plurality of gazes emerged from the end of modernity, the project is orphaned of its ironic, desecrating dimension (which enjoyed favour only for twenty years, according to the title of the exhibition *Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990*).

The outcome of post-Fordist production, mere matter to suffer destruction in Alessandro Mendini's work *Monumentino da casa* (1974), it can no longer be interpreted as a fetish to be violated in order to structure reflections on the meaning of art and of the project.

Its proliferation in the form of waste, of remains, has decreed its real presence and pushed to the background its appearance on the scene as an immaterial label or advertising poster. It is indeed the proliferation, the multiplication of objects, products, and architectures

that decrees the end of the game, and deprives postmodern contexts of the possibility of accompanying and commenting the production process. At the same time, the multiplying contexts of reality and their personalisation, albeit superficial; the synthetic identities explored by Cindy Sherman, seemingly hinder the reversal to a compact, shared and uniform vision required by modernity. From a context that is ever more marked by archaeological presences that narrate an ordinary past devoid of history but have rapidly exhausted their meaning, where the fragment is what drives change (out of obvious economic limits and in the face of a procedure based on separation), a new meaning of the term "heritage" is emerging: hollowed of use value, vacant and at the same time immensely concrete. In this scenario, the recycling of architecture might appear to lean in favour of accumulation, conservation and dignity attributed to all that there is without distinction. And yet, in the nature of recycling lurks the possible and paradoxical coexistence between amnesia and memory, between cancellation and persistence. Recycling works when meaning, space, infrastructure are necessary conditions, it seeks treasures, and makes choices. It is not possible to recycle what is devoid of any function, quality or meaning. The choice therefore presupposes the structuring of a hierarchy based on the recognition of values. Then the object is intervened upon and betrayed, as its primary original vocation is erased, and amnesia is planned and enacted in order to give shape to something other, to operate a transformation. In the history of the recycling practice, transformation has occurred for reasons dictated by political, social, authorial (reciprocal ready-made Duchamp style) concerns or primary needs. The fracture created by architectural recycling is not always impressed in such transformation, nor it is always communicated. Perhaps in realising the detachment, the amnesia and the distance from the past lies the possibility to find a language, an architectural depth. The language here identified will be labelled as anti-monumental.

In 1980, the *Strada Novissima* that Paolo Portoghesi included in the display of the Architecture Biennal entirely devoted to *La presenza del passato* (a presence exasperated and bound by a two dimensional present) marks, partly unwittingly, the end of the use of history as the material for a project. Indicating a way that is paradoxically new, but steeped in the groove of the language of history, the *Strada Novissima* highlighted that distance, the empty space detectable in the density of the city; it staged the anti-monument, which coincides with the empty space between the scenes. In architecture, postmodernity takes on the appearance of a huge receptacle of history and of stories that can be easily put together; however, this appearance hides the true protagonist, i.e. the impossibility of commemorating, of building monuments, of converging on a discourse because we have given shape to the other face of modernity. The very term "anti-monument" expresses

its own loss, an impossibility that in modern times takes on a thousand incarnations, many of which shy away from architecture while privileging other disciplines. However, it is in the field of architecture that the antithesis becomes construction and is linked to the physical world and its habitability, as well as its vocation in terms of message.

This is another reason why we must start again from that road, from those *papier maché* walls that heralded the advent of anti-aesthetics as a dogma (Foster 1983) and of history as a simulacrum. Anti-monumentality informs very different projects in Venice, like the two projects for West Cannaregio by Peter Eisenman and John Hejduk on display at the Ala Napoleonica in 1980 (Dal Co 1980). The former proposes three new texts, three new layers to be superimposed onto the urban fabric, while the latter imagines thirteen watchtowers. In their different ways, the two authors reflect, in the form of architecture, upon that distance that becomes the way to approach the existing patrimony by using stories rather than history, the intangible rather than the concrete, the imagination rather than the truth. In fact, the stories evoked by these two works taken as an example are not reassuring.

The connections do not diminish differences, but intensify them by giving shape to absence without commemorating it but making it physically possible and present. The anti-monument emerges in Venice as a petrified form of collective imagination. Such trend does not only involve architecture. It is a language that crept alongside colourful and uninhibited postmodern creations and gained more momentum in the new Millenium. From Rachel Whiteread's petrified houses, to Édouard François' Hôtel Fouquet's Barrière, from the double architecture of Lacaton & Vassal's FRAC in Dunkirk, the anti-monument has embodied different intentions and messages, but confirmed the carving out of an absence, the skeptical distance in the use of what is already there, the tendency to emphasise differences in meaning, in the use of time by exasperating formal and figurative proximities. The cold silence of the anti-monument, while still a marginal practice in architectural research, undermines the notion of heritage because its ability to communicate and its message are silenced, while its value lies in a suspended presence. Perhaps persevering along this path will reveal that it was just another amused facet of a post-modernity much more intense and perishable than it was believed.

Amnesia, recycling and anti-monumentality are woven into a form of memory suspended over a fracture. Amnesia in architectural form is affirmed as a double negative of memory from which it absorbs the consequential structure of information, of relations, and of time, but freezes them in a single action, in a single moment that echoes like a petrified memory. Nonetheless, a monument that is not intended as such does not possess stateliness nor does it express antagonism towards the city, but only the manifest impossibility of continuing along the identified path

without diverting from it or impressing upon it a *détournement*, a change of course. The action might look like mere fiction, post-production for its own sake, but the enunciation of the emptiness beyond the density of the *Strada Novissima* is equivalent to the unveiling of the double negative of production, of machination. That emptiness does not allow mockery or even debate but is offered precisely as the space of the suspension. That absence is offered as a past history, as a place for other constructions.

Bibliography

M. Augé, *Les formes de l'oubli* (Paris: Payot, 1998) | M. Augé, *Le temps en ruines* (Paris: Galilée, 2003) | H. Bergson, *Matière et mémoire* (Paris: Presses Universitaires de France, 1968) | M. Brusatin, *Arte dell'oblio*, (Torino: Einaudi, 2000) | M. Cacciari, "I frantumi del tutto," *Casabella*, 684/685 (2000-01) | E. Couchot, "Temps de l'histoire et temps uchronique. Penser autrement la mémoire et l'oubli," *Hybrid*, 1 (2014) | M. Crinson (ed.), *Urban Memory: History and Amnesia in the Modern City* (London: Routledge, 2005 | F. Dal Co (ed.), *10 immagini per Venezia* (Roma: Officina, 1980) | U. Eco, S.J. Gould, J.-C. Carrière, J. Delumeau, *Conversations about the End of Time* (London: Allen Lane/Penguin Press, 1999) | U. Eco, "Ars oblivionalis. Sulla difficoltà di costruire una Ars oblivionalis," *Kos*, 3 (1987) | P. Eisenman, "Notes on Conceptual Architecture," *Design Quartely*, 78-79 (1970) | H. Foster (ed.), *The Anti-Aesthetics* (Port Townsend: Bay Press, 1983) | Sigmund. Freud, "Zum psychischen Mechanismus der Vergesslichkeit," (On the psychic mechanism of forgetfulness), *Monats. Psychiatr. Neurol.*, 4/5 (1901) | A. Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (London: Routledge, 1995) | M. Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli* (Paris: Gallimard, 1978; written in Czech: *Kniha smíchu a zapomnění*, 1978) | H.J. Markowitsch, A. Staniloiu, "Amnesic disorders," *The Lancet*, 280 (2012) | *Perspecta*, 48 (2015), *Amnesia* | P. Portoghesi, *Infanzia delle macchine. Introduzione alla tecnica curiosa*, (Roma: Edizioni dell'Elefante, 1965) | F. Rella (ed.), *La memoria e l'oblio* (Bologna: Pendragon, 2002) | P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris: Éditions du Seuil, 2000) | *Sfera*, 5 (1989), *Memoria & oblio* | A. Staniloiu, H.J. Markowitsch, "The Remains of the Day in Dissociative Amnesia," *Brain Sciences*, 2 (2012) | H. Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* (München: C.H. Beck Verlag, 1997).

Sara Marini

Da www.treccani.it.
Consultato il 3 gennaio 2016

amnesia s. f. [dal gr. ἀμνησία, comp. di ἀ- priv. e -μνησις (dal tema di μιμνήσκω "ricordare": cfr. ἀνάμνησις "anamnesi"), attrav. il fr. *amnésie*]. Perdita o diminuzione notevole della memoria, sia generale, estesa cioè a tutti i ricordi, sia parziale, limitata a determinati ricordi, nomi, ecc.; nel linguaggio medico si distinguono: *a. lacunare*, che colpisce isolatamente gruppi di ricordi; *a. retrograda*, che inibisce la rievocazione di ricordi precedenti l'avvenimento morboso che l'ha causata; *a. anterograda*, che provoca l'incapacità di ricordare fatti successivi al fatto morboso. Con sign. generico, il termine è usato anche nel linguaggio com.: "avere un'a."; "patire di amnesie, di improvvise a."; "per una strana a., non riuscivo a ricordare il suo nome, che pure mi era così familiare".

Il termine "amnesia" è il doppio-negativo di "ricordo": sottende una mancanza, un'assenza di "memoria". I tre lemmi sono strettamente correlati nel territorio del progetto: il primo è associato a una forma di distruzione, il secondo – che rappresenta un tassello del terzo – e la memoria stessa sono la struttura portante e la forma di accumulo

della storia individuale e collettiva. Il ricordo attiene a un atto, a una riemersione, a un'apparizione di un fatto passato. La memoria è una vera e propria costruzione: la sua struttura nella mente è un'architettura organizzata in cinque livelli (Staniloiu, Markowitsch 2012), la sua articolazione e la sua nutrizione, nel sistema culturale, sono demandate a molteplici strumenti. Nell'antichità, a fianco di un'*ars memorandi*, tecnica mnemonica, attribuita a Simonide, che permetteva di imprimere i dati nella memoria tramite la fissazione di alcuni punti di riferimento visivi, nasceva il desiderio di un'*ars oblivionalis*, che Temistocle, dotato di grande memoria, auspicava quale modalità per dimenticare ciò che non voleva più ricordare (Eco 1987). Per definizione l'amnesia è associata a un deficit, sia nella mente del singolo che in quella di una società, a una disfunzione nel processo d'incasellamento, di messa in ordine dei dati. Il termine è un vasto campo di studi in medicina principalmente dedicato alla definizione delle prognosi legate al disturbo. "In line with the view that memory is not a unity but is organised into several systems, amnesia is described as a multifaceted disease with a frequently poor prognosis", si legge in *Amnesic disorders* (Markowitsch, Staniloiu 2012, p. 1429). L'amnesia, già oggetto di studi di Sigmund Freud (Freud 1901), s'innesta nel sistema articolato della memoria come anomalia e, degenerando, può arrivare a minare l'"internal coherence of life".

Il termine, storicamente messo in cono d'ombra dal suo opposto, torna sulla scena, anche del progetto, non per un incremento d'importanza del proprio ruolo o per un suo più diffuso utilizzo ma soprattutto a causa dell'espansione del tempo e dello spazio digitali, letti da più autori quali artefici della crisi della memoria (Eco, Gould, Carrière, Delumeau 1999). "Amnesia" è oggi associata alle violente distruzioni in corso in alcuni territori come ad esempio quelle perpetrate a opera dell'Isis a Palmira nel 2015. Ma la riemersione del lemma da un oblio costante, o meglio la necessità di tornare a riflettere su questa forma di assenza è solo in parte dettata dalle distruzioni fisiche del patrimonio, che ricorrono come forma di sopraffazione di una cultura sull'altra nella storia dell'umanità. Va precisato poi che non sempre eventi traumatici portano a semplici cancellazioni: ad esempio la storia della chiesa della Santissima Annunziata dei Catalani a Messina racconta di un incidentale ritorno all'*originale*. Costruita intorno al 1200, nel tempo avvolta e assediata da altre edificazioni, riappare, nella propria conformazione *iniziale*, grazie al terremoto del 1908: riemerge così un'immagine cancellata anche dalla memoria.

La materia è un aggregato d'immagini: l'oggetto esiste in sé ma è anche percepito come immagine, è un'immagine auto-esistente, sostiene Bergson nel suo libro *Matière et mémoire* (Bergson 1968). Questo passaggio è utile ad affrontare la disarticolazione del rapporto tra le parole e le cose, tra le immagini e il reale, determinata dal mondo di internet. La materia ormai fatica a produrre narrazioni, l'immagine si è emancipata dal suo corrispondente materico e tutto, di conseguenza, è

narrazione virtuale. Nel testo *Temps de l'histoire et temps uchronique* (Couchot 2014) Edmond Couchot sottolinea le distanze che intercorrono tra tempo della storia e tempo ucronico di internet. Lo studioso francese ricorda il ruolo della scrittura come primo strumento di costruzione della storia, di messa in ordine delle informazioni. Harald Weinrich invece rileva come in Occidente la scrittura sia stata all'origine della perdita di memoria e come, con l'invenzione della stampa, l'atto di ricordare abbia perduto importanza sul piano cognitivo (Weinrich 1997).

Ricostruire la storia è un procedimento facilmente assimilabile a quello che interessa la costruzione o la ricostruzione delle sembianze di un edificio o di uno spazio. La struttura di una narrazione, tradotta anche in termini visivi, coincide con la modalità con la quale si pensa e si dà corpo a un'architettura, allo stesso tempo il progetto è una forma di selezione e quindi qualcosa viene fissato mentre altro viene perduto. Scrivere un libro è scrivere un'architettura. Costruire un libro è una macchinazione, tanto quanto costruire un'architettura, ovvero può essere fatto attraverso una macchina o un meccanismo, come racconta il testo di Paolo Portoghesi dedicato alle curiosità della tecnica sviluppate nei secoli passati (Portoghesi 1965). Il caso del barone Wolfgang von Kempelen, che nel 1769 alla corte di Maria Teresa d'Austria progetta un automa artificiale capace di poter giocare un'intera partita a scacchi e che viene sconfessato nel 1789 (dentro il meccanismo si nascondeva un nano), ricorda il nesso sempre insistente tra regista e macchina.

In internet tutto è presente, immediato ed eventuale. Queste tre caratteristiche dello spazio virtuale rappresentano un vento dalla carica distruttiva verso i sistemi di narrazione lineare perché toglie profondità al tempo, oltre ad aver abolito lo spazio. Se *Chronos* diventa ipotetico e appartenente al territorio dell'immaginario (come sotteso dal termine "ucronico"), allora, sostiene Couchot, servirebbe, per lavorare dentro la rivoluzione digitale, una memoria organica. Si tratterebbe quindi di fondere "ricordo" con "memoria", di tenere del primo l'istintività e la natura esperienziale, mentre la seconda non andrebbe più organizzata in modo sistemico ma come un paesaggio informe e *vivant*. In sostanza il dato personale andrebbe fuso con quello collettivo a favore di una memoria meno consequenziale e più umorale, più lunatica.

Ma forse tutto questo è già dato. Lo schiacciamento temporale sul presente è già oggetto di riflessione e di produzione: in *Francofonia* (2015) il regista russo Alexander Sukurov incrocia fantasmi a scene del presente, momenti che sono entrati nella Storia con episodi apparentemente ordinari, invadendo le stanze deserte del Louvre con fotogrammi diversamente datati. Il museo oggi deve difendere la propria ragion d'essere: è *riscoperto* perché a questo luogo si chiede di rispondere, di fare chiarezza sul ruolo della memoria, attaccata dal mare magnum dei dati digitali in libero movimento. Le stesse scene del Louvre, così come quelle che Sokurov girò all'Ermitage di San Pietroburgo per il film *Arca Russa* (2002),

ricordano altre accezioni fisiche dell'amnesia prima accennate. I grandi musei che custodiscono tutti i tempi e tutte le culture contengono, curano e proteggono ciò che spesso è stato sottratto altrove. Paradigmatico da questo punto di vista è il patrimonio esposto nel Museo dell'Acropoli di Atene. Un vasto numero di didascalie ricorda che quelle opere non sono autentiche ma mere copie: gli originali sono custoditi in altri scrigni della cultura, prevalentemente in Inghilterra e in Germania. Anche le città, e non solo i musei, pongono questo tema di una memoria che interessa differenti luoghi: basti pensare a Venezia e a quanto la sua bellezza deve agli splendidi bottini riportati dal lontano e vicino Oriente. Mentre è molto chiaro ciò che si è costruito con i tesori sottratti altrove, la storia ha dedicato minor spazio al difficile compito di narrare, immaginare, rievocare gli spettri lasciati sul campo e le conseguenti deviazioni culturali e mnemoniche. Un appunto, scontato, per il progetto: è più semplice costruire sommando, che non ragionare sulle sottrazioni, sulle mancanze che cadono nell'oblio.

"Oblio", appunto, e non "amnesia": è d'obbligo affrontare la distinzione tra i due termini apparentemente sinonimi. Il primo narra di un mare da cui è difficile fare ritorno, su cui si procede in forma di viaggio, al secondo sono associate, sempre dalla medicina, diverse modalità di crisi, dal disturbo alla compromissione, della struttura della memoria. *Il libro del riso e dell'oblio* (Kundera 1978), *Les formes de l'oubli* (Augé 1998), *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Ricoeur 2000), *Arte dell'oblio* (Brusatin 2000), *La memoria e l'oblio* (Rella 2002) sono alcuni dei titoli che testimoniano quanto il termine "oblio" abbia spodestato "amnesia" come antagonista di "memoria" e come spazio di produzione di altre forme, di altre modalità di costruzione. Harald Weinrich nel suo libro *Lethe* (1997) si è assunto il compito di ricordare e di rimettere in circolo le ragioni e lo spazio dell'arte della dimenticanza. Dante Alighieri, ondeggiante tra memoria e oblio nella sua *Commedia* divina, Montaigne, Federico II di Prussia, Casanova, Chamisso, Goethe, Mallarmé, Valery, Proust, Pirandello, Sciascia, Borges sono alcuni degli autori che si sono immersi nel fiume Lete, di platoniana memoria, alla ricerca del senso della rigenerazione tramite la perdita. L'oblio, indefinito per definizione, pone l'attenzione sul movimento, sul vagare: non è più importante passare da una parte all'altra, ma solo lo stato di sospensione nel momento in cui si attraversa, come nelle numerose isole dipinte da Arnold Böcklin. "L'oblio non ama né essere né stare, scorre e diventa, passando ugualmente sulla sabbia e sulle pietre come il sibilo di un serpente" (Brusatin 2000, p. 3). Lo scorrimento perenne proprio all'oblio è anche letto come configurazione narrativa. "Ho cercato, alcuni anni fa, di distinguere tre forme di oblio (il ritorno, la sospensione e l'inizio), che mi sembravano attestate tanto nell'attività rituale che nella letteratura romanzesca. È significativo che queste tre forme di oblio abbiano tutte a che vedere con lo spostamento nello spazio, con il viaggio, ma che possano anche definire o attuare le 'configurazioni narrative' di cui parla Paul Ricoeur" (Augé 2003, pp. 64-65).

Il recupero del termine "amnesia" avviene recentemente proprio all'interno del dibattito architettonico. "Architecture, the most durable of the arts, is inextricably linked to issues of memory, nostalgia, and history. Yet, in this impatient century, the discipline's relationship to the past has become increasingly fraught. The stream of readily accessible information has trapped us in a perpetual present, and our attention spans have been reduced to 140-character bursts. As archives overflow and data multiplies, these accumulating facts lack any theory of significance. Is history still relevant in a media landscape where time passes at an accelerated pace?" Così si legge nel testo di presentazione del numero di "Perspecta" (2015), rivista di architettura dell'Università di Yale, interamente dedicato all'*amnesia*. Tra le questioni più rilevanti sollevate nel numero monografico si segnalano: il ritorno del tema della nostalgia, che mai ha abbandonato l'architettura; il ricordo in forma di luogo quando questo è segnato da eventi tragici come Auschwitz; *Big Data and End of History*, come recita il titolo del saggio di Mario Carpo; il museo come luogo anche personale della memoria nella casa di John Soane; il ritorno d'interesse per l'opera di John Hejduk; il problema della ricostruzione di parti perdute della città; l'ambiguità del non finito; l'archivio e la collezione; le strategie del vuoto; le pagine bianche con poche note di Peter Eisenman (Eisenman 1970). L'editoriale si chiude con questa frase: "*Perspecta* 48 considers the uses and abuses of history to ignite a debate about the role of memory in architecture". Immancabilmente, parlare di amnesia equivale a ragionare di storia: in diversi saggi, presenti nella rivista americana, ricorrono i rimandi al pensiero di Manfredo Tafuri, mentre la nostalgia veleggia sopra un mare di ricordi, ormai digitali. Si ritorna su luoghi segnati da fatti tragici, ma è assente, stranamente, un discorso sul lavoro di Lebbeus Woods che al ricordo del trauma, in forma di architettura, ha dedicato la propria ricerca.

L'interessamento da parte dell'architettura al termine "amnesia" è associabile al proliferare di un suo possibile opposto: la patrimonializzazione di dati e cose. Mentre canti che rischiano di scomparire e ricette di cucina antiche, di cui pochi hanno memoria, sono minacciati dall'oblio e per questo cercano il supporto dell'etichetta "patrimonio dell'umanità" dell'Unesco, l'architettura riscopre alcune forme progettanti di dimenticanza. La nozione di patrimonio è in progressiva espansione e accoglie sia il materiale che l'immateriale. L'allargamento del termine da un lato risponde a conflitti di culture che rischiano di cancellare testimonianze imperdibili, dall'altro è chiamato in supplenza di attenzioni che dovrebbero procedere naturalmente e in condizione di necessità. Qualcosa si è rotto nella catena della memoria, già sintetica nel *Liber memoriae artificialis* (1429), e spesso utilizzata come strumento politico di potere. Jacques Le Goff, citato in un numero della rivista "Sfera" dedicato agli opposti *Memoria & oblio*, ricorda: "la memoria collettiva ha costituito un'importante posta in gioco nella lotta per il potere condotta dalle forze sociali.

Impadronirsi della memoria e dell'oblio è una delle massime preoccupazioni delle classi, degli individui che hanno dominato e dominano le società storiche. Gli oblii, i silenzi della storia sono rivelatori di questi meccanismi di manipolazione della memoria collettiva".

Paradossalmente, il paesaggio orizzontale e onnivoro di internet, dove il problema è come organizzare e cancellare e non solo accumulare, trasforma la memoria da eroica antagonista dell'amnesia (nella cultura, Huyssen 1995; nella città, Crinson 2005) in un luogo indistinto e disarticolato incapace di dirigere e direzionare. Il territorio ha accumulato materiali di diversa natura e, al contempo, sembra sempre più complesso operare scelte, soprattutto quando queste vanno a coincidere non con nuove costruzioni, ma con rinunce, con la necessità di cancellare per riscoprire. Oltre *I frantumi del tutto* (Cacciari 2000-2001), proposti da una realtà *pixelata* che ha conquistato e accolto la pluralità di sguardi emersi dalla fine del moderno, il progetto è orfano della propria dimensione ironica e dissacratoria (coltivata solo per un ventennio, stando al titolo della mostra "Postmodernism: Style and subversion 1970-1990"). Il risultato della produzione post-fordista, materia da distruggere nel lavoro di Alessandro Mendini come in *Monumentino da casa* (1974), non è più leggibile quale feticcio da profanare per costruire ragionamenti sul senso dell'arte e del progetto. La sua proliferazione in forma di scarto, di resto, ne ha decretato la reale presenza, mettendo in secondo piano il suo presentarsi sulla scena come immateriale manifesto pubblicitario o etichetta. È proprio la proliferazione, la moltiplicazione degli oggetti, dei prodotti, delle architetture a decretare la fine del gioco, a togliere alle scene del postmoderno la possibilità di agire accompagnando, commentando il processo di produzione. Allo stesso tempo la moltiplicazione delle scene del reale, la loro personalizzazione anche superficiale, le *identità sintetiche* esplorate da Cindy Sherman, sembrano impedire un ritorno a un pensiero compatto, condiviso e uniforme quale veniva chiesto dal moderno. Da una scena sempre più segnata da presenze archeologiche, che narrano un passato ordinario senza storia ma che velocemente hanno consumato il proprio senso, in cui è il frammento a porsi come motore del cambiamento (per chiari limiti economici e a fronte dell'eredità di un modo di procedere separando), sta emergendo un nuovo senso del termine "patrimonio": vuoto di valore d'uso, vacante e al contempo dotato di un'immane concretezza.

In questo scenario il riciclo dell'architettura sembrerebbe operare nella direzione dell'accumulo, della tenuta e della dignità attribuita al tutto indistinto. Mentre nella natura del riciclo si annida la possibile convivenza, paradossale, tra amnesia e memoria, tra cancellazione e persistenza. Il riciclo agisce in condizione di necessità di senso, di spazio, d'infrastruttura, in sostanza è un cercatore d'oro, opera scelte. Non è possibile riciclare ciò che è privo di un portato, che è vuoto di qualità o di un senso. La scelta quindi presuppone la costruzione di una gerarchia

fondata sul riconoscimento di valori. Poi si agisce sull'oggetto tradendolo, cancellando la sua primaria vocazione, si attua un'amnesia, progettata per dare corpo ad altro, per operare una trasformazione. La stessa trasformazione nella storia della strategia del riciclo è stata operata per motivazioni differenti: politiche, sociali, di autorialità (*ready-made* reciproco alla Duchamp) o di primaria necessità. La frattura che il riciclo architettonico costruisce non sempre è incisa nella trasformazione, non sempre è comunicata. Forse nella messa in essere di quel distacco, di quell'amnesia, di quella distanza dal passato risiede il campo di ricerca di un linguaggio, di una profondità architettonica. La lingua che si vuole qui identificare verrà di seguito etichettata come anti-monumentale.

Nel 1980 la "Strada novissima" voluta da Paolo Portoghesi come uno degli allestimenti della Biennale Architettura interamente dedicata a "La presenza del passato" – presenza appunto esasperata, palesata, schiacciata su un presente a due dimensioni – segna, in parte suo malgrado, la fine dell'uso della storia come materiale di progettazione. Indicando una via paradossalmente nuova, ma completamente nel solco della lingua della storia, la *strada* ha messo in chiaro quella distanza, quella cavità rintracciabile nello spessore delle città, ha messo in mostra l'anti-monumento, coincidente con quel vuoto tra le quinte. In architettura il postmoderno assume le sembianze di un grande contenitore di storia e storie da montare con disinvoltura, ma si tratta appunto di un'apparenza che nasconde il vero protagonista: l'impossibilità di commemorare, di costruire monumenti, di convergere in un discorso avendo ormai dato corpo all'altra faccia della modernità. Il termine stesso "anti-monumento" attesta un'opposizione, un'impossibilità che assume nel contemporaneo mille facce, molte delle quali rifuggono dall'architettura dando centralità ad altri saperi, ma è in architettura che l'antitesi diventa costruzione, attiene al dato fisico e alla sua abitabilità, oltre che alla sua vocazione come messaggio.

Anche per questo serve ripartire da quella strada, da quelle pareti di cartapesta che hanno annunciato l'avvento dell'*anti-estetica* come dogma (Foster 1983) e della storia come simulacro.

L'anti-monumentalità è la materia di progetti, anche molto diversi, per Venezia, come le due risposte per Cannaregio Ovest di Peter Eisenman e di John Hejduk esposte presso l'Ala Napoleonica sempre nel 1980 (Dal Co 1980). Il primo propone tre nuovi testi, tre nuovi strati da sovraimporre al tessuto urbano, il secondo immagina tredici torri, tredici *watchtowers*. Con modalità differenti i due autori scrivono ragionamenti in forma di architettura su quella distanza che diventa la via per rapportarsi all'esistente, per usare le storie più che la storia, l'immateriale più che il concreto, l'immaginario più che le verità. Il rimando a storie date, in queste due opere prese a esempio, non è però rassicurante, anzi. I nessi non riducono le estraneità, le esaltano dando corpo all'assenza senza commemorarla ma rendendola fisicamente

possibile e presente. L'anti-monumento sorge da Venezia come forma pietrificata di immaginario. Non si tratta però di un tracciato che ha interessato o interessa solo l'architettura dell'isola. Questo linguaggio ha serpeggiato al fianco di colorate e disinibite realizzazioni postmoderne per farsi poi più manifesto nel nuovo millennio. Dalle case pietrificate di Rachel Whiteread, all'Hôtel Fouquet's Barrière di Édouard François, all'architettura doppia del Frac di Lacaton & Vassal a Dunkerkque, l'anti-monumento si è palesato con intenzioni e messaggi differenti, ma confermando lo scavo di un'assenza, la scettica distanza nell'usare l'esistente, la tensione a sottolineare differenze di senso, di uso del tempo esasperando contiguità formali e figurative. Il gelido silenzio dell'anti-monumento, pur restando una strada minoritaria nella ricerca architettonica, mette in crisi la nozione di patrimonio perché il dato comunicativo, il messaggio è appunto muto, il suo valore risiede nel sospendersi come presenza. Forse però si scoprirà, nel continuare a seguirne il percorso, che si trattava semplicemente dell'ennesima faccia divertita di una post-modernità molto più intensa e peritura di quel che è stato creduto.

Amnesia, riciclo e anti-monumentalità si intrecciano in una forma di ricordo sospeso sopra una frattura. L'amnesia in forma architettonica si enuncia come doppio negativo della memoria dalla quale accoglie la struttura di consequenzialità delle informazioni, delle relazioni, del tempo, ma congelandole in un atto unico, in un solo momento che riecheggia come un ricordo pietrificato. Non c'è aulicità, però, intorno a un monumento che non si vuole tale, e nemmeno antagonismo verso la città, bensì la dichiarata impossibilità di proseguire il percorso trovato senza deviarlo, senza imporgli un *détournement*, un cambio di rotta. L'azione potrebbe apparire come mera fiction, post-produzione fine a se stessa ma l'enunciazione del vuoto oltre lo spessore della "Strada novissima" equivale al disvelamento del doppio negativo della produzione, della macchinazione. Quel vuoto non permette irrisioni e nemmeno contestazioni ma si propone appunto come lo spazio della sospensione. Quell'assenza si offre come anamnesi, come luogo per costruzioni altre.

Bibliografia

M. Augé, *Les formes de l'oubli*, Payot, Paris 1998 | M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004 (ed. or. *Le temps en ruines*, Galilée, Paris 2003) | H. Bergson, *Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris 1968 | M. Brusatin, *Arte dell'oblio*, Einaudi, Torino 2000 | M. Cacciari, *I frantumi del tutto*, "Casabella", 684-685, 2000-2001 | E. Couchot, *Temps de l'histoire et temps uchronique. Penser autrement la mémoire et l'oubli*, "Hybrid", 1, 2014 | M. Crinson (a cura di), *Urban Memory: History and Amnesia in the Modern City*, Routledge, New York 2005 | F. Dal Co (a cura di), *10 immagini per Venezia*, Officina, Roma 1980 | U. Eco, S.J. Gould, J.-C. Carrière, J. Delumeau, *Conversations about the End of Time*, Allen Lane/Penguin Press, London 1999 | U. Eco, *Ars oblivionalis. Sulla difficoltà di costruire una Ars oblivionalis*, "Kos", 3, 1987 | P. Eisenman, *Notes on Conceptual Architecture*, "Design Quarterly", 78-79, 1970 | H. Foster (a cura di), *The Anti-Aesthetics*, Bay Press, Port Townsend 1983 | S. Freud, *Zum psychischen Mechanismus der Vergesslichkeit (Sui meccanismi psichici della dimenticanza)*, "Monats. Psychiatr. Neurol.", 4-5, 1901 | A. Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, London 1995 | M. Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*, Bompiani, Milano 1980 (or. *Kniha smíchu a zapomnění*, 1978) | H. J. Markowitsch, A. Staniloiu, *Amnesic disorders*, "The Lancet", 380, 2012 | "Perspecta", *Amnesia*, 48, 2015 | P. Portoghesi, *Infanzia delle macchine. Introduzione alla tecnica curiosa*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1965 | F. Rella (a cura di), *La memoria e l'oblio*, Pendragon, Bologna 2002 | P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris 2000 | "Sfera", *Memoria & oblio*, 5, 1989 | A. Staniloiu, H. J. Markowitsch, *The Remains of the Day in Dissociative Amnesia*, "Brain Sciences", 2, 2012 | H. Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, C.H. Beck Verlag, München 1997 (trad. it. *Lete. Arte e critica dell'oblio*, il Mulino, Bologna 2010).

Sara Marini

Da www.treccani.it.
Consultato il 14 maggio 2016

anonimo agg. e s. m. (f. *-a*) [dal gr. ἀνώνυμος "senza nome", comp. di ἀν- priv. e ὄνομα, ὄνυμα "nome"]. | **1.** agg. senza nome. | **2.** s. m. persona, autore che cela il proprio nome oppure autore di un'opera anonima, autore ignoto di un'opera letteraria o figurativa: *quadro*, *dipinto*, *gruppo*, *sonetto*, *poema di anonimo*; come nome proprio, ha indicato talora un autore sconosciuto ma con una sua chiara individualità. | **3.** agg. in anatomia: *arteria a.*, il più voluminoso ramo dell'aorta, che, biforcandosi, dà origine alla carotide comune e alla succlavia di destra; *vene a.*, nome di due vene derivanti dalla confluenza della vena giugulare interna e della vena succlavia, e che con la loro confluenza danno ulteriormente origine alla *vena cava* superiore.

In un dizionario sulle teorie del riciclo proporre l'anonimato come principio progettuale vuol dire riconoscere non tanto l'architettura anonima come luogo nel quale rintracciare il progetto di riciclo, quanto il progetto di riciclo come ambito nel quale precisare un approccio non convenzionalmente autoriale all'architettura. Connotata non tanto dall'evidenza del suo autore quanto dalla pregnanza delle sue modalità d'azione, l'architettura del riciclo è adattiva, inclusiva, potenzialmente sovversiva: più che alla chiarezza dei modelli aspira alla flessibilità delle soluzioni, più che alla compiutezza della forma all'apertura del processo progettuale, più che alla riconoscibilità del linguaggio all'intelligenza dei dispositivi. Interpretata secondo le declinazioni dell'anonimato, è un'architettura comune, che si radica nei contesti rinnovandoli, attinge alle pratiche consuete reinventandole, e si confronta con le situazioni reinterpretandole; è priva di autore, si avvera tramite azioni dal basso, cumulativamente rilevanti, per iniziative individuali, complessivamente pervasive, per processi incrementali, che aprono l'opera a molti contributi; è clandestina, cela il nome dell'autore e sceglie come modalità d'azione le tattiche, contrapposte, come arte del più debole, alle strategie del potere. Ricondotta al dibattito sull'architettura e la città, più che una teoria esprime una posizione, a partire dalla quale attraversare teorie e pratiche del progetto dal punto di vista dell'anonimato.

1. *Anonimo: comune, privo di tratti distintivi. Architettura adattiva*

Anonima perché banale, comune, non particolare, l'architettura del riciclo si radica nei contesti e li rinnova. E se i contesti sono la città, le pratiche e le circostanze che intercetta, l'innovazione è la trasformazione di senso e uso attraverso la manipolazione della forma. Tradotto nei casi migliori in forme condivise, il principio dell'anonimato tende, più che a una mimetizzazione del progetto nel contesto a un loro reciproco adattamento.

Radicata nei luoghi, l'architettura del riciclo implica un rinnovamento, a partire da condizioni date. È architettura della città, fondata su principi di realismo e attraversata da slanci visionari, realizzata attraverso patteggiamenti e aggiustamenti e scossa da trasformazioni. Orientata a un approccio fondato sulla forma, che resiste al cambiamento di funzione, è basata sull'idea di città come costruzione collettiva (Rossi 1966), è radicalizzata nelle visioni di metabolismo urbano (*Metabolism* 1960) e verificata nella consuetudine alla rielaborazione dei materiali e della storia (Ferlenga 2015); rinnovata – e in parte dissolta – in un approccio fondato sul processo, intercetta strategie di disseminazione di interventi (Lerner 2003), criteri di progettazione debole e diffusa (Branzi 2006) e interpretazioni della città in chiave di paesaggio (Waldheim 2006); reinterpretata, nel dibattito recente dell'architettura, nella prospettiva del riciclo (Ciorra, Marini 2011), ridefinisce il proprio ambito e armamentario. Nell'ambito del riciclo l'architettura della città si aggiorna in rapporto alle trasformazioni urbane e si rivolge agli elementi di mutazione più che a quelli di permanenza, le visioni metaboliche si nutrono della realtà e assimilano gli scarti, e la rielaborazione dell'esistente si traduce in una forma espressiva, oltre che una risposta a esigenze contingenti, e definisce un linguaggio del riciclo; nell'armamentario del riciclo le strategie virali, che presuppongono salti di scala ed effetti amplificati, la progettazione dell'incertezza, aperta a incidenti e variazioni, o l'urbanistica del paesaggio, che chiama in causa il movimento, si precisano in un'attitudine adattiva sostenuta da una teoria di esempi. Se, in una panoramica dell'architettura del riciclo, stanno insieme: il palazzo di Spalato trasformato in città, l'anfiteatro di Lucca riutilizzato come piazza, ma anche l'High Line di New York convertita in parco o la discarica di Vall d'En Joan tramutata in paesaggio, i lotti edificabili di Monaco temporaneamente destinati a orti, o il centro storico di Prata Sannita tramutato in albergo diffuso, da questi esempi, e molti altri, emergono ricorrenze che definiscono un approccio al progetto consistente nel rivelare destini latenti nella città e forme riposte nell'architettura. Generata dai luoghi, l'architettura del riciclo li trasforma dall'interno.

Fondata su pratiche comuni, l'architettura del riciclo utilizza materiali e tecniche consueti e agisce per meccanismi noti. È architettura della povertà che, da attività banale, con le crisi degli anni settanta e

quelle attuali entra nel dibattito progettuale: orientata all'autorganizzazione, attinge a quello che trova, sia in termini di risorse che di manovalanza, guardando all'ambiente (Drop City, Colorado 1965), alla costruzione (Fathy 1969), all'animazione (Rione Traiano, Napoli, Dalisi 1973), all'abitare (Martin Pawley 1975), alla sopravvivenza (Friedman 1978), utilizzando, nell'epoca della modernizzazione, i suoi rifiuti, terra cruda, latta o spazzatura, e lavorando, nell'epoca della globalizzazione e dello sviluppo, sui loro effetti collaterali, dalle tracce delle migrazioni (Casa Familiar, Tijuana, Cruz 2008) a quelle del consumo ("Usus/Usures", Padiglione Belga, La Biennale di Venezia, Rotor 2010). Sostenibile, senza le sovrastrutture della sostenibilità, interpreta la povertà come condizione creativa; locale, senza le suggestioni del localismo, aderisce al luogo come fonte di possibilità e di materiali; aperta, senza l'ideologia della partecipazione, coinvolge nel lavoro chi c'è a disposizione. Incentrata sulla marginalità e alimentata dai rifiuti, si colloca nei luoghi periferici dello sviluppo, il Sud America, l'Africa, il Sud Europa, o negli spazi residuali della produzione, tra le tecniche tradizionali e i materiali scartati, assumendo incidentalmente posizioni radicali e derive poetiche o visionarie, mentre si impegna nella risoluzione di problemi. Mentre nel dibattito sulla città i rifiuti attraversano visioni che vanno dalla dissipazione (Lynch 1990) alla metafora dello spazio spazzatura (Koolhaas 2000), nella pratica progettuale sono materiali di reinvenzione.

Legata alle circostanze, l'architettura del riciclo ne approfitta rivolgendole in opportunità di invenzione. Calata nelle realtà, lavora sui rapporti tra lo spazio e i modi di abitare, adeguando gli strumenti alle occasioni secondo un metodo che discende dal problema (Corboz 1997) e attingendo a un retroterra culturale che combina echi di situazionismo e di avanguardia, esperienze dell'arte e dell'architettura, approcci ludici e politici al progetto. Accorrendo nei luoghi del conflitto (dalle derive situazioniste alle guerriglie attuali – "Situationist International" 1958), interviene nelle contraddizioni, non pacificandole, o nelle domande aperte, non chiudendole a un'unica risposta, o nei nessi tra le cose, che non sono necessariamente quelli noti; prediligendo gli spazi residuali (da alcuni progetti del Team 10 all'urbanistica tattica – Smithson 1968) agisce nelle pieghe della pianificazione coinvolgendo la cittadinanza, oltre ai tecnici del progetto, e il tempo, oltre allo spazio, nella produzione di luoghi di relazione svincolati dalle regole della zonizzazione e dalle categorie di architettura o di paesaggio; rinnovando termini e modalità d'azione (dall'anarchitettura di Gordon Matta Clark alla *public art* di Vito Acconci agli attivismi attuali) contamina l'arte – pubblica o relazionale – *site specific*, con le azioni, le politiche con le pratiche, i progetti di architettura con quelli di società intervenendo negli spazi di ambiguità, oltre che della città, delle discipline del progetto. Evidenziando le occasioni d'intervento, e le loro relazioni, compone mappe tentative, esperienziali, incrementali (dalla psicogeografia alle mappe

del Web), che rappresentano gli scenari di una moltitudine di azioni, e il piano di gioco del riciclo: condotto, come un gioco, tramite una moltitudine di partite ingaggiate con la realtà, che si svolgono per mosse e contromosse, il progetto di riciclo richiede rapidità di osservazione e di reazione per ricavare dalle circostanze vantaggi a suo favore.

2. *Anonimo: privo del nome dell'autore. Architettura inclusiva*

Anonima perché non connotata dal nome dell'autore, l'architettura del riciclo consiste nei dispositivi e nei processi di trasformazione. Che riguardi interventi occasionali o pianificati, istantanei o progressivi, raccoglie spinte dal basso, coinvolge diversi soggetti e lavora nel tempo, restando aperta a eventi e accidenti e suscettibile di molti contributi.
Intesa come architettura spontanea, è l'architettura dell'adattamento degli edifici a nuove prestazioni, del riuso di luoghi in abbandono, delle trasposizioni di elementi e materiali; degli interventi negli spazi privati, che per cumulazione fanno la città, e delle incursioni negli spazi pubblici, che ne trasformano i luoghi peculiari. Rintracciata nei paesaggi quotidiani, è una pratica costante di manipolazione dell'esistente che produce stratificazioni nei tessuti urbani; ricondotta ad alcuni studi sull'architettura senza architetti e sui paesaggi vernacolari (Rudofsky 1964; Jackson 1984), ne ricava le basi per il proprio riconoscimento di valore. Riportata ai nostri giorni e interpretata nella chiave del riciclo, trova nuove necessità nella condizione di crisi e nuove interpretazioni in nuovi studi: se la manipolazione è connaturata all'esistenza stessa delle architetture, particolarmente in contesti densi, come quello europeo, o tortuosi, come quello mediterraneo, le questioni economiche e ambientali attuali, e la moltiplicazione degli scarti, aumentano l'urgenza di riutilizzare l'esistente; se la scoperta dell'architettura anonima ha rivelato materiali banali del paesaggio urbano, l'attenzione rinnovata di questi anni ne ha svelato razionalità e dispositivi (*Mutations* 2000; Multiplicity 2003). Ricondotta nel dibattito progettuale, tramite collezioni di esempi significativi, è interpretata come dispositivo generatore di cambiamenti (Cca, "Actions", 2008; Usa Pavilion, "Spontaneous interventions", Biennale di Venezia 2012). Architettura informale, improvvisata, rimescola le scale di intervento, le categorie di paesaggio e di città e la tipologia degli edifici, ma soprattutto rimette in discussione il rapporto tra pubblico e privato, sia negli spazi che nelle azioni di trasformazione: la città del riciclo è in prestito, frantumata in molti usi, specchio di una società della moltitudine per la quale le persone sono le nuove infrastrutture (Motoelastico, 2013; Ferorelli 2016).

Considerata anonima perché di molti autori, coinvolge gli utenti nel processo progettuale. È architettura della partecipazione che, dalle teorie degli anni settanta (De Carlo 1973; Friedman 1974) alle pratiche attuali (Cca, "The Other Architect", 2015) travalica l'autonomia della disciplina e il ruolo unico dell'architetto autore. Calata nella società,

fondata sulle esigenze degli abitanti, l'architettura esula dalla pura forma o dalla corrispondenza automatica tra la forma e la funzione per confrontarsi con le urgenze del proprio tempo e predisporsi alle variazioni d'uso; collegato agli utenti, strutturato in reti o in collettivi, l'architetto sfugge alla fissità del ruolo di costruttore per muoversi tra quelli di investigatore, attore e animatore di trasformazioni. Se in principio la partecipazione era una reazione alle standardizzazioni del Moderno, attraverso la sostituzione degli usi alle funzioni e della pluralità degli abitanti alla loro tipizzazione, o all'indiscutibilità delle sue visioni, attraverso utopie realizzabili tramite nuove condivisioni, un richiamo a quelle radici dal punto di vista del progetto di riciclo può sfociare in operazioni al limite tra arte e architettura, che coinvolgono artisti e abitanti in nuovi laboratori di visioni (Raumlabor 2015). E se oggetto di quei laboratori sono soprattutto gli spazi pubblici, o gli interventi pubblici per gli spazi dell'abitare, la revisione dell'idea di bene comune legata alle politiche e alle pratiche di partecipazione (Ostrom 1990) presuppone una revisione progettuale di quegli spazi.
Anonima perché non univocamente riconducibile al suo autore, resta aperta ad altri contributi. Fondata sull'idea di opera aperta (Eco 1967), realizzata a bassa definizione (Lupano, Emanueli, Navarra 2010), proiettata verso l'Open Source (Ratti 2014), è un'architettura che consente incrementi e variazioni. Adottata per esigenze economiche, che limitano il primo investimento all'essenziale (Alejandro Aravena, Elemental, Iquique 2004), o per ragioni di versatilità, che richiedono adattamenti alle esigenze individuali (Charles Correa, Incremental Housing, Belapur 1983-86), o di flessibilità, che rispondono all'incertezza dei programmi (Lacaton & Vassal, Palais de Tokyo, Paris, 2012), è un'architettura progressiva, che contempla l'intervento di abitanti e nuovi autori e pone tra i suoi presupposti il suo riciclo. Nata per essere rimaneggiata, che sia nuovo edificio o ristrutturazione, definita quanto basta per accogliere nuovi significati, consiste, più che nell'esito finale, nel principio. Progetto debole, ma sufficientemente forte da sopportare imprevisti ed eccezioni, punta sulla messa a punto del processo e contempla tra le sue forme l'incompiuto. Formalizzazione di un processo aperto, l'incompiuto è espressione di potenzialità latenti nell'architettura; nuova categoria estetica, rischia di cristallizzarsi nella sua condizione non finita.

3. *Anonimo, che cela il nome dell'autore. Architettura sovversiva*

Anonima perché clandestina, l'architettura del riciclo agisce di straforo e fa dell'occultazione la sua forza. Potenzialmente sovversiva, introduce perturbazioni nello stato di cose esistente, lasciando intravedere un altro stato.

È architettura del dissenso, che a partire da una critica – radicale – ai modelli dominanti ne contraddice consuetudini e sistemi. Ricondotta a una matrice anarchica, può essere rintracciata nella ricerca di alternative (Ward 1991) nell'architettura vernacolare, che oppone

all'omologazione la specificità delle soluzioni, o ecologica, che reagisce alla dipendenza energetica con l'autosufficienza, o economica, che riduce il consumo tramite il riuso degli scarti, o nella controcultura, che scardina la tipologia praticando contaminazioni – scuola-officina, casa-lavoro, campagna-città –, infine nel ribaltamento di potere implicito nell'autocostruzione. Fuori dalle suggestioni estetiche dello spontaneismo, dall'anonimato emergono modalità di resistenza e opposizione: manipolare il sistema come tecnica di sopravvivenza. E se queste manipolazioni sono spontanee nell'abusivismo della casa completata in una notte o delle città costruite per il 90% illegalmente, nel recupero quotidiano dei residui della modernizzazione – vagoni, capanni, materiali edilizi –, o nell'occupazione degli spazi abbandonati – edifici e spazi aperti –, sono codificate nei progetti di sistemi di autocostruzione, che sfuggono al mercato edilizio (per es. Walter Segal, 1907-85, e il suo metodo) o nelle ricette urbane di aggiramento delle norme, che rivolgono in architettura sociale spazi incerti (Santiago Cirugeda, Recetas Urbanas, dal 1996).

È architettura delle tattiche che, a differenza delle strategie, che procedono passo dopo passo verso un obiettivo prestabilito, sono le risposte occasionali alle situazioni contingenti, i modi di fare che sovvertono dall'interno un ordine costituito (Ippolito 2012). Rintracciate nell'abitare quotidiano, come arte del più debole che reagisce alle strategie del potere, sono modalità d'azione, che in architettura si traducono in dispositivi di progetto; definite dalle teorie del quotidiano, incarnate da Michel de Certeau, ma anche Henri Lefebvre o Pierre Bourdieu (de Certeau 1990; Lefebvre 1961; Bourdieu 1972), rappresentano l'attenzione ai comportamenti di un approccio indiziario di ricerca. Appropriazioni, contaminazioni, aggiramenti, adattamenti sono i modi di fare di un'architettura o un'urbanistica tattica. Formalizzati in architetture incompiute, mutanti o parassite (Marini 2008), approfittano delle occasioni, procedono per scarti, deroghe ed eccezioni; raccolte e catalogate in nuovi prontuari (*Tactical Urbanism* 2011-15; "Uneven Growth", MoMA, 2014-15) rischiano di essere depotenziate: le tattiche funzionano se agiscono di sorpresa.

E se sono perturbanti. Anonima come un messaggio minatorio o come un attentato, l'architettura del riciclo induce squilibrio nel sistema, rivelandone le crisi, e agisce nelle falle del controllo, come nei vuoti della pianificazione, innescando rivoluzioni. Se è possibile costruire nuove narrazioni tramite i pezzi mancanti delle narrazioni note (Lefebvre 2011) o riconoscere valore al perturbante (Vidler 1992), dalle incursioni negli spazi delle crisi possono emergere nuovi significati. Sono incursioni, potenzialmente esplosive, in luoghi abbandonati, dissestati, nei vuoti degli usi o dei programmi, nei tempi e negli spazi morti, o intorno ai simboli cristallizzati; condotte in forma clandestina, per protesta o per necessità, da autori nascosti sotto uno pseudonimo, o sotto un nome collettivo, o da movimenti non formalizzati, possono produrre nuove forme

di bellezza (*Street Art*, Banksy in Inghilterra o in Palestina, Blu in Italia) o di comunità (occupazione di Torre David, Caracas, 2007-2014); portate alla luce e messe in mostra, tramite traslazioni di luogo e di significato (i murales portati nei musei, come nella mostra "Street Art. Bansky & Co", Bologna 2016; le occupazioni tradotte in arte, come nel racconto di Think Thank e Iwan Baan su Torre David, Leone d'Oro alla Biennale di Venezia 2012) possono finire disinnescate: la commercializzazione dell'arte di strada ne mette in ombra luoghi e conflitti originari; la normalizzazione delle occupazioni minimizza sgomberi e contrapposizioni.

Bibliografia

P. Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Èditions Droz, Genève 1972 | A. Branzi, *Modernità debole e diffusa*, Skira, Milano 2006 | P. Ciorra, S. Marini (a cura di), *Recycle. Strategie per l'architettura, la città, il pianeta*, Electa, Milano 2011 | A. Corboz, *La recherche: trois apologues* (1997), in Id., *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, L'Imprimeur, Besançon 2001 | R. Dalisi, *La tecnica povera in rivolta*, "Casabella", 365, 1972 | G. De Carlo, *L'architettura della partecipazione*, in AA.VV., *L'architettura degli anni 70*, Il Saggiatore, Milano 1973 | M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris 1990 | U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1967 H. Fathy, *Architecture for the Poor*, The University of Chicago Press, Chicago 1973 (ed. or. *Gourna: a tale of Two Villages*, Ministry of Culture, Cairo 1969) | A. Ferlenga, *Città e memoria come strumenti del progetto*, Christian Marinotti, Milano 2015 | R. Ferorelli, *People as Infrastructure*, tesi di dottorato, Politecnico di Milano, 2016 | Y. Friedman, *Utopies Réalisables*, Éditions de l'éclat, Paris 1974 | Y. Friedman, *L'architecture de survie. Une philosophie de la pauvreté*, Éditions de l'éclat, Paris 1978 | F. Ippolito, *Tattiche*, Il melangolo, Genova 2012 | J.B. Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, New Heaven 1984 | R. Koolhaas, *Junkspace*, "A+U", special issue, *Oma@Work*, 2000 | H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, l'Arche, Paris 1961 | H. Lefebvre, *Les Unités perdues*, Manuella, Paris 2011 | J. Lerner, *Acupuntura urbana*, Editora Record, Rio de Janeiro 2003 | K. Lynch, *Wasting Away. An Exploration of Waste. What It Is, How It Happens, Why We Fear It, How to Do It Well*, Sierra Club Books, San Francisco 1990 | M. Lupano, L. Emanueli, M. Navarra, *LO-FI Architecture. Architecture as a Curatorial Practice,* Marsilio, Venezia 2010 | S. Marini, *Architettura parassita*, Quodlibet, Macerata 2008 | *Metabolism: the Proposals for New Urbanism*, World Design Conference, Tokyo 1960 | Motoelastico, *Borrowed City*, Damdi, Seoul 2013 | Multiplicity, *USE. Uncertain States of Europe*, Skira, Milano 2003 | *Mutations*, Actar, Barcellona 2000 | M. Pawley, *Garbage Housing*, Halstead Press, New York 1975 | E. Ostrom, *Governing the Commons. The Evolution of Institutions for Collective Action*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.) 1990 | C. Ratti, *Architettura Open Source*, Einaudi, Torino 2014 | Raumlabor, *Building the City together*, ZK/U Press, Berlin 2015 | A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966 | B. Rudofsky, *Architecture without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, Museum of Modern Art, New York 1964 | "Situationist International", 1, 1958 | A. Smithson (a cura di), *Team 10, Primer,* The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1968 | *Tactical Urbanism*, voll. 1 e 2, Street Plans, Miami-New York 2011- 2015 | D. Trottin, J.C. Masson, *Usages*, French Touch, Paris 2011 | A. Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1992 C. Waldheim (a cura di), *The Landscape Urbanism Reader*, Princeton Architectural Press, New York 2006 | C. Ward, *Influences: voices of creative dissent*, Green Books, Hartland 1991.

Fabrizia Ippolito

anonymous (əˈnɒnɪməs) adjective [c. 1600, from Late Latin *anonymus*, from Greek *anonymos* "without a name," from *an-* "without" + *onyma*, Æolic dialectal form of *onoma* "name"]. | **1.** from or by a person, author, etc., whose name is unknown or withheld → an anonymous letter. | **2.** having no known name.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 16 May 2016

> | **3.** lacking individual characteristics; unexceptional. | **4.** (often capital) denoting an organization which provides help to applicants who remain anonymous → Alcoholics Anonymous.

In a theoretical dictionary of re-cycle, proposing anonymity as a design principle does not mean to recognize anonymous architecture as the place where to look for the project of re-cycle, but, rather, to identify the project of re-cycle as an environment that can define a non-conventional authorial approach to architecture. Connoted not as much by the evidence of its author as by the effectiveness of its mode of action, re-cycle architecture is adaptive, inclusive, potentially subversive. This effectiveness is its distinguishing characteristic: more than the clearness of the models, it strives for the flexibility of solutions; more than the completeness of form, it searches the openness of the design process; more than the awareness of language, it looks for the intelligence of its devices. Interpreted according to the variations of anonymity, it is a common architecture, which takes roots into the contexts by renovating them, draws upon common practices by reinventing them and faces circumstances by reinterpreting them; it has no author, it comes from bottom-up actions and individual enterprises, which are relevant as a whole, and incremental processes, which open the work to many contributions; it is clandestine, it hides the author's name and chooses tactics as modes of action, placing them, as an art of the weakest, in opposition to the strategies of power. In regard to architectural and urban debate, rather than a theory it expresses a position, from which to confront design theories and practices taking the point of view of anonymity.

1. *Anonymous: common, not distinctive. Adaptive architecture*

Anonymous because it is ordinary, common, not distinctive, re-cycle architecture takes root into contexts and renovates them. And if those contexts are the city, the practices and circumstances it intercepts, its innovation is the transformation of sense and use through the manipulation of form. Changed, in the best cases, into shared forms, the anonymity principle doesn't aim at camouflaging the project in the context, but at adapting them to each other.

Being rooted into places, re-cycle architecture implies a renovation that starts from given conditions. It is an architecture of the city, which is founded on principles of realism and pushed by visionary impulses, realized through compromises and adjustments and trodden by transformations. Conditioned by a form-oriented approach, which overlooks the changing of the functions, it is founded on the idea of city as a collective construction (Rossi 1966), it is radicalized in the visions of urban metabolism (*Metabolism* 1960) and verified in the habit of re-elaborating materials and history (Ferlenga 2015); renovated – and partially dissolved – in a process-oriented approach, it intercepts

strategies of dissemination (Lerner 2003), weak and sprawl design paradigms (Branzi 2006) and a landscape-oriented reading of the city (Waldheim 2006); reinterpreted, by the recent architectural debate, in a re-cycle perspective (Ciorra, Marini 2011), it re-defines its field of work and instruments. Within the field of re-cycle, the architecture of the city renovates itself according to urban transformations and looks at agents of mutation rather than at agents of permanence, the metabolic visions feed on reality and digest waste, and the re-elaboration of the existent turns itself into an expressive form and defines a language of re-cycle; among re-cycle instruments, the viral strategies, which presume changes in scale and amplified effects, the design of uncertainty, which is open to accidents and variations, or the landscape urbanism, which refers to movement, define themselves according to an adaptive attitude that is supported by a theory of examples. If, in a panning shot of re-cycle architecture, we see the Spalato building turned into an urban area, the Lucca amphitheatre used as a square, as well as the New York High Line converted to a park or the Val d'En Joan landfill changed in a landscape, a Monaco residential zone temporarily devoted to vegetable gardens, or even the Prata Sannita historical centre turned into a sprawl hotel can in some way stand all together, these examples, and many others, show the features of a design approach that consists in revealing latent destinies of the city and hidden forms of the architecture. Being born from the places, re-cycle architecture changes them from the inside.

Being founded on common practices, re-cycle architecture uses normal materials and techniques and acts by known devices. It is an architecture of poverty that, in years of crisis such as the seventies and the present years, turns out to be, from a common activity, an issue of design debate: aiming at self-organization, it uses what it finds, both in terms of resources and labourers, working on environment (Drop City, Colorado 1965), construction (Fathy 1969), animation (Rione Traiano, Naples, Dalisi 1973), housing (Pawley 1975) and survival (Friedman 1978) by using, in times of modernization, its discards – waste, dirt, scrap metal, garbage – and managing, in times of globalisation and development, their side effects, from the signs of migration (Casa Familiar, Tijuana, Cruz 2008) to the traces of consumption ("Usus/Usures," Belgian Pavilion, La Biennale di Venezia, Rotor 2010). Sustainable, without sustainability's superstructures, it interprets poverty as a creative condition; local, without localism's suggestions, it looks at places as sources of possibilities and materials; open, without participation's ideology, it involves whoever is available in the work. Focused on marginality and nourished by waste, it settles in development's peripheral places, South America, Africa, Southern Europe, or in production's residual spaces, between the traditional techniques and the discarded materials, incidentally assuming radical positions and poetic or visionary directions, while being engaged in solving problems.

Whereas in urban debate leftovers concern visions that go from the idea of wasting away (Lynch 1990) to the metaphor of *Junkspace* (Koolhaas 2001), within the design practice they are materials for re-invention.

Depending on circumstances, re-cycle architecture exploits them, turning them into invention opportunities. Grounded in reality, it works on the relations between space and inhabiting practices, by adapting its actions to the situations according to a method that derives the tools from the problem (Corboz 1997) and referring to a cultural background that combines with each other echoes of Situationism and avant-garde, experiences of art and architecture, political and playful approaches to the project. Coming to the aid of conflict zones (from the *dérives* of Situationists to present-day guerrillas – *Situationist International* 1958), it deals with contradictions without rectifying them, or open questions without closing them in a sole answer, or connections, not necessarily choosing the familiar ones; preferring residual spaces (from some Team 10's projects to tactical urbanism's actions –Smithson 1962), it acts in the folds of planning by involving citizens, as well as technicians, and time, as well as space, in producing relational spaces that escape from the zoning rules and from the categories of architecture and landscape; renovating terms and modes of action (from Gordon Matta Clark's Anarchitecture to Vito Acconci's public art to contemporary activisms), it mixes art – site-specific, public and relational – and actions, politics and practices, architectural and social projects by working in disciplinarily ambiguous terrains. Tracing the places of re-cycle and their mutual relations it draws tentative, experiential and incremental maps (from those of psychogeography to the Web maps), which represent the scenery of a multitude of actions and the game plan of re-cycle design: re-cycle, as if it were a game, engages with reality a multitude of matches that proceed in moves and countermoves, requiring speed in observation and reaction in order to turn circumstances in their favour.

2. *Anonymous: not identified by name. Inclusive architecture*

Anonymous because it is not connoted by the author's name, re-cycle architecture mainly consists in its design process and approach. Whether it concerns the occasional or the planned, instant or progressive interventions, it gathers bottom-up impulses, involves different actors and works over time, remaining open to any event or accident and to many contributions.

As a spontaneous architecture, it works by adapting buildings to new performances, reusing abandoned places, transposing elements and materials; it consists of both interventions in private spaces, which in their accumulation determine the quality of the city, and intrusions in public spaces, which change the city's peculiar places. Sought in the everyday landscape, it can be found in the practice of manipulation

that stratifies the urban fabric day by day; reconnected to studies on architecture without architects and vernacular landscapes (Rudofsky 1964; Jackson 1984), it can derive from them the basis for the recognition of its value. Brought to our days and interpreted in the key of re-cycle, it finds new necessities in current crisis and new interpretations in new studies: if manipulation is intrinsic to the very existence of architecture, particularly in dense contexts, such as the European one, or contorted contexts, such as the Mediterranean one, the economic and environmental issues of the present-day and the growing number of discards are increasingly calling for re-cycle; whereas the first cultural discovery of anonymous architecture and landscape was mainly concerned with their elements and appearance, the current attention on them seems to be much more focused on their rationales and devices, both investigating them and collecting them in catalogues of samples for design (*Mutations* 2000; Multiplicity 2003); "Actions," CCA, 2008; "Spontaneous interventions," USA Pavilion, La Biennale di Venezia, 2012). Being informal and improvised, re-cycle architecture re-mixes intervention scales, design fields – landscape / city / architecture – and building typologies, but above all it puts into question the relationship between public and private, both in spaces and in actions: the city of re-cycle is a borrowed one, it is fragmented by many uses and it reflects a society where plurality prevails and people are the new infrastructures (Motoelastico 2013; Trottin, Masson 2011; Ferorelli 2016).

Anonymous because it is made by many authors, it involves users in the design process. It is an architecture of participation, which, from the theories of the seventies (De Carlo 1973; Friedman 1974) to the present practices ("The Other Architect," CCA, 2015) overtakes the autonomy of the discipline and the sole role of the architect as the author. Being immersed in the society and linked to the inhabiting needs, architecture goes beyond the pure form or the automatic correspondence between form and function for facing social issues and dealing with changing uses, whereas the architect, being connected to users and structured in network or unions, escapes from the steady role of the builder for moving towards that of investigator, actor or enabler of transformation. If participation was born as a reaction to the notions of the Modern Movement, such as standardization and the progressive vision, and it called them into question by considering the variability of uses and the plurality of inhabitants and pursuing realizable shared utopias, a recall to those roots from the point of view of re-cycle design may exit in borderline operations between architecture and art that involve experts and inhabitants in new laboratories of shared visions (Raumlabor 2015). And if the objects of these laboratories are mainly public spaces, or public interventions for inhabiting spaces, the revision of public and common good by current politics and practices (Elinor Ostrom 1990) can lead to a revision of those spaces by design and planning.

Anonymous because it is not univocally ascribable to its author, it remains open to other contributions. Founded on the idea of open work (Eco 2000), built at low definition (Lupano, Emanueli, Navarra 2010), projected towards the open source (Ratti 2014), it is an architecture that consents additions and variations. Adopted for economic reasons, which restrict the first investment to the essential (Alejandro Aravena, Elemental, Iquique, 2004), or for reasons of versatility, which require adjustments to individual needs (Charles Correa, Incremental Housing, Belapur, 1983-86) or flexibility, which respond to the uncertainty of programs (Lacaton & Vassal, Palais de Tokyo, Paris, 2012), it is a progressive architecture, which expects interventions by inhabitants and other authors and provides for its own re-cycle. Being born to be reshaped, whether it is a new building or a renovation, defined just enough that it can work, it consists, much more than in its final result, in its principle. Being a weak project, but strong enough to tolerate accidents and exceptions, it bets on the development of the process and contemplates the unfinished among its forms. Ambiguous as a condition, the unfinished, as the formalization of an open process, is the expression of latent potentials of architecture, as an aesthetical category, risks crystallizing in its unfinished appearance.

3. *Anonymous: whose name is withheld. Subversive architecture*

Anonymous because it is clandestine, re-cycle architecture acts on the sly and makes concealment its strength. Potentially subversive, it spreads disturbances in the existent state of things, letting in a glimpse into a different state.

It is an architecture of dissent, which, starting from a radical criticism of the dominant models, contradicts their habits and systems. Being referred to an anarchic matrix, it can be traced in the search for alternatives (Ward 1991) in vernacular architecture, which opposes specific solutions to homogenisation, either an ecological one, which reacts to energetic dependence by searching for self-sufficiency, or an economic one, which reduces consumption by re-using waste, or in architectural counter-culture, which dismantles typology by practicing contaminations – school-factory, house-office, countryside-town –; lastly, in the reversal of power that is implicit in self-building. Far from the aesthetic drift of spontaneity, anonymity suggests modes of resistance and opposition: to manipulate the system as a survival technique. And if manipulations emerge as a spontaneous response to immediate needs, from illegal building – single house and housing zones –, to reusing discards – coaches, boxes, construction materials – or occupying abandoned spaces – buildings and open spaces –, they come to be codified in projects such as self-building systems, which escape the building market (e.g. Walter Segal, 1907-85, and his method), or design recipes for bypassing urban rules, which turn uncertain spaces into social architecture (Santiago Cirugeda, Recetas Urbanas, since 1996).

It is an architecture of tactics, which, in contrast to the strategies proceeding step by step towards a prearranged objective, are occasional answers to contingent situations, ways of doing that subvert an established order from the inside (Ippolito 2012). Traced out in everyday life, as the art of the weakest that reacts to the strategies of the power, they are modes of action, which in architecture mean design devices; defined by Michel de Certeau, Henri Lefebvre or Pierre Bourdieu's theories of everyday life (de Certeau 1990; Lefebvre 1961; Bourdieu 1972), they gain their place in a research field where theory and practice are joined. Appropriations, contaminations, circumventions, adjustments are modes of action of tactical architecture and urbanism: formalized in unfinished, mutant or parasitic architectures (Marini 2008), they take advantage of occasional opportunities, they proceed by swerves, waivers and exceptions; collected and catalogued in manuals (*Tactical Urbanism* 2011-15; "Uneven Growth," MoMA, 2014-15) they risk to loose their effect: tactics work only if they act by surprise.

And if they are uncanny. As anonymous as a threatening letter or an attack, re-cycle architecture induces imbalance in the system, revealing crises, and acts in the flaws of control, as well as in the holes of planning, triggering revolutions. As it is possible to create a new narrative by the missing pieces of the narrative we already know (Lefebvre 2011) or to give the uncanny a value (Vidler 1992), new meanings can emerge from intrusions in the space of crisis. They are potentially explosive intrusions in abandoned or uneven places, in the holes of uses or programs, in dead times and spaces or on the crystallized symbols; lead in a clandestine way, in protest or by necessity, by authors whose names are hidden under pseudonyms or collective names, as well as by social movements, they can produce new kinds of beauty (street art by Banksy in United Kingdom or Palestine, Blu in Italy) or unexpected communities (occupation of Torre David, Caracas, 2007-2014); brought to light and exhibited, by translations of place and meaning (murals being brought to museums, e.g. "Street Art. Bansky & Co," Bologna, 2016; occupations being turned in art work, e.g. Think Thank and Iwan Baan's "Torre David / Gran Horizonte," Venezuela Pavilion, Golden Lion at La Biennale di Venezia, 2012) they can end up neutralized. The commodification of street art may overshadow its original places and conflicts, and the fame of occupations may distract from their subsequent evacuations.

Bibliography

P. Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique* (Genève: Éditions Droz, 1972) | A. Branzi, *Weak and Diffuse Modernity: The World of Projects at the beginning of the 21st Century* (Milano: Skira, 2006) | P. Ciorra, S. Marini (eds.), *Re-cycle: Strategies for Architecture, City and Planet* (Milano: Electa, 2012; or. It. ed. 2011) | A. Corboz, *La recherche: trois apologues* (1997), in Id. *Le territoire comme palimpseste et autres essais* (Besançon: L'Imprimeur, 2001) | R. Dalisi, "La tecnica povera in rivolta," *Casabella*, 365, 1972 | G. De Carlo, "L'architettura della partecipazione," in AA.VV., *L'architettura degli anni 70* (Milano: Il Saggiatore, 1973) | M. de Certeau, *L'invention du quotidien* (Paris: Gallimard, 1990) | U. Eco, *The open work* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989; or. it. ed. Milano: Bompiani, 1967) | H. Fathy, *Architecture for the Poor* (Chicago: The University of Chicago

Press, 1973; or. ed. *Gourna: a tale of Two Villages*, Cairo: Ministry of Culture, 1969) | A. Ferlenga, *Città e memoria come strumenti del progetto* (Milano: Christian Marinotti, 2015) | R. Ferorelli, *People as Infrastructure* (Milano: Politecnico di Milano, PhD thesis, 2016 | Y. Friedman, *Utopies Réalisables* (Paris: Éditions de l'éclat, 1974) | Y. Friedman, *L'architecture de survie. Une philosophie de la pauvreté* (Paris: Éditions de l'éclat, 1978) | F. Ippolito, *Tattiche* (Genova: Il melangolo, 2012) | J.B. Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape* (New Heaven: Yale University Press, 1984 | R. Koolhaas, "Junkspace," *A+U*, special issue (May 2000), *Oma@work* | H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne* (Paris: l'Arche, 1961) | H. Lefebvre, *Les Unités perdues* (Paris: Manuella, 2011) | J. Lerner, *Acupuntura urbana* (Rio de Janeiro: Editora Record, 2003) | K. Lynch, *Wasting Away: An Exploration of Waste: What It Is, How It Happens, Why We Fear It, How to Do It Well* (San Francisco: Sierra Club Books, 1990) | M. Lupano, L. Emanueli, M. Navarra, *LO-FI Architecture. Architecture as a Curatorial Practice* (Venezia: Marsilio, 2010) | S. Marini, *Architettura parassita* (Macerata: Quodlibet, 2008) | *Metabolism: the Proposals for New Urbanism* (Tokyo: World Design Conference, 1960) | Motoelastico, *Borrowed City* (Seoul: Damdi, 2013) | Multiplicity, *USE. Uncertain States of Europe* (Milano: Skira, 2003) | *Mutations* (Barcelona: Actar, 2000) | M. Pawley, *Garbage Housing* (New York: Halstead Press, 1975) | E. Ostrom, *Governing the Commons*: *The Evolution of Institutions for Collective Action* (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1990) | C. Ratti, *Architettura Open Source* (Torino: Einaudi, 2014) | Raumlabor, *Building the City together* (Berlin: ZK/U Press, 2015) | A. Rossi, *L'architettura della città* (Padova: Marsilio, 1966) | B. Rudofsky, *Architecture without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1964) | *Situationist International*, 1 (1958) | A. Smithson (ed.), *Team 10 Primer* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1968) | *Tactical Urbanism* (Miami-New York: Street Plans, 2011- 2015, voll. 1 e 2) | D. Trottin, J.C. Masson, *Usages* (Paris: French Touch, 2011) | A. Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1992) | C. Waldheim (ed.), The *Landscape Urbanism Reader* (New York: Princeton Architectural Press, 2006) | C. Ward, *Influences: voices of creative dissent* (Hartland: Green Books, 1991).

Fabrizia Ippolito

archaeology (ˌɑːkɪˈɒlədʒɪ) noun [c. 1600, "ancient history," from French *archéologie* (16c.) or directly from Greek *arkhaiologia* "the study of ancient things;" see *archaeo-* + *-ology*. Meaning "scientific study of ancient peoples" recorded by 1825]. The study of man's past by scientific analysis of the material remains of his cultures.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 19 June 2016

The Greek word ἀρχαιολογία comes from the composition of ἀρχαῖος "ancient," and λόγος "discourse." Ever since its inception, it has been used to define the knowledge of the past based on recovery, collection, analysis and recording of material traces left by human settlements in the sites under investigation in periods that precede the time of investigation.

The term "archaeology" is found in the first book of Thucydides' *Histories* devoted to the events prior to the wars in the Peloponnese, including the removal of all burials that had been found in Delo. The reclamation works carried out by the Athenians in 426 B.C. had led to the discovery of armours and inhumation practices attributed to the Carians, who were thus identified as the first settlers of that Aegean island.

In the episode narrated by Thucydides, excavation, comparative and contextual analysis of findings and documentation of results

emerge as the potential primary elements of archaeology. As we will see by analysing the history of the discipline (here in paragraphs 1 and 2), they will become its main tool (3), method (4) and goal (5).

In 1969, many centuries after Thucydides, another author made a fundamental contribution to the interpretation of the complex relationship between archaeology and history.

The Archaeology of Knowledge is the text to which Michel Foucault entrusted the task of overcoming the "anthropological awe" that in his view obscured the role of discontinuities and differences in cultural history. Although the subjects of Foucault's analysis are not material findings but discourse and utterances, the methodology applied to them matches the initial and final phases of all archaeological investigations: an exploration of the "surface" seeking fractures that document the presence of different layers; the building of an "archive," understood as a "system that governs the appearance of statements as unique events" according to the logic of fragments and the form of regions (Foucault 1969).

The impossible completion of the "archive" and the amplitude of the "surface effect" constitute the dual assumption that underpins the archaeological approach to knowledge as a project that diverges from the search for origins or the art of interpretation, and embraces the systematic description of discourse and concrete objects.

If Thucydides introduced the original meaning of the word archaeology, it is safe to say that Foucault developed an experimental variation at a time when, in different parts of the world, studies and research were being completed and published that ferried archaeological knowledge beyond its ancillary role with respect to history, to which it had long been relegated.

The first book of the *Histories* and *The Archaeology of Knowledge* can therefore be considered as the cornerstones of the very long journey of reflection upon the relationships between monument and record, finding and discourse, to which Foucault himself refers in his introduction: "There was a time when archaeology, as a discipline devoted to silent monuments, inert traces, objects without context, and things left by the past, aspired to the condition of history, and attained meaning only through the restitution of a historical discourse; it might be said, to play on words a little, that in our time history aspires to the condition of archaeology, to the intrinsic description of the monument" (Foucault 1969).

1. *The history of archaeology as part of the history of recycling*

As we focus on the term "neglect" and on silence, inaction, and singularity that go along with its phenomenology, Foucault's quotation helps us to develop a preliminary reflection on the relationship between recycling and archaeology.

If the primary object of archaeological research are ruins, leftovers and remnants of societies that could not renew their life cycles

– thus determining abandonment, concealment and finally the separation from the places where human activities connected to inhabiting the earth developed – then the history of archaeology can be considered part (always subject to revision and rewriting) of a more general – though still incomplete and inadequate – history of recycling. The two share indeed a focus on artefacts, their incompressible concreteness in space, and their inexorable fate over time.

Initially directed to the investigation of material traces of the past that bore aesthetic values, archaeology in the twentieth century proved to be a highly inclusive discipline, able to expand its field of observation to all the testimonies of anthropization by re-evaluating minor expressions of inhabiting and the discards of human presence on earth.

The progressive liberation of archaeology from the discursive practices of history in general, and of art history in particular, has allowed the emergence of a form of knowledge characterized by plurality. Classical and post-classical, aesthetic and philological, historical and art historical, prehistoric and pre-Columbian, industrial and marine, urban and underwater, stratigraphic and experimental, theoretical and procedural are just some of the adjectives used to qualify archaeology on the basis of its field of application, the changing contexts and objects of study, and the tools, methods and purposes of any investigation.

The expanding horizons of archaeology leading to the inclusion of ever larger classes of artefacts and the overcoming of temporal barriers, thus extending investigations even to artefacts still in use during life cycles that are contiguous to those considered current, prove that this science is both "curious" and "voracious."

As Andrea Carandini wrote in *Storie della terra*, archaeology "teaches us to identify that which is human in the folds of the ego, as well as in the material supports of existence" (Carandini 2000). From this point of view it appears consistent with the new environmental demands, able as it is to experiment novel relationships with the disciplines that share the global concerns induced by the environmental crisis.

Indeed, archaeology is not exclusively turned to the past. On the contrary, it demonstrates a specific focus on the future. Exemplary in this regard are the reflections developed by archaeologist Salvatore Settis, both in the field of art history and material culture, and published under the titles *Memoria dell'antico nell'arte italiana* and *Futuro del classico*. The former was elaborated between 1984 and 1986 and documents the links between artistic expression and its historical background (Settis 1984-86); the second, published in 2004, shows that the "classic" is the privileged space of confrontation "between opposing interpretations not of the past but of the future" (Settis 2004).

This dual, retrospective and prospective interpretation is the essential element underpinning the relationship between archaeology and the theories and practices of recycling. The archaeological

investigation, which aims to identify artefacts starting from the question "What were you?" inevitably attains a future promise that is implicit in the question "what could you be again?" This second fundamental question does not exhaust its potential even if the answer turned to be to store the recovered artefact in museums, warehouses, inventories, or freeze it in its condition of ruin, or abandon it or hide it again.

2. *The archaeological avant-garde in the history of architecture*

Before becoming the privileged subjects of classical archaeology, ancient cultures themselves turned to the study of traces and material relics of the past, as the epigraphic research by Greek authors and the numismatic research of Roman authors testify. The recursive nature of archaeology, understood as the study of the "ancients" carried out by "moderns" engaged in a relative present, spurs archaeologists to continually reinterpret the history of their own discipline by designating different foundation eras and multiple founders, or tracing genealogies along which fractures, discontinuities and differences emerge.

The rediscovery of classical antiquity during the Renaissance or that of prehistory in the nineteenth century; the impulse to the development of urban topography in the age of Humanism and to museum design during the age of Enlightenment; the affirmation of individual travel and collective shipment as complementary methods for the knowledge of human settlements, as well as the continuous dialogue with other sciences involved in the study of the past (such as geology, palaeontology, philology and anthropology); the adoption of the stratigraphic method in the study of all types of man-made structures, and the overtures towards the innovations introduced by experimental technologies (such as photogrammetry, computer science, biochemistry, genetics, botany, zoology) are some of the events that have marked the history of archaeology and characterized it as a discipline possessing an extraordinary vitality and an undeniably experimental attitude.

Along this path, the convergences and identifications, the points of contact and the mutual exchanges between archaeology and architecture have been manifold. But if on the one hand, archaeologists have written histories of their discipline that might include Filippo Brunelleschi's and Donatello's surveys, Leon Battista Alberti's and Giovan Battista Piranesi's descriptions of Rome, James Stuart's and Nicholas Revett's travels in Greece, Thomas Jefferson's research at Monticello or the contributions made by architecture to large excavations, as well as to the birth of urban archaeology and to the affirmation of stratigraphic analysis of elevations, on the other hand architects have missed the opportunity to give *History of Ancient art* (1764) by Johan Joachim Winckelmann, *Roman Art* (1895) by Franz Wickoff, *Archaeology and Anthropology* (1946) by Vere Gordon Childe, *Principles of archaeological stratigraphy* (1983) by Edward C. Harris, *The Ancient Mind: Elements of*

Cognitive Archaeology (1994) by Colin Renfrew and Ezra B.W. Zubrow the credit they deserved for having contributed to the renewal of the language of architecture and to the expansion of its horizons.

The historiography of architecture in the twentieth century in fact merely framed the relationship of architecture with archaeology along two distinct, successive phases: one focussed on the classical heritage and another connected with the onset of theories and techniques of restoration. The former, referred to the whole relationship with the past, was relinquished after post-modernism to then reappear in different forms, such as the interest in a structured exploration of local contexts and of their building traditions. The latter, supported by the identification of the archaeological site as an object of conservation, has delimited the contribution of architecture to archaeology to a specialized system of skills aiming to preserve the artefacts brought to light by excavations.

The sense of "awe" that subordinates the history of architecture to the aesthetic and social dimensions of the history of art has long neutralized the role of new projects dedicated to the life cycles of the sites uncovered by archaeological research.

The consolidation of the ruins of the monastery of Zsámbék (1899) by Istvan Moller or of the Abbey of San Galgano (1924) by Gino Chierici, the restoration of the Acropolis Park in Athens (1951) by Dimitri Pikionis, the shelters of the Villa Romana del Casale in Piazza Armerina (1957) by Franco Minissi or of the Roman excavations in Chur (1986) by Peter Zumthor, the transfer of the temples of Abu Simbel (1968) achieved by a UNESCO mission, or the interventions for the recovery of the centre of Salemi after an earthquake (1982) by Alvaro Siza and Roberto Collovà have only recently been the focus of research that acknowledged them as essential moments in the history of twentieth-century architecture.

This list is only a sample of what could be written in order to catalogue the works that probed the relationship with archaeology. To this we owe the development of projects that in our contemporary times are able to communicate with the remains of the past by seizing the opportunities of the present, as amply demonstrated by the universal success of projects like the entrance tower to the remains of the Roman villa of Feldkirch (2008) by Marte.Marte Architects; the museum exhibition of Praça Nova do Castelo de São Jorge in Lisbon (2009) by Joao Luis Carrilho da Graça; the recovery of the Zollverein industrial complex (2010) by OMA; the adaptation of the Roman ruins of Can Tacó (2012) by Toni Gironés; the entrance pavilion to the Artemision of Ortigia excavation site (2012) by Vincenzo Latina.

3. *Digs, layers and life cycles*

The renewed relationship between architecture and archaeology has resulted from the acknowledgement that the two disciplines have many elements in common, starting from the shared search for a "principle"

to which are generally attributed meanings more complex and original than actually necessary. The act of digging the soil is undoubtedly the first step in any work of architecture as well as in any archaeological investigation: digging to lay the foundations of a building that still-is-not, with the objective of satisfying a need; digging to reveal the material traces of something that has-already-been and whose life appeared exhausted.

According to Harris, the modification of the earth's surface caused by excavations, together with the production of everyday objects and the selection of preferential areas where we hold our human activities, is one of the three protagonists of the "revolution" introduced by humans through the alteration of a "process of stratification which had been carried out until then by natural agencies." Whether they are achieved in order to bury the dead or to build urban centres and infrastructure, excavations are thus responsible for the production of increasingly complex stratigraphic elements by virtue of the steady accumulation of deposits and of their progressive destruction. As Carandini noted, the physical size of the excavation follows valid procedures for each time and place, thanks to which all human structures can be documented (Carandini 2000). Nevertheless, in architecture and archaeology the relationship between excavation and layering clearly has opposite outcomes: while those who dig to build add elements to the layer on which the work is founded, those who dig in order to investigate dismantle and destroy what they encounter, because it is only in this way that complete knowledge of the object of their search can be achieved.

From the phase of interment to that of the ruin, from the deterioration impressed by succeeding different strategies of use to the beginning of the construction process, the archaeologist's procedure of looking backwards into time reveals provisional sequences that must be checked in the light of the alternation of cycles of neglect and reappropriation. This painstaking, complex and exhausting research is naturally limited by the fact that archaeology is granted a limited interference with human activities: it is impossible to dig everywhere and everything. Aspiring to achieve effective results despite the scarce resources available both in terms of space and time, archaeologists are therefore compelled to apply to their research rigorous economic, social and environmental principles. In this sense the transition from arbitrary to stratigraphic excavation methods, which went through numerous intermediate experiments, was an exemplary outcome. The same applies to the contributions that modern archaeology requires from science and technology in order to reduce its ecological footprint by adopting non-invasive research methods and modalities of reconstruction entrusted to virtual reality.

Hence, there is no doubt that archaeology as a discipline is experiencing a phase of maturity based on the modulation of its operational potential and the recognition of the outcomes of research in terms of

project. In this perspective it offers remarkable insights to the renewal of architecture with which it ultimately shares the same "territories." While archaeology may rely on collections of samples, it can be still described by the famous definition that William Morris gave of architecture in 1881, the only difference being that for archaeologists even the "outermost desert" falls within "the moulding and altering to human needs of the very face of the earth itself."

4. *Traces, clues and waste*

The shared antecedence of excavation and the opposite consequences of the stratification processes are the key reference points underpinning the connection between archaeology and architecture. They are also the basis for the formal and material assimilation of building sites with ruins. This similarity has long been the subject of literary and philosophical reflection, and has found its most effective representation in the photograph portraying the Roman ruins of Timgad behind the prefabricated structures erected by Roland Simounet in the late 1950s in the building site of the new city. If that image has staged a distant relationship, beneath the surface of contemporary urban contexts, every day and in every part of the world, we experience the appearance of unexpected structures and layers revealed by the persistent activities of excavation and construction. The popularity of urban archaeology is due to the fact that the contemporary dimension of the city does not ignore the complexity of its stratification. The recurrent excavations conducted in London are an example of this. Hence, while all buildings are destined to become ruins, some of them go back to being construction sites thanks to archaeological research and its independence from the system of usage. As a matter of fact, the archaeologist endeavours to respond the questions asking what the material traces of the past were, what they were for, why and where they were made and how they have come down to us.

In the early 1980s in Italy, an intense debate focussed on whether archaeology should be regarded as an "elastic science" founded on what Carlo Ginzburg called an "evidential paradigm," indicating a mode of knowledge based on the analysis of the details, marginal data and revealing traces, which was the opposite of the "Galilean paradigm" underpinning "rigorous science" (Ginzburg 1983). The precursors of this mode of knowledge, at the same time "hunting and divining", were three scholars with a training in medical and semeiotics skills: the art historian Giovanni Morelli, the psychoanalyst Sigmund Freud, and the writer Arthur Conan Doyle. The interest in the methodological connotations of the "evidential paradigm" reawakened by Umberto Eco's and Thomas A. Sebeok's semiotic studies affirmed the notion that the archaeologist working in the field, on the findings, documents and experimental data is induced to make "retrospective prophecies," and that the purpose of all subsequent research is either their fulfilment

or their refutation. The transition from the archaeology of "statues" to that of "shards," and later to that of "waste" should therefore be interpreted as the response to a need to equip archaeological knowledge with a broader base of knowledge, which artistic and historical values did not grant. In this respect the *First lesson of archaeology* by Daniele Manacorda argues that this development is about to be accomplished since "the future will interpret our world through our waste" (Manacorda 2004). When the evidence stored on material supports and digital media will be permanently impaired and ruined, Christopher Ralph Chippendale's prophecy according to which the history of the inhabitants of cities like Chicago, after their "fall into ruin", will be witnessed by what archaeologists will derive from analysing the gigantic hills of rubbish accumulated along the highway will probably come true.

5. *Archives, sites and contexts*

After the destruction wrought by excavation, the context of the archaeological site must be reconstituted elsewhere, partly with the help of material evidence, partly through documents. The results of archaeological research are then displayed using three different formal configurations: the site, the museum, and the research report. The first is the result of a spoliation that removes material from the survey site; the second is the outcome of a selection which extracts the objects found and relocates them to an artificial dimension; the third originates from a sedimentation that records all the information related to the archaeological stratigraphy.

Taken together these three separate locations make up the "archive" of archaeological research. It is a space separated from the local unit that was represented by the topography of the site at the time of the first survey, as well as from the local variation which consists in the dissemination of the traces, clues and waste retrieved during the survey. In order to navigate within the "archive" of his or her discipline, the archaeologist then processes texts, cards, matrices, charts, mind maps and real maps, that give consistency to a virtual context to which is entrusted the task of recording the assumptions and data that emerged during research. This process, in which advances and setbacks alternate, helps to increase the potential of what has yet to be documented.

The awareness that the actual contexts where human settlements still exist stand for the most part on deep and hidden layers the knowledge of which is always provisional and incomplete is at the root of the fascination exerted by archaeology on contemporary architects; or, at least, on those among them who feel they can consider "that which is buried as a source of inspiration of that which emerges" and base the transformation of inhabited space on "sound knowledge and not on hasty and intuitive synthesis" (Carandini 2000). These words by Carandini remind us that the practice of archaeology is grounded on patience, courage and imagination. In this sense the work of the

archaeologist, which does not ignore the physicality of settlement systems, must be constantly supported by the ability to interpret their intangible components, in a manner quite similar to that used in acquiring knowledge of the neurological systems.

This is what Paul Virilio did in *Bunker archéologie*, a study devoted to the defence system built to strengthen the Western Front during World War II (Virilio 1975). Applying the archaeologist's methods to the architect's perspective, Virilio has demonstrated how the "Atlantic Wall" can be regarded as the first truly modern military structure, as it was founded on a huge network made efficient by the use of invisible weapons such as electronic detection and communication systems.

While more than 15,000 defence structures that were prematurely abandoned without ever having been used continue deteriorating along the coast, Virilio's archaeological survey has revealed the true meaning of their design, assuring them the recognition that no recovery or reuse would be able to offer.

Bibliography

R. Bianchi Bandinelli, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica* (Roma-Bari: Laterza, 1976) | A. Carandini, *Storie della terra. Manuale di scavo archeologico* (Torino: Einaudi, 2000) | M. Foucault, *L'archéologie du savoir* (Paris: Gallimard, 1969) | R. Francovich, D. Manacorda (eds.), *Dizionario di archeologia. Temi, concetti e metodi* (Roma-Bari: Laterza, 2009) | C. Ginzburg, "Spie. Radici di un paradigma indiziario," in U. Eco, T.A. Sebeok, *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce* (Milano: Bompiani, 1983) | E.C. Harris, *Principles of archaeological stratigraphy* (London: Hayes, 1979) | F. Infussi, U. Ischia (eds.), "La città tra archeologia e progetto urbano," *Urbanistica*, 88 (1987) | D. Manacorda, *Prima lezione di archeologia* (Roma-Bari: Laterza, 2004) | S. Settis, *Futuro del classico* (Torino: Einaudi, 2004) | S. Settis (ed.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana* (Torino: Einaudi, vol. 3,1984-86) | Thucydides, *History of the Peloponnesian War* (np: J. M. Dent, 1903) | P. Virilio, *Bunker Archéologie. Étude sur l'espace militaire européen de la Seconde Guerre mondiale* (Paris: CCI, 1975).

Andrea Gritti

archeologia, (ar-che-o-lo-gì-a) n.f. [dal gr. *archaiologhía*, comp. di *archaîos* "antico" e *-loghía* "-logia"]. Scienza che studia le civiltà antiche considerandone i monumenti, le iscrizioni e gli oggetti venuti alla luce attraverso gli scavi.

La parola greca ἀρχαιολογία deriva dalla composizione di ἀρχαῖος, "antico", e di λόγος, "discorso" e fin dall'origine è stata usata per definire la conoscenza del passato basata sul rinvenimento, la raccolta, l'analisi e la documentazione di tracce materiali abbandonate, nei luoghi oggetto di indagine, durante fasi del popolamento umano che precedono quella in cui si svolge il loro studio.

"Archeologia" è un termine presente nel primo libro delle *Storie* di Tucidide, dedicato alla descrizione degli eventi che avevano preceduto le guerre del Peloponneso, compresa la rimozione di tutte le sepolture che erano state rinvenute a Delo. La bonifica effettuata dagli Ateniesi nel 426

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 2 giugno 2016

a.C. aveva messo in luce armature e tecniche di inumazione attribuibili al popolo dei Cari, che per questa ragione poteva essere identificato come uno dei primi colonizzatori di quell'isola dell'Egeo.

Nell'episodio narrato da Tucidide, lo scavo, l'analisi comparativa e contestuale degli indizi, la documentazione dei risultati emergono quindi come i protagonisti potenziali dell'*archeologia* e, come si vedrà analizzando la storia della disciplina (qui nei paragrafi 1 e 2), ne diventeranno lo strumento (3), il metodo (4) e lo scopo (5) principali. Alla fine degli anni '60 del Novecento, molti secoli dopo Tucidide, un altro autore offre un contributo fondamentale all'interpretazione del complesso rapporto tra *archeologia* e storia. *L'archéologie du savoir* è il testo cui Michel Foucault affida il compito di superare la "soggezione antropologica" che occulta, a suo avviso, il ruolo delle discontinuità e delle differenze nella storia della cultura (Foucault 1969). Per quanto i soggetti esclusivi dell'indagine di Foucault non siano reperti oggettuali ma discorsi ed enunciati, la metodologia che è loro applicata riproduce il momento iniziale e quello finale di ogni indagine archeologica: l'esplorazione della "superficie", alla ricerca di fratture che documentino la compresenza di diversi strati; la costruzione di un "archivio", inteso come "sistema che governa l'apparizione degli avvenimenti singoli" secondo la logica del "frammento" e la forma delle "regioni separate". L'impossibile completamento dell'"archivio" e l'ampiezza dell'"effetto di superficie" sono il duplice presupposto che rende progettuale l'approccio archeologico al sapere, lo allontana dalla ricerca dell'origine o dall'arte dell'interpretazione e lo avvicina, piuttosto, alla sistematica descrizione dei discorsi e degli oggetti concreti. Se Tucidide aveva introdotto il significato originale del termine *archeologia*, si può dire che Foucault ne abbia elaborato una variante sperimentale, proprio mentre stavano per essere completati e poi pubblicati, in diverse parti del mondo, studi e ricerche che avrebbero traghettato il sapere archeologico oltre la posizione ausiliaria, rispetto alla storia, nella quale per molto tempo era stato relegato. Il primo libro delle *Storie* e l'*Archeologia del sapere* possono essere quindi considerati come le pietre miliari del lunghissimo tragitto dominato dalla riflessione intorno al rapporto tra monumento e documento, tra reperto e discorso, cui lo stesso Foucault fa riferimento nella sua introduzione: "c'era un tempo in cui l'archeologia, come disciplina dei monumenti muti, delle tracce inerti, degli oggetti senza contesto e delle cose abbandonate dal passato, tendeva alla storia e acquistava significato soltanto mediante la restituzione di un discorso storico; si potrebbe dire, giocando con le parole, che attualmente la storia tenda all'archeologia, alla descrizione intrinseca del monumento" (Foucault 1969).

1. *La storia dell'archeologia come parte della storia del riciclo*

Insistendo sul termine "abbandono" e sul silenzio, l'inerzia, la singolarità che ne accompagnano la fenomenologia, la citazione di Foucault consente di sviluppare una riflessione preliminare intorno al rapporto tra

riciclo e archeologia. Se oggetto primario della ricerca archeologica sono le rovine, i reperti e gli scarti di società che non hanno potuto rinnovarne il ciclo di vita, così determinandone l'abbandono, poi l'occultamento e infine la separazione dai luoghi dove si svolgono le attività umane connesse con l'abitare la terra, allora la storia dell'archeologia si può considerare come una parte, perennemente soggetta a riscrittura e revisione, di una più generale storia del riciclo, ancora incompleta e lacunosa, con cui condivide l'attenzione verso i manufatti, la loro incomprimibile concretezza nello spazio, il loro inesorabile destino nel tempo.

Inizialmente rivolta all'indagine di tracce materiali del passato che comunicavano valori estetici, l'archeologia si è rivelata lungo il XX secolo una disciplina fortemente inclusiva, capace di ampliare il proprio campo di osservazione a tutte le testimonianze dell'antropizzazione, rivalutando prima le espressioni minori dell'abitare e poi gli scarti della presenza umana sulla terra. Il progressivo affrancamento dell'archeologia dalle pratiche discorsive della storia, in generale, e della storia dell'arte, in particolare, ha permesso l'affermazione di una forma di conoscenza caratterizzata dalla pluralità. Classica e post-classica, estetica e filologica, storica e storico-artistica, preistorica e precolombiana, industriale e navale, urbana e subacquea, stratigrafica e sperimentale, processuale e teorica sono solo alcuni degli aggettivi con cui si qualifica l'ampiezza problematica dell'archeologia in base a mutati scenari di riferimento degli oggetti di studio, degli strumenti, dei metodi e delle finalità dell'indagine.

La dilatazione degli orizzonti dell'archeologia fino all'inclusione di classi di reperti sempre più ampie e la rottura di argini temporali, che consentono di applicare le ricerche perfino a manufatti ancora in uso durante cicli di vita assai prossimi a quelli considerati attuali, sono le prove che questa scienza è tanto "curiosa" quanto "vorace".

Come ha scritto Andrea Carandini nelle *Storie della terra*, l'archeologia "insegna a vedere l'umano, oltre che nelle pieghe dell'io, in quelle dei supporti materiali dell'esistenza" (Carandini 2000). In questo modo essa appare coerente con le nuove istanze ecologiche, potendo sperimentare relazioni inedite con le discipline che condividono le preoccupazioni proposte all'umanità dalle crisi ambientali. L'archeologia infatti non si rivolge esclusivamente al passato, ma al contrario, manifesta una specifica attenzione verso il futuro. Sono in questo senso esemplari le riflessioni sviluppate, sia nell'ambito della storia dell'arte che della cultura materiale, dall'archeologo Salvatore Settis e pubblicate con i titoli *Memoria dell'antico nell'arte italiana* e *Futuro del classico*. Il primo testo, redatto tra il 1984 e il 1986, documenta i legami tra l'espressione artistica e i suoi precedenti storici (Settis 1984-86); il secondo, pubblicato nel 2004, dimostra come il "classico" sia il luogo di confronto privilegiato "tra opposte interpretazioni non del passato, ma del futuro" (Settis 2004). Questo duplice sguardo, retrospettivo e prospettivo, è l'elemento essenziale su cui si fondano le relazioni tra l'archeologia

e le teorie e le pratiche del riciclo. L'interrogazione archeologica, che si propone di conoscere i reperti a partire dalla domanda "cosa sei stato?", inevitabilmente approda alla promessa di futuro che è implicita nella domanda "cosa potresti essere-ancora?". Questo secondo fondamentale interrogativo non esaurisce il suo potenziale nemmeno nel caso in cui la risposta affidi l'oggetto ritrovato a musei, depositi, inventari, congeli il manufatto nello stato di rovina, lo abbandoni o lo occulti nuovamente.

2. *L'avanguardia archeologica della storia dell'architettura*

Le culture antiche, prima di diventare i soggetti privilegiati dell'*archeologia* classica, si rivolgevano allo studio di tracce e reperti materiali del passato: è dimostrato dalle ricerche epigrafiche di autori greci e da quelle numismatiche di autori romani. Questo carattere ricorsivo dell'archeologia, intesa come studio degli "antichi" presidiato da "moderni" impegnati in un presente relativo, è la molla che spinge gli archeologi a reinterpretare continuamente la storia della propria disciplina nominando diverse epoche di fondazione e molteplici fondatori, o disegnando genealogie lungo le quali appaiono, per l'appunto, fratture, discontinuità e differenze.

La riscoperta dell'antichità classica nel Rinascimento o quella della preistoria nell'Ottocento, l'impulso dato allo sviluppo della topografia urbana dall'Umanesimo e alla museografia dall'Illuminismo, l'istituzione del viaggio individuale e della spedizione collettiva come metodi complementari per la conoscenza degli insediamenti umani, il dialogo continuo con altre scienze impegnate nello studio del passato (come la geologia, la paleontologia, la filologia e l'antropologia), l'adozione del metodo stratigrafico nello studio di ogni tipo di struttura antropica, l'apertura verso le innovazioni introdotte da tecnologie sperimentali (come la fotogrammetria, l'informatica, la biochimica, la genetica, la botanica, la zoologia) sono alcuni degli eventi che hanno segnato la storia dell'archeologia e l'hanno caratterizzata come una disciplina dotata di una straordinaria vitalità e di un'innegabile attitudine sperimentale. Lungo questo percorso le convergenze e le immedesimazioni, i punti di contatto e gli scambi reciproci tra archeologia e architettura sono stati molteplici. Ma se da una parte gli archeologi hanno scritto storie della loro disciplina in cui trovano posto i rilievi di Filippo Brunelleschi e di Donatello, le descrizioni di Roma di Leon Battista Alberti e di Giovambattista Piranesi, i viaggi in Grecia di James Stuart e Nicholas Revett, le ricerche a Monticello di Thomas Jefferson o i contributi dell'architettura alle grandi campagne di scavo, alla nascita dell'archeologia urbana e all'affermazione dell'analisi stratigrafica degli alzati, dall'altra gli architetti hanno mancato l'occasione di riconoscere a testi come *Storia delle arti e del disegno presso gli antichi* (1764) di Johan Joachim Winckelmann, *Arte Romana* (1895) di Franz Wickoff, *Archaeology and Anthropology* (1946) di Vere Gordon Childe, *Principi di stratigrafia archeologica* (1983) di Edward C. Harris, *The Ancient*

Mind: Elements of cognitive archaeology (1994) di Colin Renfrew ed Ezra B.W. Zubrow il ruolo che sarebbe spettato loro per aver contribuito al rinnovamento del linguaggio e all'ampliamento degli orizzonti architettonici. La storiografia dell'architettura nel XX secolo si è infatti limitata a inquadrare il rapporto con l'archeologia in base alla successione di due fasi distinte: una incentrata sull'eredità classica e una legata all'insorgenza delle teorie e delle tecniche del restauro. La prima, riferita all'intera relazione con il passato, è stata oggetto di liquidazione dopo l'esperienza del post-modernismo ed è riapparsa sotto altre modalità come interesse per l'esplorazione progettuale dei contesti locali e della loro tradizione costruttiva. La seconda, appoggiata all'identificazione del sito archeologico come oggetto di conservazione, ha confinato il contributo architettonico all'archeologia in un sistema di competenze specialistiche reciprocamente finalizzate a preservare i manufatti messi in luce dagli scavi.

In nome della "soggezione" che subordina la storia dell'architettura alle dimensioni estetico-sociali della storia dell'arte, il ruolo di progetti dedicati ai nuovi cicli di vita dei luoghi rivelati dalla ricerca archeologica è stato per lungo tempo neutralizzato. Il consolidamento delle rovine del Monastero di Zsámbék (1899) di Istvan Moller o dell'Abbazia di San Galgano (1924) di Gino Chierici, la sistemazione del Parco dell'Acropoli ad Atene (1951) di Dimitri Pikionis, la copertura della Villa Romana del Casale a Piazza Armerina (1957) di Franco Minissi o degli scavi romani di Coira (1986) di Peter Zumthor, il trasferimento dei templi di Abu Simbel (1968), realizzato nell'ambito di una missione Unesco, o gli interventi di recupero del centro terremotato di Salemi (1982) di Alvaro Siza e Roberto Collovà sono stati oggetto solo di recente di ricerche che li hanno identificati come momenti essenziali della storia dell'architettura del Novecento. Questo elenco è un semplice campione di quello che potrebbe essere stilato per catalogare le opere che hanno sondato sul campo il rapporto con l'archeologia, grazie al quale si è sviluppata nella contemporaneità un'avanguardia progettuale, capace di dialogare con i resti del passato prendendo le misure alle opportunità del presente. L'universale successo di progetti come la torre di ingresso ai resti della villa romana di Feldkirch (2008) di Marte.Marte Architects, l'allestimento museale della Praça Nova do Castelo de São Jorge a Lisbona (2009) di Joao Luis Carrilho da Graça, il recupero del complesso industriale dello Zollverein (2010) di Oma, l'adattamento delle rovine romane di Can Tacó (2012) di Toni Gironés, il padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision di Ortigia (2012) di Vincenzo Latina ne sono la più evidente testimonianza.

3. *Scavi, strati e cicli di vita*

La rinnovata relazione tra architettura e archeologia si deve alla riscoperta dei molti elementi in comune tra le due discipline, a partire dalla ricerca condivisa di un "principio", cui generalmente si attribuiscono

significati più complessi e originali di quanto sia in realtà necessario. L'atto di scavare la terra è senza dubbio l'inizio di ogni opera di architettura e anche quello di ogni ricerca archeologica: si scava per fondare una costruzione che ancora-non-è, in vista del soddisfacimento di un bisogno; si scava per rivelare le tracce materiali di qualcosa che è-già-stato e il cui ciclo di vita appariva esaurito.

Secondo Harris la modificazione della superficie terrestre attraverso lo scavo è, insieme alla produzione di oggetti d'uso e alla selezione di aree preferenziali dove svolgere le attività antropiche, uno dei tre protagonisti della "rivoluzione" introdotta dall'uomo attraverso l'alterazione dei "processi di stratificazione fino ad allora condotti da agenti naturali" (Harris 1979). Che siano effettuati per dare sepoltura ai morti o per costruire centri urbani e infrastrutture, gli scavi sono quindi responsabili della produzione di elementi stratigrafici sempre più complessi in virtù del costante accumulo di depositi e della loro progressiva distruzione. Come ha osservato Carandini, la dimensione fisica dello scavo "segue procedure valide per ogni tempo e luogo" (Carandini 2000), grazie alle quali è possibile documentare tutte le strutture antropiche. Va tuttavia considerato che, in architettura e in archeologia, le relazioni tra scavo e stratificazione sono di segno opposto: mentre chi scava per costruire aggiunge elementi allo strato su cui fonda la propria opera, chi scava per indagare smonta e distrugge quello che incontra, perché solo in questo modo può conseguire la conoscenza completa dell'oggetto della sua ricerca.

Dalla fase di sepoltura alla rovina, dal degrado imposto dalla successione di diverse strategie d'uso fino all'inizio della costruzione il procedimento a ritroso dell'archeologo rivela sequenze provvisorie che ogni volta devono essere verificate alla luce dell'alternarsi di cicli di abbandono e di riappropriazione. Questa ricerca paziente, complessa ed estenuante è naturalmente limitata dal fatto che all'archeologia è concessa una limitata interferenza con le attività umane: non si può scavare ovunque, non si può scavare tutto. Con l'ambizione di conseguire risultati efficaci malgrado l'impiego di risorse scarse, tanto nello spazio quanto nel tempo, l'archeologo è perciò costretto ad applicare alle proprie ricerche rigorosi principi di sostenibilità economica, sociale e ambientale. Il passaggio dal metodo di scavo arbitrario a quello stratigrafico, attraverso numerose sperimentazioni intermedie, è in questo senso un esito esemplare. Nella stessa direzione si muovono i contributi che l'archeologia moderna richiede alla scienza e alla tecnologia allo scopo di ridurre la propria impronta ecologica anche adottando metodi di conoscenza non invasivi e modalità di ricostruzione affidati alla realtà virtuale.

È indubbio quindi che l'archeologia stia sperimentando una fase di maturità disciplinare basata sulla modulazione delle proprie potenzialità operative e sul riconoscimento della dimensione progettuale della ricerca. In questa prospettiva essa offre notevoli spunti al

rinnovamento dell'architettura con cui in definitiva condivide i medesimi "territori". Per quanto campionaria la si possa considerare, l'archeologia si rispecchia infatti nella celebre definizione che William Morris diede nel 1881 dell'architettura, con la sola differenza che per l'archeologo anche il "puro deserto" rientra nell'"insieme delle modifiche e delle alterazioni introdotte sulla superficie terrestre in vista delle necessità umane".

4. *Tracce, indizi e scarti*

La comune antecedenza dello scavo e le opposte conseguenze dei processi di stratificazione sono i riferimenti essenziali su cui si reggono le corrispondenze tra archeologia e architettura. Esse sono anche all'origine dell'assimilazione, formale e materiale, dei cantieri alle rovine. Questa similitudine, lungamente oggetto di riflessione letteraria e speculazione filosofica, ha trovato la sua più efficace rappresentazione nella fotografia che ritrae le rovine romane di Timgad sullo sfondo delle strutture prefabbricate innalzate da Roland Simounet, alla fine degli anni '50 del Novecento, nel cantiere della nuova città. Se quell'immagine ha messo in scena una relazione a distanza, nel sottosuolo dei contesti urbani contemporanei, ogni giorno e in ogni parte del mondo si sperimenta l'apparizione di strutture e giaciture inattese, rivelate dalla persistente attività di scavo e di costruzione. La fortuna dell'archeologia urbana in effetti si spiega con il fatto che la dimensione contemporanea della città non prescinde dalla complessità della sua stratificazione. Le ripetute campagne di scavi condotte a Londra ne sono un esempio. Così mentre tutti gli edifici sono destinati a diventare rovine, alcune tra loro tornano a essere cantieri proprio grazie alla ricerca archeologica e alla sua indipendenza dal sistema degli usi. L'archeologo infatti lavora per dare risposta alle domande che si chiedono cosa sono state, a cosa servivano, perché e dove sono state fatte e come sono giunte fino al presente le tracce materiali del passato.

All'inizio degli anni '80 del Novecento, in Italia, si è intensamente discusso se l'archeologia dovesse essere considerata come una "scienza elastica", fondata su quello che Carlo Ginzburg aveva definito "paradigma indiziario", per indicare una modalità conoscitiva basata sull'analisi dei dettagli, dei dati marginali e delle tracce rivelatrici, opposto al "paradigma galileiano", su cui poggiavano le "scienze rigide" (Ginzburg 1983). Precursori di questa modalità, allo stesso tempo "venatoria e divinatoria", della conoscenza sono stati tre studiosi formati dalle competenze medico-semeiotiche: lo storico dell'arte Giovanni Morelli, lo psicanalista Sigmund Freud, lo scrittore Arthur Conan Doyle. L'interesse per la connotazione metodologica del "paradigma indiziario", rilanciato dagli studi semiologici di Umberto Eco e Thomas A. Sebeok, hanno alimentato l'idea che l'archeologo al lavoro sul campo, sui reperti, sui documenti e sui dati sperimentali sia indotto a elaborare "profezie retrospettive" e

che lo scopo di tutte le ricerche successive sia il loro inveramento o la loro confutazione. Il transito dall'archeologia delle "statue" a quella dei "cocci" a quella dei "rifiuti" andrebbe quindi interpretato come la necessità di dotare il sapere archeologico di una più vasta base di conoscenza, che i valori storico-artistici non assicurano. A questo proposito la *Prima lezione di archeologia* di Daniele Manacorda sostiene che questo percorso si stia compiendo nella sua interezza, dal momento che "il futuro ci leggerà attraverso i nostri rifiuti" (Manacorda 2004). Quando le testimonianze archiviate su supporti materiali e digitali saranno definitivamente deteriorate e degradate sarà con ogni probabilità confermata la profezia di Christopher Ralph Chippendale secondo il quale la storia degli abitanti di metropoli come Chicago, dopo la loro "caduta in rovina", sarà testimoniata da quanto gli archeologi sapranno ricavare analizzando le gigantesche colline di spazzatura accumulate ai lati dell'autostrada.

5. *Archivi, siti e contesti*

Dopo la distruzione operata dallo scavo, il contesto del sito archeologico deve essere ricostituito altrove, in parte attraverso le testimonianze materiali, in parte attraverso i documenti. L'esito della ricerca archeologica viene quindi rappresentato ricorrendo a tre diverse configurazioni formali: il sito, il museo, il rapporto di ricerca. Il primo è l'esito di una spoliazione che sottrae materia al luogo dell'indagine; il secondo di una selezione che estrae gli oggetti rinvenuti e li ricolloca in una dimensione artificiale; il terzo di una sedimentazione che registra tutte le informazioni relative alla stratigrafia archeologica.

Nel loro insieme questi tre luoghi separati costituiscono l'"archivio" della ricerca archeologica. Si tratta di uno spazio disgiunto sia dall'unità locale che era rappresentata dalla topografia del sito al momento della prima ricognizione, sia dalla varietà locale che è costituita dalla disseminazione delle tracce, degli indizi e degli scarti richiamati dall'indagine. Per orientarsi dentro l'"archivio" della sua disciplina l'archeologo elabora quindi testi, schede, matrici, diagrammi, mappe reali e mappe concettuali, che danno consistenza a un contesto virtuale cui si affida il compito di registrare le ipotesi e i dati emersi durante la ricerca. Questo procedimento, fatto di avanzamenti e arretramenti, contribuisce ad aumentare il potenziale di quanto non è ancora stato documentato.

La consapevolezza che i contesti reali dove si continua ad abitare la terra poggino per la gran parte su strati profondi e nascosti, la cui conoscenza è sempre provvisoria e lacunosa, è alla radice del fascino esercitato sugli architetti contemporanei dall'archeologia, o almeno su quelli tra loro che sentono di poter considerare "il sommerso come fonte di ispirazione dell'emergente" e di poter fondare la trasformazione dello spazio abitato su "solide basi conoscitive e non su sintesi frettolose e intuitive" (Carandini 2000). Queste parole di Carandini ci ricordano che l'esercizio dell'archeologia si basa su pazienza, coraggio

e immaginazione. In questo senso il lavoro dell'archeologo, che non prescinde dalla fisicità dei sistemi insediativi, deve essere costantemente sostenuto dalla capacità di interpretarne le componenti immateriali, in un modo del tutto affine a quello che si usa per sviluppare la conoscenza dei sistemi neurologici.

È quanto ha fatto Paul Virilio sviluppando *Bunker archéologie*: una ricerca dedicata al sistema di difesa costruito per consolidare il fronte occidentale durante la Seconda Guerra Mondiale (Virilio 1975). Applicando alla prospettiva dell'architetto il metodo dell'archeologo, Virilio ha dimostrato che il "muro atlantico" deve essere considerato come la prima attrezzatura militare realmente moderna, perché fondato su una gigantesca rete resa efficiente dai sistemi elettronici per il rilevamento e per la comunicazione: le prime armi invisibili. Così mentre oltre 15000 opere di difesa, precocemente abbandonate senza essere mai state utilizzate, continuano a deperire lungo la costa, lo studio archeologico di Virilio ne ha rivelato l'autentico significato progettuale assicurando loro quel riconoscimento che nessun recupero, nessun riuso sarebbero stati in grado di offrire.

Bibliografia

R. Bianchi Bandinelli, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Laterza, Roma-Bari 1976 | A. Carandini, *Storie della terra. Manuale di scavo archeologico*, Einaudi, Torino 2000 | M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969 | R. Francovich, D. Manacorda (a cura di), *Dizionario di archeologia. Temi, concetti e metodi*, Laterza, Roma-Bari 2009 | C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in U. Eco, T.A. Sebeok, *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Bompiani, Milano 1983 | E.C. Harris, *Principles of archaeological stratigraphy*, Hayes, London 1979 | F. Infussi, U. Ischia (a cura di), *La città tra archeologia e progetto urbano*, "Urbanistica", 88, 1987 | D. Manacorda, *Prima lezione di archeologia*, Laterza, Roma-Bari 2004 | S. Settis, *Futuro del classico*, Einaudi, Torino 2004 | S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 3, Einaudi, Torino 1984-86 | Tucidide, *La guerra del Peloponneso*, Ispi, Milano 1942 | P. Virilio, *Bunker srchéologie. Étude sur l'espace militaire européen de la Seconde Guerre mondiale*, CCI, Paris 1975.

Andrea Gritti

archive (ˈɑːkaɪv) noun (often plural) [c. 1600, from French *archif* (16c.), from Late Latin *archivum* (singular), from Greek *ta arkheia* "public records," plural of *arkheion* "town hall," from *arkhe* "government," literally "beginning, origin, first place"]. | **1.** a collection of records of or about an institution, family, etc. | **2.** a place where such records are kept. | **3.** (computing) data transferred to a tape, disk, or directory for long-term storage rather than frequent use.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com/. Accessed 16 May 2016

"The archive has always been a pledge, and like every pledge, a token of the future. To put it more trivially: what is no longer archived in the same way is no longer lived in the same way.

Archivable meaning is also and in advance codetermined by the structure that archives. It begins with the printer."

Jacques Derrida

Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995; or. ed. *Mal d'archive. Une impression Freudienne*, Paris: Éditions Galilée, 1995), p. 18.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 16 May 2016

art (ɑːt) noun [early 13c., "skill as a result of learning or practice," from Old French *art* (10c.), from Latin *artem* (nominative *ars*) "work of art; practical skill; a business, craft," from PIE **ar-ti-* (cognates: Sanskrit *rtih* "manner, mode;" Greek *arti* "just," *artios* "complete, suitable," *artizein* "to prepare;" Latin *artus* "joint;" Armenian *arnam* "make;" German *art* "manner, mode"), from root **ar-* "fit together, join")]. | **1. a.** the creation of works of beauty or other special significance; **b.** (*as modifier*) → an art movement. | **2.** the exercise of human skill (as distinguished from *nature*). | **3.** imaginative skill as applied to representations of the natural world or figments of the imagination | **4. a.** the products of man's creative activities; works of art collectively, esp. of the visual arts, sometimes also music, drama, dance, and literature; **b.** (*as modifier*) → an art gallery. | **5.** excellence or aesthetic merit of conception or execution as exemplified by such works. | **6.** any branch of the visual arts, esp. painting. | **7.** (modifier) intended to be artistic or decorative → art needlework. | **8. a.** any field using the techniques of art to display artistic qualities → advertising art; **b.** (*as modifier*) → an art film. | **9.** (journalism) photographs or other illustrations in a newspaper, etc. | **10.** method, facility, or knack → the art of threading a needle, → the art of writing letters. | **11.** the system of rules or principles governing a particular human activity → the art of government. | **12.** artfulness; cunning.

Art as Reuse

One of the main features that distinguish the human animal from other animals is the possibility of reuse, that is already inscribed in any use of its own self and of the surrounding "things" which affect it, be they natural or artificial materials, tools, images, bodies, mental faculties, other people.

Human arts – in the pre-modern sense of *téchnai* – are above all different expressions of the ability to reuse in undefined ways everything that concerns us, and that is either earmarked for different, pre-established uses or already used for certain primary purposes. Those heterogeneous activities, which we have referred to as "arts" for several centuries, are the specialisations of some of these "techniques" that go beyond

performing unusual uses of the world and of themselves and – by ingenious reusing activities – *at the same time stage the very ability to reuse*. What we call "works of art" are the result, the precipitate, or the performance of this process. Indeed, a work of art will *also* usually embody an idea, a meaning, an intention using a certain medium (gestures, words, design, sounds, light, etc.). However, it will be deemed successful only insofar as its stated purpose resonates with an indefinite number of other – foreseen or unforeseen – purposes (meanings, intentions) *and* its opaque, magnetic core remains impervious to any dissolution of its sensible presence into a satisfactory conceptual reformulation.

Using a paradoxical if accurate expression, we might say that the human ability to reuse is the underlying condition for any practical or purposeful use of the world and of ourselves. Not only is the possibility of reusing, or an indefinite range of possible uses, inscribed in all human use; even more significantly, without it, each specific use could not be what it is. For instance, I might use a stone to crack a nut, but I might also perceive it and use it as a weapon, the portion of a wall, a paperweight, a step... and discover other uses either depending on the goal I am pursuing each time (intentionally or otherwise), or out of pure serendipity (although this then requires acknowledging and reusing what was produced). Using a stone as a nutcracker will be one among the possible uses that are familiar or can be easily envisioned. On the other hand, even the most hyper-functionalised nutcracker designed exclusively to crush nuts in the best possible way will never be a mere nutcracker and nothing else. In given circumstances, when picking up a stone to crack a walnut I will be more or less aware of the possibility that a snake or a scorpion might be hiding under it ("a stone as a shelter for dangerous animals"); while using it, I will have to be careful not to crush my fingers ("stone as a blunt instrument"); but on the other hand, I could use it to crush the fingers of whoever tried to steal the nut from me ("stone as a weapon"). Therefore, even when using a stone for a specific purpose I will have to view it (knowingly or unknowingly) within the broader context of its possible uses.

It is likely that a human being will make more uses of a stone than any other primates, thus affirming a significant *quantitative* difference. But a stone could also be used in such ways that mark a *qualitative* difference: for purposes that are mediated (chip a flint *in order to* obtain the sharp blades *in order to* cut the meat of animals that I *intend* to hunt in a *group* with my fellow human beings...), and sometimes highly mediated because they are part of a highly complex collective project (extracting from flint – already used to make sharp blades, or sharpening steels, or refractory material – the silicon *in order to* take advantage of its semiconductor properties *in order to* build an integrated circuit; and after several very complex mediations, not all of which are planned or expected, see the World Wide Web emerge with the possible uses we

are beginning to experiment and explore these years). We might collect stones in preparation for future uses that we have not planned or even imagined yet, or perhaps because we find them beautiful or valuable, or as a symbol of power and brute force, or in order to hide something or pretend to hide something, and so on.

The difference between perceiving the stone as a nutcracker (or put to other uses each time) *and* the stone as a tool to make other tools in the pursuit of an indefinite range of other purposes has incalculable consequences. (The Italian word *scarto* – which means "gap," "swerve," and "waste" – seizes the wide range of this operation.) The space that potentially opens within all human actions was aptly defined (by Emilio Garroni) as "meta-operativity," i.e. the ability to act on actions, analogous to the meta-linguistic ability – proper to human language and not to other forms of animal communication – to speak and act on language through language.

The notion of meta-operativity prompts us to examine in more detail a perhaps less explored aspect of the issue of use and reuse. Indeed, experience always takes place in an original relationship between a subject and his or her world – filled with objects and other subjects – but so far we have focused more on the reuse of the world than on the reuse of the subject's faculties. Albeit these two aspects are inseparable, we can attempt to examine them individually.

If the "things" of the world – found or produced – offer themselves to human perception with different profiles, purposes and functions, it is worth reminding that the world is not ordered *naturaliter* into classes of entities – to be used or reused – with well-defined confines. Difficulties emerge already in their description (in the choice of the ordering criteria, in the liminal fringes of each class of real entities) and become even more severe when value judgments are involved: if I were to carry out the order to collect all the white objects in a room (a classification based on an empirical and descriptive concept), I might have misgivings about objects that are less white than others (when is it that an object is white, and when does it begin to be gray or beige?). However, if I were asked to gather all the objects that are also works of art, I would be faced with an impossible task. It would not be a matter of gathering objects that are the products or outcome of the "human arts" (intended as techniques) – albeit this case too would not be devoid of ambiguities – but "things" (works, processes and events) that ultimately do not have specific ontological or objective properties. The notion of work of art is in fact an evaluation and not a description. A declining cultural tradition might lead me to look to (voluntary or involuntary) compositions of colours and drawings, or sculptures in wood, marble or bronze before taking into consideration heaps of rags or the leftovers of a meal, collections of bottle caps or stacks of automobile tires, urinals or bottle racks, milk and beeswax, wasp nests and metal scraps, but it so happens that all of these objects – and many others – have become part of art history.

It is certainly true that in modern times a (vague) notion of art has gradually emerged whose pragmatic and theoretical traits underlie our assessment of this or that work aspiring to be a work of art. Nevertheless, it is also true that the creation of an exclusive class of works of art in their totality is an unthinkable conceptual construction. In fact, all attempts at defining "art" vainly debated for decades, especially in analytical aesthetics, have either failed or proved useless (non-informative and trivially circular) or wrong (*ad hoc* and denied by facts). The question "What is art?" has been more appropriately replaced by the question "when is it art?" A work of art counts as a work of art *if and when* a singular and contingent artefact in a specific spatial context and time frame (whether unique or a series, a minimal intervention or a grandiose construction, an installation, a performance or action) is presented in such a way as to be perceived as exemplary of the totality of our experience.

A totality that can never be uttered or determined, but that is the total context of all other experiences; an undetermined totality, exemplified in something special that touches and activates our senses, imagination and thoughts in all their articulations and complexities. In a nutshell, the work of art – if and when it works as such – is a special "thing" that is capable of bringing into play the sense and nonsense of being in the world. No artefact would be able to play this role unless we did not have the ability to divert the use of our faculties away from the pursuit of practical goals. Hence, our faculties – in all likelihood selected for better adapting in order to achieve some set objectives – can also be reused by suspending their usual activities. Moreover, as in the case of "things," their possible reuse is the condition enabling any effective use.

On the Internet there are several instances of "recycled art" or rather artworks made with "recycled material." They may be the expression of a "tenderness for the things of the world" or of a slightly depressing virtuosity (like ships in bottles), or of a deliberately politically correct commercial "DIY." Some of these works are undoubtedly clever and would deserve the same degree of attention that is given to more widely known artists.

However, no matter how well-intentioned or praiseworthy, most of these artefacts remain parasitic bric-a-brac mimicking the notion of "good taste" or "art" in a conventional, cloying sense, or simply limiting their scope to finding a new purpose for something that no longer either has or satisfies one. But art, as we have seen, is not created by replacing a specific purpose with another equally specific purpose, nor by merely including things that are useless, discarded or considered unnecessary.

A different matter is those sites that are found a bit everywhere around the world, where someone has devoted all of his or her life and efforts to build environments, towers, buildings, and gardens with

waste materials, sometimes with remarkable results (the Watts Towers for example). Even when these were not intended as "art," they are often considered as such thanks to the reuse of our faculties. Even a work that is offered as an example of the experience as a whole calls for a reuse of our sensitive and intellectual faculties that goes beyond strictly cognitive or pragmatic tasks and opens them up to the richness of reality, inducing a state that is both passive and active, non-intentional and attentive, lazy and industrious.

As stated at the beginning of this entry, art seems to bear a special relationship with the ability to reuse things that are or appear to have been designed for other primary purposes, *and* faculties that are likely to have emerged for more immediate adaptive tasks (and that would thus have generated *exaptation* processes).

Nevertheless, it is precisely reuse that allows a culture to flourish, primarily as a triadic relationship with the world (stimulus – interpreting perception – response) instead of a more immediate dyadic relationship (stimulus – response). Thus it is clear why art is presented or perceived as the most obviously "cultural" phenomenon, even though a culture cannot be reduced to its so-called artistic expressions. While we certainly do not call "art" in a strict aesthetic sense the wall paintings of the Upper Palaeolithic, we know that the "artists" of that time already (re)used ledges and crevices in the rock walls to give shape to their figures.

And perhaps today the art of reusing (or art as reuse) might be shifting its most obvious field of action from art in the modern aesthetic sense to other areas of our lives: new technologies (for instance in the processes of "remediation" studied by D. Jay Bolter and Richard Grusin) or predictably – albeit the news is not encouraging – politics. In short, wherever it is required that what was discarded, scrapped, thrown away as an useless item without immediately productive functions or profitability be given a new lease of life. I am thinking of a terrible expression (coined by Zygmunt Bauman) that has enjoyed some popularity in the last few years and seems confirmed by global news every day: *wasted lives*, which we produce daily in our contemporary waste land. Can these wasted lives be recycled, that is, reintroduced into the cycle of life? A policy effort in this regard should not be aimed at a re-functionalization within the system that produced them as its "waste," – anonymous and indifferent material to be disposed of, possibly to be used to fuel the global neo-capitalistic engine that generated it as its by-product – but at acknowledging individualities that are rich in unexplored potential and meaning. These individualities should contribute to a more sensible, decent life for each and everyone. Of course, I am not suggesting that all "wasted lives" should be turned into works of art, which would be outrageous rhetoric. But if it is true – as it has been said – that works of art are "quasi-subjects," we could reverse the relationships and educate the gaze and practices

that degrade human beings into waste to assume the inherent human ability to reuse with which we can give life and meaning to material waste through artistic activities.

Stefano Velotti

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 14 maggio 2016

arte (àr-te) n.f. [lat. *ărte(m)*]. | **1.** attività umana volta a creare opere a cui si riconosce un valore estetico, per mezzo di forme, colori, parole o suoni. | **2.** il complesso delle opere artistiche prodotte in un'epoca, in un paese o da un popolo, da una civiltà; l'insieme dei caratteri, delle tendenze che lo contraddistinguono. | **3.** attività umana fondata sull'esperienza, sullo studio, sull'estro personale e disciplinata da un complesso di conoscenze tecniche precise; metodo, tecnica | insieme delle abilità, delle conoscenze e delle regole tecniche che servono a svolgere determinate operazioni o attività; mestiere, professione. | **4.** l'insieme delle tecniche e l'attività propria di chi interpreta opere teatrali e cinematografiche o si esibisce in altre forme di spettacolo. | **5.** capacità, abilità. | **6.** nel medioevo, corporazione professionale.

Arte come ri-uso

Uno dei principali tratti che rendono diverso l'animale umano dagli altri animali è che in ogni uso di se stesso e delle "cose" che lo circondano e lo affettano – materiali naturali o artificiali, strumenti, immagini, corpi, facoltà mentali, altre persone... – è già inscritta la possibilità di un loro ri-uso.

Le arti umane – nel senso premoderno di *téchnai* – sono innanzitutto diverse espressioni della capacità di ri-usare secondo possibilità indefinite tutto ciò che ci riguarda e che è stato previsto per altri usi predefiniti o già usato secondo certi scopi primari. Quelle attività che da qualche secolo chiamiamo "arte" – per quanto eterogenee tra loro – sono le specializzazioni di alcune di queste "tecniche", che non si limitano a esibire usi inediti del mondo e di se stessi, ma – mediante ingegnose attività di ri-uso – *mettono in mostra, a un tempo, la stessa capacità di ri-usare in quanto tale*. E le cosiddette "opere d'arte" sono il risultato, il precipitato, o l'esibizione del processo di tale operazione. Un'opera d'arte, infatti, sarà *anche*, solitamente, il prendere corpo di un'idea, di un significato, di un'intenzione in un certo medium (gesto, parola, disegno, suono, luce...), ma potrà dirsi "riuscita" solo se farà risuonare il suo scopo dichiarato con una folla indefinita di altri scopi (significati, intenzioni) previsti e non previsti, *e* se conserverà un nucleo opaco e magnetico, refrattario a ogni discioglimento della propria presenza sensibile in una soddisfacente riformulazione concettuale.

Con un'affermazione paradossale – ma credo abbastanza esatta – si potrebbe dire, anzi, che la capacità umana di ri-usare sia la condizione di possibilità di ogni uso pragmatico, o diretto a uno scopo, del mondo e di stessi. Non solo, infatti, in ogni uso umano è già inscritta la possibilità di un ri-uso o di un ventaglio indefinito di altri usi possibili, ma senza questa possibilità ciascun uso determinato non potrebbe essere l'uso che è. Per esempio: posso usare una pietra per rompere una noce, ma potrò percepirla e usarla anche come un'arma, una parte di un muro, un fermacarte, un gradino... e scoprire altri usi a seconda degli scopi che mi pongo via via (intenzionalmente o meno), o per pura serendipità (ma anche questa richiede poi il riconoscimento e il ri-uso di ciò che si è prodotto). L'uso della pietra come schiaccianoci sarà tale solo in quanto è uno degli usi possibili a me noti o immaginabili. D'altra parte, neppure uno schiaccianoci iper-funzionalizzato allo scopo, pensato solo per schiacciare noci nel modo migliore, potrà mai essere solo uno schiaccianoci e nient'altro: prelevando la pietra *per* schiacciare una noce, in date circostanze dovrò tenere presente, più o meno consapevolmente, che sotto vi si possa nascondere un serpente o uno scorpione ("pietra come rifugio di animali pericolosi") e, usandola, dovrò fare attenzione a non schiacciarmi le dita ("pietra come oggetto contundente"), ma su questa base potrei usarla per schiacciare le dita di chi tentasse di sottrarmi la noce ("pietra come arma"). Perfino, dunque, per usare una pietra per uno scopo specifico dovrò collocarla, che lo sappia o no, nel contesto più ampio dei suoi usi possibili.

È probabile che gli usi che un essere umano farà della pietra saranno più numerosi di quelli che ne può fare un altro primate: una differenza *quantitativa* importante. Ma potrei anche farne usi che segnino una differenza *qualitativa*: usare la pietra per scopi mediati (scheggiare una selce *per* ricavarne delle lame affilate *per* tagliare la carne di animali che *mi propongo* di cacciare *in gruppo* con i miei simili...), e talvolta altamente mediati perché inseriti in un progetto collettivo molto complesso (dalla selce – già usata per ricavare lame taglienti, o acciarini, o materiale refrattario... – estrarre del silicio elementare *per* sfruttarne la natura di semiconduttore *per* costruire un circuito integrato *per*... e dopo altre mediazioni molto complesse e non tutte previste o prevedibili vedere emergere il web, i cui usi possibili stiamo cominciando a sperimentare ed esplorare in questi anni). Oppure possiamo accumulare pietre in previsione di usi futuri non ancora previsti o immaginati, o magari perché le troviamo belle o preziose, o segno di potere o di minaccia, o per nascondere qualcosa, o per fingere di nascondere qualcosa...

Lo *scarto* tra la percezione della pietra come schiaccianoci (o altri usi trovati di volta in volta) *e* la pietra come strumento per costruire altri strumenti e perseguire una gamma indefinita di altri scopi ha conseguenze incalcolabili. Questo spazio, che si apre potenzialmente all'interno di ogni operazione umana, è stato opportunamente chiamato (da Emilio Garroni) "metaoperatività" (la capacità di operare su operazioni, in analogia alla capacità metalinguistica – propria del

linguaggio umano, e non di altre forme di comunicazione animale – di parlare e operare sul linguaggio mediante il linguaggio).

La nozione di metaoperatività ci porta a soffermarci più analiticamente su un versante dell'uso e del ri-uso che è rimasto forse più in ombra. L'esperienza, infatti, ha sempre luogo in una relazione originaria tra il soggetto e il suo mondo – popolato di oggetti e di altri soggetti –, ma finora ci siamo concentrati più sul ri-uso del mondo che sul ri-uso delle facoltà stesse del soggetto. I due versanti sono inscindibili, ma a livello di analisi si può tentare di metterli in luce partitamente.

Se infatti le "cose" del mondo – trovate o prodotte – si offrono alla percezione umana con diversi profili, scopi e funzioni, è opportuno ricordare subito che il mondo non è ordinato *naturaliter* in classi di enti – da usare o ri-usare – separate da confini ben definiti. Le difficoltà esistono già a livello descrittivo (nella scelta dei criteri di ordinamento, nelle frange liminari di ogni classe di enti reali) e si fanno ancora più acute quanto sono coinvolti giudizi di valore: se dovessi eseguire l'ordine di raccogliere tutti gli oggetti bianchi presenti in una stanza (una classificazione basata su un concetto empirico, descrittivo), potrei avere qualche dubbio riguardo a oggetti meno bianchi di altri (fino a che punto un oggetto è bianco, e quando comincia a essere grigio o beige?). Ma se mi si chiedesse di raccogliere tutti gli oggetti che sono anche opere d'arte, avrei di fronte un compito ineseguibile. Non si tratterebbe, infatti, di raccogliere gli oggetti che sono opere o prodotti "delle arti umane" (intese come tecniche) – benché anche in questo caso non mancherebbero ambiguità – ma di "cose" (opere, processi, eventi) che non presentano proprietà oggettive o ontologiche dirimenti. Il concetto di opera d'arte è infatti valutativo, non descrittivo. Sarei orientato, forse, per una tradizione culturale ormai quasi esaurita, a osservare composizioni (volute o meno) di disegni e colori, o sculture in legno, marmo o bronzo, prima di considerare mucchi di stracci o i resti di un pranzo, raccolte di tappi di bottiglia o cataste di pneumatici d'automobile, orinatoi o scolabottiglie, latte e cera d'api, nidi di vespe e scarti di metallo, ma si dà il caso che tutti questi – e molti altri – oggetti sono entrati a far parte della storia dell'arte.

È certamente vero che, in epoca moderna, si è via via formata nel senso comune una (vaga) idea di arte con tratti pragmatici e teoretici sul cui sfondo valutiamo questa o quell'opera che si candida a essere un'opera d'arte, ma è anche vero che la costruzione di una classe di tutte e sole le opere d'arte è una costruzione concettuale impensabile. Non a caso tutti i tentativi di definizione di "arte", dibattuti vanamente per decenni soprattutto nell'ambito dell'estetica analitica, sono falliti: si sono rivelati o inutili (non-informativi e banalmente circolari), o sbagliati (*ad hoc* e smentiti dai fatti). Alla domanda "cosa è arte?" si è sostituita, più opportunamente, quella che chiede "quando è arte?". Un'*opera* d'arte vale come opera *d'arte se e quando* accade che un artefatto

singolare e contingente, determinato nello spazio e nel tempo (non importa se opera unica o serie, intervento minimale o costruzione grandiosa, installazione, performance o gesto), si presenta in modo tale da essere percepito come esemplare della totalità della nostra esperienza. Una totalità che non è mai dicibile o determinabile, ma che è il contesto totale di ogni altra esperienza; una totalità indeterminata, "esemplata" in qualcosa di singolare che tocca e attiva sensibilità, immaginazione e pensiero in tutte le loro articolazioni e complessità. Insomma, l'opera d'arte – *se e quando* "funziona" come tale – è una "cosa" singolare che è capace di mettere in gioco il senso e il non-senso dello stare al mondo. Ma nessun artefatto sarebbe in grado di svolgere questa funzione se noi non fossimo capaci di sospendere l'uso pragmatico – orientato a uno scopo – delle nostre facoltà. Anche le nostre facoltà, selezionate probabilmente per un migliore adattamento in vista di scopi determinati, possono dunque essere ri-usate, sospendendo le loro attività più usuali. E, come già accadeva per le "cose", anche il loro possibile ri-uso è la condizione di possibilità di ogni loro uso effettivo.

Navigando su internet si trovano vari siti di *recycled art*, o meglio di lavori "artistici" fatti con *recycled material*. Possono essere espressione di una "tenerezza per le cose del mondo", oppure di un virtuosismo un po' deprimente (come le navi costruite dentro una bottiglia), o di un "fai da te" commerciale che si vuole *politically correct*. Alcuni lavori sono senza dubbio ingegnosi, qualcuno meriterebbe forse un'attenzione maggiore e non diversa da quella riservata a lavori di artisti più noti. Per quanto siano iniziative ben intenzionate, o lodevoli, la maggior parte restano un bric-à-brac parassitario e mimetico di un'idea di "buon gusto" o di "arte" in senso convenzionale e stucchevole, o si accontentano di trovare un nuovo scopo determinato per ciò che non ne ha più uno, o non è più in grado di rispondervi. Ma l'arte, come si è visto, non prende vita sostituendo uno scopo determinato a un altro scopo altrettanto determinato, né solo accogliendo le cose prive di scopo, scartate o considerate inutili.

Diverso il caso di quei siti, sparsi un po' in tutto il mondo, in cui qualcuno ha dedicato la propria vita e tutte le sue cure a costruire ambienti, torri, edifici, giardini con materiali di scarto, talvolta con risultati notevoli (un esempio per tutti, le *Watts Towers*) – anche quando non mirati a valere come "arte", pur prestandosi spesso (anche grazie a un ri-uso delle nostre facoltà) a valere come tali. Persino a un'opera che si offra come esempio dell'esperienza nella sua globalità, infatti, deve corrispondere un ri-uso delle nostre facoltà sensibili e intellettive che non le limiti a compiti strettamente conoscitivi o pragmatici, ma le lasci invadere da tutta la ricchezza del reale, disponendole in uno stato che è insieme passivo e attivo, non-intenzionale e attento, ozioso e operoso.

Come si è affermato nell'apertura di questa voce, l'arte sembra dunque avere un rapporto privilegiato con la capacità di ri-usare cose

che sono o sembrano essere state progettate per altri scopi primari, *e* facoltà che sono probabilmente emerse per compiti più immediatamente adattivi (e che avrebbero dunque generato processi di *exaptation*).

Ma è proprio il ri-uso che permette il fiorire di una cultura, innanzitutto come relazione triadica con il mondo (stimolo-percezione interpretante-risposta) al posto di una più immediata relazione diadica (stimolo-risposta). Si capisce, dunque, perché spesso l'arte venga presentata o percepita come il fenomeno più chiaramente "culturale", anche se una cultura non è certo riducibile alle sue cosiddette espressioni artistiche. Mentre non possiamo chiamare senz'altro "arte" in senso estetico le pitture parietali del paleolitico superiore, sappiamo però che gli "artisti" di allora già (ri)-usavano sporgenze e anfratti delle pareti rocciose per dar forma alle loro figure. E può darsi che oggi l'arte del ri-uso (o l'arte come ri-uso) stia spostando il suo campo d'azione più evidente dall'arte in senso estetico moderno ad altri ambiti della nostra vita: all'interno delle nuove tecnologie (per esempio nei processi di "rimediazione" studiati da Jay D. Bolter e Richard Grusin) o, si potrebbe immaginare – anche se le cronache non sono incoraggianti – in ambito politico, ovunque essa richieda che ciò che viene scartato, rottamato, gettato via come cosa inutile e senza funzioni immediatamente produttive e di profitto, torni a vivere. Sto pensando a un'espressione terribile (coniata da Zygmunt Bauman) che ha avuto fortuna negli ultimi anni, e che sembra confermata ogni giorno dalle cronache globali: *wasted lives*, "vite di scarto", che produciamo giornalmente nella nostra contemporanea *waste land*. Questi "scarti umani" possono essere ri-ciclati, cioè reinseriti nel ciclo della vita? Uno sforzo di immaginazione politica in questo senso dovrebbe mirare, però, non a una ri-funzionalizzazione all'interno del sistema che li ha prodotti come propri scarti – un materiale anonimo e indifferente di cui disporre, da inserire eventualmente come combustibile per il funzionamento della macchina globale neocapitalistica che l'ha generato come suo *byproduct* –, ma come riconoscimento di singolarità ricche di potenzialità di senso inesplorate. Singolarità che contribuiscano a una vita collettiva meno insensata, più degna per tutti e per ciascuno. Non sto suggerendo, naturalmente, di fare di ogni "vita di scarto" un'opera d'arte – che sarebbe un esercizio retorico indecente. Ma se è vero – come è stato detto – che le opere d'arte sono "quasi-soggetti", potremmo rovesciare la relazione, ed educare lo sguardo e le pratiche che degradano le persone a scarti ad assumere quella prospettiva tutta umana del ri-uso con cui sappiamo conferire, nelle attività artistiche, vita e senso agli scarti materiali.

Stefano Velotti

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 21 July 2016

atlas (ˈætləs) noun ["collection of maps in a volume," 1636, first in reference to the English translation of "Atlas, sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi" (1585) by Flemish geographer Gerhardus Mercator (1512-1594), who might have been the first to use this word in this way. A picture of the Titan Atlas holding up the world appeared on the frontispiece of this and other early map collections]. | **1.** a collection of maps, usually in book form. | **2.** a book of charts, graphs, etc., illustrating aspects of a subject → "an anatomical atlas." | **3.** (anatomy) the first cervical vertebra, attached to and supporting the skull in man. Compare *axis*.

The Museum of All Museums. New Taipei City Museum of Modern Art

Federico Soriano
S&Aa, Federico Soriano and Dolores Placios with Carolina Cabello, Marc Zaragoza, Leticia Sáez, Pedro Pitarch, Ana Pereira, Daniel Jerez, Eduardo López, Michael Rabold; Structure: BOMA; Mechanical System: Urculo Ingenieros.

A

A

S&Aa, The Museum of All Museums. New Taipei City Museum of Modern Art, 2015

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 16 May 2016

augmented reality (ɔːgˈmɛntɪd rɪˈælɪtɪ) noun [*augmented*, from *augment* (v.), c. 1400, from Old French *augmenter* "increase, enhance " (14c.), from Late Latin *augmentare* "to increase," from Latin *augmentum* "an increase," from *augere* "to increase, make big, enlarge, enrich," from PIE root **aug-* "to increase", + *reality*, 1540s, "quality of being real," from French *réalité* and directly Medieval Latin *realitatem* (nominative *realitas*), from Late Latin *realis*]. An artificial environment created through the combination of real-world and computer-generated data.

It might be convenient to redefine this concept in favour of a broader meaning, not only linked to the technique known as "augmented reality" – the way this term is often used but to a certain convergence between digital domain and physical reality. This semantic adjustment aims to identify the concept with the ontological sense of *expanding the extent of an entity*. This is a common semantic procedure, when a technical term is asked to leave the technical habitat where it was coined in order to take a wider-ranging category of meaning, that of a space-time juncture. That said, augmented reality will be registered in this dictionary as the proper realm of an event that delivers humans from the technological imperative to a new ecology: the Augmented Environment. This digital ecology rules the space/time continuum interaction between humans and their habitat, being defined by a place in the Physical Environment (PE) and the addition of an informational field located in the Digital Environment (DE). The latter must necessary be referenced to a PE position. Any other scenario that belongs exclusively to either PE or DE will lack such a hybrid condition necessary to be considered augmented reality, understood in the sense of 'topological expansion' and not in the sense of Descartes' *res extensa*. The nature of augmented reality is necessarily artificial and complex, and subscribes to the definition of Juan Herreros' Second Nature: it is multidimensional, it exceeds structures founded on Euclidean geometries and is, at all times, multichronical.

From this dual condition, the physical object extends its gravitational and biological nature with digital data. In the same way, the digital massless layer is simultaneously complemented by a physical addition, a location. The link between the two environments is established in multiple formats designed, fabricated and replaced under the technological rhythm of Silicon Valley – among other scenarios that may be envisioned by the reader. The Augmented Environment is based on *locative media* technology. Sometimes data is inserted from a site using a Global Position System, sometimes through QR codes, at other times they are applied in facial recognition surveillance systems... just to underline one part of the apps carousel that keeps going on and growing in acceleration. Locative media is often part of ubiquitous

computing, wearable computing and other artificial sensorial environments that build the so-called Internet of Things. All these scenarios are a convenient background for the emergence of several domains inhabited by augmented reality.

Augmented space, as defined by Tom Moran and Paul Dourish as "context-aware computing or context-sensitive computing" is for Lev Manovich the descendant of virtual space. Furthermore, it is an artificially perceivable, monitored space. Manovich called it "augmented" for first time in his essay "The Poetics of Augmented Space: Learning From Prada" (Manovich 2002), where the overall dynamic between spatial form and the information that has remained with us in the long term was explored. Manovich himself defined the augmented space in the sense of spaciousness as "the physical space overlaid with dynamically changing information. This information is likely to be in multimedia form and is often localized for each user." Therefore, we can agree that the reality in the Augmented Environment is not *immediate* but technologically *mediated* by electronic devices.

It is necessary to highlight that concept of "augmented reality," coined around 1990, is opposed to that of "virtual reality," in which the user works in a simulated digital environment. Augmented reality was a consequence of breaking the "fourth wall" or screen fostered by the rise of locative media. Thereby, cyberspace ceased to inhabit screens as it did along the second half of 20th Century. More precisely, it was the controller of Nintendo WII console (2006) that allowed this to happen. Commonly known as Wii Remote, this apparatus used a combination of accelerometers and infrared detection to record the position in a three-dimensional scenario. This design allowed players to have control of the game by body gestures.

Whether virtual reality is often *immersive* in video games or in Internet cyberspace which allows the user to experiment with the sensation of being located in that reality –, augmented reality presents an immersion that depends on the level of porousness of the digital layer perception. Obviously, immersion in the augmented environment is also determined by the technological condition of the user.

After this etymological description, other implications of augmented reality towards recycling ecological strategies will be analysed. This new electronic "supernature" replaces traditional ecosystems with physical-digital hybrid ecosystems, as implied by the mandatory integration of this attribute in any comprehensive recycling strategy that aims to be included in the Augmented Environment. Environmental sciences and the emergence of a paradigm of sustainable development have reduced the ecological implications of the digital domain to considering it a great supplier of energy simulation and evaluation tools, able to improve the control of the ecological properties of the PE. This contemporary trend has not yet focused on the ecological scope of the

nature of the digital object, which opens new expectations that invite us to reflect deeply on this fact and whether the construction of the Augmented Environment is mature enough to advance in this field.

The significance of digital object recycling is determined by the nature of a structure of bits, which opposes traditional archival practice. Attila Marton highlights the difference in quality of digital archival work as the *transfigurability* of these digital entities, such as their ability to be edited and managed interactively. The contents can be modified, deleted or underlined as it passes from hand to hand. The transfigurable range of the subject depends on the creator's interest in protecting it from undesired manipulations. This editable spirit derives from the open-source culture that emerged as a result of collective action of hackers and the Creative Commons licenses. The transfigurability represents an inherent attribute of the objects that colonize the Augmented Environment, as well as an opportunity to adapt the file to new aims by using reuse or recycling processes. Replacement of finished or closed digital design by embryonic design protocols – paraphrasing Manuel de Landa – that take advantage of these properties and incorporate outsiders' feedback in the final stages of design invites us to think about the huge possibilities of recycling the basic code of these digital objects.

In 1994 Paul Milgram and Fumio Kishino defined the *mixed reality* of the Augmented Environment as "anywhere between the extrema of the *virtuality continuum*." Including of recycling strategies in a consumer dynamic implies the integration of actions based on *feedback* that change the *linear* continuum into a *circular* one. While the origin of these feedback systems dates back to the Cybernetics Theory formulated by Norbert Wiener in 1948, it was not until the sixties when progress of major significance for architecture happened in the computing field, with Gordon Pask as founding father of the second cybernetic generation. Ever since, circular metabolic design minimizes the number of new inputs applied to a system and maximizes its recycling capacity, as Richard Rogers immortalized in his celebrated diagram in *Cities for a Small Planet* (Rogers 1996).

Although PE recycling strategies have always been proposed from the consideration of the energy vector in allusion to matter ($E = mc^2$), it is important to refer them also to the information that underlies this matter, inasmuch as its generation and design process also causes energy consumption that may be registered and reduced. The application of the concept of embodied energy to the digital object as consumption employed in all the transformations that serve to make it usable – program development, marketing and even by the hardware performance –, is ideal for accounting for its ecological footprint. In the celebrated *Cradle to Cradle* theory (McDonough, Braungart 2002) the achievement of sustainable development is shown by connecting the biological life cycle with technological life cycle of materials. Certainly, in the

mixed reality of Augmented Environment this interpretation of recycling should no longer add strategies applied only to the physical cycle of atoms (biological + technology) but also recycling proposals in the digital cycle of bits. The systematic, open and unfinished nature of the digital consumption object enables its integration into recycling protocols. We can agree that an advanced society that expects to reduce waste cannot ignore the tremendous amount of embodied energy implied in digital objects. Although today the implementation of protocols in the digital recycling cycle is almost non-existent, the potential of this energy sink is significant enough to take action as a matter of urgency.

Beginning from these prerequisites of sustainability it is necessary to think about the reuse of digital architecture produced in architectural design processes. Once the building is constructed, all the digital elements that take part in the architectural design created by computer-aided design programs are forced to end their lives in the form of digital waste – let the reader think on how many folders on his PC eventually become real digital dumps. Liquid architecture can and should be reused in environments of its own nature. There are many and very different types, but maybe we could inaugurate the list of strategies by referencing a "universe" of special social and, of course, economic significance: the virtual worlds. Therefore, the digital place is taken back to the artificial reality to which it belongs, to be inhabited by Sims in *SimCity*, to set the urban landscape of the next edition of *Grand Theft Auto* or to shelter our *Second Life* avatars. This architectural recycling strategy would optimize digital objects, this time, in the video game genre. As authentic architectural paradigm of the digital domain, the videogame format stands out for the interactivity and the ability to move that enables in its digital landscapes. Thus, such a transdisciplinary path of dissemination is useful, without significant technical contraindications. The own vector format of digital places designed by architects is perfectly compatible with the landscapes of bits designed by game developers in their graphics engines. The compatibility of the code, the similarities within the programming routines and the files' transfigurability are the keys to understanding the viability of recycling these digital operations. Textures, 3D models, materials, videos, etc. can leave the Autocad interface to integrate its polygonal shaped geometry in the form of assets in CryEngine.

This reflection about the recycling of architectural objects in the videogame discipline outlines the opportunity of an interdisciplinary convergence among many others. To face the challenge of the near future we might think about another conjunction, the one which gives life to the Augmented City. What recycling possibilities can exist in an urban plan that overlaps a weightless digital layer over a built one?

This combination requires a revision of the concept of skin or building enclosure. The possibility of eliminating the aesthetic quality

as an invariant attribute of massive construction systems can promote the entrance of the Augmented Environment in the traditional city we inhabit today. The substitution of aesthetic components in traditional skin – generally uneconomical and slightly specialized – by another membrane that finishes the building with other purposes, has far-reaching environmental implications. The envelope of augmented architecture responds to other parameters, locating aesthetic fundamentals in the lightness of bits, which clearly urges a new cityscape design. While the digital layer perceived by the inhabitant of the Augmented City specializes in becoming a true model of advanced communication, or productive in the words of Abraham Nosnick, the constructed membrane can at last be designed as a real epidermis that provides energy mediation between inside and outside of the building.

The tendency of electro-nomad users towards the consumption of wearable technologies suggests something more than the cell screen, car windshield or Google glass to perceive the augmented reality of future cities. The editable and transfigurable digital enclosure of our cities could and should implement recycling and reuse protocols. How not to think, for instance, from the point of view of the energy efficiency of this layer, of a building that hibernates when is not occupied by its users, like it does a computer screensaver. Moreover, the digital layer that defines the Augmented City represents an opportunity to reinvent the public status of the city. Far from interpreting the "augmented citizen" as a mere consumer of ads, the new topological order embraces him as active and responsive agent versus information dynamics which enable architectural terminals of the Augmented City.

In the Augmented Environment data flows pass from revealing themselves in the screens that configure media-enabled building facades – as Robert Venturi *would say* – to appearing in the citizen's individual electronic devices. In fact, these devices that support the *interface* can be considered as the last bastion of architecture. Digital prosthesis of the architectural terminal can be shown disconnected from the building, both in scale and position, in indistinct space/time categories if necessary. The process of building dematerialization inaugurated after the Industrial Revolution finds in the Augmented Environment a real chance to transcend the material and fill in the informational field of the augmented places. Augmented reality, understood as an architectural system, begins where the consumer is.

With permission of Javier Echeverría's *Masters of the air*, the Augmented City inhabitant is able to tune his digital dial to which portion of augmented reality he wants to perceive. Maybe he wishes to walk moving through his neighbourhood sidewalks while touring the "sound path" with updated georeferenced data he downloaded the day before, or on the contrary, he might decide to navigate the recently opened digital extension advertised by a popular commercial brand. Probably, our

actor stumbles upon some digital trash abandoned in an obsolete georeference –perhaps the result of some missing payments? As a citizen attached to the ethics of The Sustainable Paradigm, he will collect via Bluetooth the remains of digital files to take them to the municipal recycling plant, where sooner or later they will recycle their own code.

Bibliography

L. Manovich, "The Poetics of Augmented Space: Learning From Prada," (2002), *Visual Communication*, 5/2 (June 2006) | W. McDonough, M. Braungart, *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things* (New York: North Point Press, 2002) | R. Rogers, *Cities for a Small Planet*, edited by P. Gumuchdjian (London: Faber and Faber, 1997).

Eduardo Roig

Da www.treccani.it.
Consultato il 15 maggio 2016

bianco (pl. m. *-chi*) agg. [dal germ. *blank*]. | **1.** nel linguaggio scient., si definisce *bianca* la sensazione visiva prodotta dalla luce solare o da luce a questa analoga, e la luce stessa, la cui caratteristica è quella di contenere molti colori fusi insieme in opportuna *misura*, anzi, al limite, come accade per la luce solare, di contenere tutti i colori; in termini fisici, cioè, la luce bianca ha uno spettro ampio, estendendosi da un capo all'altro della gamma delle radiazioni visibili: di qui l'uso, in fisica, di chiamare bianca ogni radiazione, di qualsiasi natura, che occupi uno spettro di frequenza abbastanza alto. Nel linguaggio com. si dice *bianco* anche il corpo che emette o diffonde luce bianca. | **2. a.** di biancheria, pulita, di bucato, senza macchia; **b.** di capelli e sim., canuto; **c.** di carta, foglio, ecc., su cui non è stato scritto nulla. | **3.** estens. **a.** di colore chiaro (spesso in contrapp. a *scuro* o *nero*); **b.** assai pallido. | **4.** locuz. particolari: *arma b.*, da taglio o da punta o insieme da taglio e da punta, come sciabola, spada, pugnale, baionetta, ecc. | **5.** *voci b.*, quelle che, proprie spec. dei bambini e dei falsettisti, hanno un timbro indefinibile, tra il virile e il femminile; o anche, più genericam., ogni voce non maschile. | **6.** *Fratelli b.*, aderenti di un'associazione religiosa (*Prussia*, inizio sec. 14°), i quali vestivano mantelli bianchi con croce verde di s. Andrea, e avevano per scopo la riconquista della Terra Santa. *Padri b.*, nome (dall'abito, simile a quello degli Arabi) dato comunem. ai Padri missionarî d'Africa.

Bianco è il colore della paura, racconta Melville, e spesso questa paura e questo colore vengono a coincidere con ciò che si conosce poco, con l'ignoto. Bianco è l'oblio, l'omissione. E bianco può essere anche il silenzio, un momento di riflessione, una pausa che non è inazione. Tre sono le caratteristiche del bianco: è ciò che si ignora e dunque non si governa; è ciò che si è dimenticato; infine il bianco è lo spazio tra due rumori o suoni, è lo spazio che prende identità, che racconta o che è offerto a un'azione.

Il bianco coincide nel disegno del territorio e della città con lo spazio tra le cose, con la carta tra le linee: rappresenta da una parte il dentro e dall'altra il fuori, tutto quello che non è segno. Due opposti, interno ed esterno, vengono quindi a coincidere: il bianco assorbe una dicotomia inesistente sul foglio. Forse il bianco è semplicemente lo spazio: quell'entità liquida capace di percolare e invadere qualsiasi contenitore fino al più minuto degli interstizi.

Bianche sono alcune presenze nelle mappe, zone della città o del territorio rappresentate senza informazioni, che assimilano edifici e "vuoti", bianchi perché senza occupazione, esclusi dal disegno o difficilmente rappresentabili, scarti. Resi bianchi dall'addensamento di tutti i colori e di molti disegni difficilmente decifrabili. Spazi espulsi da una struttura d'ordine, sono in attesa di essere re-integrati nel processo della produzione. Il termine "scarto" rimanda etimologicamente a un'azione capace di disegnare uno spazio: se una parte viene posta fuori allora si dà corpo a un dentro, a una forma che esclude una traccia informe, a un confine, a una norma che dà luogo a eccezioni. I due spazi che derivano dalla separazione tra ciò che è superfluo e ciò che è necessario presentano quindi caratteristiche antitetiche: mentre il primo è indeterminato, il secondo restituisce le caratteristiche dell'ordine progettato o della forma. Il termine *kosmos* rimanda a un ordine dotato anche di qualità estetiche (ordine, ordinamento, ornamento), ciò che ne risulta escluso assume, per definizione, connotati dequalificanti (Barnes 1987). Gli spazi bianchi, scartati dal progetto, assumono connotati dequalificanti per differenza e non per acquisizione di uno statuto, di una qualche identità. Il processo d'ordine definisce parametri e logiche, di conseguenze risulta chiaro che le aree escluse non possiedono le caratteristiche stabilite; questa mancanza si traduce in connotato negativo.

Bianche sono alcune aree residuali che Vasset rileva su una mappa di Parigi (Vasset 2007). L'autore di questo diario sulla capitale francese si interroga sul significato che è possibile attribuire alla mancanza di informazioni relative a queste zone; si chiede se il colore bianco trovato nella carta rimandi alla rappresentazione di un'assenza o a una realtà talmente articolata da essere difficilmente raffigurabile. Con l'obiettivo di chiarire il significato di questa codificazione Vasset intraprende l'esplorazione di questi spazi *vides* restituendone la realtà complessa e offrendo un quadro metodologico per leggerne la natura. Il rapporto che istituisce tra disegno e esperienza del luogo esplicita la necessaria convivenza di molteplici piani di lettura in risposta alla mancanza di informazioni.

Aree in fase di privatizzazione, in attesa di nuove costruzioni, pubbliche ma non utilizzate... la natura instabile di questi scarti urbani, di questi spazi residuali necessita di una strumentazione operativa di tipo archeologico, di racconti non gerarchici in grado di rilevare proprio il tessuto di equivalenze e di distanze, di possibilità; e chiede simbologie capaci di significare la sospensione, la mancanza d'uso spesso anche la mancanza di attenzione che li connota. La restituzione della

stratificazione permette di palesare gli scarti presenti nella linea evolutiva, gli spostamenti, i salti, i momenti durante i quali l'oggetto cambia significato riportando quindi l'evidenza della trasformazione. Uno sguardo *obliquo*, impostato su parametri sanciti sulla patologia, proiettato sull'eccezione e oltre la norma, consente di riportare non la scena ma la successione e la logica dei processi di costruzione (Canguilhem 1998). L'evidenza della trasformazione mette in campo il secondo connotato proprio al colore bianco che lo vede raccontare una condizione di sospensione temporale, di oblio: spazi, appunto, bianchi a causa di una dimenticanza. Attraverso l'esperienza dei vuoti di Parigi, Vasset conosce il carattere transitorio degli usi che vi si stratificano. Trova attività illegali o semplicemente anomale per il contesto urbano nel quale si collocano, modi di vivere diversi perché temporanei, legati più a strutture precarie che alle solide fondamenta dei manufatti cittadini. Spazi nei quali è possibile ricostruire situazioni altre, più proprie al territorio aperto, aree dove il verde non disegnato si presta al disegno di chiunque, paesaggi di passaggio. L'erranza è la condizione propria a questi spazi in cui tempi e pratiche si incontrano e trovano nella "non regolamentazione" una logica comune. Il ritmo di percorrenza e di costruzione di questi luoghi si fa così variato, complesso, carico di ibridazioni non formali ma sostanziali. Il bianco assorbe tutti i colori senza riportare la memoria di nessuno di essi: li ingloba in un'unica *nuance*.

"Non è più una politica della produzione a indirizzarci ma una politica economica della riproduzione, del riciclaggio – ecologia e inquinamento –, un'economia politica dell'avanzo. Oggi, tutta la normalità considera se stessa alla luce della pazzia, che non era [prima] che avanzo privo di significato" (Baudrillard 1980). I luoghi bianchi, sconosciuti, campi o mari dell'erranza, come quelli solcati da Achab alla ricerca senza ritorno dello stesso bianco della balena, si offrono come condizione al margine per istituire nuove modalità abitative, per sollecitare cambiamenti nel sistema dato, si palesano come quelle falle, quei buchi, quei punti deboli in cui le pratiche possono esercitare il proprio potere e chiedere cambiamento. Inseguendo Moby Dick, Achab legge le mappe degli spostamenti delle balene, studia gli avvistamenti fatti da altri, traccia dei possibili percorsi, poi li cambia, li riscrive. Come un archeologo cerca tra passato e presente la successione, la stratificazione degli eventi che gli permetta di individuare la nuova rotta.

Bibliografia

J. Barnes (a cura di), *Early Greek Philosophy*, Penguin, Harmondsworth 1987 | J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Cappelli, Bologna 1980 | G. Canguilhem, *Il normale e il patologico*, Einaudi, Torino 1998 | P. Livet, *Norme. I difficili rapporti del razionale e del normativo*, in I. Stengers (a cura di), *Da una scienza all'altra. Concetti nomadi*, Hopefulmonster, Firenze 1988 | H. Melville, *Moby-Dick or The Whale*, Harper & Brothers Publishers-Richard Bentley, New York-London 1851 | P. Vasset, *Un livre blanc*, Fayard, Paris 2007.

Sara Marini

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 17 May 2016

black (blæk) adjective [Old English *blæc* "dark," from Proto-Germanic **blakaz* "burned" (cognates: Old Norse *blakkr* "dark," Old High German *blah* "black," Swedish *bläck* "ink," Dutch *blaken* "to burn"), from PIE **bhleg-* "to burn, gleam, shine, flash" (cognates: Greek *phlegein* "to burn, scorch," Latin *flagrare* "to blaze, glow, burn"), from root **bhel-* (1) "to shine, flash, burn;" see *bleach*]. | **1.** of the colour of jet or carbon black, having no hue due to the absorption of all or nearly all incident light. | **2.** without light; completely dark. | **3.** without hope or alleviation; gloomy → "the future looked black." | **4.** very dirty or soiled → "black factory chimneys." | **5.** angry or resentful → "she gave him black looks." | **6.** (of a play or other work) dealing with the unpleasant realities of life, esp. in a pessimistic or macabre manner → "black comedy." | **7.** (of coffee or tea) without milk or cream. | **8.** causing, resulting from, or showing great misfortune → "black areas of unemployment." | **9. a.** wicked or harmful → "a black lie;" **b.** (*in combination*) → "black-hearted." | **10.** causing or deserving dishonour or censure → "a black crime." | **11.** (of the face) purple, as from suffocation. | **12.** (British) (of goods, jobs, works, etc.) being subject to boycott by trade unionists, esp. in support of industrial action elsewhere.

Black Boxes

Taken all together, the main outcomes of modern architecture depict a fragmented landscape, complicated by conflicting and contradictory intentions that make it difficult, if not impossible, to grasp a unitary scheme or a specific line. Yet, if we try to flip rapidly through the illustrations of any history of contemporary architecture, as if it were one of those "animated books" with which our children are having fun, a subtle sensation begins to emerge. This time compression of a long and troubled chronological sequence blurs the dialectics between organic and rational, symmetrical and dynamic, serial and monumental, form and function, language and context..., and, at the same time, reveals an unexpected long-term trend: architecture is getting darker.

Faded away the ideological momentum of white as the identity brand of modernism, architectural design first probed raw materials and now seems committed to explore the expressive possibilities of blackness – *Dezeen*, the well-known design webzine, has already detected this trend and opened its "Black Houses Archives"(*Dezeen* 2013). And it is doing this way apparently without being aware of it, without this increasingly common practice leaned on some form of explicit rationalization. If white could count on powerful advocates – first of all Le Corbusier, starting from *L'art décoratif d'aujourd'hui* (Le Corbusier 1925) –, intelligent commentators – Mark Wigley with the excellent, *White Walls, Designer Dresses* (Wigley 1995), and recent investigators of

his poetic dimension – Kenya Hara, art director of Muji (Hara 2007) –, black architecture takes place vice versa getting rid of theory and even avoiding to explicate its contingent underlying reasons. It is as architects didn't voluntarily choose darkness, but they were chosen by it: a theoretical and practical, literal and phenomenal lack of clarity which becomes a striking design activator. More than a manifestation of a superficial aesthetic preference, frivolously investigated, for instance, in *Why do Architects Wear Black* (Rau 2009), this instinctive adhesion can be interpreted as the symbolic form of the negative tactics that architecture experimented in the last thirty years, with its constant exchanges of roles between solid and void, volume and surface, high and low, vertical control and stochastic systems... Both stylish and fashionable, black feeds on mystery and invisibility. The more it hides the better it unfolds, the less shows the more it reveals: tracing the vicissitudes of black architecture can be a way to bring out the unconscious manifesto of design research at the turn of the millennium.

Of course, black in architecture is not a recent exclusive. Many of the practical reasons that make it so contemporary are valid from the dawn of modernity and before. That "white architecture" was originally presented as a result of the Taylorist rationalization of production sounds in fact quite paradoxical. Henry Ford, who applied Taylor's methods in its factories, sold the famous Model T of any color a customer could want "so long as it is black." According to Michel Pastoreau, it was an epiphenomenon of protestant puritanism, of which many capitalists of that time – and Ford too – were at once outcomes and convinced supporters (Pastoreau 2008). Yet it was the faster drying shade and, with the reduction of times on the assembly line, brought evident advantages in terms of cost. Also Le Corbusier's Voisin was black. He "masterly" placed and photographed it in front of his white houses in order to emphasize their industrial metaphors, as noticed by Stanislaus von Moos (Von Moos 1979). The same "functional" black paint protected the metal parts of the Immeuble Clarté in Geneva (1930-32), and black are the majority of Mies' American architectures.

After the end of Fordist production dictatorship, replaced by the current fragmentation of desires and market niches, black finish finds its technical reasons interpreting local opportunities (and traditions). For instance, the recent upswing of wood as an intrinsically renewable construction material triggered a parallel spread of black primers, once made of coal dust suspended in linseed oil and today with more environmentally friendly chemical formulations. They combine the attitude to capture sunlight and contribute to the energy performance of the buildings with protection from UV radiation and insects, allowing to add layers of paint for maintenance without sanding. In many works built in cold climates (by Sou Fujimoto, Steven Holl, Pezo+von Ellrichshausen...), black acts at once as sign and tool of

this multifaceted attention to sustainability (material, climatic, tied to durability...) in a search of continuity and tension with local contexts.

However, the "dark matter" of which today's architecture is made derives also from not completely rational intentions, often pursued through processes of degradation. Oxidations, contaminations, combustion, wear and decomposition are, on the one hand, substance and image of decay but offer on the other effective means of connection with the vicissitudes of life and their representation. That's why tar, burnt wood, rust, even dust and dirt feed some of the most interesting architectural recent research, as materials capable of triggering emotional reactions, commenting the passage of time and connecting dynamically to local conditions. Used metaphorically, to evoke a state of low materialism à la Bataille (Bois, Krauss 1997) as in David Adjaye's Dirty House in London, 2007, or literally obtained through entropic processes – burnt cedar revisited by Terunobu Fujimori, wood molds combustion inside Peter Zumthor's Bruder Klaus Chapel, Wachendorf, 2007 – black proves to be a powerful activator of interpretation.

But black conveys also a diametrically opposite idea of distinction and charm. Gino Valle told me he built the new Faculty of Psychology in Padua (1991-98) with a mighty black base, instead of the pink indicated by the master plan, thanks to a conclusive argument: "A true lady wears black lingerie, not flesh-colored underwear." This anecdote, less trivial than it seems, highlights one of black's quality, whose elegance of non-color is able to match with the whole spectrum. Its capability to absorb light gives greater brightness and tactile presence to other shades and materials: as in the finest lingerie, hiding is a means to reveal. Whether it is a matter of juxtapositions of contrasting masses, in which the attitude of black to recede in the background gives to clearer components a virtually weightless floating quality (see the Spectator's Group headquarters in Zagreb, by Studio Up, 2008-09), or of tinier "nude look" fabrics (the expanded metal mesh of the same Croatian building or the fibercement laces of the MuCEM by Rudy Ricciotti in Marseille, 2004-13), the darkness of finish plays with the expectations of the observer, whose feelings change according to distance and light conditions. Compactness and lightness, continuity and fragmentation, surface consistency and revelations of more complex internal articulations can thus alternate in puzzling and mysterious ways.

Black also helps to get continuous envelopes, softening the transitions of joints, and, when continuity is actually performed, hiding the substrates irregularities. Waterproof materials like sprayed rubber or polyurethane then allow the buildings to get rid of gutters, downspouts and other means to deal with rainwater and to react unexpectedly to the weather, adding temporary shimmering streaks – whiter than white and blacker than black – to the darkness of their casings (for

example NL Architects, Wos 8, Lleidsche Rjin, 1997-98; Simon Conder Associates, Rubber Beach House, Dungeness Beach, 2013).

The same black's reactions to light have made it the "secret color," so effective in concealing as well as in symbolically highlighting this intention – nowadays as in the Middle Ages: Pastoreau remembers the tradition of "black knights ... very important heroes that, for one reason or another, try to conceal their identity." No surprise that architecture, which must negotiate more than often its acceptance in a hostile environment, is increasingly attracted by black's attitudes to become "invisible." It may seem absurd, but darkness is a precious ally in conveying the sensation of transparency, the elective modernist devices of contextual integration. Most of Mies' metal buildings, especially the thicker ones, show black frames almost indistinguishable from the glasses, made dark by the deep interiors behind them. More recent works (as the library of the University of Utrecht by Wiel Arets, 1997-2004) try to disrupt this glass/black hierarchical relation in order to explore more layered dialectics, with ambiguous oscillation in the interpretation of depth, transparency, and the same solidity of the materials involved.

Akin to transparency, in its illusive dematerializing components and attitude to build automatic continuity with the context, is reflection. Again black (especially if polished) has a counterintuitive interesting capacity in this regard. The images sent back from very dark glass, metals, ceramics and marble return however a shimmering world, extremely sensitive to lighting conditions and with a ghostly, liquid quality, able to combine solidity and absence (for instance in the large cantilevered roof of the KKL in Lucerne, by Jean Nouvel, 1995-2000). When these reflecting surfaces are intersected in sloping and skewed geometries they produce fragmented and mysterious spaces, kaleidoscopic effects and unexpected cuts and assemblages of the surrounding landscapes (see Farshid Moussavi, Cleveland's Museum of Contemporary Art, 2012).

These latter experiments show an interesting similarity to a military aircraft, the Lockheed F-117 "Nighthawk" (1981-2008), in which the search of its "radar invisibility" is radically pursued by extensive application of sawtooth shaped details and an overall angular morphology. Engines, airfoils, air intakes, and all the hallmarks of an airplane are hidden by a faceted wrapper, inherently unsuitable for flying and able to operate only thanks to computer. Compared with the elegance of the SR-71 (first airplane to employ modern stealth technology, 1964-98), the evolution of the "invisible" aircraft concept seems another manifestation of the dissolution of the "good form" paradigm that affected the most diverse fields of design under the pressure of digital upgrades. The very dark paint that they share curiously distinguishes analogous developments in the field of architecture, where darkness is used to trick vision, but also emerges as a kind of anticipation or side effect of the exploration of complex morphologies, more

and more disconnected from the reasons of tectonics, building logics or use, and featured vice versa by a search of extreme contextual integration. Sometimes, this same "stealth effect" comes to the fore when the mimetic purpose explores a radical interpretation of local codes intended to defend traditional colors and typologies, thus producing works able to deceive the heritage authorities' radar, leaving room to the experimentation of innovative intersections of oblique planes, as in Eduardo Arroyo's Levene House, San Lorenzo de El Escorial, 2001-05, and in the Dune House by Jarmund/Vigsnæs, Thorpeness, 2011.

Black used in interiors is able to confuse architectural limits and to induce a feeling of space-time indeterminacy. Devices of this kind are recognizable in some baroque works, connected to their light effects, and recur also in modern proposals, from pioneering ones as Loos' Kärntner Bar (Vienna, 1907) or Chareau's Maison de Verre (Paris, 1928-31) all the way to the Congrexpo in Lille by Rem Koolhaas (1990-04) and many other buildings. The mechanism of alteration of the figure/ground relationship enabled by black finishes seems to multiply its intensity when taken inside buildings, for instance accelerating the Piranesian mise en abîme of vertical spaces pierced through floors (see again the library of the University of Utrecht). The distorting effects of darkness on spatial coherence induce a certain disorientation which increases the attitude of users and observers to connect empathically to architectural solutions and to the functions they house and represent. Commercial architecture makes extensive use of these "dark tricks," as highlighted by Denise Scott Brown and Robert Venturi analyzing Las Vegas' casinos (Venturi, Scott Brown, Izenour 1972). Their dark backgrounds and artificial lighting push the indeterminacy of spatial definition toward the time suspension of an uninterrupted night. This same bewilderment that makes us more vulnerable consumers feeds the emotional reaction that darkness is able to provoke in monumental and solemn buildings, with a strong representative content. Feelings of discomfort, anxiety, oppression and vagueness increase the symbolic connotations associated with black, with its gravity, dignity, soberness... Together they make this color a powerful narrative tool, able to resolve solemn spaces related to the memory of tragic events or the administration of justice, either looking for disturbing effects or a more reassuring representation of authority (see Daniel Libeskind, Jewish Museum, Berlin, 1989-99, and Jean Nouvel, Courthouse of Nantes, 2000).

Looking for an evocative image, able to summarize this path of contemporary architecture from the positivist ideologies of its "white" beginning to its shadier recent experiments, I bumped into the black version of the Maison Savoye, built – meaningfully enough – at the antipodes. Melbourne office Ashton Raggatt McDougall, winner of the design competition for the National Museum of Australia in Canberra (1997-2001), samples and recycles like a DJ well-known architectures

(the lightning-like plan of Libeskind's Berlin Museum, some parts of Saarinen's terminal at Kennedy Airport in New York, even fragments of Stirling and Rossi...). The duplicate of the villa in Poissy (1928-31) is part of the Institute for Aboriginal Studies and stands out like a black protrusion behind its main body. In this process of reproduction, the white/black inversion comes along a right/left reflection of the plan, in order to remember the first Australian publication of the Maison Savoye, erroneously printed with its negatives reversed, as they were looked at from a southerly perspective...

In this clashing convergence of traditions (with their deeply rooted identity contents), translations (of one of the last century most emblematic icons) and betrayals (operated through errors, manipulations and inversions), the condition of contemporary architecture emerges: a condition of a discipline committed, as we have seen, to explore its darker side.

[This article was previously published as "Black Boxes," *Paesaggio Urbano*, 5-6 bis (2013), pp. 6-23.]

Bibliography

Y.-A. Bois, R. Krauss, *Formless. A User's Guide* (Cambridge, Mass.: Zone Books, 1997) | *Dezeen*, http://www.dezeen.com/2013/01/12/dezeen-archive-black-houses/ (2013) | K. Hara, *White* (Baden: Lars Müller, 2010) | Le Corbusier, *Art décoratif d'aujourd'hui* (Paris: Crès, 1925) | M. Pastoreau, *Noir. Histoire d'une coleur* (Paris: Éditions du Seuil, 2008) | C. Rau (a cura di), *Why do Architects Wear Black* (Wien: Springer, 2009) | R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1972) | S. von Moos, *Le Corbusier. Elemente einer Synthese* (Frauenfeld: Huber, 1968) | M. Wigley, *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995).

Giovanni Corbellini

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 18 May 2016

bomb (bɒm) noun [1580s, from French *bombe*, from Italian *bomba*, probably from Latin *bombus* "a deep, hollow noise; a buzzing or booming sound," from Greek *bombos* "deep and hollow sound," echoic. Originally of mortar shells, etc.; modern sense of "explosive device placed by hand or dropped from airplane" is 1909. Meaning "old car" is from 1953. Meaning "success" is from 1954 (late 1990s slang *the bomb* "the best" is probably a fresh formation); opposite sense of "a failure" is from 1963. The bomb "atomic bomb" is from 1945]. | **1. a.** a hollow projectile containing an explosive, incendiary, or other destructive substance, esp. one carried by aircraft; **b.** (as modifier) → "bomb disposal," → "a bomb bay;" **c.** (in combination) → "a bombload," → "bombproof." | **2.** any container filled with explosive → "a car bomb," → "a letter bomb." | **3.** see *the bomb*. | **4.** a round or pear-shaped mass of volcanic rock, solidified from molten lava that has been thrown into the air. | **5.** (medicine) a container for radioactive material, applied therapeutically to any part of the body → "a cobalt bomb." | **6.** (British, slang) a large sum of money (esp. in the phrase make a bomb). | **7.** (US & Canadian, slang) a disastrous failure → "the new play was a total bomb." | **8.** (Australian & New Zealand, slang) an old or dilapidated motorcar. | **9.** (American football) a very long high pass. | **10.** (in rugby union) another term for up-and-under.

"The Earth, that phantom limb, no longer extends as far as the eye can see; it presents all aspects of itself for inspection in the strange little window. The sudden multiplication of 'points of view' merely heralds the latest globalization: the globalization of the gaze, of the single eye of the cyclops who governs the cave, that 'black box' which increasingly poorly conceals the great culminating moment of history, a history fallen victim to the syndrome of total accomplishment."

Paul Virilio

Paul Virilio, *The Information Bomb* (London: Verso, 2005, p.18; or. ed. *La Bombe informatique*, Paris: Galilée, 1998), p. 18.

From www.merriam-webster.com; www.etymonline.com. Accessed 18 May 2016

cinema (ˈsɪnɪmə) noun [1899, "a movie hall," from French *cinéma*, shortened from *cinématographe* "motion picture projector and camera," coined 1890s by Lumiere brothers, who invented it, from Latinized form of Greek *kinemat-*, comb. form of *kinema* "movement," from *kinein* "to move" (see *cite*) + *graphein* "to write" (see *-graphy*). Meaning "movies collectively, especially as an art form" recorded by 1914. *Cinéma vérité* is 1963, from French]. | **1. a.** motion picture – usually used attributively; **b.** a motion-picture theater. | **2. a.** movies; esp.: the film industry; **b.** the art or technique of making motion pictures.

Recycled Cinema

The reuse of archive images is a growing practice in contemporary cinema. This renewed interest in the recycling of often forgotten visual memories involves home movies and non-fiction films, silent film sequences or fragments from television programmes, but also, as in Guy Debord and Jean-Luc Godard, the entire history of cinema, which has become an immense bonanza for migrant visual experiences. It is

a hybrid visual culture embracing *détournement* practices, documentary experiments and art films that defines found footage films (see Guy Debord's 1973 film *La société du spectacle*, and Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma*, 1998). There is a difference however: while traditional films use archive footage as bearers of natural reality – gathering of evidence that enfolds critical thinking in the illusion of pure referentiality – found footage films open up to the notion that images may have "other" meanings that are far removed from supposed original truths.

To the historical and literary dimension of the traditional archive footage documentary – with the comment of the expert running alongside the referential images – new recycled cinema opposes the ambiguity of the images in an unprecedented filmic experience. Reusing educates us in the practice of overcoming simple realism, in a relationship with reality that takes into account its lack of transparency and the fact that each definition is always linked to a narration, a construction, a mask. Finally, to an "editing" choice (see, for a first theoretical contribution to the subject, Wees 1993).

Distributed in the normal cinema circuit, in museums or in exhibitions and increasingly online, recycled films extend the playful reuse of avant-garde art practices – from collage to ready-made – to experimental editing styles, for a cinema that is at once archaeological and digital. In this far-reaching trend that has elected the cineremix as its privileged aesthetic practice, the mystery of the transformed image discards the *ratio facilis* of predetermined meaning to become revelation of what is other, averse to the flow of cheap meanings and pre-packaged, embellished television memory. It is important to deconstruct the ideological and authoritarian side of institutions, removing statements from any attempt to force their intelligibility and freeing them from the necessity of interpretation (Michel Foucault's words regain importance, when using scraps means revising "the law of what can be said" (Foucault 1994, p. 173).

In this global phenomenon also represented in Italy by Alina Marazzi, Paolo Gioli, Yervant Gianikian, and Angela Ricci Lucchi among others, find expression different creative sensibilities, from Chris Marker to Cécile Fontaine, from Gustav Deutsch to Péter Forgács, from Thomas Drashan to Christian Marclay, from Harun Farocki to Ernie Gehr. Their work stimulates an engaging series of questions: they concern long-term stories (who owns images from the past?); aesthetic concerns (why are we so attracted by the flickering of old images after so many years spent chasing high definition images?); cultural policies (what should be the set objectives of film libraries?); legal reorganisation (is it possible to ensure the free use of images without infringing copyright laws?) and new frontiers of visual ecology (the need for recycling and its ethical value during years of image proliferation in a significant challenge to their inflation and the myths of our time).

It is as if found footage forced cinema to revise some of its consolidated paradigms, opening up the picture of "reality" to an often highly emotive, subterranean collective imagination. The reuse of images therefore reveals the founding concept of motion as the expression of *pathos*, of unbalanced feelings, an emotional flux that cannot be defined and controlled once and for all. Hence, a story in motion, knowledge in motion, through threads of cultural memory where Benjamin's notion of dialectic image and Aby Warburg's *Pathosformeln* ("Pathos formulae") are revived alongside psychoanalytical suggestions linked to the definition of what is real and perturbing.

Hidden life, deep desires: the stuff of nightmares, according to Freud. Something that disturbs veiled reality, for which we tend to lower our critical threshold and increase our willingness to accept. The encounter with cine-recycled reality deeply affects us and awakens us from the hermeneutical stupor of reality.

In an anthropology of images capable of extending ways of conceiving the visible, the Italian sensibility for vintage cinema has been little studied, despite important revisiting and some stirrings in our cinematographic memory. Festivals of silent film such as "Le giornate del cinema muto" in Pordenone in 1982 and "Il cinema ritrovato" in Bologna in 1986, as well as new film libraries such as Home Movies, the national association for home movies established in 2002, play a fundamental role in the redefinition of the concept of cinema and the exploration of what lies outside the historical and critical categories related to classical cinema. It is a breath of fresh air, the opportunity to tie the loose ends between the *homo cinematographicus* and the cultural history of a country that devours images but has a high rate of iconographic illiteracy.

We are witnessing the surfacing of an aesthetic of the destruction of film, of the worn, scratched, degraded film, where the restoration process no longer consists in the functional recovery of visibility but rather in highlighting the undecipherability of the image; in the taste for and the expression of all that is unfinished, fragmentary, symptomatic (Habib 2010). Traversing these new iconographic galaxies reinforces the idea that found footage is not only (un)buried memory but the conveyor of original attempts at reflecting upon artistic creation in the hybridised field of visual arts. Successful anachronisms, in which temporal displacement subtracts the work from a linear history of cinema or a simple documentary perspective and puts it, rather, in the condition of elective material for a reflection on the fate of images (Didi-Huberman 2007).

An example of this is Gianfranco Baruchello and Alberto Grifi's *Verifica incerta* (1964), famous cine-divertissement that used 150,000 metres of Hollywood film saved from the pulping mill with the aim of deconstructing the very idea of "transparent cinema" (Subrizi 2004). Often cited by Italian critic Enrico Ghezzi, the creator with his team of collaborators of TV programmes like *Blob, Fuori Orario, Schegge,* this

work reinterprets and reinvents classical cinema with television images that are valued for their polysemic essence and not as mere bearers of realities or sociological aspects. One of the fundamental points in the best instances of such recycling is the ability to shake and unsettle the apparent content of the images, disintegrating the profusion of realism effects granted by the filmic device (Bertozzi 2012). In Italy, this aesthetic political trend became widespread in the 1960s with Cecilia Mangini, Lino del Fra, and Lino Micciché (*All'armi siam fascisti*, 1961), Pier Paolo Pasolini (*La rabbia,* 1964), Tinto Brass (*Tempo libero* e *Tempo lavorativo*, 1964, for the Triennale di Milano), Gianni Amico (*We Insist! Suite per la libertà subito* (1964, in a trilogy dedicated to jazz musicians, at the forefront against racial discrimination), Lucia Marcucci and Lamberto Pignotti (*Baci, Pugni, Sparatorie*, 1966-67, a compilation of films on the topics of kisses, punches and shootings as announced in the title), *Anonimatografo* (1972, in which Paolo Gioli works on an old film roll putting together a sort of magic diary using overlays, doubling and inversion effects) and Roberto Faenza (*Forza Italia!,* 1977, a satirical cine-pamphlet that rewrites the history of Italy's then long-governing party Democrazia Cristiana by remixing archive newsreels).

In the following years this phylogenesis of Italian found footage will be furthered by Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi, among the most lucid contemporary proponents of cross cultural approaches (Lumley 2013). In these uniquely exemplary films, the historical philological analysis of materials is a preliminary moment and not a mere gimmick of a transforming gesture. Origin, device, image, body are lively terms, platforms for re-launching hermeneutical concepts where the image potential goes beyond the archaeological dimension in order to investigate and reveal the process of overturning of meaning itself. Gianikian and Ricci Lucchi work on abandoned films and accompany them with a parallel corpus, compiling diaries that provide an account of the processes carried out on the film, notes on details and suggestions on the realisation of the film. Here is the initial impression with the naked eye, on the grain, the burns, the scratches of the film... and here is the powerful hermeneutics machine – the analytical camera – which allows the frame to be re-photographed with a craftsmanship that recalls at one and the same time the work of Renaissance artistic workshops and the scientific experiments in the dawn of cinema. Now old images can be subjected to a series of plastic, chromatic and reframing procedures, in a manipulation that implicates the disruption of former syntactical relationships, as in *Oh! Uomo* (2004) for example. Here, military sequences of the Great War previously barred from public viewing are deprived and freed by the filmmakers of their original scientific and medical intent. The images of that catalogue of mutilated limbs, to which are grafted improbable mechanical prostheses, evoke horrors that are recurrently forgotten and revived in our

memory. Limiting doctors' gestures and their self-promotional aims, the authors focus instead on the eyes of the wounded soldiers, amplifying their significance by means of *recadrage* and image expansion, from medium shots to close ups of their faces. A dialectic tension emerges between past and present that Gianikian and Ricci Lucchi place at the antipodes of any nostalgic feeling, forcing the viewer to unravel the violence in its various aspects and in different historical periods. Cinema as a militaristic prosthesis (like the colonialism hiding underneath the exoticism of *Tourisme vandale*, 2001) is exploded through reprocessing the images: the original cine-propaganda is overturned and the wounded body – of men and of the nitrate film – emerges as much from fragments of faces as from scratches on the frames, from human expressions as from the marks left on the film. What is staged is a radical shift from history book epic to the ethics of the most suffering human condition brought about by fear and a tragic sense of duty, where reflection extends to all wars; or, rather, on the state of permanent war that Western, post-colonialist and yet imperialist modernity controls to different degrees in contemporary geopolitical theatres. Such objective was already in *Dal Polo all'Equatore* (1986), which delves deeply in the visual culture of the early twentieth century through the reprocessing of films by Italian silent film-era cameraman Luca Comerio; or, again, in *Tutte le vette è pace* (1998), where the mix of archival footage, diaries of soldiers at the front (including Musil's) and musical orchestration (Giovanna Marini) produces a powerful anti-rhetorical picture (Blümlinger 2013).

The mediation achieved by the deteriorating film gives us perturbing plastic objects, forms of time inhabited by tumultuous signs where the creative process presupposes subtraction, disintegration, and dematerialisation rather than addition. It is a challenge to a phenomenology of the invisible, a contribution to those spheres of the artistic experience that seemingly exceed popular forms of representation and are removed from the traditional cinema circuit. A straying perspective emerges: recycling old films also means "relocating" them, generating filmic texts that no longer – or not only – need to be seen in the darkness of a theatre, but come alive in other spaces and through multiple devices (Casetti 2005; Casetti 2015). It is a necessity that drives *found footage films* to enter the rooms of museums, art galleries and international exhibitions, an experience that Gianikian and Ricci Lucchi have amply done and that involves others among the most interesting contemporary representatives of this practice. For instance, in Italy, Paolo Gioli's works are able to plumb the depths of the innermost recesses of meaning and the most disturbing realities. From his "archaeological" works burst out trauma, sexual and deadly instincts anchored to the incessant dilemma of reworked images (Licciardello, Toffetti 2009). It is as if in the act of creation of the works and of the devices a shared flickering of eyelids was waiting to reinstate a vital gaze again. A kinetic *Farfallio* (1993)

that animates the virtual flight of wings taken from books, recomposed in a film as a metaphor of the *flickering* of a film and the *fluttering* of butterfly wings. The self-reflection of the film quavers, stumbles, flutters: we can observe it in the subliminal images of the recent *Quando i volti si toccano* (2012) and *Quando i corpi si toccano* (2012), in which figures fluctuate in the uncertain contact between old photographic plates and anonymous film fragments. A poetics of closeness that enables us, as it were, to feel the structure, the scents, the heat, and the physicality of matter. A cine-dance exalted in *Quando i corpi si toccano*, based on the dispersion of porn film images. Through an analogical wooden tablet – an archaic object with which Gioli mocks the digital tablet – a 35 mm film crosses over in coming into contact with an unused 16 mm film that absorbs faint images from the original, disrupting their regular flow and legibility. It is a fatal encounter that produces new shapes and flows, sensual visions and unusual overlays. Gioli's remediation produces a disturbing object; forms of deconstructed sexuality that become turbulent signs in which our confused gaze meets longing *textures* of involuntary memory. In Gioli's decayed and then revived cinema we fully experience the temporary tensions of low definition. An emotional symphony that outlines an apparent aporia: we can see less well, but at the same time we feel more, suspended between a difficult visual experience and a magnified, sharp auditory perception.

Images that display their "disease" and dance their disappearance were also those used in 2002 by Bill Morrison, whose aim is to show the dying note of the frame in order to construct a "decadent symphony": a *Decasia* (decadence – fancy – nostalgia) able to inform a pressing dialogue between pictures of the world and the worn support that conveys them. And yet, if the physicality of film becomes iconic disease, figurative loss is offset by new aesthetic values. The hallucinatory rhythm of Michael Gordon's soundtrack accompanies the degraded film. We witness the disintegration of a painter's canvas while he is painting his model; a few young people jumping in a car that expands until it almost turns into a cloud; a boxer who finds himself boxing against a languid series of scratched frames. It is a shift from dysfunction to a new promise through a catalogue of scratches, clouding, fluttering and distortion, explosions of material forgotten and deteriorated over time. Losses which *Decasia* processes in order to establish a full autonomy of signs, live music for eyes that reflect through destruction. We are within the confines of extensive visual imperfection, a turbulence of signs that become capable of conveying, precisely because of its instability, any form. Gianikian, Ricci Lucchi, Gioli, and Morrison make frequent use of slow motion in order to enhance the value of the images. A supplement of gazes, a time expansion that casts light on the artificiality of the filmic process and its being part of the cinema medium. The practice of temporal alterations was already familiar to the Lumière Brothers, who in their catalogue recommended

reverse motion projection for films like *Demolition of a Wall*. However, in contemporary times, one of the first slow motion films to deserve international praise was *24 hours Psycho* (1993), a paradigmatic work by Douglas Gordon first shown in Glasgow and in Berlin, and in 2006 at the Museum of Modern Art in New York. In this now famous installation (also for having been included by Don DeLillo in his novel *Point Omega*, 2010, where the protagonist is so affected by Gordon's work that he does not want to leave the museum) a film by Hitchcock is made to last 24 hours through slow motion: it is an important example both for the re-modulation of the filmic flow and cinema's progressive crossing of the confines of movie theatres. In fact, the relocations of the last few years – from home theatres to art galleries, from mobile phones to urban screenings – almost always require a rhythmic variation in the flow of the footage used. A variation that is simultaneously subjected to external requirements – those dictated by the support, the museum or the city – and entails redefining place characteristics and the emergence of new focus points. Exogenous focalizations for spatial modifications: films that no longer project their ancient sequences but rather new blocks of space and time. Or, perhaps time itself, materialised in its non-trivial passing. As can be seen in Christian Marclay's *The Clock*, where a series of filmic fragments portraying different kinds of clocks – wrist watches, alarm clocks, pendulum clocks, clocks in public spaces – flow uninterruptedly for a period of 24 hours. Presented in several art galleries in New York and London and recipient of the Golden Lion at the 2011 Venice Biennale, this film does not embrace a low definition aesthetic nor does it recovers flickering, scratched, or lost images. In terms of structure it is less a romantic than a classic work, a time bomb with a tight script. In some ways, it could be described as a compilation film, on account of the weakness of the process of resemantisation of original images and the fact that the signifier maintains a strong connection with the pro-filmic guarantee. Nonetheless, there is something compulsive that keeps us pinned to our seats and enthrals us beyond the mere acknowledgement of the hours and the minutes indicated. In its structural simplicity, Marclay's work evokes a cinema without ellipsis, a fictitious world moulded on the real everyday world, which it reproduces: a self-reflective level which becomes fundamental for the theoretical elaboration of contemporary cinema.

It is abundantly clear that using found footage does not equate to making a definite type of film but, rather, opening up new modes of interpretation and expanding the semantic possibilities of cinema. Undoubtedly, this entails the overcoming of the opposition between high and low cultural production and a *mélange* of practices and genders that are no longer considered more or less noble in hierarchic terms. Today the reuse of film material often derives from amateur movies, through deep autobiographical analysis: such recovery of personal memories we have found in projects like *Private Hungary* (an extraordinary instance of historical

rewriting by Péter Forgács based on private family video material); in films that have gained a cult status such as *Un'ora sola ti vorrei* (2002) – Alina Marazzi's well known film in which the happiness and light-heartedness of the original home movies give way to the mother's tragic story; or, furthermore, in the founding of an institution like Home Movies – the national archive of home movies. The previous are all examples of a possible filmmaking capable of sifting through finds, challenging prejudice, and embodying a new contemporary visual landscape. A distinguishing feature of Home Movies is precisely that it is outside the ordinary conservation activities usually carried out by film libraries, albeit the visual materials are accompanied by essential information which includes interviews of the donors, the biographies of the people represented and information about the times and locations for a historical-aesthetic placement of these works. The Bologna-based archive now plays a key creative role by promoting screenings accompanied by live musical improvisations (for the opening of the Eye Film Institute in Amsterdam in April 2012, Home Movies designed a multimedia installation with the home movies of circus artist Darix Togni, accompanied by musical improvisations by the Available Jelly jazz ensemble), video anthologies of past filmmaking practices, and realising multimedia works. It plays an active role in the development of experimental projects, such as *Expanded Archive*, designed to increase opportunities for the critical appraisal of amateur images in museums or in the artistic and cultural circuit; or *Play The City RE*, a digital map that allows the exploration of the urban space of Reggio Emilia through the geolocation of moving images dating back to a period from the forties to the eighties of the twentieth century. *Play the city* makes an "invisible" city come to life thanks to home movies realised by its inhabitants. The project, from which the APP released in 2015 recombines 120 selected clips, offers citizens and tourists a reality "augmented" through grass-roots stories and points of view, in an atlas of images that traverse time and space. A further example of the Home Movies Archive extensive activities, *Formato Ridotto* (2012) is a collective film that reactivates and explores some audio-visual funds through the eyes and the pens of five writers based in the Emilia-Romagna region. The collaboration with Enrico Brizzi, Ermanno Cavazzoni, Emidio Clementi, Ugo Cornia, and Wu Ming 2 offered the opportunity to experience narrative techniques inspired by the specificity of the images, with surprising outcomes: none of the segments in fact are the result of a mere juxtaposition of images commented by a famous author's voice. Rather, the individual "shorts" of *Formato Ridotto* lead to a set of creative potentials, to an epiphany of found footage incorporated in a formally tight work.

The widespread practice of image retrieval is not confined to the documentary genre but can be found throughout the whole body of Italian cinema. Today the inclusion of old images is a popular procedure that works in the interstices of genres and forms part of the practices

of many different authors, like Costanza Quatriglio or Roland Seijko, Roberto Nanni or Pietro Marcello, Davide Ferrario or Canecapovolto, Gabriele Salvatores or Marco Bellocchio. In particular in his feature films *Buongiorno notte* (2003) and *Vincere* (2009), Bellocchio curbs the traditional functional aspect of archive footage in order to infuse the image with a mysterious quality and emancipate filmmaking from outdated dramaturgical duties and from the authoritarian facet of institutions. It is no coincidence that more and more archives are opening up their libraries to the web, and with the aid of platforms like YouTube or Vimeo, enable viewing or downloading of the materials preserved. Major institutions such as the Luce and National Cinema Museum in Turin have made some of their funds available online; others, like the Eye in Amsterdam, have launched initiatives aimed at engaging citizens, documentarians, filmmakers in shared practices involving the reuse of images (about found footage and the Eye, see Bloemheuvel, Fossati, Guldmond 2012).

It is a revolutionary way of conceiving the archive, of opening it up to cross-cultural fruition, the notion of a diffused cinema where all citizens can discover the pleasure of using images which, they feel, also belong to them. That is the reason why found footage is not a sign pointing to the end of cinema. On the contrary, in its ability to give a new lease of life to inert images lies, now more than ever, the possibility to imagine new iconospheres on the basis of its history.

Looking at the past from a lateral perspective, images still communicate to us.

For all the reasons outlined above, several key concepts have emerged in the last few years, such as Creative Commons and Best Practices in Fair Use: ideas and actions that are redefining the audio-visual field, and in particular free research and recycled cinema. These concepts are lending unprecedented "usability" to images through intermedial practices amplified by the primacy of the digital format. A profound change is transforming cultural production that is capable of redefining the notion of authorship itself, as well copyright, intellectual property law and public film libraries (see *Film and Copyright,* "Film History," n. 2, vol. 19, 2007). An instance of this change is the word "copyleft" and the different view it marks in relation to copyright. This play on words on the different meanings and connotations of the words "right" (both as an adjective and as a noun) and "left" (including the past participle of the verb "leave") stimulates a reflection upon open source software, open access for the academic world, and creative commons materials in the artistic and legal spheres. Hence a social view of creativity as opposed to an economic approach (see Giannarelli, Cortini 2010). Filmmakers who realise found footage films and researchers alike have to contend with the highly variable costs involved in the acquisition of archive material. These costs impose a selection among artists and researchers, research institutes and producers that is entirely based on financial

means. However, the problem could be addressed by extending to films the right to quote that is currently an option available to literary works. While there are differences between national legal systems, this proposal is being studied and it is our hope that film libraries and archives, state television broadcasters, and film distribution companies may acknowledge these ethical instances and demands for cultural renewal.

Bibliography

M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate,* (Venezia: Marsilio, 2012) | M. Bloemheuvel, G. Fossati, J. Guldmond (eds.), *Found Footage: Cinema Exposed* (Amsterdam: Amsterdam University Press-Eye Film Institute Netherlands, 2012) | C. Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias* (Paris: Klincksieck, 2013; or. ed. *Kino aus zweiter Hand*, Berlin: Vorwek 8, 2009) | F. Casetti, *L'occhio del Novecento* (Milano: Bompiani, 2005) | F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene* (Milano: Bompiani, 2015) | D. DeLillo, *Point Omega* (New York: Scribner, 2010) | G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (Milano: Bollati Boringhieri, 2007) | "Film and Copyright," *Film History*, 2/19 (2007) | M. Foucault, *L'archeologia del sapere* (Milano: Rizzoli, 1994; or. ed. *L'Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969) | A. Giannarelli, L. Cortini (eds.), *Diritto d'autore, copyright e copyleft nell'audiovisivo. Norme e posizioni a confronto* (Roma: Effigi-Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Annali 13, 2010) | A. Habib, *L'attrait de la ruine* (Bruxelles: Yellow and Now, 2010) | A. Licciardello, S. Toffetti, *Imprinting cinema. Paolo Gioli, un cinema dell'impronta* (Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 2009) | R. Lumley, *Dentro al fotogramma. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi* (Milano: Feltrinelli, 2013) | C. Subrizi (ed.), *Baruchello e Grifi. Verifica incerta. L'arte oltre i confini del cinema* (Roma: Derive e approdi, 2004) | W.C. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Film* (New York: Anthology Film Archives, 1993).

Marco Bertozzi

Da www.treccani.it.
Consultato il 15 maggio 2016

cinema s. m., invar. – forma accorciata (sull'esempio del fr. *cinéma*) di *cinematografo*. | **1.** la cinematografia come forma di rappresentazione, spec. in quanto essa, sfruttando le peculiari qualità del mezzo tecnico (immagine fotografico-dinamica, possibilità compositive del montaggio) ai fini della valorizzazione del contenuto, del soggetto, e della ripresa è riconosciuta tra le più ricche e stimolanti manifestazioni artistiche del nostro tempo. | **2.** la produzione di film come prodotto commerciale, risultato del concorso di fattori diversi (finanziario, tecnologico, culturale, e inoltre creatività artistica, competenze specialistiche e artigianali). | **3. a.** *cinema-verità*, metodo di ripresa cinematografica, inaugurato e diffuso da cineasti sovietici negli anni '20 del Novecento (*kino-pravda*), e adottato poi negli anni '60 negli Stati Uniti d'America per compiere interviste tra la gente; **b.** *cinema nel cinema*, locuz. che designa, in generale, la ripresa cinematografica di persone intente a girare un film. | **4.** fig. insieme di avventure, di peripezie.

Recycled cinema

Il riuso di immagini del passato è una pratica crescente del cinema contemporaneo. Un'attenzione al riciclo di memorie visive, spesso

dimenticate, capace di coinvolgere *home movies* e *non-fiction* film, sequenze del cinema muto o frammenti televisivi. Ma anche, come insegnato da Guy Debord o Jean-Luc Godard, l'intera storia del cinema, divenuta un immenso giacimento per esperienze della visione migrante. Una cultura visiva meticcia, fra pratiche di *détournement,* sperimentazioni documentarie e cinema d'artista, che definisce il *found footage film* (si vedano i film di Guy Debord, *La societé du spectacle,* 1973 e di Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1998). La differenza: mentre il tradizionale film a base d'archivio utilizza le immagini quali portatrici di realtà naturali – in una probatorietà che avviluppa il pensiero critico nell'illusione della pura referenzialità –, il *found footage film* apre all'idea che le immagini possano significare "altro", lontane da supposte verità primigenie. Alla dimensione storico letteraria del tradizionale documentario d'archivio – con il commento dell'esperto a cui vengono associate immagini referenziali – il nuovo cinema riciclato oppone l'ambiguità delle immagini, in una rinnovata esperienza filmica. Un riuso che ci allena al superamento del realismo semplice, in un rapporto con il reale che tiene conto della sua non trasparenza, del fatto che ogni sua definizione ha sempre a che fare con una narrazione, una costruzione, una maschera. In definitiva, con un "montaggio" (il primo apporto teorico di Wees 1993).

Distribuito nel normale circuito cinematografico, in quello espositivo-museale o, sempre più, in rete, il film riciclato amplifica il ludico riuso delle avanguardie artistiche – dal *collage* al *ready-made* – con forme di editing sperimentali, per un cinema al tempo stesso archeologico e in digitale. Un'onda lunga che ha eletto il *cineremix* a privilegiata pratica estetica, in cui il mistero dell'immagine mutata di segno scarta la *ratio facilis* del senso prestabilito per divenire rivelazione altra, aliena al flusso di significati a buon mercato e della memoria teleinfiocchettata. Importante decostruire il lato ideologico e autoritario delle istituzioni, sottraendo l'enunciato a ogni tentativo di forzarne l'intelligibilità, liberandolo dalla necessità dell'interpretazione – tornano, importanti, le parole di Michel Foucault, per cui lavorare sugli scarti significa rivedere "la legge di ciò che può essere detto" (Foucault 1994, p. 173).

Un fenomeno nazionale – pensiamo, fra gli altri, ai lavori di Alina Marazzi, Paolo Gioli, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi – e internazionale, all'interno del quale pulsano poetiche diverse, da Chris Marker a Cécile Fontaine, da Gustav Deutsch a Péter Forgács, da Thomas Drashan a Christian Marclay, da Harun Farocki a Ernie Gehr. Stimolanti interrogativi si pongono: riguardano storie di lungo respiro (a chi appartengono le immagini del passato?), quesiti estetici (perché in anni di rincorsa all'alta definizione siamo attratti dall'incerto "puntinio" di antichi fotogrammi?), politiche culturali (quali i nuovi compiti delle cineteche?), riassetti giuridici (possibile garantire il libero riutilizzo delle immagini senza ledere il diritto d'autore?), orizzonti di ecologia del visivo (il valore etico, necessario, del riciclo, in anni di

proliferazione di immagini, in una importante sfida alla loro inflazione e ai miti del tempo reale).

Come se il *found footage* costringesse il cinema a rivedere alcuni dei suoi paradigmi consolidati, aprendo il quadro della "realtà" a immaginari sotterranei e, spesso, ad alta performatività emotiva. Il riuso delle immagini rivela cioè l'idea fondante del movimento come manifestazione di *pathos*, un sentire non equilibrato, un flusso emozionale che non può essere definito e controllato una volta per tutte. Dunque una storia in movimento, un sapere in movimento, per filamenti della memoria culturale in cui tornano l'idea dell'immagine dialettica benjaminiana, il concetto warburghiano di *Pathosformeln* (formule del *pathos*), nonché suggestioni psicanalitiche legate alla definizioni di reale e di perturbante. Ciò che per Freud incrociamo negli incubi: la vita sotterranea, i desideri profondi. Qualcosa che scompagina la realtà velata, in cui tendiamo ad abbassare la soglia critica e ad alzare quella dell'accettazione. Un incontro, quello con il reale cine-riciclato, che ci scuote profondamente e ci risveglia dal sonno ermeneutico della realtà.

In un'antropologia delle immagini capace di estendere i modi di concepire il visibile, la sensibilità italiana per il cinema antico è un capitolo tuttora poco esplorato, nonostante importanti rivisitazioni e alcuni sommovimenti della nostra memoria cinematografica. La nascita dei festival del muto – "Le giornate del cinema muto" a Pordenone, nel 1982 e "Il cinema ritrovato" a Bologna, nel 1986 – o di nuove cineteche – Home movies, l'Associazione nazionale per il film di famiglia, nel 2002 – risultano fondamentali per l'attraversamento di rivisitate idee di cinema e la fuoriuscita da categorie storico-critiche legate al cinema classico. Una ventata d'aria fresca per riannodare gli sfrangiati fili fra *homo cinematographicus* e storia culturale di un paese grande consumatore di immagini ma ad alto tasso di analfabetismo iconico. Un immaginario della rovina filmica, della pellicola consunta, rigata, degradata, in cui il processo di restauro non consiste più nel recupero funzionale della visibilità quanto nella messa in luce dell'indecifrabilità dell'immagine; nel gesto/gusto per l'incompiuto, per il frammentario, per il sintomatico (Habib 2010). Attraversare queste nuove galassie iconiche avvalora l'idea che il *found footage* non sia solo memoria (dis)sepolta ma diffusore di originali tentativi di pensare la creazione artistica, nell'ibridato campo delle arti visive. Felici anacronismi, in cui lo spiazzamento temporale sottrae l'opera a una storia lineare del cinema o a una semplice prospettiva documentale: gettandola, piuttosto, nella condizione di materiale elettivo per una riflessione sul destino delle immagini (Didi-Huberman 2007).

Come fecero Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi in *Verifica incerta* (1964), l'ormai celebre cine-divertissement che utilizzava 150.000 metri di pellicola hollywoodiana sottratta al macero, nell'intento di smontare l'idea stessa di "Cinema della trasparenza" (Subrizi 2004). Un lavoro di rilettura e di reinvenzione del cinema classico citato spesso

da Enrico Ghezzi, inventore, con il suo gruppo di lavoro, di programmi come *Blob*, *Fuori orario*, *Schegge*, in cui le immagini televisive risultano valorizzate nella loro essenza polisemica e non quali semplici testimonianze di una realtà o di un orizzonte sociologico. Uno dei punti fondamentali delle migliori esperienze del riciclo è proprio la capacità di scuotere, far vacillare il contenuto apparente delle immagini, disgregando la profusione di effetti di realtà garantita dal dispositivo filmico (Bertozzi 2012). Una disseminazione estetico-politica che, in Italia, esplode negli anni sessanta con il gruppo di Cecilia Mangini, Lino Del Fra, Lino Micciché (*All'armi siam fascisti*, 1961), Pier Paolo Pasolini (*La rabbia,* 1964), Tinto Brass (*Tempo libero* e *Tempo lavorativo*, 1964, per la Triennale di Milano), Gianni Amico (*We Insist! Suite per la libertà subito*, 1964, in un trittico dedicato ai musicisti jazz, all'avanguardia contro le discriminazioni razziali), Lucia Marcucci e Lamberto Pignotti (*Baci, Pugni, Sparatorie*, 1966-67, una compilation di film sui soggetti enunciati sin dal titolo), *Anonimatografo* (1972, in cui Paolo Gioli rilavora un vecchio rullo di pellicola, assemblando una specie di diario magico attraverso procedimenti di sovrimpressione, raddoppio, inversione), sino a Roberto Faenza (*Forza Italia!*, 1977, un cine-pamphlet satirico che riscrive la storia della Democrazia Cristiana remixando cinegiornali di repertorio).

Una filogenesi del *found footage* italiano che, negli anni successivi, si arricchisce grazie al fondamentale lavoro di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, fra i più lucidi operatori contemporanei di sguardi meticci (Lumley 2013). Opere che godono di una esemplarietà unica, nelle quali l'analisi storico-filologica dei materiali è momento preliminare, non mero escamotage all'atto trasformativo. Origine, dispositivo, immagine, corpo sono termini in fibrillazione, piattaforme per ri-lanci ermeneutici in cui la potenzialità dell'immagine esce dalla dimensione archeologica e indaga, e mostra, il processo stesso di ribaltamento del senso. Gianikian e Ricci Lucchi lavorano su film abbandonati, accompagnandoli con una scrittura parallela, in diari che riportano gli interventi sulla pellicola, note su dettagli, indicazioni sul film da farsi. Ecco l'impressione iniziale a occhio nudo, sui segni della pellicola, la grana, le bruciature... ed ecco la potente macchina ermeneutica – la camera analitica – che consente di rifotografare il fotogramma con una artigianalità che, al tempo stesso, richiama il lavoro delle botteghe rinascimentali e gli esperimenti scientifici alle origini del cinema. Ora le immagini antiche possono subire una serie di interventi plastici, cromatici, di rimessa in quadro, in un uso che implica lo scardinamento degli antichi rapporti sintattici. Come in *Oh! Uomo* (2004), dove gli autori affrancano sequenze militari della Grande guerra, allora vietate alla visione pubblica, dall'orizzonte scientifico-medicale di provenienza. Le immagini di quei campionari di arti mutilati, ai quali vengono innestate improbabili protesi meccaniche, evocano orrori ogni volta dimenticati e rinnovati. L'intervento degli autori limita i gesti dei

medici, la loro volontà auto-promozionale, per esaltare piuttosto gli sguardi dei militari feriti, con interventi di *recadrage* e di ampliamento dell'immagine, dai piani medi ai volti in primo piano, e aumentarne e focalizzarne la portata significante. Una tensione dialettica fra passato e presente che Gianikian e Ricci Lucchi collocano agli antipodi di qualsiasi sentimento nostalgico, costringendo lo spettatore a svelare la violenza nei suoi vari aspetti e nelle diverse epoche storiche. Il cinema come protesi militarista (come il colonialismo nascosto dietro l'esotismo in *Tourisme vandale*, 2001) deflagra grazie al trattamento sulle immagini: la cine-propaganda originaria viene ribaltata e il corpo ferito – dell'uomo, come della pellicola al nitrato – emerge da frammenti di volti come da graffi del fotogramma, da espressioni umane come da impronte della pellicola. Uno slittamento totale dall'epica dei libri di storia all'etica della condizione umana più sofferente, fatta di paura e tragico senso del dovere, in cui la riflessione si apre a tutte le guerre; o, piuttosto, su uno stato di guerra permanente che la contemporaneità occidentale, post-colonialista e ancora imperialista, modula a diverse intensità, in teatri geopolitici contemporanei. Era già l'intento di *Dal Polo all'Equatore* (1986), un profondo scavo nella cultura visuale d'inizio Novecento, attuato rilavorando i film di Luca Comerio, operatore del cinema muto italiano; o, ancora, in *Tutte le vette è pace* (1998), dove l'incontro tra immagini d'archivio, diari di soldati al fronte (fra i quali quelli di Musil) e orchestrazione musicale (di Giovanna Marini) produce un potente affresco antiretorico (Blümlinger 2013).

La mediazione compiuta dalla pellicola in dissoluzione ci consegna perturbanti oggetti plastici, forme del tempo abitate da turbolenze segniche in cui il processo creativo non suppone aggiunta di materia quanto sottrazione, disgregazione, smaterializzazione. È una sfida a una fenomenologia dell'invisibile, un contributo a quegli orizzonti dell'esperienza artistica che sembrano eccedere le forme note della rappresentazione per allontanarsi dalla tradizionale fruizione di sala. Emerge una prospettiva randagista: riciclare cinema antico significa anche "rilocarlo", generare testi filmici che non richiedono più – o non solo – la visione nel buio del cinema, ma la pulsazione in altri spazi e attraverso molteplici dispositivi (Casetti 2005; Casetti 2015). Una necessità che spinge il *found footage film* a entrare nelle sale dei musei, nelle gallerie d'arte, nelle esposizioni internazionali. Un'esperienza ampiamente vissuta da Gianikian e Ricci Lucchi, e che accompagna anche altri, fra i più interessanti autori contemporanei di pratiche del riuso. Penso, in Italia, a Paolo Gioli, con lavori capaci di scandagliare i più intimi recessi di senso e il reale più perturbante. Dal lavoro archeologico di Gioli sembrano deflagrare traumi, pulsioni sessuali e mortifere ancorate all'incessante dilemma delle immagini riviste (Licciardello, Toffetti 2009). Come se all'atto primigenio delle opere e dei dispositivi un comune muovere di palpebra fosse in attesa di rifondare il nostro

sguardo vitale. Un *Farfallio* (1993) cinetico che anima il volo virtuale di ali prese da libri, ricomposte in un film metafora del *flicker* della pellicola e del *fluttering* della farfalla. L'autoriflessività dell'operazione filmica traballa, incespica, sfarfalleggia: la osserviamo nelle immagini subliminali dei recenti *Quando i volti si toccano* (2012) e *Quando i corpi si toccano* (2012) in cui lembi di figure vagano fluttuanti, nell'incerto contatto fra vecchie lastre fotografiche e anonimi frammenti filmici. Una poetica della prossimità in cui l'impressione è di sentire la materia, il suo profumo, il suo calore, la sua fisicità. Una cine-danza esaltata in *Quando i corpi si toccano*, basata sulla dispersione di immagini tratte da film porno. Attraverso una "tavoletta analogica" di legno – con la quale Gioli irride, partendo dall'arcaico, il *tablet* digitale – lo sconfinamento di un vecchio film in 35 mm avviene per contatto con una pellicola vergine, in 16 mm, che assorbe velature d'immagine del film primigenio, scompaginandone leggibilità e regolarità del flusso. Un contatto fatale, che produce nuove forme-flusso, altri erotisimi scopici, inusuali sovrapposizioni visive. La rimediazione attuata da Gioli ci consegna un oggetto perturbante: forme della sessualità decostruita che diventano turbolenze segniche, nelle quali il nostro sguardo stralunato incrocia desideranti *texture* della memoria involontaria. Nel cinema decaduto e rinato di Gioli viviamo pienamente le tensioni transitorie della bassa definizione. Una sinfonia emozionale che delinea un'apparente aporia: vediamo meno bene ma, al tempo stesso, sentiamo di più, in bilico fra difficoltosa esperienza scopica ed esaltazione di un acuto percepire.

Immagini che palesano il loro «male» e danzano la loro scomparsa sono anche quelle utilizzate nel 2002 da Bill Morrison: l'idea è mostrare l'atto morente del fotogramma per costruire una "sinfonia decadente": una *Decasia* (decadenza - fantasia - nostalgia) capace di informare un serrato dialogo tra immagini del mondo e logorato supporto che le veicola. Eppure, laddove la fisicità della pellicola diviene patologia iconica, la perdita figurativa risulta compensata da nuovi valori estetici. Il ritmo allucinatorio della colonna sonora di Michael Gordon accompagna il supporto degradato del film. Vediamo disgregarsi la tela di un pittore in atto di dipingere la sua modella; un'automobile, sulla quale saltano alcuni ragazzi, dilatarsi sino a divenire quasi nuvola; un pugile che si ritrova a boxare contro una languida sequela di fotogrammi rigati. Da una disfunzione a una nuova promessa attraverso un campionario di graffi, velature, sfarfallii, distorsioni, esplosioni della materia abbandonata al/dal tempo. Perdite sulle quali *Decasia* lavora per instaurare piena autonomia segnica, musica viva per occhi che riflettono attraverso il disfacimento. Siamo nei quartieri di un'estesa "imperfezione" visiva, una turbolenza segnica che diviene suscettibile di accogliere, proprio perché instabile, qualsiasi forma.

Nei film di Gianikian e Ricci Lucchi, di Gioli, di Morrison il ralenti è una tecnica molto utilizzata, allo scopo di evidenziare il valore delle

immagini trattate. Un supplemento di sguardi, una dilatazione temporale, che illumina anche l'artificialità del processo filmico e la sua appartenenza al dispositivo cinema. La rivisitazione temporale del cinema era già nota ai Lumière, quando nel loro catalogo suggerivano la retroproiezione per film come *La caduta di un muro*. Ma, in prospettiva contemporanea, uno dei primi lavori di cineralenti a meritare attenzione internazionale è *24 Hour Psycho* (1993), un'opera paradigmatica di Douglas Gordon, presentata inizialmente a Glasgow e Berlino e, nel 2006, al Museum of Modern Art di New York. Si tratta di una installazione ormai celebre (anche per il romanzo di Don DeLillo, *Point Omega*, 2010, il cui protagonista è talmente toccato dall'opera di Gordon da non volere uscire dal Museo che la ospita), nella quale il film di Hitchcock viene rallentato sino a una durata di 24 ore: un esempio importante, sia per la rimodulazione del flusso filmico che per la progressiva uscita del cinema dalla sala. In effetti, i processi di rilocazione degli ultimi anni – dagli *home theatres* alle gallerie d'arte, dai telefonini agli *urban screenings* – necessitano quasi sempre di una variazione ritmica nel flusso del *footage* utilizzato. Una variazione che, simultaneamente, è al servizio di richieste esterne – quelle del display, del museo o della città – e porta a ridefinire i caratteri del luogo, facendo emergere nuovi punti di attenzione. Focalizzazioni esogene per rivisitazioni spaziali: film che non proiettano più le loro antiche sequenze, quanto nuovi blocchi spazio-temporali. O, forse, il tempo, il tempo stesso nella materializzazione del suo non banale passaggio. Come si evince in *The Clock,* l'opera di Christian Marclay che monta una serie di frammenti filmici raffiguranti orologi – che siano da polso, sveglie, pendoli, pubblici... – per una durata di 24 ore. Presentata in alcune gallerie di New York e di Londra, poi meritevole del Leone d'oro alla Biennale d'arte di Venezia nel 2011, l'opera non abbraccia un'estetica della bassa definizione, non recupera immagini instabili, graffiate, perdute. Più che romantica è un'opera strutturalmente classica, una bomba a orologeria dotata di una sceneggiatura di ferro. Per certi versi potremmo definirlo un *compilation film* – in quanto debole risulta il processo di risemantizzazione delle immagini originali e il significante resta fortemente ancorato alla supposta garanzia del profilmico – ma qualcosa di compulsivo ci ancora alla poltrona e riesce ad avvincerci al di là del semplice riconoscimento delle ore e dei minuti indicati. Nella sua semplicità strutturale, l'opera di Marclay suggerisce un cinema senza ellissi, un mondo fittizio che ricalca-diviene mondo quotidiano: un livello autoriflessivo che diviene fondamentale per la stessa elaborazione teorica del cinema contemporaneo.

Ormai è evidente che comporre da *found footage* non significa realizzare un tipo preciso di film, bensì ampliare i modi di lettura e gli orizzonti semantici del cinema. Il che comporta il superamento dell'antinomia secca alto/basso nella produzione culturale e un *mélange* di pratiche e generi non più percepiti secondo gerarchie nobiliari. Oggi il riuso

filmico parte spesso dal cinema amatoriale, attraverso profonde anamnesi autobiografiche: un recupero delle memorie personali che ha trovato in progetti come *Private Hungary* (straordinaria riscrittura storica di Péter Forgács realizzata partendo da fondi filmici familiari); in film cult come *Un'ora sola ti vorrei* (2002) – il celebre lavoro di Alina Marazzi in cui sentimenti di allegria e spensieratezza dei filmini originali lasciano il posto alle tragiche vicende della madre; o, ancora, nella nascita di una istituzione come Home movies – l'Archivio nazionale del film di famiglia, esempi di un possibile filmico capace di setacciare reperti, sfidare pregiudizi, incarnare un nuovo visibile contemporaneo. Una caratteristica di Home movies è proprio quella di uscire dalle attività di normale conservazione cinetecaria. Sebbene doti i materiali grezzi di fondamentali apparati informativi – intervistando i donatori dei film, raccogliendo biografie delle persone rappresentate, individuando tempi e *location* per una ricollocazione storico-estetica di queste opere. L'Archivio bolognese riveste ormai un ruolo creativo fondamentale: promuove performance legate a proiezioni con improvvisazioni sonore (per l'inaugurazione dell'Eye Film Institute di Amsterdam, nell'aprile 2012, Home Movies progetta un'installazione multimediale con i filmini circensi di Darix Togni, accompagnati dall'improvvisazione jazz dell'ensemble Available Jelly), video antologie di pratiche filmiche del passato, allestimenti di vere e proprie opere multimediali. Un ruolo attivo, denso di ipotesi progettuali: ecco il progetto sperimentale *Expanded Archive*, concepito per incrementare lo sviluppo critico delle immagini amatoriali in ambiti museali o artistico-culturali; oppure *Play The City RE*, una mappa digitale che permette di esplorare lo spazio urbano di Reggio Emilia per mezzo della geolocalizzazione di immagini in movimento risalenti a un periodo che va dagli anni quaranta agli anni ottanta del Novecento. *Play The City* consente l'animarsi di una città "invisibile" grazie ai filmini dei suoi stessi abitanti. Il progetto, di cui la App uscita nel 2015 ricombina 120 clip selezionate, offre ai cittadini e ai turisti una realtà "aumentata" grazie a storie e punti di vista dal basso, in un atlante di immagini che attraversa il tempo e lo spazio. Un ulteriore esempio di espansione dell'Archivio Home Movies riguarda *Formato ridotto* (2012), un film collettivo che riattiva alcuni fondi filmici scandagliandoli con lo sguardo, e la penna, di cinque scrittori legati al territorio dell'Emilia-Romagna. La collaborazione con Enrico Brizzi, Ermanno Cavazzoni, Emidio Clementi, Ugo Cornia e Wu Ming 2 consente di sperimentare tecniche narrative partendo dalla specificità delle immagini. Gli esiti sono sorprendenti: nessun episodio nasce dal semplice accostamento fra una voce celebre e delle immagini. I singoli "cortometraggi" di *Formato ridotto* conducono piuttosto a un insieme di potenzialità creatrici, una epifania del *found footage* racchiusa in un'opera formalmente compatta.

L'ampiezza dei fenomeni legati al recupero delle immagini non riguarda più solo il documentario e attraversa l'intero corpo del

cinema italiano. Oggi il rimontaggio di immagini del passato è operazione diffusa, che opera negli interstizi dei generi e investe il lavoro di autori molto diversi fra loro, come Costanza Quatriglio o Roland Seijko, Roberto Nanni o Pietro Marcello, Davide Ferrario o Canecapovolto, Gabriele Salvatores o Marco Bellocchio. Proprio quest'ultimo, in film di finzione come *Buongiorno notte* (2003) o *Vincere* (2009), riduce il tradizionale aspetto funzionale dell'archivio per nutrire l'immagine di nuovi enigmi e liberare la coscienza del cinema da obsoleti doveri drammaturgici e dal lato autoritario delle istituzioni. Non è un caso se sono sempre più numerosi gli archivi che aprono i loro scrigni alla rete e, grazie a piattaforme come You Tube o Vimeo, consentono la visione o lo scarico dei materiali conservati. Alcune istituzioni – come il Luce e il Museo del cinema di Torino – hanno messo in rete parte dei loro fondi; altri, come l'Eye di Amsterdam, avviato iniziative capaci di coinvolgere cittadini, documentaristi, filmmaker in pratiche condivise nel riuso delle immagini (per il *found footage* e l'Eye: Bloemheuvel, Fossati, Guldmond 2012). È un modo rivoluzionario di concepire l'archivio, di aprirlo a una sorta di meticciato mediale: un'idea di cinema diffuso, dove anche il cittadino comune scopre il piacere di usare immagini che sente ormai come sue. Ecco perché il *found footage* non è un semplice marcatore della fine del cinema. Nella capacità di ridare vita a immagini inerti sta, più che mai, la possibilità di ripartire dalla sua storia per immaginarsi nuove iconosfere. Guardando di sbieco il passato, le immagini ci parlano ancora.

Per tutti questi motivi in anni recenti sono emersi alcuni concetti chiave, come *Creative Commons* e *Best Practices in Fair Use:* idee/azioni che stanno ridefinendo il campo dell'audiovisivo, in particolare della libera ricerca e del *recycled cinema*, e stanno donando nuove "usabilità" alle immagini attraverso pratiche intermediali amplificate dalla convergenza al digitale. Si tratta di un profondo cambiamento in atto nella produzione culturale, capace di ridefinire l'idea stessa di autore e di diritto d'autore, di proprietà intellettuale e di cineteca pubblica (*Film and Copyright* 2007). Pensiamo al *copyleft*, e alla sua differente visione rispetto all'idea di *copyright*. Il gioco di parole – fra "right", destra e "left", sinistra ma anche fra "right", diritto e "left" lasciato – esprime un movimento di riflessione che coinvolge l'*open source,* per i computer, l'*open access,* per le università, i *creative-commons,* in ambito artistico-giuridico. Dunque una visione sociale della creazione che si oppone a una logica economica (Giannarelli, Cortini 2010). A chi realizza *found footage film*, come a chi fa ricerca scientifica, desta sempre preoccupazione il costo fortemente variabile derivante dall'acquisizione dei materiali d'archivio, costo che genera una selezione censocratica degli studiosi e degli artisti, delle istituzioni di ricerca o delle società di produzione. L'esigenza è quella di estendere il diritto di citazione, presente per le opere letterarie, anche alle opere filmiche. La discussione, pur se i

sistemi giuridici nazionali sono differenti, è in fase di elaborazione e la speranza è che le istituzioni cinetecarie, le reti televisive pubbliche, le società di distribuzione cinematografica sappiano recepire tali istanze etiche e questi rinnovamenti culturali.

Bibliografia

M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012 | M. Bloemheuvel, G. Fossati, J. Guldmond (a cura di), *Found Footage. Cinema Exposed*, Amsterdam University Press-Eye Film Institute Netherlands, Amsterdam 2012 | C. Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Klincksieck, Paris 2013 (ed. or. *Kino aus zweiter Hand*, Vorwek 8, Berlin 2009) | F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano 2005 | F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015 | D. DeLillo, *Point Omega*, Scribner, New York, 2010 | G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Milano 2007 | *Film and Copyright*, "Film History", 2, vol. 19, 2007 | M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1994 (ed. or. *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969) | A. Giannarelli, L. Cortini (a cura di), *Diritto d'autore, copyright e copyleft nell'audiovisivo. Norme e posizioni a confronto*, Effigi-Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Annali 13, Roma 2010 | A. Habib, *L'attrait de la ruine*, Yellow and Now, Bruxelles 2010 | A. Licciardello, S. Toffetti, *Imprinting cinema. Paolo Gioli, un cinema dell'impronta*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2009 | R. Lumley, *Dentro al fotogramma. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Feltrinelli, Milano 2013 | C. Subrizi (a cura di), *Baruchello e Grifi. Verifica incerta. L'arte oltre i confini del cinema*, Derive e approdi, Roma 2004 | W.C. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Film*, Anthology Film Archives, New York 1993.

Marco Bertozzi

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 18 May 2016

circle (ˈsɜːkəl) noun [c. 1300, "figure of a circle," from Old French *cercle* "circle, ring (for the finger); hoop of a helmet or barrel" (12c.), from Latin *circulus* "circular figure; small ring, hoop; circular orbit" (also source of Italian *cerchio*), diminutive of circus "ring" (see *circus*)]. | **1.** (mathematics) a closed plane curve every point of which is equidistant from a given fixed point, the centre. Equation: $(x – h)^2 + (y – k)^2 = r^2$ where r is the radius and (h, k) are the coordinates of the centre; area πr^2; circumference: $2\pi r$. | **2.** the figure enclosed by such a curve. | **3.** (theatre) the section of seats above the main level of the auditorium, usually comprising the dress circle and the upper circle. | **4.** something formed or arranged in the shape of a circle. | **5.** a group of people sharing an interest, activity, upbringing, etc.; set → "golf circles," → "a family circle." | **6.** a domain or area of activity, interest, or influence. | **7.** a circuit. | **8.** a process or chain of events or parts that forms a connected whole; cycle. | **9.** a parallel of latitude, see also *great circle*, *small circle*. | **10.** the ring of a circus. | **11.** one of a number of Neolithic or Bronze Age rings of standing stones, such as Stonehenge, found in Europe and thought to be associated with some form of ritual or astronomical measurement. | **12.** (hockey) see *striking circle*. | **13.** a circular argument, see *vicious circle*.

"The ideal of 'recycling' involves the utopia of a self-enclosed circle in which all waste, all useless remainder, is sublated: nothing gets lost, all trash is re-used. It is at this level that one should make the shift from the circle to the ellipse: already in nature itself, there is no circle of total recycling, there is un-usable waste. Recall the methodical madness of Jeremy Bentham's 'Panopticon' in which everything, up to and including the prisoners' excrement and urine, should be put to further use. Regarding urine, Bentham proposed the following ingenious solution: the external walls of the cells should not be fully vertical, but lightly curved inside, so that, when the prisoners urinated on the wall, the liquid would drip downwards, keeping the cells warm in winter... This is why the properly aesthetic attitude of a radical ecologist is not that of admiring or longing for a pristine nature of virgin forests and clear sky, but rather that of accepting waste as such, of discovering the aesthetic potential of waste, of decay, of the inertia of rotten material which serves no purpose."

Slavoj Žižek

Slavoj Žižek, *Living in the End Times* (London: Verso, 2011; or. ed. 2010), p. 35.

Da www.treccani.it.
Consultato il 20 maggio 2016

conservazione s. f. [dal lat. *conservatio -onis*]. | **1. a.** il conservare; **b.** modo in cui una cosa si è conservata, secondo che l'impronta risulti più o meno deteriorata dall'uso; **c.** nel linguaggio polit., l'atteggiamento e il comportamento proprio dei conservatori, e i conservatori stessi nel loro complesso. | **2.** in fisica, con riferimento a una grandezza, a una proprietà fisica e sim., il mantenersi invariato nel corso di determinate azioni, trasformazioni, reazioni. Analogam., in matematica, con riferimento a una proprietà, un numero e sim., il rimanere invariato quando si eseguano determinate operazioni, trasformazioni. | **3.** in diritto, *principio di c.*, uno dei principî che debbono guidare nell'interpretazione dei negozî giuridici e per cui, in caso di dubbio sul vero significato di una clausola negoziale, questa deve interpretarsi nel senso in cui può avere qualche effetto, anziché in quello in cui non ne avrebbe alcuno.

Il termine "conservazione" venne per la prima volta utilizzato agli inizi del XVI secolo in riferimento alla tutela degli oggetti antichi (Oed). Nel corso del XIX secolo il termine si configurò come un'area di specializzazione pratica e teorica nell'ambito di una serie di discipline sia già consolidate che in fase di sviluppo – tra cui in particolare architettura, arte, storia dell'architettura, storia dell'arte, archeologia, urbanistica e filosofia del diritto – aventi come oggetto di studio i resti del passato. Il crescente interesse per tali questioni non fu ignorato dalle autorità pubbliche dell'epoca che, anzi, lo concretizzarono in una vera e propria politica governativa creando enti preposti alla conservazione che a loro volta diedero vita a una più elevata specializzazione, favorendo l'adozione di direttive più strutturate. Intorno alla metà del XX secolo le università iniziarono a proporre i primi corsi di laurea specializzati, che progressivamente diedero vita a una disciplina caratterizzata da specifiche conoscenze teoriche e applicate in materia di conservazione in ogni suo aspetto, compresa la sua espressione dal punto di vista estetico.

Al fine di definire l'estetica conservativa è necessario innanzitutto identificare le caratteristiche peculiari di questa modalità espressiva. La difficoltà sta tuttavia nel fatto che il massimo ideale espressivo della conservazione è di essere impercettibile. Come tutti gli ideali, anche questo risulta di difficile realizzazione, seppur costituisca uno standard di riferimento atto a valutare l'eccellenza, in base a una scala nota che in cima pone la "documentazione", una versione del *primum non nocere* di Ippocrate, mediante la quale gli addetti alla conservazione registrano lo stato attuale degli oggetti antichi e considerano gli effetti negativi di eventuali interventi. Scendendo lungo la scala, si trovano interventi progressivamente più invasivi come la "tutela", finalizzata esclusivamente a mantenere gli oggetti nello stato in cui si trovano, il "restauro", che restituisce agli oggetti le sembianze di un tempo, l'"adattamento", volto a modificare gli oggetti per renderli fruibili nel mondo contemporaneo, e la "riproduzione", che sostituisce *in toto* l'oggetto. Ciascuno dei termini elencati riconosce la necessità di manipolare un oggetto al fine di prolungarne l'esistenza, pur stabilendo al tempo stesso una soglia di tipo estetico oltre la quale si ritiene che l'intervento rischi di mettere a repentaglio l'autenticità dell'originale. La conservazione definisce un segno estetico che afferma e rinnega l'ideale estetico

dell'essere impercettibile. Un segno che deve essere sufficientemente invisibile da non interferire con l'esperienza dell'opera, senza tuttavia eclissarsi completamente, poiché il fatto di essere totalmente impercettibile lo renderebbe indistinguibile e pertanto si avrebbe una falsificazione ben riuscita.

La documentazione è quanto più si avvicina all'ideale estetico della conservazione, vale a dire l'impercettibilità. Non lascia tracce visibili sugli oggetti, sembra "non avere effetto" sull'opera d'arte e architettonica. Pur non alterando fisicamente l'oggetto, la documentazione essenzialmente modifica la nostra comprensione della sua natura. Ad esempio, una volta documentata, l'opera diventa un originale. La documentazione ci permette inoltre di percepire l'opera d'arte come un oggetto dotato di vita propria, caratterizzato da una sua storia, un qualcosa di temporale ancorato a vari momenti del passato, come ad esempio, le date delle precedenti campagne di documentazione.

La conservazione può rivendicare il raggiungimento dell'ideale estetico dell'impercettibilità solamente qualora dimostri di essere meno importante, meno reale dell'originale. Da un punto di vista estetico, ciò deve necessariamente tradursi in un risultato di qualità inferiore rispetto all'originale. Ad esempio, la documentazione non prende in considerazione taluni aspetti dell'opera d'arte o dell'edificio ritenuti irrilevanti, come leggere imperfezioni o successive alterazioni, e registra invece ciò che è veramente importante. La fisiologica perdita di qualità nel processo di conservazione genera un effetto estetico di opacità, o di astrazione, che lo rende distinto dall'oggetto reale. L'opacità fa passare in secondo piano gli aspetti irrilevanti dell'opera per fare luce su quanto è davvero significativo, dandogli risalto e attribuendogli una sua specificità. Mediante questa opacità, l'estetica conservativa convoglia la nostra attenzione verso l'oggetto antico, invitandoci a soffermarci su ciò che è chiaro e a ignorare ciò che non lo è, fornendoci il contesto necessario per comprendere l'oggetto come un elemento storico.

Questo gioco di contrasti tra chiarimenti e oscuramenti delinea dei confini nell'oggetto antico che distinguono ciò che ha significato da ciò che ne è privo. Dal punto di vista estetico, la conservazione si può paragonare a una cornice: un elemento secondario, addirittura invisibile, che tuttavia delimita visivamente ciò che costituisce l'opera d'arte da ciò che invece non ne fa parte. Questa cornice opera semanticamente, stabilendo un punto di partenza di fattori fisici senza cui non saremmo in grado di cogliere il significato dell'opera. Tuttavia, opera anche da un punto di vista pragmatico, identificando i materiali che necessitano di interventi conservativi affinché l'opera continui a essere intesa come tale.

L'estetica conservativa ambisce a individuare il materiale necessario a mantenere la nostra visione dell'integrità estetica dell'oggetto antico, rendendolo intellegibile in quanto opera d'arte o edificio nella sua integrità. Tuttavia, la completezza non può prescindere dalla

perdita, senza la quale non sarebbe concepibile. Di conseguenza, il concetto di perdita, ossia l'idea che un'opera d'arte rischi di essere privata delle qualità che la rendevano tale, è stato un elemento centrale nell'estetica conservativa fin dalle sue origini nel XV secolo. La perdita si configura a due livelli distinti, ma ugualmente importanti. In primo luogo, come abbiamo visto per la documentazione, essa concorre a costituire la stessa estetica conservativa e pone le basi per la distinzione (ovvero la perdita di qualità) dall'estetica dell'opera originale. In secondo luogo, giustifica la conservazione determinando una soglia di intelligibilità che va associata a una certa quantità di integrità materiale e fisica, al di sotto della quale l'opera d'arte viene ritenuta irreparabile e deve essere pertanto protetta da un danno maggiore.

In altre parole, l'estetica conservativa è un indice di intelligibilità. Più precisamente, è espressione della convinzione che la perdita dell'integrità materiale di un'opera d'arte o architettonica possa essere interpretata come perdita di significato, o di autenticità. Per questa ragione, le tecniche conservative sono state classificate in base al grado di perdita materiale che provocano nell'oggetto sottoposto a conservazione. Attualmente la documentazione è al primo posto, mentre la sostituzione occupa l'ultima posizione. Tuttavia non è sempre stato così, se consideriamo che la conservazione si è lentamente evoluta dal suo timido debutto agli inizi del XV secolo fino a diventare una disciplina caratterizzata da lotte volte a sovvertire la gerarchia.

A partire da Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) e la sua generazione, la conservazione ha avuto il compito di creare un'ambientazione adatta che consentisse di percepire l'arte e l'architettura antiche come oggetti di conoscenza, qualcosa di simile a un palcoscenico primitivo che funga da cornice estetica all'interno della quale l'azione teatrale possa acquisire significato. Per essere efficace, un palcoscenico deve essere presente fisicamente, ma al tempo stesso non deve essere indispensabile. Allo stesso modo, la conservazione si avvale di stratagemmi estetici che dichiarano e contemporaneamente negano il loro ruolo nella rappresentazione di arte e architettura come oggetti di conoscenza. Ad esempio, James Wyatt (1746-1813), autorevole architetto neoclassico e restauratore britannico, era favorevole alla demolizione delle abitazioni intorno alle cattedrali gotiche e alla realizzazione di tappeti erbosi, come quelli dei palazzi in stile georgiano, affinché vi fosse un'ambientazione adeguata ove apprezzare appieno i monumenti.

La conservazione, strumento di conoscenza storica, non fu naturalmente risparmiata da coinvolgimenti di tipo politico. Con la nascita e la diffusione del nazionalismo dal XIX al XX secolo, l'estetica conservativa si andò identificando con la cultura nazionale e con il suo grado di civilizzazione. Si sviluppò un'agiografia di eroi nazionali votati alla conservazione. La difesa che essi conducevano sul piano intellettuale in favore di una tecnica conservativa piuttosto che

un'altra veniva interpretata da un punto di vista estetico, resa modello da seguire e concretizzata in scuole nazionali. Ricordiamo quindi John Ruskin (1819-1900), il padre della dottrina della conservazione inglese, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), il padre del restauro francese, Ann Pamela Cunningham (1816-1875), la madre della disciplina della conservazione americana, Nikolaos Balanos (1860-1942), il padre dell'anastilosi greca, Sicheng Liang (1901-1972), il padre della conservazione cinese, Lucio Costa (1902-1998), il padre del *patrimônio* brasiliano, e via dicendo. È significativo come questa ricerca di differenziazione tra i vari paesi coincidesse con un processo di internazionalizzazione del movimento conservativo oltre i confini dell'Europa occidentale. La suddivisione dell'estetica conservativa in base alle varie scuole nazionali fu totalmente internalizzata alla fine del XIX secolo, quando Camillo Boito (1836-1914) propose di creare una scuola italiana di restauro che unisse il meglio della scuola francese e inglese. Queste scuole di conservazione a stampo nazionalista sostenevano diverse espressioni estetiche, per lo più privilegiando una singola tecnica conservativa, ritenuta superiore, a discapito di altre, ovviamente straniere. Ecco quindi che la Gran Bretagna sosteneva la conservazione, la Francia il restauro, la Cina la sostituzione, e così via. La Commission de Monuments Historiques, fondata in Francia nel 1830, fu la prima di una serie di istituzioni per la conservazione finanziate dal governo che avevano l'obiettivo sia di tutelare le opere d'arte e architettoniche (attualmente nazionali) sia di costruire un'estetica conservativa nazionalista, dando prova dell'esistenza di una storia nazionale.

Negli anni tra le due guerre, la ricerca di una tecnica che potesse reintegrare le lacune senza che il materiale originale subisse ulteriori danni si concretizzò nel concetto di reversibilità. In termini tecnici, ciò significava che qualsiasi materiale venisse applicato all'opera nel corso del processo di conservazione o di restauro doveva poter essere rimosso totalmente, e che le condizioni dell'opera, fosse essa incompleta o danneggiata, precedenti l'intervento dovevano essere ripristinabili. La reversibilità affrancò l'estetica conservativa, rendendola più palesemente assertiva, a condizione che continuasse a essere effimera dal punto di vista temporale e preventiva dal punto di vista fisico.

Cesare Brandi (1906-1988), fondatore dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma (1938), divenne noto come uno dei maggiori teorici della reversibilità grazie al metodo del tratteggio. Dotato sia di una componente tecnica che estetica, il tratteggio era una reintegrazione delle lacune in cui vi era una perdita di natura cromatica per ripristinarne l'integrità estetica. Brandi definiva il restauro come la produzione di un "momento metodologico" in cui l'oggetto danneggiato cessa di essere privo di significato e viene, al contrario, apprezzato come "arte" in uno stato di decadenza che ne ha compromesso l'integrità estetica. "Il restauro" sosteneva "deve mirare a ristabilire l'unità potenziale

[estetica] dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo" (Brandi 1996, p. 231). L'oggetto danneggiato doveva essere integrato dal restauro, le sue lacune reintegrate e l'immagine estetica completata al fine di poter essere esibito come un oggetto di conoscenza: un'opera d'arte ricca di significato.

Per garantire la reversibilità del materiale, tutti i ritocchi dovevano essere eseguiti utilizzando uno strumento diverso dall'originale e che fosse facilmente rimovibile, come ad esempio acquerelli per il ritocco di un dipinto a olio. Ancora più importante ai fini del tema trattato in questa sede, il tratteggio era altresì un'espressione estetica di reversibilità. Con il tratteggio si ambiva a rendere impercettibile da lontano qualsiasi differenza tra le aree della tela restaurate e quelle originali. Ma avvicinandosi, un occhio allenato avrebbe distinto facilmente le zone sottoposte a restauro, costituite da minuscoli tratti lineari di pennello. Da un punto di vista tecnico, estetico e concettuale, il tratteggio dichiarava (da lontano) e negava (da vicino) di essere opera d'arte per rappresentarla come oggetto di conoscenza. Di conseguenza, doveva al tempo stesso dichiarare (da vicino) e negare (da lontano) di essere conservazione. In altre parole, il tratteggio delineava l'estetica conservativa come un gioco infinito di sostituzione tra opera d'arte e opera oggetto di conservazione.

Il tratteggio considerava la reversibilità soprattutto come un aspetto riguardante la superficie dell'opera d'arte. Per questo motivo ebbe meno seguito nell'ambito della conservazione architettonica, dove la reversibilità generò sfide tecniche di natura differente data la preponderante necessità di garantire la stabilità strutturale dell'edificio. Il concetto di anastilosi, adottato da Balanos nel periodo tra le due guerre per descrivere il processo mediante il quale venivano nuovamente erette pietre scolpite (*stelae*) staccatesi da templi antichi, prevedeva, applicati alla conservazione architettonica, principi estetici non lontani da quelli del tratteggio. L'anastilosi fu codificata nell'autorevole Carta di Venezia (1964) come un intervento "necessario a garantire la conservazione del monumento e ristabilire la continuità delle sue forme" al fine di renderlo più comprensibile, mediante l'utilizzo di nuovi materiali per integrare le perdite e restituendo all'edificio i frammenti staccatisi mediante cementazione. La tecnica prevedeva tuttavia di trattare i nuovi materiali in modo che fossero teoricamente distinguibili, agli occhi di un osservatore attento, dai materiali originali. Nonostante il fatto, o forse proprio a causa del fatto, che le variazioni strutturali hanno spesso una natura irreversibile, l'anastilosi, molto più che il tratteggio, evidenziava l'espressione visiva della reversibilità sulla superficie. Ma sostanzialmente teorizzava anche la relazione tra materiali nuovi e antichi come un gioco visivo di sostituzione.

La teoria della reversibilità era basata sulla capacità di discernere tra opera d'arte e opera oggetto di conservazione, pertanto essa

favoriva anche lo sviluppo di espressioni estetiche uniche tipiche della conservazione. Anche la possibilità di rimediare a eventuali errori affrancò l'estetica conservativa, concedendo maggiore spazio alla creatività e alla sperimentazione. Brandi temeva che la nuova libertà estetica che caratterizzava la conservazione avrebbe comportato un'espressività destinata a sopraffare l'opera d'arte originale; da qui l'idea di imporre dei limiti alla reversibilità, sottolineando l'importanza di mantenere l'estetica conservativa in posizione subordinata rispetto all'estetica dell'opera originale. Brandi codificò l'estetica della reversibilità come un gioco visivo di sostituzione tra espressività e impercettibilità. In questo processo, egli involontariamente aveva aggregato conservazione e creatività alla ricerca di un'estetica in grado al tempo stesso di manifestarsi e celarsi. Insisteva con più convinzione che mai sull'ideale estetico dell'impercettibilità, conferendogli tuttavia una componente temporale. Questo gioco di sostituzione aveva lo scopo di esprimere la natura provvisoria dell'estetica conservativa e di offrire con convinzione, procrastinando con arguzia, una soluzione estetica finale all'opera d'arte.

Tuttavia, esercitando gli architetti un'influenza professionale maggiore rispetto agli artisti sugli storici dell'arte come Brandi, essi si opposero più fermamente all'indicazione di mantenere l'estetica conservativa in posizione subordinata rispetto all'estetica dell'edificio originale. Dopo la seconda guerra mondiale, Roberto Pane (1897-1987) promosse con successo la dottrina del restauro critico come difesa di un'estetica conservativa più dichiaratamente contemporanea. Pane sosteneva che vi erano molteplici strumenti estetici in grado di perseguire le finalità della conservazione, ossia rendere oggetti antichi comprensibili agli occhi di un osservatore contemporaneo. Un aspetto parimenti importante era quello di permettere all'osservatore di distinguere chiaramente il materiale originale da quello del restauro. Il tratteggio e l'anastilosi richiedevano un occhio esperto in grado di identificare il gioco della sostituzione tra vecchio e nuovo. Queste tecniche rischiavano quindi di trarre in inganno la maggior parte del grande pubblico che, per definizione, non è dotato della formazione necessaria, facendogli credere che oggetti fortemente rimaneggiati fossero in realtà oggetti storici originali. La conservazione aveva la responsabilità di rendersi più palese, di farsi più comprensibile. Infatti, secondo Pane il contrasto estetico era l'unico modo per dare significato all'oggetto originale in maniera onesta e schietta. La conservazione doveva mostrare oggetti antichi rappresentati da e secondo convezioni estetiche comprensibili a chiunque come manufatti appartenenti al presente. Pane applicò la sua teoria a progetti di grande successo, come il restauro della Basilica di Santa Chiara a Napoli, gravemente danneggiata nel 1943 dai bombardamenti delle forze alleate. In questo intervento venne mantenuto ciò che restava delle

pareti medievali esterne mentre le parti mancanti e la copertura vennero completate in chiave modernista. Pane era dell'avviso che la conservazione, concepita in questa modalità inedita, poteva essere essa stessa creativa e diventare opera d'arte.

La conservazione come processo creativo nasce in risposta a un oggetto danneggiato e assume la forma di proiezione di un modello finalizzato al completamento dell'oggetto stesso. Successivamente indicizza la differenza tra l'oggetto e il modello come perdita, suggerendo la necessità e la base per la sua reintegrazione. Tale processo creativo può leggersi come la prova di una consapevolezza dell'inscindibile legame tra completezza e perdita. Non può esservi conservazione senza un modello di integrità estetica dell'oggetto antico, senza che vi sia un'idea di completamento. Nel periodo del dopoguerra, si fece strada una credenza comune secondo cui questa idea di completamento non potesse mai essere soddisfatta poiché, se così fosse stato, si sarebbe trattato di un delitto, un falso. Il restauro avrebbe ucciso la vecchia opera d'arte sostituendola con una versione completa di se stessa. L'opera doveva avere la priorità rispetto all'idea di completamento, in altre parole, le sue lacune dovevano rimanere visibili.

Molti architetti dell'ultimo quarto del XX secolo analizzarono la varietà di espressioni creative nell'ambito del gioco tra sostituzione e conservazione, tentando di rendere visivamente intellegibile la natura inestricabile di completezza e incompletezza. Il restauro a opera di Venturi e Rauch della Casa di Benjamin Franklin a Philadelphia (1976) è un esempio emblematico di questo vasto movimento. Della casa di Franklin non rimaneva nulla, se non le fondamenta, e la documentazione in merito al suo preciso aspetto e ai materiali utilizzati era scarsissima. Un restauro di tipo tradizionale sarebbe stato impossibile, giacché mancava la presenza fisica dell'oggetto da restaurare. Troppo a rischio di ottenere una riproduzione di scarsa qualità, Venturi e Rauch riuscirono a conferire al loro intervento natura di restauro, riproducendo l'ingombro della casa mediante profilati in acciaio bianco paragonabili a un disegno preparatorio, che dichiaravano e al tempo stesso negavano di essere la struttura andata persa. Vennero inoltre realizzate delle aperture a mo' di periscopio per poter osservare lo scavo archeologico delle fondamenta, l'oggetto autentico imprescindibile per poter eseguire il restauro, da un punto di vista fisico e concettuale. L'intervento rivelava ciò che mancava (prova documentale) e al tempo stesso cosa invece era presente (le fondamenta). L'architetto Franco Minissi (1919-1996) realizzò progetti di restauro simili utilizzando plastiche trasparenti volte a ripristinare le perdite degli edifici antichi. Queste tipologie di interventi rifuggono una classificazione che li etichetti come modello oppure come esecuzione e, al contrario, stimolano l'osservatore a prendere parte a un gioco mentale fatto di sostituzione tra proiezione e recupero, dove l'uno è l'anticipazione dell'altra.

Un'altra peculiarità dell'estetica conservativa della fine del XX secolo fu l'importanza predominante della materialità come elemento imprescindibile del gioco estetico. Ma per Brandi, "i mezzi fisici a cui è affidata la trasmissione della immagini, non sono affiancati a questa, sono anzi a essa coestensivi: non c'è la materia da una parte e l'immagine dell'altra" (Brandi 1977, p. 7). Sottolineava come il mezzo di veicolazione della conservazione non debba interferire con il messaggio dell'opera d'arte. Marshall McLuhan, il più noto teorico dei mezzi di comunicazione di massa degli anni settanta, spinse questo principio all'eccesso della logica, sostenendo che il mezzo è identico al messaggio. In posizione opposta a quella di Brandi, l'estetica conservativa degli anni settanta indagò su come il mezzo potesse confondere il messaggio. I conservazionisti astraevano l'involontaria estetica del mezzo materiale, come gli accidentali segni del passare del tempo, e la utilizzavano in competizione con il messaggio voluto; ad esempio, lasciando disorientanti rettangoli di terra vecchia sulle superfici pulite dell'opera d'arte. Il loro pensiero andava a consolidare una tradizione di lunga durata risalente a Aloïs Riegl (1858-1908), che diede il suo duraturo contributo alla teoria conservazionista specificatamente con la sua capacità di tradurre il significato estetico, storico e culturale dato dagli involontari segni del danno e della perdita accumulati nel tempo dall'opera d'arte nel concetto di "valore d'antichità". Questa nuova consapevolezza che il mezzo materiale, nei suoi differenti aspetti legati al deterioramento, poteva concorrere a integrare il messaggio dell'opera, portò a un'estetica conservativa il cui fine era quello di utilizzare il contrasto tra materiali nuovi e materiali usurati per re-interpretare l'opera, rimettendola nuovamente in scena e rendendola comprensibile a un pubblico contemporaneo con modalità inedite.

Il concetto di reversibilità acquisì un nuovo ruolo in tale contesto. La reversibilità divenne più di una semplice garanzia che il materiale originale dell'opera d'arte non avrebbe subito danni. Essa rappresentava anche la consapevolezza del limitato orizzonte temporale entro il quale l'estetica conservativa sarebbe stata intesa come tale. La reversibilità anticipava un futuro in cui il materiale applicato a un'opera d'arte per renderla comprensibile non avrebbe più contribuito a ricavarne il senso in ragione del variare delle convenzioni culturali della comprensione estetica. Alla fine, tutti gli interventi conservativi avrebbero dovuto essere rimossi. Non era possibile prevedere il momento preciso in cui ciò sarebbe avvenuto, ma la reversibilità lo anticipò come fatto scontato nell'uso temporale del futuro anteriore.

Verso la fine degli anni settanta, Evgenij Michajlovskij (1907-1985?), probabilmente il più autorevole architetto conservazionista sovietico dell'epoca e studioso presso l'Istituto Centrale di Ricerca Scientifica di Storia e di Teoria dell'Architettura a Mosca, acquisì una fama notevole per la sua teoria secondo cui l'obiettivo dell'estetica

conservativa non era quello di apportare delle modifiche ai monumenti, quanto piuttosto quello di gettare una luce diversa sugli stessi, variando la percezione dell'osservatore. Ancora più importante, teorizzò gli interventi dell'estetica conservativa come espressioni discontinue, puntuali che devono sforzarsi di non essere esse stesse complete. Al contrario, esse devono essere presenti solo per integrare l'unità estetica dell'edificio originale. Questo ruolo integrativo della conservazione era paragonabile a quello di un poscritto a un testo antico, grazie al quale il testo originale veniva spiegato al pubblico contemporaneo. L'integrazione sembra superflua ma, una volta introdotta, diviene intrinseca al significato contemporaneo dell'opera. Michajlovskij distingueva tra il valore artistico originale dei monumenti e il valore estetico contemporaneo che la conservazione garantiva loro, che variavano a seconda del periodo storico. La certezza che l'estetica conservativa avrebbe cessato di integrare adeguatamente l'opera d'arte, che tali valori non avrebbero più potuto né dichiarare né negare di essere l'oggetto stesso che essi rappresentavano, produsse un effetto di transitorietà che li rese ancor più pregiati. La certezza che l'estetica conservativa un giorno sparirà ce la fa apprezzare come se stesse già sparendo.

Dalla fine del XX secolo al giorno d'oggi, gli oggetti sottoposti a interventi conservativi sono incredibilmente aumentati, arrivando a includere, oltre alle opere e agli edifici tradizionali, anche beni paesaggistici, tradizioni orali, riti e interpretazioni (come balli folcloristici), tecniche di caccia pre-moderne, etc. Questi nuovi "oggetti" hanno costituito una sfida alle teorie conservazioniste del XX secolo, che consideravano gli interventi materiali come base imprescindibile dell'estetica conservativa. Attualmente si assiste a un rinnovato interesse per le tecniche conservative che non implicano un intervento di tipo materiale, come ad esempio, per citarne alcune, la promulgazione di leggi che riguardano la sostanza dell'oggetto da un punto di vista "istituzionale", la rimessa in vigore di leggi che agiscono nella sfera della performatività sociale dell'oggetto e tecniche documentarie, come la fotografia e le riprese video, che alterano la razionalità dell'oggetto. Queste nuove tecniche confermano come l'estetica conservativa non si limiti solamente a tracce di tipo materiale.

Un esempio rappresentativo di questa estetica conservativa in ascesa è il linguaggio fischiato di La Gomera, in Spagna, nel quale vengono emessi dei fischi verso le pareti montuose delle valli che li fanno riecheggiare trasmettendoli anche a grandi distanze. Nel 2009, l'Unesco ha dichiarato il Silbo Gomero Patrimonio Immateriale dell'Umanità, richiamando l'attenzione su questa espressione culturale unica e sulla caratteristica conformazione geografica del territorio che funge da sistema di amplificazione. Pur trattandosi di un intervento conservativo, la designazione data dall'Unesco non ha di fatto alterato questo linguaggio o l'aspetto delle montagne che ne costituiscono lo strumento. I Gomeros

continuano a fischiare con le stesse modalità del 2008, la dichiarazione del Silbo Gomero come Patrimonio Immateriale dell'Umanità mira a essere esteticamente impercettibile e indistinguibile dall'oggetto sottoposto a conservazione. I conservazionisti hanno fatto ricorso a differenti tecniche per promuovere un'attenzione culturale nei confronti del Silbo mediante la realizzazione di interventi integrativi: delle pubblicazioni digitali hanno elencato le tipologie di fischio che rientrano nella definizione di Patrimonio dell'Umanità e quelle che invece non rientrano; taluni programmi degli istituti scolastici secondari dell'isola prevedono il Silbo come materia di studio; sono stati organizzati incontri di fischiatori in base al calendario turistico in presenza del pubblico; sono state apposte delle targhe nelle valli che producono un'eco migliore. La conservazione ha svolto un compito di integrazione del Silbo mediante l'autorevolezza di un'istituzione come l'Unesco, l'ha declinato con connotazioni di portata internazionale che prima non aveva, l'ha innalzato a oggetto di tutela contro gli stessi operatori turistici che hanno probabilmente messo a repentaglio la sua esistenza. Considerate nel loro insieme, queste azioni integrative di mediazione conferivano al Silbo caratteristica di concretezza in maniera quasi impercettibile modificandone il significato, giacché una volta consapevoli che si trova sotto l'egida della conservazione, la nostra percezione del Silbo Gomero cambia. Infatti diventa comprensibile in una maniera inedita; sia i fischiatori che il loro pubblico ora percepiscono il fischio come una nuova priorità, come atto di sfida contro il rischio di estinzione.

L'estetica conservativa comporta l'introduzione negli oggetti di effetti destinati a scomparire in quanto espressioni di un affievolito ideale di impercettibilità. Storicamente, era possibile ottenere questi effetti destinati a scomparire mediante interventi materiali compensativi che davano vita a giochi visivi di sostituzione tra l'oggetto originale e l'intervento conservativo. Al giorno d'oggi, l'estetica conservativa ha luogo in un contesto più vasto di mezzi di integrazione che consentono di racchiudere tali effetti destinati a scomparire nel quadro della ricezione culturale degli oggetti tanto quanto all'interno degli oggetti stessi. Questo contesto allargato, affrancato materialmente ma non concettualmente dalla responsabilità di rendere gli oggetti storici comprensibili, suggerisce la nascita di una nuova tendenza nell'estetica conservativa che deve ancora trovare una sua chiara espressività.

[Articolo precedentemente pubblicato con il titolo *Preservation*, in *Oxford Encyclopedia of Aesthetics*, a cura di M. Kelly, Oxford University Press, Oxford-New York 2014, pp. 291-296.]

Bibliografia

N. Balanos, *He Anastelosis ton mnemeion tes Akropoleos, Propylaia, Erechtheion, Parthenon*, S.N. Tarousopoulos, Atene 1940 | C. Boito, *Restoration in Architecture: First Dialogue* (1893), "Future Anterior", 1, vol. 6, 2009 | C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977 | C. Brandi, *Theory of Restoration* (1963), in N. Stanley Price, M. Kirby Talley, A. Melucco Vaccaro (a cura di), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Getty Conservation Institute, Los Angeles 1996) | L. Costa, *Necessary Documentation* (1937), "Future Anterior", 2, v. 6, 2009 | A. P. Cunningham, *To the Ladies of the South*, "Charleston Mercury", 2, 1853 | S. Liang, *A Pictorial History of Chinese Architecture: a study of the development of its structural system and the evolution of its types*, a cura di W. Fairbank, The MIT Press, Cambridge (Mass) 1984 | E.V. Michajlovskij, *The Methods of Restoration Architectural Monuments: Contemporary Theoretical Conceptions* (1977), "Future Anterior", 1, vol. 8, 2011 | F. Minissi, *Conservazione dei beni storico-artistici e ambientali: restauro e musealizzazione*, De Luca, Roma 1978 | R. Pane, *Città antiche, edilizia nuova*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1959 | A. Riegl, *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin* (1903), "Oppositions", 25, 1982 | J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, J. Wiley, New York 1849 | E.-E. Viollet-le-Duc, *Restoration* (1854), in Id., *The Foundations of Architecture: Selections from the Dictionnaire Raisonné*, George Braziller Inc., New York 1990 | J.J. Winckelmann, *Reflections on the painting and sculpture of the Greeks: with instructions for the connoisseur, and an essay on grace in works of art* (1756), A. Millar, London 1765.

Jorge Otero-Pailos

corruption (kəˈrʌpʃən) noun [mid-14c., of material things, especially dead bodies, also of the soul, morals, etc., from Latin *corruptionem* (nominative *corruptio*), noun of action from past participle stem of *corrumpere* (see *corrupt*). Of public offices from early 15c.; of language from late 15c.]. | **1.** the act of corrupting or state of being corrupt. | **2.** moral perversion; depravity. | **3.** dishonesty, esp. bribery. | **4.** putrefaction or decay. | **5.** alteration, as of a manuscript. | **6.** an altered form of a word.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 18 May 2016

The notion of corruption is often interpreted in a moralistic sense as synonymous with moral decay. However it can also be understood as a reaction to a pre-existing *status*, a deliberate or necessary alteration of a pure original form, aimed at preventing it from being mortified and confined to a museum, transformed into a *hibernated* body.

Venus (infected)

On a purely literary plane, some examples might shed some light on how destruction, followed by a post-traumatic reconstruction, can be initiated by corrupting certain preordained forms, thus starting a process that leads to innovation.

In 1959, William Burroughs described the loss of control caused by drug consumption in his visionary and delirious *Naked Lunch* (Burroughs 1959), an extraordinary depiction of the corruption, infection and dysplasia that plagued the American streets during the seventies.

Chicago: invisible hierarchy of decorated wops, smell of atrophied gangsters, earthbound ghost hits you at North and Halstead, Cicero, Lincoln Park, panhandler of dreams, past invading the present, rancid magic of slot machines and roadhouses.

Regardless of the racy subject of his novel, Borroughs created a turning point in literary practices – thus introducing some of the subjects dear to the Beat Generation – by violating and *corrupting*

traditional literary canons. Indeed, he created a new narrative style – in between everyday language and technical language – by alternating street *slang* with medical language, the fruit of some deranged visions that unveil the irrational recesses of the human mind.

Jean-Francois Lyotard, who initiated a critique of the *classic* theories of the Modern Movement, theorised in 1979 the postmodern condition, which eventually became a proper architectural movement characterised by an aesthetic of play and enjoyment, based on the fall of the – so-called – "terroristic" instances of the Modern Movement and on their replacement with something different, described by Coleridge as "fancy" and by Schiller as an "aesthetic play;" something that would represent their ambition to break off from certain "repressive systems," countered by a "disalienating excitement of the new and the *unknown* [...], as well as of adventure, the refusal of conformity, and the heterogeneities of desire", according to Fredric Jameson's foreword to Jean François Lyotard's *The postmodern condition* (Jameson 1984). Hence, the postmodern movement started with a *constructive deformation* of the canons of the Modern Movement, a sort of corruption that should not be mistaken for the regressive, pop reductionist interpretation that characterised the post-war era and that was provocatively branded by Robert Venturi as "less is bore" (about this subject see Bandini 1982).

By theorising the new concepts of *cuteness, zaniness* and *interestingness*, Sianne Ngai recently described the transformative process that affected the aesthetic categories of the past, a transformation that was caused by the "hypercommodified, information-saturated, performance-driven" conditions of the late capitalism (Ngai 2012). At first sight, one might think that "picturesque" was transformed into *cute*, "humoristic" into *zany* and "sublime" into *interesting* by some sort of simplification process, but according to Ngai, that transformation is the result of a progressive deviation toward excessiveness, tragicality and quirkiness, in essence toward some kind of corruption of the old interpretative categories. Therefore, is corruption a new form of expression of the postmodern society in the age of the end of certainties?

Quotation, translation, corruption

The mechanism through which corruption operates is different from the ones used by quotation and by translation, which are artistic techniques that reinterpret the original image or that give it a new lease of life. Indeed, quotation works by reproducing or replicating the *referent*, in order to produce copies and homages, such as the ones used in cinema by Quentin Tarantino or in architecture by Venturi and Scott Brown. A translation generates transliterations, transfer (of meaning) and paraphrases: consider, for instance, the compositions envisioned by the Australian studio ARM – which realised an "in black" version of Villa Savoye for the National Museum of Canberra. On the contrary,

corruption generates scale variations, aberrations, interferences and specular images – such as the ones theorised by Lacan – not entirely devoid of alienation, with the goal of amplifying the meaning of an image or a construction (about this subject see Purini 2008). From Picasso's *Bull's head*, realised with an *assemblage* composed of a handlebar and a saddle, to the contemporary work of Pedro Reyes, who transforms guns and rifles into a mechanical orchestra at the MAXXI museum of Rome (exhibition "Transformers," curated by Hou Hanru, 2015-16).

Corruption practices might give an old work a new lease of life. Consider, for instance, Walter Benjamin, the exegete of Kafka's work, who identified the analysis of "deformation" processes – such as *quoting* – as the underlying theme in the works of the author from Prague. In his works on the subject of Kafka's literature, Benjamin adopted a different notion of quotation and deliberately made an "improper" use of quotations by substituting quoted texts or by attributing quotations to other authors, thus giving the method adopted by Kafka a new lease of life. In this and in other cases, corruption understood as a distortion of a *text* becomes a *constructive* operation; hence we may conclude that, to an extent, the *corrupted*, deformed versions of an original theoretical model may give that very model a new cycle of life.

The artistic processes based on corruption negate the line of critique that proceeds by figurative assonances, thus recreating scenarios that are formally similar to some original scenarios. On the contrary, artistic practices based on corruption adopt *second derivatives*, hyperboles and logical jumps. Indeed Antonio Sant'Elia, who quite rightly became the founding father of modern architecture by creating some revolutionary *futurist* worlds, can be seen as a *degenerate* pupil of Giuseppe Sommaruga and of Wagnerschule. The teaching of Antonio Sant'Elia was subsequently reinterpreted, metabolised and *distorted* by other architects, such as Buckminster Fuller, Archigram and Richard Rogers. The ingenious architect from Como was, therefore, the source of inspiration for many different lines of research and contributed to the creation of not just one school, but of many architectural trends, whose strength is measured by the *critical distance* each trend has achieved with respect to the original teaching. The recent book *Antonio Sant'Elia. Manifesto dell'Architettura Futurista. Considerazioni sul centenario* (Malfona, Manicone, Purini 2015) investigates in depth the legacy of Sant'Elia. On the contrary, Caravagesque painters understood Caravaggio's *figurative program*, but not his *method* and consequently developed a *manner*, but not a *language*. Indeed, the *method* adopted by a movement is certainly not revived by merely reproposing its figurative imaginary, as the method and its significance have to be understood first. Although a form might disappear – as Mario Merz wrote – its root remains eternal. Hence, artists, unlike scholars, are constantly looking ahead and teach us that *corrupting* a form is a necessary step to bring its new significances to light.

Working on an historical city. Demolishing or recycling

The city of Rome is the result of a spatiotemporal superimposition of an ancient world and of a new one, of present and past. On the one hand, Piazza Navona – an ancient stadium and a place for spectacles, which over time has become its own prison – is a metaphor of the state of subjection that the sublime beauty of a monument (and of history) may represent, given that it severely restricts even the possibility of imagining any future scenario. On the other hand, an innovative project, a project that would storm into the past in a defiant act of *disruption*, like the main character of Heinrich von Kleist's novel – *Michael Kohlhaas* – who is ready to set the city of Leipzig on fire. Hence, we are faced with a choice: demolishing or recycling, two alternative strategies understood as opportunities to unleash new utopias while disposing of a cumbersome past.

Although a demolition project would *make space* by literally leveling parts of the city, making a *tabula rasa* has never been realistically possible and, after all, building always entails rebuilding, hence *overwriting*. Yet, the natural process of overwriting, reusing, transforming matter – and actually also *adapting* a construction to the passage of time – cannot be considered as a form of recycling, as recycling does not necessarily imply altering matter: it is an act of *overturning* and conceptual transfiguration that, by subverting pre-existing canons and rules is, to an extent, a revolutionary act. Recycling represents a *destructive* project that is not a mere continuation and, therefore, its outcome cannot but be a *corrupted* version of an original architectural form.

Consider, for instance, some of the utopian urban *recodification* projects based on an architectural *rewriting* of monuments and ruins, such Arata Isozaki's proposal for the development of the Shinjuku station in Tokyo (City in the air, 1960). In this proposal, the pillars of the city spring from the drums of the columns of a Doric temple – *ruins of the future* – which represent the biological decay of the city. In a manner similar to Isokazi's operation – who "built all our dreams", according to Adolfo Natalini – the Superstudio group envisioned placing its Monumento Continuo (1969-70) on top of the Coliseum, or covering the fronts of Piazza Navona or over wide areas of Manhattan. The group adopts a post-urban notion in which monuments are emptied of their symbolic value and transformed into mute monoliths, simple and provocative extruded objects. Artistic-performative operations such as the Estate Romana – a series of cultural events organised by Renato Nicolini – went in the opposite direction and gave architects and artists a chance to redesign some portions of the city, to reuse monuments and ruins as *usable* spaces by enriching them with ephemeral scenes. Consider, for instance, artists such as Christo and Jeanne-Claude, who reinstated the symbolic value of some monuments (Porta Pinciana in 1974) by temporarily hiding them under their ample packagings.

Ludovico Quaroni's "timid proposal" for Piazza Venezia (1987) in which Sacconi's Altare della Patria is partially demolished in order

to give it the semblance of a ruin is, in a sense, a project that goes in the opposite direction of Christo's and Jeanne-Claude's *overwritings*. Quaroni wrote that the goal of his project was "desecrating" the Altare della Patria, transforming it into a modern ruin, in order to *purify* it from any rhetorical memories from the Risorgimento. By *corroding* the monument and by demoting it to a ruin, it would have lost its triumphalist symbology. In the project's report, Quaroni wrote: "In these conditions, Rome's past can even show itself as a hindrance, an unshakable constraint: neither seems to me that the spirit and the European culture of the young Roman architects is likely to have passed the invisible but solid 'historic' barrier that the city imposes. It seems indeed that the little lions of the sixteenth and seventeenth centuries are able to corrupt good intentions in all of us, as soon as they come to our minds."

The provocative Salvataggi di centri storici italiani, proposed by the Superstudio group in 1972, are among the most radical instances of corruption of monuments and urban organisms. This operation was spurred by the group's opposition to the conservation of these centres, to which they opposed the paradoxical theory of "salvation through destruction." Indeed the authors stated that "in apocalyptic times, destruction is the only salvation, the total sterilisation of the organism that, conceived to be the house of man, becomes his prison and eventually his grave." Hence, they envisioned depriving Venice of its lagoon, flooding Florence and tilting Pisa, to make vertical only the Tower.

The jails of Piazza Navona. Corruption, compromise, consumption

Although recycling operations may *heal* the battered body of a city, some processes eventually damage it even further. Monument conservation projects, for instance, generate a form of imprisonment caused by a pure, anachronistic preservation of monuments that are no longer in their *original landscape*, the one in which they were built. In the present ever changing urban landscape, any monument – being a *monstrum* and hence an intrinsically exceptional element – is an out of place intruder, a *nosferatu*. Except, of course, in Rome. Indeed, only in Rome the sublime monster, the *memento mori* – a repugnant presence in an eternally, surgically young world – represents an incantation (or maybe a sorcery), as the fascination for the past becomes an eternal admonition against any possible change: the magnificent, solemn and devastatingly unalterable eternal city.

Yet, although a monument as a physical object is imprisoned by its own conservation, its reinterpreted, altered and somehow *corrupted* image still makes it, to an extent, operative. If "the weight of dust exceeds the weight of settled objects" – as the poet Percy B. Shelley (*Ozymandias*, 1818) and the singer Robert Wyatt (*Free will and testament*, 1997) wrote – all that there will be left of architecture will be its *simulacrum*, not the signs and the ruins left by humankind. However, by accepting this view of the

world – that is, by accepting the perishable nature of any object made by humankind – architecture would assume ephemeral and precarious forms that would literally leave no trace. Worse still, architecture would abdicate its project, as predicted by that understanding of crisis that would limit architecture to strict necessities, in order to reduce waste, thus substituting the utopia of possibility with the realism of necessities.

In light of these considerations, recycling operations appear as a possible alternative. Indeed, these operations would attribute multiple identities to a work, by welcoming *rewriting* processes on pre-existing works, in the context of a project in which the city is seen as an archeological text as well as a *palimpsest* that can still be transformed. Yet, these life-extending operations come at a price, as they generate *surrogates*, provocative *superfetations* or elegant superimpositions. Some recycling operations unveil some kind of *autophagy*, which becomes manifest in the will to modify the heritage of the city violently by rebuilding it continuously, in a game in which a collective work of art is altered and manipulated by different authors. Indeed, some of these designers may appear to be the *demolishers* condemned by Victor Hugo: they do not physically destroy the past, but they build over and under, inside and outside, eventually *disassembling* a previous notion of space.

Generally, a recycling project may save a work from a far worse type of corruption, the one caused by deterioration, by decline and by *consumption*. Yet, that is not always the case. For instance, let us consider some controversial projects, such as that carried out on the Palais de Tokyo by Anne Lacaton and Jean-Philippe Vassal, who programmatically accept the deterioration of a building designed in the thirties, thus reducing the *post-production* of it. Architects decided to design a museum that appears to be a work in progress, in which every object is modified and every transformation is still ongoing. Actually, the building is more similar to a movie set, a *framework* that declares its own function, leaving only the scenic act to *go on air*. The Palais appears to be a conceptual reversal of the notion of museum understood as a "tumultuous work in progress" – quoting Antonio Sant'Elia's *Manifesto of Futurist Architecture* – (such as the Fun Palace or the Beaubourg): it does not aim to produce new transformations, but rather, it reverses to pure mechanics of transformation. That is the pessimism of those who think architecture cannot change the world... Or is it a new trend?

Bibliography

M. Bandini, "Fashion and consumption. Notes on Aldo Rossi," *Transition*, 1/3 (1982) | W. Burroughs, *The Naked Lunch* (Paris: Olympia Press, 1959) | F. Jameson, "Foreword," in J.-F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984) | L. Malfona, M. Manicone, F. Purini (eds.), *Antonio Sant'Elia. Manifesto dell'Architettura Futurista. Considerazioni sul centenario* (Roma: Gangemi, 2015) | S. Ngai, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2012) | F. Purini, "Viral Architecture," *Lotus International*, 133 (2008).

Lina Malfona

Da www.treccani.it.
Consultato il 15 maggio 2016

corruzione s. f. [dal lat. *corruptio -onis*, der. di "*corrumpĕre* corrompere", part. pass. *corruptus*]. | **1. a.** il corrompersi, l'essere corrotto, nel senso di decomposizione, disfacimento, putrefazione e sim.; **b.** il guastarsi, il degenerare: *c. di una lingua* (espressione frequente nell'uso dei puristi); **c.** ant. contagio. | **2.** in senso attivo, l'opera di chi induce altri al male.

Il termine latino *corrumpĕre*, che significa "infrangere, guastare, alterare", ha indubbiamente un'accezione negativa. Ma se si eliminano componenti per così dire etiche – quali la degenerazione o il vizio – insite nel concetto di corruzione, esso può essere reinterpretato come una reazione a un precedente *status* (infrazione), una volontaria alterazione della purezza della forma originaria. Alterazione spesso necessaria a impedire che quella forma subisca processi di mortificazione o museificazione, divenendo un corpo *ibernato*. Il cortocircuito purezza/corruzione merita un'attenta analisi, volta a ridefinire il concetto di *corruzione della forma* per riutilizzarlo come pratica artistica o addirittura come strumento del progetto.

Venus (infected)

Su un piano puramente *letterario*, alcuni esempi possono chiarire come certe pratiche di corruzione di una forma predeterminata abbiano indotto processi di scardinamento e ricostruzione post-traumatica, tali da scatenare l'innovazione.

Nel 1959 William Burroughs descriveva la perdita dei meccanismi di controllo generata dall'assunzione di stupefacenti nel visionario e delirante *Pasto nudo* (Burroughs 1959), un sublime quadro della corruzione, dell'infezione e della *displasia* che si aggirava per le strade americane negli anni sessanta.

Chicago: invisibile gerarchia di mangiaspaghetti scorticati, odore di gangster atrofizzati, un fantasma terreno ti intercetta a Nord e a Halstead, a Cicero, a Lincoln Park, mendicanti di sogni, passato che invade il presente, rancida magia di slot-machine e locali malfamati.

Ma al di là della scabrosità del tema, ciò che segnò un punto di svolta nelle pratiche letterarie – introducendo i temi della *beat generation* – è che Burroughs ruppe le convenzioni e *corruppe* i canoni di scrittura. Con questo romanzo, infatti, l'autore formulò un nuovo stile narrativo – a metà tra la lingua parlata e il linguaggio tecnico-specialistico – alternando allo *slang* di strada una terminologia medico-chirurgica, frutto di visioni alienate che svelavano certi illogici recessi della mente umana.

Artefice di un processo di messa in discussione dei canoni e delle categorie per così dire *classiche* del Movimento Moderno, Jean-Francois Lyotard teorizzò nel 1979 la condizione postmoderna (Jameson 1984). Che in architettura divenne un vero e proprio movimento, caratterizzato da un'estetica del gioco e del divertimento, basata sulla caduta delle cosiddette

istanze "terroristiche" del Movimento Moderno e sulla loro sostituzione con ciò che Coleridge chiamava "fancy" e Schiller "aesthetic play". Un'aspirazione verso la rottura con certi "sistemi repressivi", ai quali era contrapposto ciò che Fredric Jameson – nella prefazione alla versione inglese di *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir* – definiva come il "disalienating excitement of the new and the *unknown*, as well as of adventure, the refusal of conformity, and the heterogeneities of desire". Il postmoderno si sviluppò dunque a partire da una *costruttiva deformazione* dei canoni del Movimento Moderno, una sorta di corruzione che non va equivocata con la regressiva lettura riduzionista e pop condotta nel periodo post-bellico, quel modernismo che Robert Venturi aveva provocatoriamente bollato come "less is bore" (su questo argomento si veda Bandini 1982).

Teorizzando i nuovi concetti di *cuteness*, *zaniness* e *interesting*, Sianne Ngai ha recentemente illustrato nel suo libro *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting* (2012) come le categorie estetiche del passato abbiano subito un processo trasformativo, dovuto alle condizioni "hypercommodified, information-saturated, performance-driven" del tardo capitalismo. A un primo sguardo, sembrerebbe un processo di semplificazione quello che ha modificato il pittoresco in *carino* (*cute*), l'umoristico in *buffo* (*zany*) il sublime in *interessante* (*interesting*) Si tratterebbe invece, secondo Ngai, di una deviazione progressiva verso l'eccessivo, il tragico o lo stravagante, di una sorta di corruzione delle categorie interpretative. La corruzione è dunque la nuova forma con cui la società postmoderna si esprime in un periodo caratterizzato dalla fine delle certezze?

Quotation, translation, corruption

Il meccanismo della corruzione differisce da quello della citazione e dalla traslazione, tecniche artistiche che lavorano anch'esse sull'immagine originaria per reinterpretarla o attualizzarla. La citazione, infatti, si basa sulla riproduzione o sulla replica del *referente*, per produrre copie e tributi come quelli adottati nel cinema da Tarantino e in architettura da Venturi e Scott Brown. La traslazione di senso genera traslitterazioni, traduzioni e parafrasi: si pensi alle operazioni compositive effettuate dallo studio australiano Arm, che nel National Museum of Canberra costruisce una versione di villa Savoye *in black*. La corruzione produce invece variazioni di scala, aberrazioni, disturbi e immagini speculari – come quelle teorizzate da Lacan, non prive di una certa dose di alienazione – volti ad amplificare il senso di immagini o manufatti (su questo soggetto si veda Purini 2008). Dalla *Testa di toro* di Picasso, ottenuta dall'*assemblage* di un manubrio e un sellino, all'installazione di Pedro Reyes che, in occasione della mostra "Transformers", converte una serie di pistole e fucili in un'*orchestra meccanica* (a cura di Hou Hanru, Maxxi, Roma 2015-16).

Le pratiche di *corruzione* possono determinare processi di attualizzazione dell'opera. A tal proposito, si pensi al caso di Walter Benjamin, esegeta dell'opera di Kafka, che individuò nell'analisi dei procedimenti

"deformanti" – tra cui la *citazione* – il tema di fondo delle opere dell'autore. E nei suoi testi interpretativi della letteratura kafkiana, Benjamin rielaborò il concetto di citazione, usandolo in maniera volutamente "scorretta", sostituendo cioè i termini di brani citati o attribuendoli ad altri autori. In questo modo, Benjamin attualizzò il procedimento utilizzato da Kafka, rendendolo ancora operante. In questo come in altri casi, la *corruzione* intesa come distorsione di un *testo* diventa un'operazione *costruttiva* e l'insegnamento che ne traiamo è che sono le versioni in qualche misura *corrotte*, deformate e *borderline* di un modello teorico originario a renderlo ancora operante.

I procedimenti artistici basati sulla corruzione negano quella linea critica che procede per assonanze figurative, ricreando scenari formalmente simili a quelli originari. Al contrario, le pratiche artistiche di corruzione privilegiano le derivate seconde, le iperboli e i salti logici. Si pensi alla figura di Antonio Sant'Elia, allievo *degenere* di Giuseppe Sommaruga e della *Wagnerschule*, che, creando rivoluzionari mondi *futuristi*, è divenuto a buon diritto il padre fondatore dell'architettura moderna. L'insegnamento di Antonio Sant'Elia è stato a sua volta reinterpretato, metabolizzato e *distorto* da architetti come Buckminster Fuller, Archigram e Richard Rogers. Ciò significa che il geniale architetto comasco ha saputo innescare riflessioni tali da generare non uno ma molteplici filoni di ricerca, contribuendo a far nascere non una scuola ma diverse tendenze architettoniche, la cui forza si misura nella *distanza critica* che tali prodotti assumono rispetto all'insegnamento originario. Il recente *Antonio Sant'Elia. Manifesto dell'Architettura Futurista. Considerazioni sul centenario* (Malfona, Manicone, Purini 2015) investiga in profondità il suo lascito. Diverso è stato il rapporto tra Caravaggio e i pittori caravaggeschi, che hanno compreso il *programma figurativo* ma non il *metodo* del maestro, sviluppando una *maniera* ma non un *linguaggio*. Difatti, non è di certo riproponendo l'immaginario figurativo legato a un movimento che si attualizza il movimento stesso, bensì cogliendone la lezione, il metodo, il senso, al di là del programma figurativo che esso propone. Se la forma scompare – scrive Mario Merz – la sua radice è eterna. E così l'artista, che guarda sempre più in avanti rispetto allo studioso, insegna a *corrompere* la figura per portare alla luce nuovi significati della forma.

Operare sulla città storica. Demolire o riciclare

La città di Roma è il risultato della sovrapposizione spazio-temporale di due mondi, il nuovo e l'antico, il presente e il passato. Da un lato, Piazza Navona – antico stadio e luogo di spettacolo, divenuta nel tempo carcere di se stessa – si fa metafora dello stato di soggezione che la bellezza sublime del monumento (e della storia) può rappresentare, dal momento che limita fortemente le possibilità di prefigurare scenari futuri. Dall'altro lato c'è il progetto del nuovo, che vorrebbe irrompere prepotentemente sul passato come un atto di scardinamento, come

il protagonista della novella di Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*, che davanti alle mura di Lipsia si accinge ad appiccare il fuoco alla città. Siamo davanti a un bivio: l'urgenza di liberarci da un passato ingombrante si interroga su due strategie, la demolizione o il riciclo, intese entrambe come possibilità che nuove utopie possano manifestarsi.

Nonostante il progetto di demolizione preveda di *fare spazio* creando "radure", cioè cancellando parti di città, bisogna ammettere che non è mai stato possibile fare *tabula rasa* e che costruire, in fondo, significa sempre ricostruire, dunque *sovrascrivere*. Tuttavia quel naturale processo di sovrascrittura, di riutilizzo, di trasformazione della materia – e in fondo di *adattamento* dell'edificio al passare del tempo – non può essere considerato riciclo. Quest'ultimo non sottintende necessariamente un'alterazione della materia: è un atto di trasfigurazione di natura concettuale, di sovvertimento di canoni e regole precedentemente imposti, un atto di *ribaltamento* in qualche misura rivoluzionario. Il riciclo sembrerebbe più un *progetto* di scardinamento che di continuazione, quindi il suo prodotto non potrà che essere una versione *corrotta* della forma architettonica originaria.

Si pensi ad alcuni progetti utopistici di *ricodifica* urbana basati sulla *riscrittura* architettonica di monumenti e rovine, come la proposta di Arata Isozaki per lo sviluppo dell'area della stazione di Shinjuku a Tokyo (City in the air, 1960). Qui i piloni della città nuova si sviluppano a partire dai rocchi delle colonne di un tempio dorico – *rovine del futuro* – che sono il simbolo del decadimento biologico della città. Analogamente all'operazione di Isozaki – che "ha costruito tutti i nostri sogni", scriveva Adolfo Natalini – il gruppo Superstudio collocava indifferentemente il suo Monumento Continuo (1969-70) al di sopra del Colosseo o a schermare i fronti di Piazza Navona o, ancora, a coprire ampie zone di Manhattan. Siamo nell'ambito di una concezione post-urbana che svuota il monumento del suo valore simbolico per renderlo un monolite muto, un semplice e provocatorio oggetto estruso. In direzione diversa andavano invece operazioni artistico-performative come l'Estate Romana – la serie di manifestazioni culturali organizzate da Renato Nicolini – che diede modo ad architetti e artisti di provenienze diverse di riprogettare brani della città e riusare i monumenti e le rovine come luogo ancora *operabile*, in cui calare scenari effimeri. Si pensi ad artisti come Christo e Jeanne-Claude, che avvolsero temporaneamente nei loro imballaggi ampi pezzi di città (come Porta Pinciana), riproponendo il valore simbolico del monumento attraverso la negazione della sua vista.

Un progetto *di corruzione* per certi versi opposto rispetto a queste ultime *sovrascritture* è la "timida proposta" di Ludovico Quaroni per Piazza Venezia, che prevedeva la *ruderizzazione* dell'Altare della Patria, cioè la demolizione parziale del monumento. Il progetto avrebbe trasformato l'edificio di Giuseppe Sacconi in un rudere moderno con l'intento, scriveva Quaroni, di "dissacrare" il sito per *purificarlo* dai retorici ricordi risorgimentali. In questo modo, il monumento sarebbe stato *corroso* e declassato

a rudere, perdendo di fatto la sua simbologia trionfalistica. Nella relazione che accompagnava questo progetto, commissionatogli da Franco Purini nel 1978, in occasione della mostra "Le città immaginate. Un viaggio in Italia. Nove progetti per nove città", Quaroni scriveva:

"In queste condizioni il passato di Roma può addirittura mostrarsi come un impaccio, un vincolo irremovibile: né mi sembra che lo spirito e la cultura europei dei giovani architetti romani sia tale da aver superato l'invisibile ma solida barriera 'storica' che impone la città. Mi sembra anzi che i leoncini del Cinquecento e del Seicento siano tali da *corrompere* in tutti noi, non appena si affaccino alla mente, i buoni propositi".

Tra i casi più radicali di *corruzione* del monumento e dell'organismo urbano, si ricordano quei provocatori Salvataggi di centri storici italiani proposti ancora una volta dal gruppo Superstudio nel 1972. Questo tipo di operazione scaturiva dalla contestazione delle pratiche di salvaguardia di tali centri, a cui si opponeva la paradossale teoria del "distruggere per salvarsi". "In tempi di apocalisse – scrivevano gli autori sulla rivista "IN. Argomenti e immagini di design" nel maggio 1972 – il solo salvataggio è la distruzione, la sterilizzazione totale di quell'organismo che, nato per essere la casa dell'uomo, ne è divenuto prigione e infine sepolcro". Così la città di Venezia veniva privata della sua laguna mentre Firenze veniva sommersa e Pisa si inclinava in modo da rendere verticale solo la Torre.

Le carceri di piazza Navona. Corruzione, compromissione, consunzione

Se le operazioni di riciclo possono forse ancora *sanare* il corpo logoro della città, ci sono alcuni processi che invece finiscono per comprometterlo ulteriormente.

Le operazioni di tutela del monumento, ad esempio, generano quella sorta di prigionia determinata dalla conservazione pura e anacronistica di un'opera sradicata dal suo *paesaggio originario*. Il monumento – elemento di eccezionalità, quindi *monstrum* – rappresenta infatti nello spazio urbano ormai mutevole e iper-trasformabile della città contemporanea l'oggetto fuori posto, l'intruso, il *nosferatu*. Certo, ovunque tranne che a Roma. Solo qui, infatti, il sublime mostro, il *memento mori* – ormai ripugnante in un mondo eternamente fanciullo, chirurgicamente giovane – rappresenta l'incantesimo (o forse la stregoneria), la fascinazione del passato che diventa un continuo monito a ogni azione propulsiva: la magnifica, solenne e devastante immutabilità della città eterna.

Ma se il monumento inteso come oggetto fisico appare ormai prigioniero della sua stessa conservazione, è la sua immagine reinterpretata, alterata, quindi in qualche misura *corrotta* a renderlo ancora operante. Se "il potere della polvere supera il peso degli oggetti" – come scrivevano il poeta Percy B. Shelley (*Ozymandias*, 1818) e il cantante Robert Wyatt (*Free will and testament*, 1997) – ciò che resterà dell'architettura sarà soltanto il suo *simulacro*, non i segni o le rovine lasciati dall'uomo. Tuttavia,

accettando tale visione del mondo – accogliendo cioè il fatto che tutto ciò che l'uomo produce è destinato a svanire –, l'architettura finirebbe per assumere forme talmente effimere e precarie da non lasciare più traccia di sé. O, peggio, abdicherebbe al progetto, come già previsto da quel modello della crisi che tende a limitare l'architettura solo a ciò che è ritenuto strettamente necessario, per non lasciare scarti, per non produrre sprechi, sostituendo il realismo della necessità all'utopia delle possibilità.

Alla luce di queste considerazioni, le operazioni di riciclo sembrano delineare una possibilità alternativa. Tali procedure, infatti, attribuiscono all'opera identità multiple, accogliendo pratiche di *riscrittura* delle preesistenze all'interno di un progetto che vede la città come testo archeologico e *palinsesto*, su cui è ancora possibile operare delle trasformazioni. Il rovescio della medaglia è che, in quanto operazione di prolungamento della vita dei manufatti, il riciclo generi *surrogati*, non importa che siano provocatorie *superfetazioni* o eleganti sovrapposizioni. Alcune operazioni di riciclo rivelano addirittura una sorta di *autofagia*, che si manifesta in quella volontà di alterare in maniera violenta il patrimonio della città attraverso il suo continuo rifacimento, in un gioco di aggiunte e manipolazioni autoriali di un'opera d'arte collettiva. In quest'ottica, certi progettisti appaiono come quei *demolitori* condannati da Victor Hugo; ma anziché distruggere fisicamente il passato, essi vi costruiscono dentro e fuori, *disassemblando* una precedente idea di spazio.

Tendenzialmente il progetto di riciclo salva l'opera da una ben più grave forma di *corruzione*, che è quella data dal degrado, dal deperimento, dalla *consunzione*. Ma non è sempre così. Si pensi a certe controverse operazioni di riciclo, come quella effettuata sul Palais de Tokyo da Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, che accettano programmaticamente il deterioramento di un edificio degli anni trenta, riducendo al minimo la sua *postproduzione*. I progettisti decidono di disegnare un museo sotto forma di cantiere, dove tutto avviene sotto gli occhi del visitatore. In realtà, l'edificio sembrerebbe piuttosto un set cinematografico, un *framework* che declina la sua funzione, lasciando che l'atto scenico si compia.

Così il *Palais* sembra il ribaltamento concettuale di quella macchina museale intesa quale "cantiere tumultuante" (come il *Fun Palace* o il *Beaubourg*, per intenderci): esso rinuncia a produrre trasformazioni, regredendo a pura meccanica della trasformazione. Pessimismo di chi pensa che l'architettura non possa cambiare il mondo... O nuovo *trend*?

Bibliografia

M. Bandini, *Fashion and consumption. Notes on Aldo Rossi*, "Transition", 1-3, 1982 | W. Burroughs, *The Naked Lunch*, Olympia Press, Paris 1959 | F. Jameson, *Foreword*, in J.-F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984 | L. Malfona, M. Manicone, F. Purini (a cura di), *Antonio Sant'Elia. Manifesto dell'Architettura Futurista. Considerazioni sul centenario*, Gangemi, Roma 2015 | S. Ngai, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2012) | F. Purini, *Viral Architecture*, "Lotus International", 133, 2008.

Lina Malfona

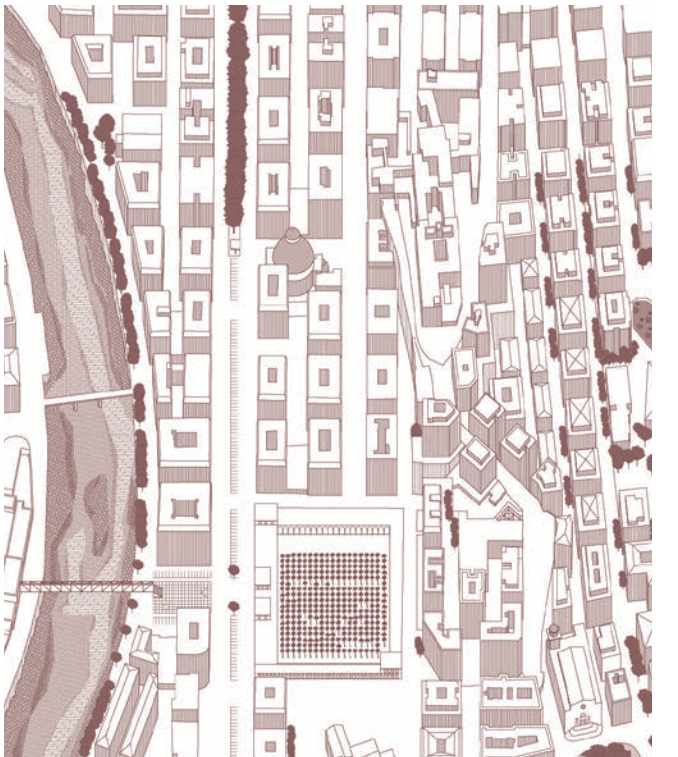
C

Da www.treccani.it.
Consultato il 15 maggio 2016

demolire v. tr. [dal lat. *demolire* o *demoliri*, comp. di *de-* e *moliri* "smuovere; costruire, erigere"]. | **1.** abbattere, buttare giù: *d. un fabbricato*, *una costruzione*, *un muro di cinta*, *un carro ferroviario*, ecc. | **2.** in usi fig. e iperb., annientare, distruggere, e sim.: *d. un avversario* (sia fisicamente, per es. nella lotta e nel pugilato, fiaccandone la resistenza e mettendolo in condizione di non poter più reagire e combattere, sia sul piano della discussione, del contraddittorio); analogam., *d. una teoria*, *una tesi*, *una serie di argomentazioni*, *un castello di prove* o *di accuse*, dimostrandone in modo incontrovertibile l'infondatezza; fam., deprimere moralmente, gettare in uno stato di grave abbattimento: *tutte queste contrarietà mi hanno demolito*; rovinare, guastare irreparabilmente: *gli eccessi gli hanno demolito l'organismo*. Anche, rovinare la posizione sociale, o togliere credito, annullare l'influenza di una persona, con critiche, rivelazioni e sim.: *d. un uomo politico*; *d. un artista* o *la fama d'un artista*.

Demolire Genova

Baukuh
con Fabio Borghini, Leda Capponi, Francesca Cervellini, Barbara Ivaldi.
Courtesy Pinksummer



D

D

Baukuh, Demolire Genova, 2013, stato di fatto

D

Baukuh, Demolire Genova, 2013, progetto

Baukuh, Demolire Genova, 2013, stato di fatto e progetto

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Acessed 18 May 2016

difference (ˈdɪfərəns; ˈdɪfrəns) noun [mid-14c., from Old French *difference* (12c.) "difference, distinction; argument, dispute," from Latin *differentia* "diversity, difference," from *differentem* (nominative *differens*), present participle of *differre* "to set apart" (see *differ*). Sense of "a quarrel" first attested late 14c. Colloquial phrase *what's the diff?* first recorded 1896]. | **1.** the state or quality of being unlike. | **2.** a specific instance of being unlike. | **3.** a distinguishing mark or feature. | **4.** a significant change in a situation → "the difference in her is amazing." | **5.** a disagreement or argument → "he had a difference with his wife." | **6.** a degree of distinctness, as between two people or things. | **7. a.** the result of the subtraction of one number, quantity, etc., from another; **b.** the single number that when added to the subtrahend gives the minuend; remainder. | **8.** (logic) another name for *differentia*. | **9.** (mathematics, of two sets) **a.** the set of members of the first that are not members of the second A – B; **b.** see *symmetric difference*. | **10.** (heraldry) an addition to the arms of a family to represent a younger branch.

In re-cycle terminology, the word "difference" acquires a particular relevance, since it defines the otherness of the concept of recycling with respect to those of reuse, regeneration, recovery: not everything can be recycled. It is necessary to choose, that is to say, to *differentiate*.

Firstly, the term is intended as "discontinuity," which is a material, temporal and spatial gap. In particular, difference can be observed on various levels. On the *objectual* level, which is focused on materiality and form, the term refers to a non-identity of two or more things belonging to the same category which have in common a distinctive characteristic (figure, shape, colour). This concept has to be put in relation to that of repetition: we can understand and represent a phenomenon as we observe how it repeats depending on circumstances – a repetition-with-difference, that is to say a repetition subdued to difference, and also difference resulting from repetition: "every identity is simulated, it is an optical effect resulting from a deep play of difference and repetition" (Deleuze 1971, p. 2). The repetition cycle, in this sense, was realized also by Paul Cézanne when he was searching for the truth of things (the truth of Mount Sainte-Victoire) in what they have in common, in spite of their variations and their continuous state of flux. Many works express this concept: variation helps getting at the generality and stability of things, which is something that all differences have in common. For instance, we can think of *A Giacometti portrait*, a photographic story about 18 variations on the theme of portrait of Lord James, made in 1964. On a *relational* level, with a special attention paid to the elements of topological otherness, difference is identified in the membership of a given object to a system of

relations, of affinities and/or topological continuity. We can recall figures of modern arts such as Fontana's *cuts* and figures of philosophy such as Deleuze's *fold,* which is used to describe *Leibniz and the Baroque* (Deleuze 1988). Reality is made of folds, a fold which becomes concrete thanks to a never ending process of differentiation. Therefore, space turns into a porous plane, always moving, full of fractures, torn by sudden distances. This porousness can be considered as an endless range of folds: a multiplicity which thickens and stretches again and again. On a *rhythmical* level, which analyses the way according to which objects and/or similar topological or material conditions or configurations evolve over time. In this way difference can be considered as an evolving entity with regard to the temporal development of relations and divergences. Difference and starting points characterise entities, while repetition and endlessness refer to the never-ending repetition of entities, that is to say the concept of *being* (Foucault 1998). In a rhythmical sense, difference is provoked by a transformation which projects the life of objects and their relation with context in a scenario. Also elements of classical music – syncopation, pause, backbeat – can help, above all if they are included in a "serial" or dodecaphonic system, like that of Pierre Boulez and Neue Musik.

When the question is posed like this, the concept of "difference" belongs to three concurrent fields: material and relative to form, spatial and temporal. In each of these fields we can define the functions which determine all possible transformations. In the following paragraphs we will try to explain how they act regarding: form and matter (action upon objects); topological and functional relations (this dialectic mainly involves the laying surface, that is the soil); and the metabolism of systems, that is to say how the other two series of actions are carried out over time.

Matter and conformation

Plastic and aluminium (1), paper and cardboard (2), glass (3), bio-waste (4), unsorted waste (5): this is how objects are distinguished in the solid urban waste cycle. The distinction of waste is based on their material characteristics. Collection modalities are governed by a recycling plan which is intended to maximise economic efficiency and environmental sustainability of the whole operation. However, in the solid urban waste cycle there is no place for a concept of space. Waste is movable and can be combined in infinite ways. It can be easily transported thanks to mechanical vehicles and can undergo industrial processes such as post-selection, screening and classification, with dedicated assembly lines.

Vice versa, architecture, infrastructures and cities have an indissoluble (and fundamental) bond with the soil. Their form has a stable structure and their relations are characterised by high factors of inertia. This *fixity* dramatically changes the perspective of any recycling project

related to urban materials. Mono-dimensional space of waste turns into the complex and intertwined three-dimensionality of the ground and its corrugations (including buildings). A first consequence is that differentiating becomes complex. It passes from a simple algebraic space – characterised by a finite number of elements (in the example: 1, 2, 3, 4, 5) – to a multi-dimensional space, in which there is an infinite number of possible combinations of matter and objects. The waste process, which lacks spatiality, always has a solution. This other process may not and, even when it has one, it may often have multiple solutions (which are *equivalent*. In this equivalence the author can play his/her role). The variance between the two aforementioned systems is realised in the distinction between *rule* and *plan*, where the latter is spatially defined and oriented, while the former lacks spatiality and is universally applicable.

Material difference between objects can be observed from several points of view. Looking at objects (and urban fragments), it can be of importance from a linguistic point of view, relative to the distance which separates current conditions from the expected life cycle. Within the industrial process of recycling solid urban waste, the original object is substantially transformed. What is recycled is the material, not the object with its own identity. The *fixity* of architectures and their strict relationship with the soil and the place in which they are built makes this idea impracticable, unless we intend recycling as a mere selection of materials deriving from demolitions (in mathematics, what is called a "banal solution"). This is not the ambition of re-cycle, which is instead that of *metamorphosis*, the transfiguration of function and sense of *selected* useful materials according to a reference model (a model defined by topological and systemic conditions, a theme to be developed further in the following paragraph). Difference between a before and an after is to be considered on an objectual level. It is something similar to when modern art experimented with *ready-made*: known objects which are arranged in innovative and unexpected concatenations. In this process the object or the group of objects is intended as unique, with a peculiar *individuality* which determines a different laying surface according to analogous and repeated forms. This poetics of difference is based on a *distancing effect* (it changes the focus of the eye, the point of view, the perceptual link and/or the environment to which it belongs and it transforms its supporting base, even digging under it). At the limit this procedure can be carried out without any formal distortion, but rather through a pure transposition of the object in an alternative semantic system, as Marcel Duchamp said (an example is the famous *Fountain*, presented in 1917, which was simply rotated to 90°).

Space, soil, topology

The limitless combinatory possibilities of architecture (architectonic elements) and of cities (urban elements) is generally reduced by the

use of *models*. These can be considered as typical and recurrent forms which are recognised thanks to abstractive observation of any specific cases and their grouping according to analogous material, relational, functional and locational features. However, modelling is not only an instrument to read and classify existing entities. It also works as an "orientation" for expected transformations. One of the working procedures both in architecture and urban planning is comparing factual conditions and expected models, trying to make reality and plans converge.

Models can be of various kinds and are also combinable: *typological*, *morphological, functional*, *linguistic*. Each model implies a *landscape* (intended as including social life, perception, relation among things and their conformation). They are, in linguistic terms, a *style* in Lukács's notion of *shared language*.

Nonetheless, the situation in which re-cycle works is very different from that of twentieth-century projects. Cold and rational modernity erases anything pre-existent. It is evident that a recycling project totally inverts this condition, since pre-existence, that is to say the object/the system of objects which have to be transposed into another life cycle, is a determining factor in defining all the possible transformations. In this condition, expected models – relative to space or use (typology), invariants in relations between full and empty (morphology), relative to material conformation and to constant relations between conforming parts – are not to be intended as definite urban facts. They are neither architectures nor imagined cities. Their nature is structurally multi-scalar, somewhat blurred, while their arrangement can be defined over time.

The procedure used to accomplish this difference derives from a dense dialectic between systemic analysis of reality and "political" figures that can orient the transformation. The first impulse is founded on pure analytic rationality: the reconstruction of biographies, their superimposition, the scientific re-composition of interrupted relations. It is a kind of archaeological work, made of knowledge and cataloguing. Relations act in space and, especially in modern times, the reality of space largely coincides with the soil. This is neither an isotropic space (like in modern utopias) nor a hierarchical one (like in the course of history so far). Its topology is rather discontinuous, made of gatherings and rifts, folds, vacuums, heterotopic short cuts and other kinds of illusions. Its complex and kaleidoscopic nature makes its description impossible. We need to describe its conditions by approximation, approaching it through a progressive circumscription of focus. Therefore, considering different levels of interpretation at the same time is of great importance (for instance, organising complexity of space into systems: water, solid waste, energy, lighting, transportation, etc.). Each element is assigned an independent system of meanings and actions. Superimposition of these systems works on different

levels, avoids value judgements and considers each level to be of the same importance. Like in one of Juan Gris's paintings, our eye can be misled. Reality can be understood only through cataloguing and in vitro re-construction of all the levels it is made of. The shift from cataloguing to the project (in other words, to the production of a difference) is produced by the superimposition of levels and visual research for analogies, relations, opportunities.

This patchwork of signs can be solved following the "political" direction of new models. These models, which are no longer determined and *finite*, can assume a *figurative* characterisation thanks to the synthetic reduction of a complex world made of references and perspectives. While the classical typological-morphological model becomes concrete in a series of invariant relations, the *figure* defines a field of possible configurations. It represents indeed the possible difference in the repetition of the same principle, emphasizing its conceptual characterisation and promoting its communicability. Some recurrent figures in "Re-Cycle Italy" are, for instance, on a territorial scale: the resilient and sustainable dimension of the environmental project (that is to say, the importance of blue and green networks) and the identification of the soil as topological continuity between the parts, with a strong public value; the symbolic importance acknowledged to elements which are typical of pre-existent life cycles (for instance some elements of industrial archaeology, such as chimney stacks and piezometric towers).

The choice between what is to be recycled and what is to be disposed of can be determined by a double reasoning: *logical-deductive*, through systems analysis and evaluation of functional, economic, location opportunities, etc.; *strategic-inductive*, based on the modelling of the case study in a future perspective. Transformational scenarios are usually considered in the long term. A revealing example of this procedure is provided in Detroit Future City Strategic Framework (2012), which was created thanks to a participatory and concerted process by Stoss Landscape Urbanism. In this project, indeed, the *deconcrete* process, which is widespread in the city of Detroit, follows a precise strategy, developing along the axes radiating off from the lake and penetrating the hinterland. Simultaneously, the project provides for a reinforced concentration of functions in other urban areas, in which the settlement of productive activities and public services is expected. This strategic approach makes distinctions based on a detailed and complex knowledge of existent systems and, at the same time, finds its expression thanks to figures intended to ensure a constant relationship between city and nature (the breaking away of Detroit's 20th-century sections in neighbourhood units in the woods).

All the single and the smallest transformations are oriented by these macro-strategies, which are referred to as structural scenarios that can be qualified and freely updated over time.

Time, rhythm, new life cycles

Re-cycle code is fundamentally analogous to that of architecture, oscillating between construction and ideation. Constructing means transporting an element – originally natural – from one life cycle to another: a tree turns into a column, bushes weave together to form the roof of a hut, etc. This transposition can also cause deep modifications in the meaning of the object, going beyond the figurative analogy (a column as idealisation of a tree) and making apparent the realisation of a distance, a difference, between before and after. This introduces the concept of time into the creative process and its implementation in the real world. Time connotes space in architecture as matter connotes space in sculpture. Ideation is not a game. It needs not only rules (as we have seen before, it is not simply a series of rules, on the contrary it is prodromal to the project) –, but it is a continuous and evasive, even if responsible, sequence of choices. Among all the possible configurations and ideas, only one becomes concrete and takes shape and space. It is not possible to conceive of a series of multiple and parallel realities, while it is usual in architecture to proceed through the combination and selection of alternative solutions, also in the construction process. It is not easy to understand how options can be defined, but a choice is surely a responsibility with specific techniques which are defined by the project.

Indeed, we can consider multiple solutions as an intertwining of ideation, use and construction. In other words, we can consider the recycling project as a continuous and cyclical operation. It is not possible to have different solutions for the same problem, but it is possible (and also advisable) instead that a solution evolves over time, according to changes of the context or of the sense of constitutive elements (each of these changes needs time to be performed, since they may encounter strong resistant inertias, possibly enhanced by abandonment and/or underemployment).

Time has to be considered a further variable in the process of differentiation in recycling. What is pertinent is not comparing objects which have been modified in a certain scenario (like in reuse and recovery), but rather the variance between different conformations, the difference between the terms (in a mathematical sense). Therefore, if the object as it is before the transformation can be identified with number 1 and the object after the transformation with number 10, re-cycle intends the difference as the oscillation between 2 and 9: an infinite combination of irrational numbers. In this process, the beginning is clear and invariant (1) and so is the end (10) and the direction (from 1 to 10). Actually Foucault (1998) bases this differential space on the beginning or, better, on the iteration of the beginning. After all, irrational numbers are notoriously undetermined. It is thus impossible to algebraically represent their complete entity (e.g. 10/3=3,333 with an infinite periodical 3). In this perspective, the project must be considered an adaptive flux, a repeated activity which is even cyclical. It assumes

a potentially *endless* development, which is independent from the level of the action. In this sense, it increasingly assumes the temporal and undetermined features of a landscape project (Desvigne 2011). Given the above, there is no place for a "temporary use" in re-cycle, unless in the sense of an infinite variation of uses. There are no closed forms, but only ambitions to a form, which is the result of changing configurations or aspirations to a form even through an ephemeral disguise and distortion of their use.

Re-Cycle: to the roots of Italian difference

By analogy to philosophical principles (Negri 2005; Esposito 2010; Gentili 2012), we can support the possibility – as a parallel condition derived from necessity and urgency – of an Italian theory for architecture and urban planning.

Italian modernity in architecture and urban planning, as well as in politics and philosophy, is genuinely original and it is not obsessed by the refusal of history, like German or French theories. It represents a different position which describes an unaccomplished and therefore a potentially better-equipped modernity, which is able to embrace the challenge of the complex current condition. "By projecting the archaic into present or using the archaic to cast out nines for the present, these two categories diagonally link knowledge and power, nature and history, technique and life. From this point of view, the Italian difference seems to be ... a kind of semantic commutator which comes across and modifies the entire landscape of contemporary thinking" (Esposito 2010, p. 6).

The structural weakness of this conception of modernity – a modernity which is "contaminated" by a contextual attitude, by the attention paid to the palimpsest, by the process-oriented and adaptive character of models – is deeply congruent with the new culture of planning and design conceived of by "Re-Cycle Italy."

Bibliography

A. Belli, *Spazio, differenza, ospitalità. La città oltre Henry Lefebvre* (Roma: Carocci, 2014) | G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (Bologna, il Mulino, 1971; or. ed. *Différence et répétition,* Paris: PUF, 1968) | G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque* (Paris: Éditions de Minuit, 1988) | M. Desvigne, "The landscape as precondition," *Lotus International*, 150 (2011) | R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana* (Torino: Einaudi, 2010) | M. Foucault, *Le parole e le cose* (Milano: Rizzoli, 1998; or. ed. *Les Mots et les Choses*, Paris: Gallimard, 1966) | D. Gentili, *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica* (Bologna: il Mulino, 2012) | J. Lord, *Un ritratto di Giacometti* (Roma: Nottetempo, 2003; or. ed. *A Giacometti Portrait*, New York: Museum of Modern Art, 1965) | S. Marini, "Post-produzioni. O del problema della scelta," in S. Marini, V. Santangelo (eds.), *Recycland* (Roma: Aracne, 2013) | G. Mastrigli, "The Italian Difference," *Lotus International*, 151 (2012) | A. Negri, *La differenza italiana* (Roma: Nottetempo, 2005) | C. Reed, N.-M. Lister (eds.), *Projective Ecologies* (New York: Actar-Harvard Graduate School of Design, 2013) | F. Rella, *Miti e figure del moderno. Letteratura, arte e filosofia* (Milano: Feltrinelli, 1993).

Enrico Formato

Da www.treccani.it.
Consultato il 15 maggio 2016

differenza s. f. [dal lat. *differentia*, der. di *differĕrens -entis*: v. differente]. | **1. a.** l'esser differente; mancanza di identità, di somiglianza o di corrispondenza fra persone o cose che sono diverse tra loro per natura o per qualità e caratteri; **b.** con accezione più partic., in filosofia, per *d.* s'intende l'alterità, ossia la non identità, tra cose appartenenti allo stesso genere e aventi in comune la qualità per cui differiscono (figura, forma, colore), sicché la differenza implica sempre una determinazione. | **2.** con accezioni specifiche: **a.** in matematica, il risultato dell'operazione di sottrazione; **b.** in fisica, in chimica e nella tecnica, lo scarto tra i valori di determinate grandezze o di determinati parametri; **c.** in statistica: *d. media*, l'indice di variabilità che si ottiene calcolando tutte le differenze che si possono eseguire tra i varî termini di una serie e facendo la media delle differenze stesse; **d.** in psicologia, *d. personale*, sinon. di *equazione personale*. | **3.** letter. dissidio, contrasto, discordia, o lite, controversia.

Nel lessico di *re-cycle* la parola "differenza" acquista particolare rilevanza, in quanto capace di fissare l'alterità del concetto di riciclo rispetto a quelli di riuso, rigenerazione, recupero: non tutto va/può essere riciclato. È necessario scegliere, ovvero, appunto, *differenziare*.

Il termine viene inteso in primo luogo come "discontinuità", *saltus* materico, temporale o spaziale. In particolare, la differenza può essere riconosciuta a partire da diversi piani di osservazione. Dal piano *oggettuale,* centrato sulla materialità e la conformazione; in questa accezione il termine allude alla non identità tra cose appartenenti allo stesso genere aventi in comune la qualità per cui differiscono (figura, forma, colore). Il concetto va messo in relazione con quello di ripetizione: si può comprendere e rappresentare un fenomeno in quanto se ne osserva il ripetersi, al variare delle circostanze – il ripetersi-con-differenze, la ripetizione sottomessa alla differenza, e la differenza legata alla ripetizione: "tutte le identità non sono che simulate, prodotte come un effetto ottico, attraverso un gioco più profondo che è quello della differenza e della ripetizione" (Deleuze 1971, p. 2). Il ciclo della ripetizione si realizza nel senso espresso da Paul Cézanne che cerca la verità delle cose (la verità del monte Sainte-Victoire) in ciò che le accomuna, pur nella variazione e nel continuo divenire. O anche nelle opere volte a cogliere mediante la variazione il carattere generale e stabile che accomuna le differenze: si pensi a *Un ritratto di Giacometti*, storia fotografica di diciotto variazioni sul tema del ritratto di Lord James eseguite nel 1964. Dal piano *relazionale*, con particolare attenzione agli elementi di alterità topologica; la differenza viene riconosciuta in base all'appartenenza di un dato oggetto a un sistema di relazioni, di affinità d'uso e/o di continuità topologiche. Sono pertinenti le figure dell'arte moderna come i *tagli* di Lucio Fontana e quelle della filosofia, coma la *piega* che Deleuze utilizza per descrive *Leibniz e il*

Barocco (Deleuze 1988): la realtà è fatta di pieghe, una piega che si concretizza mediante un continuo differenziarsi. Così lo spazio si trasforma in un piano poroso, sempre in movimento, ricco di anfratti, lacerato da improvvise distanze. Una porosità che a scala generale è uno sterminato brulicare di pieghe: una molteplicità che continuamente si addensa e si stira. Dal piano *ritmico*, che studia il modo secondo il quale si evolvono gli oggetti e/o si ripetono analoghe condizioni topologiche o materico/conformative nel tempo. La differenza così può essere riconosciuta come dato in evoluzione, con riferimento allo sviluppo temporale delle relazioni e delle divergenze: la differenza e l'inizio segnano l'*ente*, mentre la ripetizione e il perpetuo l'eterno ripetersi dell'ente, ovvero l'*essere* (Foucault 1998). La differenza, in un'accezione ritmica, è quindi quella provocata dal progetto di trasformazione che proietta la vita degli oggetti e delle loro relazioni con il contesto in uno scenario. Aiutano le figure proprie della musica classica – la sincope, la pausa, il contrattempo – tanto più se inserite in un sistema "seriale" o dodecafonico, come quello di Pierre Boulez e della Neue Musik.

Così posta, dunque, la questione della *differenza* attiene tre campi concorrenti: conformativo-materico; spaziale; temporale. In ognuno di questi campi sono poi definite delle funzioni che ne caratterizzano le trasformazioni possibili. Esse agiscono, come si proverà a spiegare nei paragrafi che seguono, rispettivamente su: la conformazione e la materia (azione sugli oggetti); le relazioni topologiche e funzionali (questa dialettica coinvolge principalmente il piano di posa, ovvero il suolo); il metabolismo dei sistemi, cioè il modo in cui le prime due famiglie di azioni si svolgono nel tempo.

Materia e conformazione

Plastica e alluminio (1), carta e cartone (2), vetro (3), organico (4), indifferenziato (5): la distinzione con la quale, nel ciclo dei rifiuti solidi urbani, vengono distinti gli oggetti si basa sulla selezione degli *scarti* in funzione delle loro caratteristiche materiche. Le modalità di raccolta sono indirizzate da un *progetto di riciclo* volto a massimizzare convenienza economica e sostenibilità ambientale dell'operazione. Nel ciclo della raccolta dei rifiuti solidi urbani, tuttavia, manca la spazializzazione; i rifiuti, infatti, essendo mobili, sono aggregabili in infiniti accostamenti; vengono facilmente movimentati mediante mezzi meccanici e subiscono processi industriali di post-selezione, vagliatura e classificazione, alimentando catene di montaggio dedicate.

Viceversa, le architetture, le infrastrutture e le città intrattengono con il suolo rapporti indissolubili (fondativi); la loro conformazione è stabile nella struttura e le loro relazioni presentano elevati fattori d'inerzia. Questa *fissità* muta profondamente l'orizzonte del progetto di riciclo adatto ai materiali urbani: lo *spazio monodimensionale* del *waste*, si complica e s'intreccia con la dimensione tridimensionale del suolo e

dei suoi corrugamenti (tra i quali sono gli edifici). La prima conseguenza è che l'atto del differenziare diventa un'operazione complessa: la sua appartenenza passa da uno spazio algebrico semplice – un insieme in cui è presente un numero finito di elementi (nell'esempio riportato: 1, 2, 3, 4, 5) – a uno spazio a più dimensioni, in cui le combinazioni tra materia e disposizione degli oggetti è praticamente infinito. Un'operazione che, a differenza di quella priva di spazialità dei rifiuti può anche non avere soluzione. E che, di contro, quando si presenta solvibile, non presenta un'unica possibilità di risoluzione (presenta più soluzioni *equivalenti*. In questo spazio di equivalenza si gioca il ruolo dell'autore). Lo scarto tra i due citati sistemi è quello che, più in generale distingue *regolamento* e *progetto*, quest'ultimo definito spazialmente e orientato; il primo, invece, privo di spazialità e universalmente applicabile.

La questione della differenza materiale degli oggetti può essere osservata da più punti di vista. Con sguardo rivolto agli oggetti (e ai frammenti urbani), essa assume rilevanza dal punto di vista linguistico, cioè della distanza che è necessario frapporre tra la condizione attuale e quella del ciclo di vita atteso. Nel processo industriale di riciclo dei rifiuti solidi urbani il procedimento conduce alla sostanziale trasformazione dell'oggetto di partenza. Ciò che viene riciclato è il materiale, non l'individualità dell'oggetto. La *fissità* delle architetture e la loro appartenenza alla terra, al sito in cui sorgono, rende impraticabile questa ipotesi, a meno di sostenere che il loro riciclo si riduca a una semplice selezione dei materiali derivanti dalle demolizioni (in matematica si direbbe "soluzione banale"). Non è questa l'ambizione di *re-cycle*, quanto invece la *metamorfosi*, trasfigurazione funzionale e di senso dei reperti utili *selezionati* in ragione di un modello di riferimento (definito, come meglio si dirà al successivo paragrafo, da condizioni topologiche e sistemiche). La *differenza* tra un prima e un dopo è, a livello oggettuale, una operazione analoga a quella che l'arte moderna ha sperimentato con il *ready-made*: oggetti noti organizzati in concatenazioni inedite, inaspettate. Questo procedimento considera l'oggetto o un determinato insieme di oggetti come fatto unico, riconosce la particolare *individualità* che di volta in volta forme analoghe e ripetute stabiliscono con un sempre differente piano di posa. Questa poetica della differenza si basa sullo *straniamento* (muove il fuoco dello sguardo, il punto di vista, il nesso percettivo e/o l'ambiente di appartenenza, trasforma – anche scavando – la terra d'appoggio). Al limite questa operazione può essere condotta senza alcuno stravolgimento formale ma, come ha insegnato Marcel Duchamp, mediante una pura trasposizione dell'oggetto in un sistema semantico alternativo (come la celebre *Fontana* del 1917, semplicemente ruotata di 90°).

Spazio, suolo, topologia

La sterminata possibilità combinatoria dell'architettura (degli elementi architettonici) e della città (degli elementi urbani) viene in genere

ridotta mediante l'utilizzo di *modelli*: conformazioni tipiche e ricorrenti riconosciute per astrazione mediante l'osservazione dei casi e il loro raggruppamento per caratteristiche analoghe, di tipo materico, relazionale, funzionale, localizzativo, ecc. La modellizzazione è tuttavia non solo uno strumento utilizzato per la lettura e la classificazione dell'esistente: opera anche come "indirizzo" per le trasformazione attese. Un modo con il quale l'architettura e la progettazione urbana lavorano è difatti quello che usa la comparazione tra condizione di fatto e modelli attesi, cercando di portare a convergenza realtà e scenario di progetto.

I modelli sono di diversa specie, tra loro anche combinabili: *tipologici*, *morfologici*, *funzionali*, *linguistici*. Ogni modello presuppone a sua volta un *paesaggio* (in quanto intreccio tra vita sociale, percezione, relazione tra le cose e loro conformazione), ovvero, in termini linguistici, uno *stile* nell'accezione lukacsiana di *linguaggio condiviso*.

La condizione in cui si muove *re-cycle* è tuttavia molto differente rispetto a quella del progetto novecentesco, con la modernità fredda e razionale che fa *tabula rasa* delle preesistenze. In un progetto di riciclo, come evidente, questa condizione risulta totalmente invertita in quanto la preesistenza, ovvero l'oggetto o il sistema di oggetti da trasporre in altro ciclo di vita, è determinante nel definire il campo delle trasformazioni possibili. In questa condizione, i modelli attesi – spaziali e d'uso (tipologia), invarianti nei rapporti tra vuoto e pieno (morfologia), per conformazione materica e per la costanza delle relazioni tra parti conformative – non sono da intendersi come fatti urbani definiti; non sono architetture né città ideali. Il loro carattere è strutturalmente multi-scalare, in parte sfocato, la loro conformazione si definisce nel corso del tempo.

Il procedimento con cui si compie questa produzione di differenza deriva da una serrata dialettica tra analisi sistemica della realtà e figure "politiche" d'indirizzo per la trasformazione. Il primo moto si fonda su di una pura razionalità analitica: la ricostruzione delle biografie, la loro sovrapposizione, la ricomposizione scientifica di relazioni interrotte. Un lavoro di tipo archeologico, fatto di conoscenza e catalogazione. Le relazioni agiscono nello spazio; la realtà dello spazio, in specie nella contemporaneità, coincide in larga misura con il suolo. Questo spazio non è isotropo (come nell'utopia del moderno), né gerarchico (come nel tempo della storia): la sua topologia è invece discontinua, fatta di addensamenti e strappi, pieghe, vuoti, scorciatoie eterotopiche e altre illusioni. La sua natura complessa e cangiante ne rende impossibile una descrizione finita: occorre definire le sue condizioni per approssimazione, con procedimenti di avvicinamento fatti di circoscrizione progressiva dei focus. Così, grande importanza assume il procedimento che utilizza differenti e simultanei piani di lettura (ad esempio articolando la complessità dello spazio in sistemi: acqua, rifiuti solidi, energia, illuminazione, trasporti, ecc.): ogni elemento viene assegnato a un

sistema di significati e di azioni indipendente. La sovrapposizione di questi sistemi lavora su più piani, evita ogni giudizio di valore, assegna a ogni piano eguale importanza. Come in un dipinto di Juan Gris lo sguardo inganna, la realtà è compresa solo mediante catalogazione e ricostruzione in vitro dei piani che la compongono. Il passaggio dalla catalogazione al progetto (ovvero, in altri termini, alla produzione di differenza) viene impostato sulla sovrapposizione dei piani e sulla ricerca visuale di analogie, relazioni, opportunità.

La direzione mediante la quale tale congerie di segni è districata si avvale dell'indirizzo "politico" di nuovi modelli. Questi ultimi, non più determinati e *finiti*, sembrano invece assumere una caratterizzazione *figurale* con la riduzione sintetica di un mondo complesso di riferimenti e prospettive. Mentre il modello classico, tipo-morfologico, si invera in un insieme dato di relazioni invarianti, la *figura* definisce un campo di possibili configurazioni: rappresenta cioè la differenza possibile nella ripetizione di un medesimo principio, accentuandone la caratterizzazione concettuale e favorendone la comunicabilità. Alcune figure ricorrenti di *Re-cycle Italy* sono, ad esempio a scala territoriale: la dimensione resiliente e sostenibile del progetto ambientale (ovvero l'importanza riconosciuta alle reti blu e green) e la ricerca sul suolo come piano di continuità topologica tra le parti, con forte valenza pubblica; l'importanza simbolica riconosciuta alla permanenza di elementi tipici dei cicli di vita di provenienza (come alcuni elementi di archeologia industriale, ad esempio le ciminiere e le torri piezometriche).

La scelta tra ciò che va riciclato e ciò che invece va smaltito avviene quindi sulla base di un doppio ragionamento: *logico-deduttivo*, mediante la fredda analisi sistemica e la valutazione delle opportunità di tipo funzionale, economico, localizzativo, ecc.; *strategico-induttivo*, sulla base della modellizzazione del caso di studio in ragione di una determinata prospettiva futura. Gli scenari trasformativi sono in genere di lungo periodo. Un'esauriente esemplificazione di questo procedimento è fornita dal *Detroit Future City Strategic Framework* (2012), disegnato dopo un lungo processo di partecipazione e concertazione da Stoss Landscape Urbanism. In questo progetto, difatti, il *deconcrete* della città americana soggetta per antonomasia a contrazione (*shrinkage*), è indirizzato lungo gli assi stellari che si dipartono dal lago e penetrano verso l'entroterra. In altre parti, diversamente, si concentrano le densificazioni e le integrazioni produttive e di servizi. Questa strategia distingue sulla base di una minuta e complessa conoscenza dei sistemi esistenti e, allo stesso momento, trova forma mediante figure volte ad assicurare un rapporto costante tra città e natura (ovvero la scorporazione della Detroit novecentesca in unità di vicinato nel bosco).

Le singole, anche più minute azioni di trasformazione, sono indirizzate da queste macro-strategie, definite come scenari strutturali, passibili di precisazioni e definizioni attuative libere nel corso del tempo.

Tempo, ritmo, nuovi cicli di vita

Il codice di *re-cycle* è strutturalmente analogo a quello dell'architettura, in oscillazione tra costruzione e ideazione. L'opera di costruzione è difatti in primis trasporto di un elemento – originariamente naturale – da un ciclo di vita a un altro: l'albero che diventa colonna, gli arbusti che intrecciano il tetto di una capanna, ecc. Nell'ambito della trasposizione tra cicli di vita si compiono profonde modificazioni di significato del singolo oggetto che trascende dall'analogia figurale (per cui una colonna resta l'idealizzazione di un albero) e rende possibile l'epifania di una distanza, una differenza, appunto, tra un prima e un dopo; l'introduzione nel processo ideativo e nella sua concretizzazione nel mondo reale del tempo, ciò che connota lo spazio dell'architettura almeno quanto la materia quello della scultura. L'ideazione, del resto, non è gioco – cioè non necessita solo di regole (abbiamo visto che difatti non è un regolamento ma è prodromica al progetto) – bensì continuo e inafferrabile, quanto sempre responsabile, succedersi di scelte. Tra le infinite configurazioni possibili nel mondo delle idee una sola è quella che si dà nella realtà in cui le idee si fanno forma e spazio: non è possibile una moltitudine di realtà parallele mentre è tipico dell'architettura procedere per accostamento e selezione di soluzioni alternative, anche durante il processo di costruzione. Non è facile comprendere come si definiscano le opzioni ma di certo quella della scelta è una responsabilità rispetto alla quale il progetto ha elaborato tecniche specifiche.

La prima considerazione è che la moltiplicazione delle soluzioni è possibile considerando un intreccio tra ideazione, uso e costruzione. In altre parole: pensando al progetto di riciclo come a un'operazione continua, a sua volta ciclica. Non è possibile che esistano più soluzioni per lo stesso problema ma di certo è invece possibile (e auspicabile) che queste evolvano nel tempo, in relazione alle mutazioni di contesto e di senso degli elementi costitutivi (ognuna di queste modificazioni necessita di tempo in quanto ha bisogno di rompere inerzie grevi, amplificate da periodi notevoli di abbandono e/o sottoutilizzo).

Il fattore temporale introduce dunque un'ulteriore dimensione nel processo di differenziazione del riciclo: l'interesse non è rivolto alla comparazione tra oggetti modificati in scenari stabili (come nelle accezioni di riuso o recupero) quanto, invece, allo scarto tra differenti conformazioni, la differenza appunto (in senso matematico questa volta) tra termini. Dunque se l'oggetto prima della trasformazione è identificato dal numero 1 e l'oggetto dopo la trasformazione dal numero 10, *re-cycle* intende la differenza come oscillazione tra 2 e 9, infinita combinazione di numeri irrazionali. In questa operazione è chiaro e invariante l'inizio (1) e la fine (10), così come è stabilita la direzione, da 1 a 10. In verità, con Foucault (1998), questo spazio differenziale si fonda sull'inizio, anzi sull'iterazione dell'atto di iniziare. Del resto la particolarità dei numeri irrazionali, come noto, è la loro indeterminatezza, cioè l'impossibilità a rappresentarne

algebricamente la completa entità (es. 10/3 = 3, 333, con il 3 periodico, senza fine). In questa prospettiva il progetto diventa un flusso adattivo, un'attività ripetitiva a tratti ciclica, assume un tempo di dispiegamento tendenzialmente *senza-fine*, indipendentemente dalla scala in cui esso agisce. In questo senso esso assume sempre più i caratteri temporali e indeterminati del progetto di paesaggio (Desvigne 2011, pp. 20-27). Per quanto detto, in *re-cycle* non esiste "uso temporaneo" se non nell'accezione di infinita variazione di usi; non esiste forma chiusa ma ambizione alla forma, data mediante configurazioni cangianti, ovvero aspirazioni di forma, anche possibili mediante effimeri travestimenti e stravolgimenti d'uso.

Re-cycle, alle radici della differenza italiana

In analogia con quanto sostenuto per la filosofia (Negri 2005; Esposito 2010; Gentili 2012) si può sostenere la possibilità – condizione parallela e derivata dalla sua necessità e urgenza – di una *Italian Theory* per l'architettura e l'urbanistica.

La modernità italiana, in architettura e in urbanistica oltre che in politica e filosofia, è profondamente originale, non ossessionata, come quella tedesca o francese, dal rifiuto della storia. Una posizione differente che descrive una modernità forse incompiuta ma proprio per questo potenzialmente più attrezzata per sfidare la complessità della condizione contemporanea: "proiettando l'arcaico al centro dell'attuale, o esponendo l'attuale alla prova dell'arcaico, tali categorie collegano diagonalmente sapere e potere, natura e storia, tecnica e vita. Da questo lato la differenza italiana appare [...] una sorta di commutatore semantico che attraversa, modificandolo, l'intero panorama del pensiero contemporaneo" (Esposito 2010, p. 6).

La strutturale "debolezza" di questa concezione del moderno – un moderno "contaminato " da una attitudine contestuale, dall'attenzione prestata al palinsesto, dal carattere processuale e adattivo dei modelli – è profondamente congruente con la nuova cultura del progetto offerta da *Re-cycle Italy*.

Bibliografia

A. Belli, *Spazio, differenza, ospitalità. La città oltre Henry Lefebvre*, Carocci, Roma 2014 | G. Deleuze, *Differenza e ripetizione,* il Mulino, Bologna 1971 (ed. or. *Différence et répétition,* PUF, Paris 1968) | G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Éditions de Minuit, Paris 1988 | M. Desvigne, *Il paesaggio come punto di partenza*, "Lotus International", 150, 2011 | R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010 | M. Foucault, *Le parole e le cose,* Rizzoli, Milano 1998 (ed. or. *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris 1966) | D. Gentili, *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, il Mulino, Bologna 2012 | J. Lord, *Un ritratto di Giacometti*, Nottetempo, Roma 2003 (ed. or. *A Giacometti Portrait*, Museum of Modern Art, New York 1965) | S. Marini, *Post-produzioni. O del problema della scelta*, in S. Marini, V. Santangelo (a cura di), *Recycland*, Aracne, Roma 2013 | G. Mastrigli, *La differenza italiana*, "Lotus International", 151, 2012 | A. Negri, *La differenza italiana*, Nottetempo, Roma 2005 | C. Reed, N.-M. Lister (a cura di), *Projective Ecologies*, Actar-Harvard Graduate School of Design, New York 2013 | F. Rella, *Miti e figure del moderno. Letteratura, arte e filosofia*, Feltrinelli, Milano 1993.

Enrico Formato

Da www.garzantilinguistica.it; www.treccani.it. Consultato il 16 maggio 2016

disegno (di-sé-gno) n.m., deriv. di *disegnare* [lat. *desĭgnare*, der. di *signum* "segno", col pref. *de-*]. | **1.** rappresentazione di cose, persone, luoghi, figure realizzata mediante linee e segni | schizzo eseguito a scopo di studio o in preparazione di opere di pittura o di scultura. | **2.** arte di disegnare; modo di disegnare. | **3.** progetto, modello per la realizzazione o la costruzione di qualcosa. | **4.** motivo ornamentale. | **5.** schema, abbozzo di un testo che in seguito verrà steso compiutamente |disegno di legge, progetto di legge sottoposto all'esame del parlamento per l'approvazione. | **6.** piano, proposito, intenzione.

1. Il disegno cos'è? Un'anticipazione, una pratica alternativa, una rivolta, un rifiuto a proseguire una traccia che porti alla costruzione, una forma di protesta regressiva e progressiva? Il disegno è elusivo, è rivoluzionario? Come nel caso degli architetti costruttivisti – che non sapevano costruire, pur essendo eredi di questa pratica.

Queste note sono dedicate agli architetti rivoluzionari russi, agli interpreti della tradizione del disegno che hanno inciso profondamente la cultura architettonica del XX secolo. La forza, i colori, le sfumature dei loro elaborati grafici hanno esaltato Rem Koolhaas alla fine degli anni settanta e poi ancora, nel 1983, i giovani laureati londinesi dell'Architectural Association durante un viaggio a Mosca.

2. Analizzare alcuni aspetti del disegno è molto utile per riconoscere i punti di contatto tra noi e loro, tra gli anni più bui di crisi analoghe, gli anni settanta e oggi.

Ci sono istituzioni e persone che hanno lavorato molto in questa direzione, ricordiamone alcune andando a ritroso. Recentemente è uscito un numero della rivista "Viceversa", intitolata *Almanacco dell'architettura disegnata* (Baglivo, Mosco 2015) in cui i disegni sono commentati da decine di autori; alla Casa dell'architettura a Roma si è tenuta la mostra *Atlantide* (De Finis 2016), sempre dedicata a disegni di architetti; nel 2013 il numero 90 della rivista olandese "Oase", intitolato *What is Good Architecture*, riportava i disegni di Eve Le Roy (Van Gerrewey, Teerds, Patteeuw 2013); nella mostra *Comunità Italia. Architettura, città, paesaggio dal dopoguerra al Duemila*, che si è tenuta presso la Triennale di Milano tra il 2015 e il 2016 (Ferlenga, Biraghi 2015) i disegni erano esposti con maggior risalto delle foto.

Nei decenni scorsi e a partire dalla fine degli anni settanta (e con maggiore intensità nel corso degli anni ottanta) ci sono state le esperienze di molte istituzioni con matrici molto diverse e complesse, ma tutte dedite alla formazione di collezioni di disegni. In Italia a partire dall'attività di gallerie private come Aam di Francesco Moschini, e la galleria di Antonia Jannone. A livello internazionale a partire dall'azione di alcuni musei come il Canadian Centre for Architecture di Montreal ora diretto da Mirko Zardini e il Deutsches Architekturmuseum di Francoforte. Già mettendo in sequenza questi nomi è evidente come

le stesse istituzioni, se ancora vive, siano cambiate o si siano evolute. Mentre in altre situazioni vengono radunati disegni di autori per essere esposti temporaneamente, ma non per essere raccolti e conservati.

3. In questo contesto, l'autore è certo l'indice più comodo e confortante. Rispetto al "dramma" inesplorato dell'autorialità, la restrizione al disegno è di grande aiuto. Però, d'altro lato, si evidenzia una questione che non è semplice da affrontare e che potremmo denominare come problema della "parabola". Infatti esistono parabole autoriali che iniziano con la dimensione del laboratorio (Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Zaha Hadid, Daniel Libeskind) e si trasformano in cospicue strutture professionali, in cui il disegno rimane come ipocrisia autoriale, oppure si converte in altra cosa come quando Renzo Piano trasforma il suo disegno per il Zentrum Paul Klee in un'idea per definire un elettrodomestico pubblicizzato sui giornali.

Sul rapporto tra disegno di architettura e autorialità esiste un po' di letteratura – non troppo critica – come *Perfect Acts of Architecture* (Kipnis 2001). E va ricordato che esistono anche parabole personali che si sviluppano restando intrinsecamente fedeli a se stesse, come quelle di Massimo Scolari e Lebbeus Woods.

4. La pratica del disegno sembra non cambiare – eppure io sono ansioso che qualcuno mi spieghi il contrario.

A questo riguardo, due parole come "accumulo" e "déja-vu" potrebbero essere significative. Semplificando al massimo, il disegno risulta cumulativo in senso storico e antistorico. In quanto esperienza individuale piace agli architetti e rassicura in un periodo di crisi, ma diventa ingombrante e antistorica. Oppure, in quanto esperienza collettiva e perseguita come missione storica, diventa il déja-vu di un comportamento degli anni settanta.

5. La Biennale di Venezia del 1996 mostrava architetture costruite come esempi di nuovo pragmatismo e anche architetture disegnate nell'ambito della mostra *Radicals* (Pettena 1996), offrendo una prima rivisitazione del fenomeno proprio degli anni settanta.

La recente, e già citata, mostra alla Triennale di Milano, essendo molto incentrata sulla collezione di Francesco Moschini, mostra un giro di disegni che replicano un'eredità non bilanciata e apparentemente (ma non realmente) simile a quanto visto nella mostra *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985* al Beaubourg (Migayrou 2012), dedicata a quella specifica e appassionata stagione italiana.

Tra queste due date si consuma una crisi: emergono e si accumulano fantasmi e déjà-vu della cultura architettonica. E adesso dove siamo?

6. Il disegno che cerchiamo svolge il ruolo di commento, di narrazione. Esso dimostra, come fa un edificio, e allo stesso tempo svolge un ruolo complementare, integra o sostituisce un'affermazione retorica. Se qualcosa in più si può dire: il disegno serve per evidenziare un'affermazione. Ovviamente ognuno di questi punti incontra una questione temporale e

storica che andrebbe messa in chiaro. Noi pensiamo che, nella sua autonomia, la peculiarità del disegno attenga a un campo più ristretto, un'espressione specifica. La sua tecnicalità apre. E fino a quando la sua base comune era tecnica e artistica, il confine era più sfumato.

Ora, lavorando sulla normalità del disegno, o persino sulla emulazione del collage, si tende ad evocare un paradigma chiuso, come la musica classica.

7. Infine si può chiudere con Mario Ridolfi per ricordare la relazione fra la pratica del disegno e il senso della vista. Di Ridolfi ho alcuni ricordi che pochi conoscono. Coetaneo di Adalberto Libera e suo rivale alla Scuola di architettura alla fine degli anni venti, di quella Scuola non diventerà mai docente, mentre insegnerà negli istituti per geometri. Dopo un'importante carriera, una di quelle che, a differenza di altre, lascia tracce ma non moltissime nel tanto costruito, si era ritirato a Marmore vicino Terni. Nel 1984 ho portato nella sua casa studio un gruppo di architetti romani. Lui ci ha illustrato le meraviglie della città, e noi ci siamo confidati. Quattro mesi dopo, ha perso la vista, e – non avendo più la possibilità di disegnare – si è tolto la vita andando a fare un bagno nell'acqua gelata del fiume.

Bibliografia

C. Baglivo, V. P. Mosco (a cura di), "Viceversa", *Almanacco dell'architettura disegnata*, 3, 2015 | G. De Finis *Atlantide*, Bordeaux, Roma 2016 | A. Ferlenga, M. Biraghi (a cura di), *Comunità Italia. Architettura/Città/Paesaggio 1945-2000*, Silvana, Milano 2015 | J. Kipnis (a cura di), *Perfect Acts of Architecture*, Museum of Modern Art, New York 2001 | F. Migayrou, *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2012 | G. Pettena, *Radicals. Architettura e design 1960/75*, Il Ventilabro, Firenze 1996 | C. van Gerrewey, H. Teerds, V. Patteeuw (a cura di), "Oase", *What is Good Architecture*, 90, 2013.

Francesco Garofalo

Da www.treccani.it.
Consultato il 15 maggio 2016

distopia s. f. [comp. di *dis-* e (*u*)*topia*]. Previsione, descrizione o rappresentazione di uno stato di cose futuro, con cui, contrariamente all'utopia e per lo più in aperta polemica con tendenze avvertite nel presente, si prefigurano situazioni, sviluppi, assetti politico-sociali e tecnologici altamente negativi (equivale quindi a *utopia negativa*): *le d. della più recente letteratura fantascientifica*.

It has been raining for years now...

Il fallimento delle utopie moderniste è espressione diventata d'obbligo in tutti i testi che si dichiarano curatoriali, un fallimento a cui sembriamo costretti a imputare molti degli attuali fenomeni creativi che nascono così già gravati da una sorta di peccato originale. Le complesse conseguenze a cui ha portato il tradimento dei paradigmi storiografici hanno la loro deriva in vari campi del sapere. Nelle arti visive il contraccolpo non è stato subitaneo, piuttosto si è assistito a tentativi di revisione, insabbiamento e attardamenti che ricalcano nella forma

proprio un clima da fine dei tempi. A questo atteggiamento è seguita una profonda revisione del portato concettuale e estetico dell'opera.

Seminale per l'emergere di questo nuova attitudine è stata la dirompente opera concepita dalla film-maker e artista Dominique Gonzalez-Foerster nel 2008 per la Turbine Hall della Tate, *TH.2058*, una installazione che immagina un futuro prossimo per il museo. Nel 2058, in una Londra costantemente battuta dalla pioggia, la Tate diventa *shelter* per la popolazione. Vi troviamo letti, libri, repliche di importanti sculture. A una prima lettura niente di nuovo rispetto a immagini letterarie precedenti se non fosse per la proiezione in loop continuo di *The Last Film* realizzato montando, attraverso un attento lavoro di editing, spezzoni di capolavori del cinema del dopoguerra e film di fantascienza. Nell'immaginario distopico la fantascienza è forse la base più pop per procedere alla messa in discussione delle certezze di progresso umano e tecnologico e della possibilità di fratellanza culturale con altre identità. In questo campo si sono sviluppati gli stilemi ucronici che fino a quel momento erano rimasti relegati alla letteratura.

L'opera racchiude al suo interno molti racconti – metafora perfetta della nostra contemporaneità – che corrono in parallelo fino ad arrivare alla loro negazione reciproca: la possibilità che il museo sia il luogo della resistenza dove la cultura diventa l'unica modalità di sopravvivenza; il profondo rischio e pericolo a cui è sottoposta la condizione di *educated people*; la fine di una condizione di natura vista come ontologicamente positiva; la necessità di narrazioni, i libri, e di qualità iconiche, le sculture famose, per poter ritrovare un valore condiviso dell'arte e riconoscersi come gruppo eletto. Tutte queste storie si scontrano, però, inderogabilmente, con l'impossibilità enunciata in *The Last Film* di proporre una sceneggiatura lineare, se non attraverso il *re-editing* di film che hanno segnato il passaggio verso una popolarizzazione della distopia.

Sebbene il *re-editing*, la postproduzione e, più in generale, il fenomeno della delega autoriale siano fenomeni già presenti all'inizio degli anni novanta, in questo contesto il riciclo del frammento sottolinea una relazione d'amore che consapevolmente si sa intessere con il proprio nemico, con la pratica archiviale, divenuta prassi ricorrente di una archeologia del presente che si vuole costantemente sorpassato.

Seconda la descrizione della stessa artista, ci troviamo di fronte a una "giant editing rooom", un archivio fantastico dove tutti noi peschiamo, rimontiamo, postproduciamo in maniera continua e spesso inconscia, facendo finta di dimenticare la nostra incapacità di controllare e comprendere pienamente le potenzialità negative dei mezzi tecnologici di cui disponiamo. Un'incapacità che spesso ritorna nell'immaginario distopico e che, in maniera strisciante, fa da sottofondo all'opera della regista: l'unica condizione in cui nel cinema classico non si può girare è proprio la pioggia.

L'incapacità di raccontare – se non attraverso il riuso, riciclo e accostamento paratattico di frammenti – si pone come perenne corollario del panorama distopico in cui siamo immersi, rimanendo, tuttavia, tenacemente ancorati a un amore per gli stilemi modernisti, in un rapporto filiale sempre in bilico fra attaccamento e desiderio parricida.

Luigia Lonardelli

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 17 May 2016

drawing (ˈdrɔːɪŋ) noun [c. 1200, spelling alteration of Old English *dragan* "to drag, to draw, protract" (class VI strong verb; past tense *drog*, past participle *dragen*), from Proto-Germanic **dragan* "to draw, pull" (cognates: Old Norse *draga* "to draw," Old Saxon *dragan*, Old Frisian *draga*, Middle Dutch *draghen*, Old High German *tragen*, German *tragen* "to carry, bear"), from PIE root **dhragh-*. Sense of "make a line or figure" (by "drawing" a pencil across paper) is c. 1200]. | **1.** a picture or plan made by means of lines on a surface, esp. one made with a pencil or pen without the use of colour. | **2.** a sketch, plan, or outline. | **3.** the art of making drawings; draughtsmanship.

1. What is a drawing? A sneak preview, an alternative practice, a rebellion, a refusal to continue along a path that leads toward the act of building, a regressive and progressive form of protest? Is the drawing elusive, is it revolutionary? As it was for the Constructivist architects, who had no idea how to build, despite being heirs to this practice.

These notes are dedicated to Russia's revolutionary architects, to the interpreters of the tradition of drawing who had such a profound effect on twentieth century architectural culture. The strength, the colours, the tones of their drawings excited Rem Koolhaas at the end of the '70s and had the same effect later, in 1983, on the young graduates of London's Architectural Association during a trip to Moscow.

2. Analysing the aspects of drawing helps to recognise the points of contact between us and them, between the darkest years of analogous crises, between the 1970s and today.

There are institutions and people who have worked a great deal in this direction, which I will retrace moving backwards through time. A recent issue of *Viceversa* magazine, entitled "Almanacco dell'architettura disegnata" (Baglivo, Mosco 2015) featured drawings commented by dozens of authors; the Casa dell'architettura in Rome recently played host to the exhibition *Atlantide* (De Finis 2016), again dedicated to drawings by architects; in 2013 issue 90 of the Dutch magazine *Oase*, entitled "What is Good Architecture", was illustrated by the drawings of Eve Le Roy (Van Gerrewey, Teerds, Patteeuw 2013); the exhibition *Comunità; architettura, città, paesaggio dal dopoguerra al Duemila*

at the Triennale di Milano in 2015/16 (Ferlenga, Biraghi 2015) placed more emphasis on drawings than photographs.

The decades that succeeded one another from the 1970s onward (with a greater intensity during the '80s) present us with the experiences of numerous institutions, of the most varied and complicated structures, though all dedicated to the collection of drawings. In Italy this occurred in the wake of the activities of private galleries such as the AAM of Francesco Moschini and the Galleria Jannone. At the international level it was stimulated by the actions of a few museums, including the Canadian Centre for Architecture in Montréal, currently directed by Mirko Zardini, and the Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt. Placed in sequence it becomes evident how these institutions, when they still exist, have changed or evolved. While in other situations drawings are collected to be presented temporarily, but not to be catalogued or conserved.

3. Given this situation, the author is undoubtedly the easiest and most comforting gauge. With respect to the unexplored "drama" of authorship, being limited to drawing is a great help. Yet, on the other hand, this raises a difficult question, which we could refer to as the problem of the "parabola". In fact, there exist authorial parabolas that begin at the scale of a workshop (Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Zaha Hadid and Daniel Libeskind) and transform into enormous professional structures, for whom the drawing remains a form of authorial hypocrisy. In other cases it is converted into something else, for example Renzo Piano's transformation of his drawing for the Zentrum Paul Klee into an idea that served to develop a home appliance advertised in the newspaper.

There is some literature on the relationship between architectural drawing and authorship – though it is not very critical – including *Perfect Acts of Architecture* (Kipnis 2001). It must be remembered that there also exist personal parabolas whose development remains intrinsically faithful to itself, such as those of Massimo Scolari and Lebbeus Woods.

4. The practice of drawing appears not to change – yet I am anxious for someone to tell me the opposite.

In this regard, two words such as "accumulation" and "déjà-vu" may be significant. With the greatest simplification, the drawing proves to be cumulative, both historically and anti-historically. As an individual experience it is favoured by architects and tends to be reassuring during a time of crisis, though it becomes cumbersome and anti-historical. Or, as a collective experience pursued as a historical mission, it becomes a déjà-vu of a behaviour typical of the 1970s.

5. The 1996 Venice Biennale presented works of architecture constructed as examples of a new pragmatism and paper architecture as part of the exhibition entitled *Radicals* (Pettena 1996), offering an initial return to a phenomenon typical of the 1970s.

The recent, and abovementioned exhibition at the Triennale di Milano, for its strong focus on the collection of Francesco Moschini,

presented a tour of drawings that replicated an unbalanced and apparently similar inheritance (though this is not the case) with respect to the exhibition *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985* at the Beaubourg (Migayrou 2012), dedicated to this specific and passionate period in Italy.

A crisis unfolded between these two dates: an emergence and accumulation of ghosts and architectural déjà-vu. And where are we now?

6. The drawing we seek serves as a commentary, as a narrative. Similar to a building it demonstrates, and at the same time performs a complementary role, integrating or substituting a rhetorical affirmation. If more could be said: a drawing serves to highlight an affirmation.

Obviously, each of these points confronts a temporal and historic question in need of clarification.

We believe that in its autonomy the peculiar quality of the drawing belongs to a narrower field, a specific expression. Its technicality opens up. So long as its common base remained technical and artistic, the boundary was blurrier.

Now, working with the normalcy of the drawing, or even with the emulation of collage, there is a tendency to evoke a closed paradigm, similar to classical music.

7. I conclude with Mario Ridolfi, a reminder of the relationship between the practice of drawing and the sense of vision. I have memories of Ridolfi that few are familiar with. The same age as Adalberto Libera and his rival at the School of Architecture at the end of the 1920s, he never became a professor at the School, but taught at a technical institute for surveyors. After an important career that, unlike those of others, leaves only a few traces despite so much construction, Ridolfi retired to Marmore, near Terni. In 1984 I brought a group of Roman architects to his home-office. Mario showed us the wonders of his marvellous city and we became friends. Four months later he went blind and, no longer able to draw, he took his life by swimming into the frigid waters of the river.

Bibliography

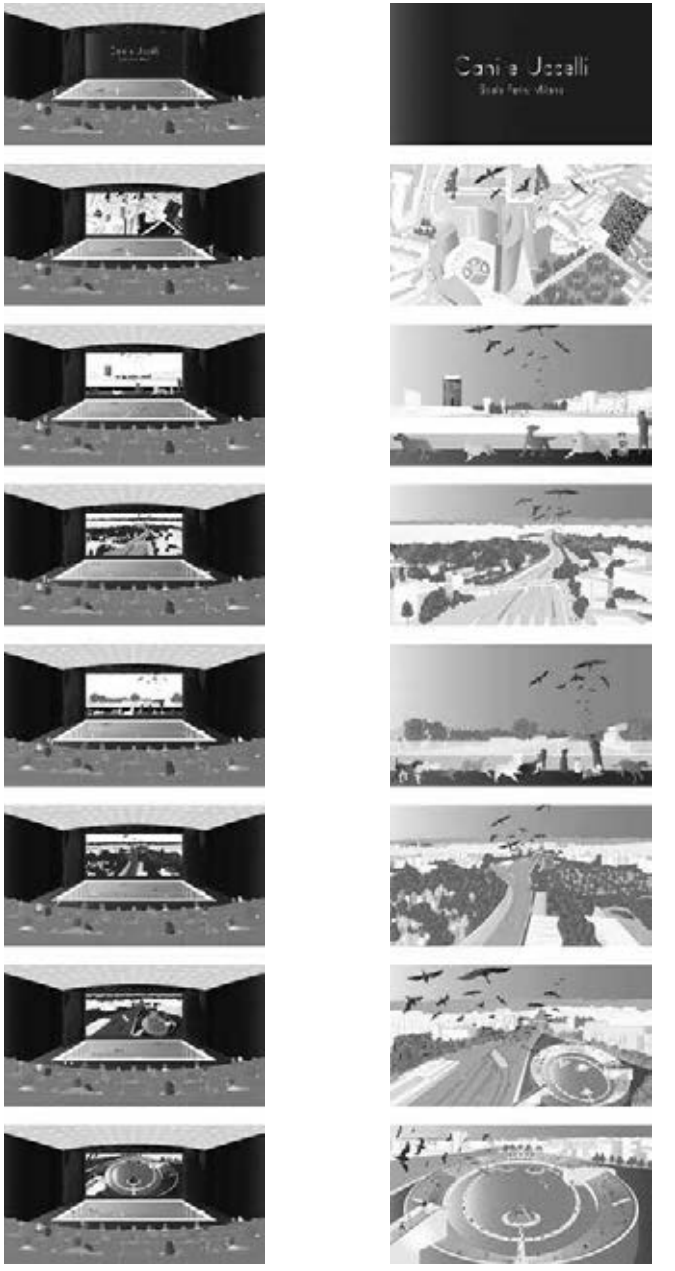
C. Baglivo, V.P. Mosco (eds.), *Viceversa*, 3 (2015), *Almanacco dell'architettura disegnata* | G. De Finis *Atlantide* (Roma: Bordeaux, 2016). | A. Ferlenga, M. Biraghi (eds.), *Comunità Italia. Architettura/Città/Paesaggio 1945-2000* (Milano: Silvana, 2015) | J. Kipnis (ed.), *Perfect Acts of Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 2001) | F. Migayrou, *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985* (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2012) | G. Pettena, *Radicals: Design and Architecture 1960/75* (Firenze: Il Ventilabro, 1996) | C. van Gerrewey, H. Teerds, V. Patteeuw (eds.), *Oase*, 90 (2013), *What is Good Architecture*.

Francesco Garofalo

From www.collinsdictionary.com; /www.etymonline.com. Accessed 19 May 2016

dream (dri:m) noun [mid-13c. in the sense "sequence of sensations passing through a sleeping person's mind" (also as a verb), probably related to Old Norse *draumr*, Danish *drøm*, Swedish *dröm*, Old Saxon *drom* "merriment, noise," Old Frisian *dram* "dream," Dutch *droom*, Old High German *troum*, German *traum* "dream," perhaps from Proto-Germanic **draugmas* "deception, illusion, phantasm" (cognates: Old Saxon *bidriogan*, Old High German *triogan*, German *trügen* "to deceive, delude," Old Norse *draugr* "ghost, apparition"). Possible cognates outside Germanic are Sanskrit *druh-* "seek to harm, injure," Avestan *druz-* "lie, deceive." Dream in the sense of "ideal or aspiration" is from 1931, from earlier sense of "something of dream-like beauty or charm" (1888)]. | **1. a.** mental activity, usually in the form of an imagined series of events, occurring during certain phases of sleep; **b.** (as modifier) → "a dream sequence;" **c.** (in combination) → "dreamland," related adjective *oneiric*. | **2. a.** a sequence of imaginative thoughts indulged in while awake; daydream; fantasy; **b.** (as modifier) → "a dream world." | **3.** a person or thing seen or occurring in a dream. | **4.** a cherished hope; ambition; aspiration. | **5.** a vain hope. | **6.** a person or thing that is as pleasant, or seemingly unreal, as a dream.

Yellow Office



Yellow Office, Cani e Uccelli. Scalo Farini Milano, 2016

Yellow Office, Cani e Uccelli. Scalo Farini Milano, 2016

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 2 giugno 2016

durata, (du-rà-ta) n.f. | **1.** il tempo in cui si svolge qualcosa. | **2.** il tempo di conservazione o di mantenimento di qualcosa. | **3.** (ling.) il tempo necessario per l'articolazione di un suono.

Aión, chronos, kairós

L'idea di durata può essere collocata tra le forme del tempo che già gli antichi Greci avevano delineato, dunque tra tempo esteso della vita, tempo cronologico e tempo degli avvenimenti, che si consuma nell'istante e nel presente. La durata è la sostanza del tempo della vita, conteso tra accumulazione e dissipazione, tra profondità dell'esperienza momentanea e vasta accumulazione di esperienza. Come ben scrive Marcel Proust, nella vita di ciascuno il tempo e la durata sono soprattutto questione di profondità o di densità (Berger 1991).

La durata è *transizione* e *memoria*, non personale, ma interna al cambiamento, memoria che prolunga il prima nel dopo, e ci impedisce di precipitare in un eterno presente. Come scrive Bergson, ciò che ci circonda dura, tuttavia il variare delle condizioni al contorno può portare alla sperimentazione e all'accostamento di molteplici durate, differentemente ritmate (Bergson 1923). Secondo Paul Ricoeur, Bergson delinea la natura del divenire, che è non solo "passaggio, ma, all'insegna della memoria, durata. Un divenire che dura, è questa l'intuizione *princeps* di *Materia e memoria*" (Ricoeur 2000). Il nesso tra memoria e durata diviene il sostrato della pratica artistica, Edmond Jabès si chiede se la durata sia forgiata dal ricordo o dalla memoria: "Nous savons que c'est nous seuls qui fabriquons nos souvenirs; mais il y a une mémoire, plus ancienne que les souvenirs, et qui est liée au langage, à la musique, au son, aux bruits, au silence : une mémoire qu'un geste, une parole, un cri, une douleur ou une joie, une image, un événement peuvent réveiller. Mémoire de tous les temps qui sommeillent en nous et qui est au coeur de la création" (Jabès 1984). È il tempo dell'opera d'arte che, secondo Cesare Brandi, si dispone in tre momenti diversi: come *durata,* nell'estrinsecazione dell'opera "mentre viene formulata dall'artista", quindi come *intervallo*, tra la fine del processo creativo e il momento in cui "la nostra coscienza attualizza in sé l'opera d'arte"; come *attimo* della "folgorazione dell'opera d'arte nella coscienza" (Brandi, 1977).

Infine, le "figure e le forme" descritte dalla "storia delle cose" occupano il tempo e hanno tipologie di durata ben diverse dai tempi biologici e dallo stesso tempo della vita sociale dell'uomo (Kubler 1962).

Durata, un concetto fondativo dell'architettura

Il concetto di "durata" sta alle radici dell'architettura, ne fissa il nesso con il tempo e con lo spazio. La sua declinazione nella teoria dell'architettura è continua, ne diviene paradigma ineludibile. La questione della *durata* può essere letta a partire da due grandi insiemi problematici, peraltro saldamente intrecciati. Da un lato si considerino le dinamiche

trasformative dello spazio fisico, della città, dei territori, dei paesaggi, ovvero dei contesti, dei luoghi dove la costruzione (e l'architettura) insistono. È l'orizzonte operativo del progetto, indissolubilmente legato al manifestarsi stesso e al prendere forma dell'opera. D'altro lato si tratta della finalità stessa del costruire, dunque della fissazione paradigmatica della durata come fondativa per l'architettura.

Le condizioni recenti di produzione dello spazio abitato, di mercato e di circolazione mediatica, hanno incrinato la durata come principale finalità e sostanza etica del costruire. La durata come fine dell'edificare è posta in crisi dalle istanze stesse della modernità che, secondo Baudelaire, "è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile" (Baudelaire 1863). Sullo sfondo si staglia inevitabilmente l'idea di progresso, motore della "freccia del tempo" moderno, dominata dall'irreversibilità dei processi, dove l'innovazione non può appartenere a un tempo ciclico, caratterizzato invece dalla ricorrenza e dalla retroazione. Del resto, la modernità mette in crisi la validità del passato e della continuità storica e l'idea di durata appare incongruente con un universo frammentato e individualizzato dove si va affermando il principio nietzschiano della *distruzione creativa* (Harvey 1990).

Il tempo è inscritto nelle forme dello spazio fisico. La sovrapposizione e la diversa connotazione temporale che investe le strutture dello spazio può essere ricondotta a dinamiche di differente natura. La "compressione spazio-temporale" (Harvey 1990), generata dall'accelerazione della percorribilità degli spazi, dal sovrapporsi di reti materiali e immateriali, dall'accadimento simultaneo degli eventi, ricade in modo decisivo sulla fruizione dello spazio urbano e insediativo contemporaneo, sulla sua durata e sulle modalità della sua trasformazione. Oggi è opportuno riflettere su come il termine "durata" può assumere significato entro una riscoperta della dimensione ciclica del tempo storico, connessa alla necessità di interrompere la dissipazione delle risorse e di promuoverne uno sviluppo sostenibile. Il termine "durata" è da considerarsi in ragione delle problematiche e delle teorie che collocano il progetto entro il dispiegarsi dei *cicli di vita* della città, del costruito, dei paesaggi e dei territori. Questa prospettiva sollecita una dialettica non necessariamente oppositiva con le nozioni (come quella di *resilienza*) riferite alla *reversibilità* dei processi, alla salvaguardia delle risorse, allo sviluppo sostenibile e di recente entrate nel lessico del progetto.

Durata, strutture, congiunture, avvenimenti (eventi)

La costruzione dello spazio fisico si muove attraverso plurimi strati temporali e le forme dello spazio abitato sono connotate da gradi variabili di persistenza e obsolescenza (Valente 2010 e 2014). L'interpretazione di questa dinamica rimanda al versante degli studi storici e al saggio fondamentale di Fernand Braudel *Storia e scienze sociali. La lunga durata*, pubblicato nel 1958 nelle "Annales". Braudel tratta dei "ritmi" differenti della storia e del parallelo dispiegarsi di diverse accezioni del tempo: il tempo individuale dell'*evento*, il tempo sociale dei *cicli*, il tempo *geografico*, ossia il tempo quasi immobile delle *strutture*.

Il termine "struttura" domina la *lunga durata*: è "connessione, architettura, ma più ancora una realtà che il tempo stenta a logorare e che porta con sé molto a lungo [...] talune strutture, vivendo a lungo diventano elementi stabili per una infinità di generazioni: esse ingombrano la storia, ne impacciano e quindi ne determinano il corso. Altre si sgretolano più facilmente, ma tutte sono al tempo stesso dei sostegni e degli ostacoli. Come ostacoli esse si caratterizzano come *limiti*, in senso matematico, dei quali l'uomo e le sue esperienze non possono in alcun modo liberarsi" (Braudel 1973). La formulazione della dialettica tra *tempo breve* e *lunga durata* è stata oggetto di successive indagini e posizioni nel campo della storia e della storiografia (Vovelle 1979).

La ricerca di Braudel conduce a una "tripartizione" della storia, di volta in volta riferita a *strutture*, *congiunture*, *avvenimenti*. Il tempo delle strutture è la *lunga durata*, la quasi immobilità. Il tempo delle congiunture coincide con le oscillazioni cicliche. Infine, il tempo e lo statuto dell'evenemenziale hanno profondamente modificato il modo di concepire il tempo della storia. "Accanto alla lunga durata e alle fluttuazioni cicliche appare, in effetti, il tempo delle innovazioni: un tempo irreversibile e che, da locale, finisce per diventare globale, mentre cambia di natura a mano a mano che si incarna nelle nuove strutture" (Pomian 1979).

Il tempo dell'evento, l'accelerazione del tempo e la contrazione volontaria della durata sono i tre termini del fare architettura nella contemporaneità messi in discussione da Vittorio Gregotti che rileva come l'opera tenda a svanire e al suo posto si ingigantiscano l'evento e, quindi, la personalità dell'artista. Si assiste, secondo Gregotti, alla rottura del nesso ineludibile tra opera e durata, poiché l'architettura nell'epoca dell'*incessante* vive un processo di assimilazione alle logiche della produzione e del mercato dell'arte contemporanea, con lo smarrimento di "ogni relazione plausibile tra velocità delle transizioni e dell'espansione quantitativa e l'idea di durata testimoniale che ha da sempre accompagnato la pratica artistica dell'architettura". L'architettura attraversa "l'inquietudine del mutamento senza orientamento" (Gregotti 2006).

Costruzione e durata

La declinazione, nel tempo, della triade vitruviana, ha la *durata* come termine costantemente sotteso: in particolare per una coincidenza iniziale con il concetto di *firmitas* e, indirettamente, con il concetto di *utilitas*, determinante nel fissare il rapporto tra forma e vita dell'edificio.

Leon Battista Alberti, introducendo il libro II del *De Re Aedificatoria*, dedicato ai materiali, tratta del rapporto necessario e non contrastante tra architettura e leggi di natura. Il concetto di *solidità* (*firmitas*),

pilastro della triade vitruviana, è strettamente connesso al problema della durata, infatti, per Alberti, ciò che si costruisce non deve andare contro le forze della natura, non deve superare le possibilità del costruttore, non deve contrastare le regole del decoro e della convenienza, ma soprattutto *non deve mancare di probabilità di lunga durata* (Alberti 1485).

Andrea Palladio rafforza ulteriormente il ruolo della *durata*, sostituendo il termine "solidità" con il termine "perpetuità": "Tre cose in ciascuna fabrica (come dice Vitruvio) devono considerarsi, senza le quali niuno edificio meriterà esser lodato; e queste sono l'utile, o commodità, la *perpetuità*, e la bellezza" (Palladio 1570). Nella trattatistica successiva per indicare la *firmitas* saranno utilizzati termini come "perpetuità", "forza", "bontà della costruzione".

Modernità e durata: possono i moderni costruire edifici durevoli?

Marc-Antoine Laugier, per primo, dichiara la scarsa capacità degli architetti suoi contemporanei di costruire edifici durevoli come gli antichi. Questi sono "preoccupati di lasciare alla più remota posterità la testimonianza del loro talento costruttivo, gli Antichi non risparmiarono nulla per conferire ai loro edifici una forza che potesse prevalere sugli accidenti più comuni. Così oggi abbiamo edifici di sei o settecento anni che non mostrano altri segni di vetustà, se non il loro colore scuro e fuligginoso [...] senza che mai nessuno si sia occupato della loro manutenzione o del restauro e nonostante più volte si sia tentato persino di distruggerli. Gli Artisti nostri contemporanei, ormai, non hanno affatto questo dubbio della solidità ed è dubbio che le loro opere potranno sostenere l'assalto di tre soli secoli; si arriva addirittura ad accusarli di costruire a bella posta edifici poco durevoli, al fine di garantirsi un continuo lavoro di restauro" (Laugier 1755). Nel riprendere e ribadire, per la solidità dell'edificio, l'importanza dell'uso corretto dei materiali e delle fondazioni, Laugier introduce la necessità, nelle opere murarie, di non "ricadere in un eccesso di massa e pesantezza" suggerendo che "un eccesso di leggerezza sarebbe preferibile a quelle masse imponenti e del tutto inutili che troppo spesso troviamo nei nostri edifici moderni. Il segreto più grande, la vera perfezione, consiste nel fondere solidità e delicatezza" (Laugier 1755). Laugier introduce, dunque, il tema della leggerezza, come affermazione della possibilità di realizzare costruzioni durevoli e resistenti al di là della rappresentazione della gravità e della massa.

Emblematica della durata

Il rimando di Laugier alla fragilità del costruire come problema ricorrente della modernità sembra essere un *leitmotiv* che attraversa la storia dell'architettura. Di contro, Viollet-le-Duc afferma che per l'architetto costruire è (tra le altre cose) "dare alla cosa costruita *l'apparenza della durata*" e aggiunge che "più i popoli sono giovani e più i monumenti che essi innalzano assumono un carattere durevole; invecchiando, al contrario, si contentano di

costruzioni precarie, come se avessero la coscienza di una prossima fine" (Viollet-le-Duc 1854-68). Rafael Moneo, di recente, ha affermato che "gli edifici del passato comunicano un senso della realtà, una *consistenza* che quelli di oggi non possiedono" e che questa *consistenza* "ha a che fare con la coerenza esistente tra *forma costruita* e *immagine* " (Moneo 1999). La produzione architettonica attuale sembra dunque incarnare le contraddizioni enunciate da Viollet-le-Duc. La durata degli edifici e dei materiali non appare più né come fine, né come rappresentazione: "le recenti costruzioni sembrano appartenere al regno dell'effimero. L'economia impone una data di scadenza per gli edifici [...] gli edifici odierni sono disegnati per essere demoliti non appena hanno finito di svolgere la loro funzione o hanno perso valore. Perfino i materiali usati oggi nella costruzione sembrano rafforzare tale visione. Le tecniche architettoniche, invece di essere divenute più durevoli, sono paradossalmente più effimere" (Moneo 2012).

Per Moneo, come per Gregotti, affermare la necessità della *durata* diviene sinonimo di rigore, di difesa dalle oscillazioni delle mode, dall'autorialità e dalla preminenza dell'immagine di cui è pervasa la produzione architettonica contemporanea. La *lunga durata* può divenire nuovamente l'obiettivo di un *modus operandi* del progetto di architettura, basato su un principio di sobrietà ed economia e di radicamento ai luoghi, con una significativa trascrizione nel linguaggio stesso dell'architettura: "bisogna far apparire le cose dell'architettura come fossero sempre state là, inevitabili attori del luogo" (Gregotti 2006).

Allo stesso tempo la durata fisica dell'opera, come presenza e permanenza reale nel paesaggio, diviene per Vittorio Magnago Lampugnani difesa dall'incertezza, "baluardo contro il continuo cambiamento, la dilagante confusione (il dilagante svuotamento) dei linguaggi e la crescente incertezza dei valori". Il progetto di architettura deve quindi riappropriarsi di alcune pratiche che contrastino la logica del consumo e della conseguente dissipazione delle opere e dell'ambiente costruito, rivolgendosi nuovamente alla *manutenzione,* alla *conservazione,* alla *modificazione,* al *riuso,* piuttosto che al *ricambio.* Il *ricambio* è conseguenza diretta del *consumo*, e della parallela incessante produzione di oggetti, immagini, forme, sempre nuove (Magnago Lampugnani 1999). In tal senso è possibile ritrovare un'aspirazione a fissare una nuova *emblematica della durata*, riferita alla necessità di preservare le risorse, per cui "risparmio e parsimonia divengono imperativi (etici) tramutabili in istanza estetica, verso la sobrietà della forma, verso una qualità formale e materiale che resista al consumo del tempo" (Magnago Lampugnani 1999). Tutto ciò può tradursi nella ricerca di una sostanziale "a-temporalità" dell'opera anche attraverso il linguaggio.

Architetture a perdere: durata programmata, produzione, uso e consumo

Il costruire "sostenibile" appare oggi dominato dalla risoluzione della dialettica tra *produzione* e *consumo* e tende a prefigurare un possibile ordine basato sulla previsione, ovvero sulla individuazione di una *durata*

programmata. Di conseguenza, il progetto esplicita il processo di costruzione, con riferimento alla produzione dei materiali e dei componenti, alla realizzazione dell'edificio stesso, alla sua gestione, con tutte le azioni correlate per il prolungamento della sua vita, in termini di manutenzione, riuso, recupero, conservazione, fino alla *dismissione* e al *riciclo* delle sue parti e dei suoi materiali costitutivi. Si attua così una evidente discontinuità con l'idea di durata che ha permeato nel tempo la pratica dell'architettura, un salto epistemologico che si è determinato allorché il progetto ha iniziato ad assumere, nelle sue premesse, il tema del *fine vita* dei materiali, dei componenti, degli edifici stessi. Questo processo è eminentemente scompositivo: componenti, edifici, spazi sono considerati nella loro differente durabilità, parzialmente smontabili, ricomponibili, riconvertibili, vivono tempi e anche luoghi potenzialmente diversi.

Si afferma così una possibile pluralità di tempi e materiali del progetto, che va ben al di là di quanto sinora si è affermato sul tema della "vita degli edifici" (Moneo 1999). Rimane tuttavia attuale la riflessione sul nesso tra *uso* e *vita delle forme*, da ricollocarsi nella prospettiva del *ciclo di vita* della costruzione. Dunque si tratta di riconsiderare il ruolo, nel progetto e nell'architettura, delle strutture *persistenti* che, come il *tipo*, in una visione ciclica delle trasformazioni temporali costituiscono fattore di "resistenza" al mutamento, incarnando la memoria, la continuità, l'ossatura durevole dell'ambiente costruito.

La *persistenza* delle strutture tipiche e morfologiche costituisce lo scheletro del mutamento, mentre l'idea di *permanenza* di Aldo Rossi rimanda alla coincidenza tra forma, struttura e origine. La *permanenza del tipo* è, per Aldo Rossi, l'"enunciato logico che sta prima della forma e la costituisce", il tipo è "costante e si presenta con caratteri di necessità", è l'"idea stessa dell'architettura; ciò che sta più vicino alla sua essenza [...] il principio dell'architettura e della città" (Rossi 1966). Per Aldo Rossi le *permanenze* possono essere "propulsive" o "patologiche", come nel caso dell'Alhambra di Granada, monumento svuotato della sua vita. Si afferma la transitorietà dell'uso rispetto alla necessaria durata della forma architettonica, in opposizione al determinismo del "funzionalismo ingenuo". Le nozioni di *persistenza* e *permanenza* della forma allontanano la debolezza insita nell'idea di *flessibilità*, ovvero della programmatica indeterminatezza formale per contenere il massimo della varietà funzionale. Al contrario, più la forma è caratterizzata e concepita per durare, più sarà disponibile ad accogliere nuovi usi (Martí Arís 1990).

Il nesso tra *forma architettonica, uso* e *durata* è ulteriormente declinabile se si considera l'aspetto della "produzione" di materiali, componenti, manufatti e del loro *consumo*, sostanzialmente dissipativo. La produzione in serie "ha spesso ridotto la qualità e, nel mondo moderno, la durata delle cose, ostacolando una loro più stabile collocazione nei quadri della memoria" (Bodei 2009). La società dei consumi si nutre di una dinamica in cui "abbiamo cominciato a sopravvivere ai nostri oggetti,

i quali muoiono prima di noi, non per deterioramento, dato che oggi potremmo farli veramente immortali; muoiono piuttosto per obsolescenza. Anzi non muoiono: funzionano benissimo, semplicemente vengono superati da altri oggetti più avanzati" (Del Giudice 1992)

La durevolezza delle cose, un tempo implicita nella loro ideazione e costruzione, non è più un fine condiviso. Siamo circondati da oggetti sempre più deperibili, la società dei consumi alimenta la distruzione delle cose durevoli, che non avviene più lentamente, ma ha i caratteri di "una perdita violenta" (Bodei 2006).

Hannah Arendt traccia un'utile distinzione tra *uso* e *consumo*, dove "il mero lavoro produce per il fine del consumo" e, invece, l'uso determina il logoramento. Il "mondo durevole" è frutto della reificazione, dell'opera dell'*homo faber* che "fabbrica l'infinita varietà delle cose la cui somma totale costituisce il mondo artificiale dell'uomo". Arendt ci ricorda che "la durevolezza del mondo artificiale costruito dall'uomo non è assoluta; l'uso che ne facciamo, pur senza consumarlo, lo logora. Il processo vitale che permea l'intero nostro essere invade anche questo mondo, e anche se non usiamo le cose del mondo, alla fine decadono ugualmente, ritornano nel processo naturale universale da cui furono tratte e contro cui furono costruite" (Arendt 1958). *Consumo* può significare anche *abbandono, uso cessato*. L'abbandono sempre più frequente di edifici anche recenti ci parla di una produzione e di una crescita dell'edificazione ipertrofiche, basate sul consumo indiscriminato di suolo.

Le pratiche del riciclo e del riuso si innestano in questa dinamica accelerata, costruendo uno sfondo diverso per il progetto e per le pratiche di solida e codificata tradizione, dalla *manutenzione*, al *restauro*, alla *conservazione*. Parallelamente, il costruire sostenibile dovrebbe governare il tempo "congiunturale" del ciclo di vita. Il progetto deve agire, in questa logica, come atto di previsione, in grado di individuare le fasi del processo di costruzione, di gestione, di dismissione e di riciclaggio. Ogni componente presenta una *durabilità* intrinseca, che si sostanzia in una *durata* effettiva, determinata dai modi d'uso. In questa prospettiva, la sostenibilità diviene la chiave attraverso cui operare il nesso tra tecnica e finalità, in una rinnovata interpretazione della *firmitas,* verso la riaffermazione di una logica del costruire di *lunga durata*: "la prospettiva dell'intero ciclo di vita di un manufatto edilizio appare oggi come il solo contesto di riferimento appropriato nel quale valutare le differenti opzioni tecniche e materiche e operare le scelte costruttive in un'ottica complessiva di sostenibilità ambientale" (Campioli 2008).

Durata, permanenza, continuazione come termini per il progetto

"Continuità" e "durata" sono due termini fondativi, in cui si riconosce l'architettura europea e che sono stati oggetto di approfondimenti critici e metodologici, in particolare, nell'architettura italiana del dopoguerra. Il rimando agli scritti di Ernesto N. Rogers è d'obbligo, in una

declinazione che ha coinvolto in modo del tutto originale, nello scenario internazionale, il rapporto con la modernità, in termini di *tradizione*, e con i luoghi, in termini di *appartenenza*.

A partire dal dopoguerra, in Italia, la progettazione architettonica si è sostanzialmente basata, nella pratica, nell'insegnamento, nel pensiero, sul nesso imprescindibile tra architettura e città (Ferlenga 2015), dunque stabilendo i termini paradigmatici di un agire che ha avuto ampia risonanza in Europa. Ciò ha significato, da parte della cultura architettonica, una attenzione "operativa" agli studi storici e geografici, ovvero a un tessuto teorico, metodologico e di conoscenze che potessero rimettere in gioco il rapporto, interrotto dalla modernità, tra architettura e città esistente e tra architettura e storia. Ciò ha implicato la messa in campo di termini che interpretano il tempo, o la molteplicità dei tempi, della città e dell'architettura in termini di durata.

Da un lato lo "strutturalismo", ben presente nell'approccio avanzato da Vittorio Gregotti in *Il territorio dell'architettura*, dall'altro Aldo Rossi, dove il termine della "permanenza" informa l'intera ossatura teorica di *L'architettura della città* (Rossi 1966). Qui il rimando è alla linguistica di Saussure, per cui nello studio della città il significato degli elementi permanenti può essere paragonato a quello che questi hanno nella lingua, nella prospettiva della messa a punto di una "scienza urbana" che affronti la complessità dei processi di modificazione in rapporto alle permanenze, basandosi sulla descrizione e sulla storia delle città esistenti a partire dalle "forze" che sono in gioco in modo "permanente e universale in tutti i *fatti urbani*". I fatti urbani persistenti si identificano con i *monumenti*, i quali determinano in modo potente la forma della città e il consistere dei luoghi, perciò "la forma della città è sempre la forma di un tempo della città; ed esistono molti tempi nella forma della città". Per Rossi la forma "sembra riassumere il carattere totale dei fatti urbani compresa la loro origine". La memoria (collettiva) diviene il filo conduttore della struttura della città (Rossi 1966).

Di recente, Franco Purini ha offerto un'interpretazione dinamica del nesso tra progetto e durata, utilizzando il termine "continuazione" ("costruzione come continuazione"), dove ogni progetto è il *prolungamento* "di un progetto già fatto così come è l'inizio di un progetto futuro". Si tratta, in questo caso, di approfondire il rapporto con il luogo e con il contesto non in senso deterministico, ma accettandone le perturbazioni e le variazioni: "*continuare* un manufatto implica comunque dare forma a un *arresto del tempo* [...] il problema consiste allora nel collocare la discontinuità in un ordine diverso dell'esistente, facendo sì che anche i vuoti che costellano il suo ciclo vitale lascino una traccia significativa" (Purini 2000).

Durata tra patrimonializzazione e alterazione continua

La dinamica tra persistenza e mutazione e l'idea stessa di durata permeano la storia della città occidentale. Le rapidissime mutazioni, la crescita e la concentrazione accelerata delle metropoli del mondo, si sostanziano in tempi diversi e accostano alla nozione occidentale di durata altre concezioni del tempo e dello spazio. Si determina di conseguenza l'apparente contrasto, ma l'effettiva coesistenza, di due condizioni estreme, la *patrimonializzazione* pervasiva dell'esistente (Choay 2009; Andriani 2010) e l'*alterazione* continua dei territori contemporanei, di cui la Cina è il caso esemplare. Lo spazio del progetto, come atto trasformativo, sembra annullarsi.

Distante dall'idea di durata, la concezione del tempo in Cina assume l'eternità come capace di rivelare "gli aspetti congiunti di successione e di alterazione senza fine. Il movimento da una parte, l'eternità dall'altra, questi sono i due pilastri, o piuttosto i due *arcs-boutants*, che si completano, uno fisico e l'altro metafisico" (Jullien 2001). L'alterazione si basa oggi sulla cancellazione e sulla rimozione: nel 2003 Ai Wei Wei costruisce una mappa particolare delle rapide trasformazioni di Beijing, insieme agli studenti della Thsinghua Art University. Divide il piano di Beijing in sedici parti che ogni giorno ripercorre insieme agli studenti, attraversandone le strade a bordo di un bus e realizzando filmati. Durante sei giorni la città cambia incessantemente: "we couldn't even find the same road again, it was being destroyed or rebuilt" (Obrist 2011).

Bibliografia

L.B. Alberti, *De Re Aedificatoria* (1485), a cura di P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1989 | H. Arendt, *The Human Condition*, Chicago 1958 (trad. it. *Vita Activa. La condizione umana*, in Id., *L'Opera*, Bompiani, Milano 1964) | C. Andriani (a cura di), *Il patrimonio e l'abitare,* Donzelli, Roma 2010 | C. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, "Le Figaro", 26, 29 novembre, 3 décembre 1863 | J. Berger, *Keeping a Rendezvous*, Random House, New York 1991 | H. Bergson, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Alcan, Paris 1923 | C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977 | R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2009 | F. Braudel, *Histoire et sciences sociales. La Longue durée*, "Annales E.S.C.", 4, 1958 (trad. it. *Scritti sulla storia,* Mondadori, Milano 1973) | A. Campioli, *Presentazione*, in M. Lavagna, *Life Cycle Assessment in edilizia*, Hoepli, Milano 2008 | F. Choay, *Le Patrimoine en question,* Éditions du Seuil, Paris 2009 | D. Del Giudice, *Gli oggetti, la letteratura e la memoria*, in A. Borsari (a cura di), *L'esperienza delle cose*, Marietti, Genova 1992 | V. Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Roma-Bari 2006 | D. Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Oxford-Cambridge (Mass.) 1989 (trad. it. *La crisi della modernità,* Il Saggiatore, Milano 1993) | G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven-London 1962 | E. Jabès, *Colloque: le langage dans la psychanalyse, Aix en Provence 1983*, Les Belles Lettres, Paris 1984 | F. Jullien, *Du Temps,* Grasset & Fasquelle, Paris 2001 | M.-A. Laugier, *Essai sur l'Architecture*, Duchesne, Paris 1755 (trad. it. *Saggio sull'Architettura*, a cura di V. Ugo, Aesthetica edizioni, Palermo 1987) | V. Magnago Lampugnani, *Modernità e durata. Proposte per una teoria del progetto*, Skira, Milano 1999 | C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura,* Città Studi, Milano 1990 | R. Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, vol. I, *Questioni intorno all'architettura*, Umberto Allemandi & C., Torino 1999 | R. Moneo, *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2012 | H.U. Obrist, *Ai Weiwei speaks*, Penguin Books, London 2011 | A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1980 (1570) | K. Pomian, *Storia delle strutture*, in J. Le Goff (a cura di), *La nuova storia*, Mondadori, Milano 1980 (ed. or. Paris 1979) | F. Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000 | P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* Éditions du Seuil, Paris 2000 (trad. it. *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003) | A. Rossi, *L'architettura della città,* Marsilio, Venezia 1966 | I. Valente, *Regaining Lost Time: Design and Architectural, Urban and Environmental Resources*, in A. Del Bo, I. Valente, M. Bovati, M. Caja, G. Floridi, M. Landsberger (a cura di), *Cities in Transformation. Research & Design*, Il Poligrafo, Padova

2014 | I. Valente, *Descrizione, "scrittura" e durata nel progetto architettonico e urbano*, in P. Bossi, S. Moroni, M. Poli (a cura di), *La città e il tempo: interpretazione e azione*, Maggioli, Sant'Arcangelo di Romagna 2010 | E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Bance-Morel, Paris 1854-68) | M. Vovelle, *Storia e lunga durata*, in J. Le Goff (a cura di), *La nuova storia*, Mondadori, Milano 1980 (ed. or. Paris 1979).

Ilaria Valente

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 19 June 2016

duration (djʊˈreɪʃən) noun [late 14c., from Old French *duration*, from Medieval Latin *durationem* (nominative *duratio*), noun of action from past participle stem of Latin *durare* "harden" (see *endure*)]. The length of time that something lasts or continues.

Aión, chronos, kairós

The notion of "duration" can be comprised within the forms of time already outlined by the ancient Greeks: among the extended time of life, the chronological time and the time of events, which is used up in the instant and in the present. Duration is the essence of the time of life, divided between accumulation and dissipation, between the depth of momentary experience and the vast accumulation of experience. As Marcel Proust aptly expressed, in everybody's life, time and duration are mostly a matter of depth or density (Berger 1991).

Duration is *transition* and *memory*, the latter not a personal memory but inherent to change, a memory which prolongs the "before" into "after," and prevents us from falling into an eternal present. As Bergson argued, what is around us lasts, and yet the ever-changing conditions of our surroundings can lead to experimentation and the juxtaposition of multiple durations and different time rhythms (Bergson 1923). According to Paul Ricoeur, Bergson outlines the nature of becoming, which is not only "passage, but, as in the framework of memory, duration. A becoming that lasts, this is the main intuition of *Matter and Memory*" (Ricoeur 2000). The link between *memory* and *time* becomes the substratum of art practice, and Edmond Jabès wonders if the term is forged by recollection or by memory: "Nous savons que c'est nous seuls qui fabriquons nos souvenirs; mais il y a une mémoire, plus ancienne que les souvenirs, et qui est liée au langage, à la musique, au son, aux bruits, au silence: une mémoire qu'un geste, une parole, un cri, une douleur ou une joie, une image, un événement peuvent réveiller. Mémoire de tous les temps qui sommeillent en nous et qui est au coeur de la création" (Jabès 1984). According to Cesare Brandi, the time of the work of art presents itself as three different moments: as duration, in the expression of the work "as it is being formulated by the artist;" as the *interval* between the end of the creative process and the time when "our consciousness actualizes a work of art in itself;" as the *moment* of "inspiration of the work of art in our consciousness" (Brandi 1977). Finally,

the "figures and forms" described in the "history of things" inhabit time and have kinds of duration very different from biological time and from the very time of the social life of man (Kubler 1962).

Duration, a basic notion of architecture

The concept of "duration" is at the root of architecture, establishing its connection with time and space. Its steady presence as a theme in architectural theory makes it an inescapable paradigm. The question of duration can be interpreted taking into account two large sets of problems that are firmly intertwined. On the one hand we should consider the transformation dynamics of physical space, of the city, territories, landscapes, or contexts, the places where construction (and architecture) dominate. It is the operational horizon of the project, inextricably linked to the design and realisation of the work itself. On the other hand, there is the very purpose of building, therefore establishing the paradigm of duration as a foundational element of architecture.

The recent conditions of production of the inhabited space, of the market and media circulation have undermined duration as the main objective and ethical essence of the act of building. Duration as the goal of the act of building is called into question by the real demands of modernity, which according to Baudelaire is "the transient, the fleeting, the contingent; it is one-half of art, the other being the eternal and the immovable" (Baudelaire 1863). Inevitably, in the background stands the idea of progress that propels the arrow of modern time, dominated by the irreversibility of processes, where innovation cannot belong to a time that is cyclical but is instead characterized by recurrence and feedback. Moreover, modernity undermines the validity of the past and historical continuity, and the idea of duration is inconsistent with a fragmented and individualized universe where the Nietzschean principle of *creative destruction* is increasingly asserted (Harvey 1990).

Time is inscribed in the shapes of physical space. The superimpositions and different temporal connotations that invest space structures can be traced back to varied dynamics. The "time-space compression" (Harvey 1990) engendered by the accelerated viability of spaces, the superimpositions of material and immaterial networks, and the simultaneous occurrences of events, has decisive consequences on the use of contemporary urban space, its duration and the modes of its transformation. Today we call for a reflection on how the term duration can assume a meaning in the context of a rediscovery of the cyclical dimension of historical time related to the need to curb the dissipation of resources and to promote sustainable development. The term duration is to be considered in the framework of the issues and theories that place the project in the *life cycles* of the city, of the built environment, of landscapes and territories. This perspective inspires a dialectic not necessarily opposed to notions, such as that of *resilience*, related

to the *reversibility* of processes, the safeguard of resources, and sustainable development. These are all issues that have recently entered the discourse around the project.

Duration, structures, conjunctures, occurrences (events)

The construction of physical space takes place in multiple temporal layers, and the forms of the inhabited space are connoted by variable degrees of persistence and obsolescence (Valente 2010, 2014). This dynamic is the subject of research in historical studies and of Fernand Braudel's seminal essay "History and Social Sciences. The Long Duration" published in the series *Annales* in 1958. In this text, Braudel deals with the different "rhythms" of history and the parallel development of various conceptions of time: the individual time of the *event*, the social time of *cycles*, and the *geographical* time, that is, the almost motionless time of *structures*.

The term *structure* dominates the *long duration*: it is "a construct, an architecture, but over and above that it is a reality which time uses and abuses over long periods. Some structures, because of their long life, become stable elements for an infinite number of generations: they get in the way of history, hinder its flow and in hindering it shape it. Others wear themselves out more quickly. But all of them provide both support and hindrance. As hindrances they stand as *limits* ('envelopes' in the mathematical sense), beyond which man and his experiences cannot go" (Braudel 1958). The formulation of the dialectic between *short-term* and *long duration* was the subject of successive investigations and views in the fields of history and historiography (Vovelle, 1980).

Braudel's research leads to a "tripartite" division of history respectively into *structures*, *conjunctures*, *events*. The time of structures is the *long duration*, the near immobility. The time of conjunctures coincides with cyclical fluctuations. Finally, the time and status of events have profoundly changed the way we conceive time in history. "Next to the long duration and cyclical fluctuations appears, in fact, the time of innovations: an irreversible time which, from being local, ends up becoming global, while its nature changes gradually as it is embodied in new structures" (Pomian 1979).

The time of the event, time acceleration and the voluntary contraction of duration are the three terms in contemporary architectural practice that are called into question by Vittorio Gregotti, who argues how the work tends to be eclipsed by the glorification of the event and the architect's personality. According to Gregotti, we are witnessing the severing of the inescapable connection between work and duration, as architecture in our *incessant* times is experiencing the gradual assimilation to the logics governing production and the contemporary art market; the result is the loss of "any plausible relationship between the speed of transitions and of the quantitative expansion and the notion of duration in its value as testimony, which has always been part of the

artistic practice of architecture." Architecture is experiencing the "anxiety of change without direction" (Gregotti 2006).

Building and duration

The term duration is implied in the forms the Vitruvian triad has assumed over time: in particular for its initial coinciding with the term *firmitas*, and indirectly, with the notion of *utilitas* that is essential for establishing the relationship between the shape and the life of a building.

In his introduction to the second book of *De Re Aedificatoria* dedicated to materials, Leon Battista Alberti discusses the indispensable and harmonious relationship between architecture and the laws of nature. The concept of *solidity* (*firmitas*), a mainstay of the Vitruvian triad, is closely connected with the issue of duration. Indeed, for Alberti any construction should not go against the forces of nature, nor exceed the builder's abilities, or be at odds with the rules of decorum and convenience, but above all *should not lack the ability to last for a long time* (Alberti 1485).

Andrea Palladio further emphasizes the role of duration, replacing the term *solidity* with *perpetuity*: "As Vitruvio says, in all constructions three things must be considered without which no building shall deserve praise; these are usefulness, or convenience, *perpetuity*, and beauty" (Palladio 1570). Subsequent treaties will indicate *firmitas* with terms such as *perpetuity*, *strength*, *construction quality*.

Modernity and duration: are the moderns able to build buildings that last?

Marc-Antoine Laugier was the first to lament the inability of the architects of his time to design buildings that could last as long as the building constructed by the ancients: "The ancients jealous of leaving to the latest posterity traces of their abilities, spared nothing in giving to their buildings that strength which triumphs over common accidents. We have buildings of six or seven hundred years, which show us no other marks of their antiquity than their brown and smoky colour [...] without anybody's concerning themselves in their support or repair, do yet subsist to our great astonishment, and prepare admiration to those who shall be born many ages after us. Our artists have nowadays none of that great taste of solidity. They doubt if their works can sustain the assault of three centuries. They are accused even of avoiding with design to render them lasting because they are supposed interested in renewing the labour of them" (Laugier 1755). Reasserting the importance of using correct materials and laying proper foundations in order to ensure the solidity of a building, Laugier also introduces the principle that the walls should not "give into the heavy and massy," suggesting that "the excess of the lightness would be preferable to those enormous masses that are often found in our modern edifices, and which are without doubt therein very unnecessary. The great secret, the true perfection of the art consists in joining solidity to delicacy" (Laugier 1755). Thus, by introducing the theme of

lightness Laugier affirms the possibility of erecting strong and lasting buildings beyond the representation of gravity and mass.

Symbols of duration

Laugier's reference to the construction of fragile buildings as a recurring problem of modernity turns out to be a *leitmotiv* that traverses the history of architecture. Conversely, Viollet-le-Duc claimed that for an architect, building means (among other things) "conferring to the construction *the appearance of duration*," adding that "there is a tendency for more lasting monuments to be built in the early periods of a civilisation, while towards their close, they are satisfied with more temporary constructions, as if they were aware of the impending demise" (Viollet-le-Duc 1854-68). Recently, Rafael Moneo has argued that "constructions from the past convey a sense of reality and a *consistency* that today's buildings do not possess" and that this *consistency* "has to do with the existing coherence between *built form* and *image*" (Moneo 1999). Today's architectural production thus seems to embody the contradictions highlighted by Viollet-le-Duc. To all appearances, the long-term duration of materials and buildings is no longer a goal or a sought quality: "recent buildings seem to belong to the realm of the ephemeral. Economics imposes a sell-by-date to buildings (...) modern buildings are designed to be demolished as soon as they have come to the end of their useful life or they have lost value. Even the materials used today reinforce such vision. Rather than more durable, architectural techniques are paradoxically more short-lived" (Moneo 2012).

For Moneo and Gregotti alike, asserting the need for duration becomes synonymous with rigour and a defence from the fluctuations of fashion, as well as from the pre-eminence of authorship and image permeating contemporary architectural production. The *long duration* can become the goal of a *modus operandi* in architectural projects based on the principles of sobriety and economy, as well as on a strong connection with their surroundings, and enter the very language of architecture. "Architectural artefacts must be made to appear as if they had always been there, the inevitable actors of the site" (Gregotti 2006)

According to Vittorio Magnago Lampugnani, the physical duration of the work in its presence and permanence in the landscape is also a defence from uncertainty, "a bastion against continuous change, the widespread confusion (the pervasive void) of languages and the growing uncertainty of values." The architectural project must re-appropriate practices that go against the logic of consumption and the ensuing dissipation of works and the built environment; they return to *maintenance*, *preservation*, *modification*, *reuse* rather than to the *replacement*. *Replacement* is the direct consequence of *consumption* and the parallel production of new objects, images, and forms. (Magnago Lampugnani 1999). In this respect we can recover the ambition to establish new *symbols of duration*

linked to the need to preserve resources, for which "saving and parsimony become an (ethical) imperative that can be transformed into an aesthetic requirement tending towards the sobriety of forms, a formal and material quality that resists the consumption of time" (Magnago Lampugnani 1999). All this can be translated into the quest for an essential "a-temporality" of the work also through language.

Disposable architecture: planned duration, production, usage and consumption

"Sustainable" building today is dominated by the solution of the dialectic between *production* and *consumption*, and prefigures a possible order based on prediction, that is, on the identification of a *planned duration*. Consequently, the project makes the construction process explicit, from the production of materials and components, to the making of the building itself and its management, to the set of actions required for the extension of its life cycle in terms of maintenance, reuse, restoration, preservation, and finally its *decommissioning* and the *recycling* of all its constituent parts and materials. Such attitude enacts an evident discontinuity with the notion of duration that has traditionally permeated architecture. This epistemological leap occurred when the project began to assume as one of its premises the *end of life* of materials, of the components and of the buildings themselves. It is a breaking down process in which components, building, and spaces are viewed in consideration of their different degrees of durability, and can be partially disassembled, recomposed, and reconverted, experiencing potentially different times and even places.

Hence a possible plurality of times and materials of the project becomes central and goes beyond anything that was previously established with respect to the "life of buildings" (Moneo 1999). Nevertheless, as regards the *life cycle* of a construction, the debate about the connection between *use* and the *life of forms* is still topical. Therefore it is a matter of reassessing the role, in the project and in architecture, of persistent structures which, like the *type*, constitute an element of resistance to change, embodying memory, continuity, and the durable framework of the built environment in a cyclical view of temporal transformations.

The *persistence* of typical and morphological structures constitutes the context of change, while Aldo Rossi's notion of *permanence* is based on the coincidence of form, structure and origin. According to Aldo Rossi, the *permanence of a type* is "the logic statement that exists before form and constitutes it;" a type is "constant and presents necessary characteristics," it is "the very idea of architecture; that which is closer to its essence ... the principle of architecture and of the city" (Rossi 1966). In Aldo Rossi's view, permanence may be "propulsive" or "pathological," as in the case of the Alhambra in Granada, a monument deprived of life. Temporary use is asserted over the necessary duration of the architectural form, in contrast with the determinism of

"naïf functionalism." The notions of *persistence* and *permanence* of form eschew the weakness inherent to *flexibility*, that is, the planned formal indeterminacy in view of maximum functional variety. On the contrary, the more form is characterised and conceived in order to last, the more it will be open to new uses (Martí Arís 1990).

The connection between *architectural form*, *use* and duration finds further expressions if we consider the aspect of the production of materials, components, artefacts and their *consumption*, which amounts to dissipation. Mass production "has often reduced quality and, in our modern world, the duration of things, preventing them from occupying a more stable place in our memory" (Bodei 2009). The consumer society is based on dynamics in which "we have begun to survive our possessions, which die before us not because they deteriorate, since nowadays we are able to make them immortal; they rather die of obsolescence. In fact, they do not die: they are in perfect working order, but are simply replaced by more advanced products" (Del Giudice 1992).

The durability of things, which used to be implicit in their design and manufacture, is no longer a desirable goal. We are surrounded by increasingly perishable objects, and the consumer society encourages the destruction of durable objects, which no longer happens in a slow process but has all the characteristics of a *violent death*" (Bodei 2006).

Hannah Arendt draws a useful distinction between *use* and *consumption*, where "labour produces for the end of consumption" while use causes logoration. The "durable world" is the result of reification, of the actions by the *homo faber* who "fabricates the sheer unending variety of things whose total constitutes the human artifice." Arendt reminds us that "the durability of the human artifice is not absolute; the use we make of it, even though we do not consume it, uses it up. The life process which permeates our whole being invades it, too, and if we do not use the things of the world, they also will eventually decay, return into the over-all natural process from which they were drawn and against which they were erected" (Arendt, 1958). *Consumption* may also mean *abandonment*, ceased *use*. The increasing abandonment of even recently constructed buildings is the expression of a hypertrophic production and growth in construction based on indiscriminate land use.

Recycling and reuse practices are part of this accelerated dynamic, and form a different background for the project and the codified, traditional practices of *maintenance*, *restoration* and *preservation*. At the same time, sustainable building should govern the "conjunctural" time of the life cycle. According to this logic, the project must predict and be able to identify the phases of the process of construction, management, decommission and recycling. Each component has an intrinsic *durability* that is substantiated in actual duration dictated by use. In this perspective, sustainability becomes the key to combine technique and purpose, in a new interpretation of *firmitas* and the reassertion of building

practices that involve *long duration*: "the perspective of the entire life cycle of a building nowadays appears as the only appropriate context in which to assess the different options in terms of materials and techniques, and operate construction choices with a view to achieving environmental sustainability" (Campioli, 2008).

Duration, permanence, continuity as terms of the project

Continuity and duration are essential concepts in European architecture. They have been the focus of theoretical debate and practice particularly in post-war Italian architecture. The writings of Ernesto N. Rogers in this respect are fundamental in their original interpretation, in the international arena, of the relationship with modernity in terms of *tradition* and with the places in terms of *belonging*.

In post-war Italy, the practice of architectural design was essentially based – in teaching and thinking – on the essential link between architecture and cities (Ferlenga 2015), thus establishing the paradigmatic terms of a practice that had wide resonance in Europe. For architectural culture, this meant the development of an "operational" focus on historical and geographical studies, namely a whole set of theoretical, methodological and knowledge principles that could call into play the relationship between architecture and existing cities and between architecture and history interrupted by modernity. This condition involved the introduction of terms that interpret the time, or the multiplicity of times of the city and of architecture in terms of duration.

On one side, we witness the structuralist approach proposed by Vittorio Gregotti in his text *Il territorio dell'architettura*, on the other Aldo Rossi's use of the concept of *permanence* which informs the entire theoretical framework of *L'architettura della città* (Rossi 1966). Drawing a parallel with Saussure's linguistics, in Rossi's analysis the significance of permanent elements in cities can be compared to the role they play in language. The perspective is that of an "urban science" that addresses the complexity of modification processes in relation to permanence, based on the description and on the history of existing cities from the very "forces" that are involved in a way that is "permanent and universal in all *urban events*." *Monuments* are persistent urban events because they strongly determine the shape of a city and the nature of a place: "the shape of a city always amounts to the shape of a time period in the city; and there are many time periods in the shape of a city." For Rossi the shape "seems to sum up the total character of urban events, including their origin." Collective memory becomes a leitmotif in the structuring of the city (Rossi 1966).

Franco Purini has recently proposed a dynamic interpretation of the link between project and duration, using the term *continuation* (*construction as a continuation*) where each project is the extension of "both a previously achieved project and the beginning of a future project." In

this case it is a question of analysing the relationship with the place and the context in a way that is not deterministic but takes into account its perturbations and variations: "*continuing* a construction implies giving shape to a *stop in time* (...) the problem is placing discontinuity in a different order of that which is existing, so that even the voids that dot its life cycle leave a significant mark" (Purini 2000).

Duration between heritage-making and continuous alteration

The dynamic between persistence and change, and the very idea of duration permeate the history of western cities. The growth, accelerated concentration and rapid mutations of world metropolises take shape in different times and associate the western notion of duration with the various concepts of time and space. Hence the apparent contrast, and in facts the coexistence of two extreme conditions: the pervasive *heritage-making* process involving that which is existent (Choay 2009; Andriani 2010) and the continuous *alteration* of contemporary landscapes, of which China provides the most relevant example. The idea of the project as a transformative action seems to have been invalidated.

Removed from the idea of duration, the conception of time in China presupposes eternity as capable of revealing "the combined aspects of unending succession and alteration. Motion on the one hand, eternity on the other, these are the two pillars, or rather the two arcs-boutants, which complement each other, one physical and the other metaphysical" (Jullien 2001). Alteration now relies on erasure and removal: in 2003 Ai Wei Wei built with the students of Thsinghua Art University a particular map of the rapid transformations in Beijing. He divided the plan of Beijing into sixteen parts, which he explored street by street every day with the students, travelling on a bus and filming. In the space of six days, the city had undergone constant change: "we could not even find the same road again, it was being destroyed or rebuilt" (Obrist 2011).

Bibliography

L.B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, edited by Joseph Rykwert, Robert Tavernor and Neil Leach (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988; or. ed. 1485) | H. Arendt, *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1958) | C. Andriani (ed.), *Il patrimonio e l'abitare* (Roma: Donzelli, 2010) | C. Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne," *Le Figaro* (november 26 and 29, december 3, 1863) | J. Berger, *Keeping a Rendezvous* (New York: Random House, 1991) | H. Bergson, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein* (Paris: Alcan, 1923) | C. Brandi, *Teoria del restauro* (Torino: Einaudi 1977) | R. Bodei, *La vita delle cose* (Roma-Bari: Laterza, 2009) | F. Braudel, "Histoire et sciences sociales. La Longue durée," *Annales E.S.C.*, 4 (1958) | A. Campioli, "Presentazione," in M. Lavagna, *Life Cycle Assessment in edilizia* (Milano: Hoepli, 2008) | F. Choay, *Le Patrimoine en question* (Paris: Éditions du Seuil, 2009) | D. Del Giudice, "Gli oggetti, la letteratura e la memoria," in A. Borsari (ed.), *L'esperienza delle cose* (Genova: Marietti 1992) | V. Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante* (Roma-Bari: Laterza, 2006) | D. Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford-Cambridge, Mass.: Blackwell, 1989) | G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (New Haven-London: Yale University Press, 1962) | E. Jabès, *Colloque: le langage dans la psychanalyse, Aix en Provence 1983* (Paris: Les Belles Lettres, 1984) | F. Jullien, *Du Temps* (Paris: Grasset & Fasquelle, 2001) | M.-A. Laugier, *Essai sur l'Architecture* (Paris: Duchesne, 1755) | V. Magnago Lampugnani, *Modernità e durata. Proposte per una teoria del progetto* (Milano: Skira, 1999) | C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura* (Milano: Città Studi, 1990) | R. Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, vol. I, *Questioni intorno all'architettura* (Torino: Umberto Allemandi & C., 1999) | R. Moneo, *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura* (Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2012) | H.U. Obrist, *Ai Weiwei speaks* (London: Penguin, 2011) | A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (Venezia: Domenico de' Franceschi, 1570) | K. Pomian, "L'histoire des structures," in J. Le Goff (ed.), *La nouvelle histoire* (Paris: Retz-CEPL,1979) | F. Purini, *Comporre l'architettura* (Roma-Bari: Laterza 2000) | P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris: Éditions du Seuil, 2000) | A. Rossi, *L'architettura della città* (Venezia: Marsilio, 1966) | I. Valente, "Regaining Lost Time: Design and Architectural, Urban and Environmental Resources," in A. Del Bo, I. Valente, M. Bovati, M. Caja, G. Floridi, M. Landsberger (eds.), *Cities in Transformation. Research & Design* (Padova: Il Poligrafo, 2014) | I. Valente, "Descrizione, 'scrittura' e durata nel progetto architettonico e urbano," in P. Bossi, S. Moroni, M. Poli (eds.), *La città e il tempo: interpretazione e azione* (Sant'Arcangelo di Romagna: Maggioli, 2010) | E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (Paris: Bance-Morel, 1854-68) | M. Vovelle, "L'histoire de longue durée", in J. Le Goff (ed.), *La nouvelle histoire* (Paris: Retz-CEPL,1979).

Ilaria Valente

dystopia (dɪsˈtəʊpɪə) noun [1868, apparently coined by J.S. Mill ("Hansard Commons"), from Greek *dys*-"bad, abnormal, difficult" (see *dys*-) + *utopia*. Related: *Dystopian*]. | **1.** an imaginary place where people lead dehumanized and often fearful lives. | **2.** anti-utopia.

From www.merriam-webster.com; www.etymonline.com. Accessed 19 May 2016

It has been raining for years now...

The failure of modernist utopias has become a compulsory expression used in all literatures that are defined as "curatorial." We seem compelled to attribute this failure to many of the creative phenomena that are currently arising, already burdened by a kind of original sin.

The complex consequences arising from the betrayal of the historiographical paradigms drift into various areas of knowledge. However, the backlash has not been that sudden in the visual arts; in fact we have witnessed attempts to revise, hide and delay aspects that recall the typical situations of the end of an era. This aptitude has been followed by a thorough review of the conceptual and aesthetic scope of the art piece as such.

Crucial for the arising of this new approach has been the sensational piece *TH.2058,* conceived by film-maker and artist Dominique Gonzalez-Foerster in 2008 for the Turbine Hall at the Tate Modern museum in London. The art installation illustrated the near future for the museum: by 2058, in a constantly rainy London, the Tate will have become a shelter for the mass. In the installation there were beds, books and reproductions of relevant sculptures. At first glance we cannot see anything different from previous literary references if not for a projection loop of *The Last Film*, a movie created by carefully editing many extracts from post war cinema's masterpieces and science fiction movies. In the dystopian imaginary, the sci-fi genre is the most popular

starting point to proceed in questioning certainties given by human and technological progress and by the possibility of cultural connections with others. In this context, uchronic styles that had previously been confined to literature finally developed.

The installation offered many narratives – as a perfect metaphor for the contemporary age – that unfolded in parallel until they erased one another: the idea that the museum is this enduring place where culture becomes the only way to survive; the deep, daring risk and danger that the condition of being educated people entails; the end of a natural condition seen as ontologically positive; the need for narratives, books, iconic qualities and famous sculptures making people rediscover the sharing value of art and letting them recognize one another as part of the same elected group. All these stories, though, clashed unavoidably with the impossibility stated in *The Last Film* to propose a linear script, if not through a re-editing of the movies that showed the shifting toward a popularization of dystopia.

Although re-editing, postproduction and more generally the phenomenon of authorial delegation were already in place at the beginning of the 90's, in this context recycling fragments underlines a love relationship – knowingly undertaken with the enemy – with the practice of archiving, a recurrent process within the archeology of the very same present which we always want to consider already passed.

As the artist explains, we find ourselves in front of a "giant editing room," an amazing archive where we all take, edit, post-produce constantly and often subconsciously, pretending to forget our inability to control and fully understand the negative potential of the technological media we deal with. This inability often recurred in the dystopic imaginary that slid into the director's background: the only condition that forbids shooting in the traditional cinematic practice is, in fact, the rain.

The inability to narrate – if not through reusing, recycling and paratactically juxtaposing fragments – poses itself as the constant demonstration of the dystopic panorama in which we are all embedded. Nevertheless we remain strongly connected to our appreciation for modernist stylistic features, albeit caught in a filial relationship between attachment and parricide wish.

Luigia Lonardelli

Da www.treccani.it.
Consultato il 2 giugno 2016

ecologia s. f. [comp. di *eco-* e *-logia*, termine coniato (ted. *Oekologie*) dal biologo E. Haeckel (1866)]. | **1.** parte della biologia che studia le relazioni tra organismi o gruppi di organismi e il loro ambiente naturale, inteso sia come l'insieme dei fattori chimico-fisici (clima, tipo di suolo, luce, nutrimento, ecc.) sia come l'insieme dei fattori biologici (parassitismo, competizione, simbiosi, ecc.), che influiscono o possono influire sulla vita degli organismi stessi. Sviluppatasi in tempi recenti e diffusasi largamente come scienza e come pratica, si suddivide in numerose branche (*e. vegetale*, *agraria*, *animale*, *marina*, *umana*, *spaziale*) che toccano tutte problemi di importanza vitale (produttività e sfruttamento delle risorse naturali, conservazione e protezione della natura dal depauperamento ambientale, comprendendo la tutela del paesaggio, la lotta all'inquinamento delle acque, la razionalizzazione degli insediamenti umani, ecc.) nei paesi moderni densamente popolati e in via di massiccia industrializzazione. | **2.** con sign. meno proprio, ma diffuso nel linguaggio com. e giornalistico, il termine è spesso adoperato per indicare la necessità di conservare e difendere la natura, e l'insieme dei provvedimenti rivolti a eliminare quanto può turbare l'equilibrio dell'ambiente naturale.

Ecologia, ecologie, ecologico

Il termine "ecologia" ha un'origine lontana dalle pratiche del progetto e almeno per i primi cinquanta anni dalla sua coniazione (Ernst Haeckel, 1866) rimane confinato in uno specifico ambito disciplinare che interseca la biologia e le scienze della terra. L'uso che ne viene fatto a partire dai primi anni del Novecento, in relazione alle discipline urbane, e successivamente, dagli anni '50, in relazione ai temi ambientali, ancorché assai diffuso, è ancora oggi visto con una certa diffidenza dai rappresentanti delle scienze ecologiche.

Le ragioni che ne hanno determinato la vasta diffusione sono rintracciabili da un lato nella radice del significato della parola *oikos*= casa-ambiente, e dall'altro nell'oggetto stesso della disciplina, ovverosia lo studio delle relazioni tra organismi viventi e ambiente. La natura di tali caratteristiche ha consentito un'estesa applicazione a molte riflessioni di tipo relazionale concernenti i rapporti di tipo "ecosistemico" tra un soggetto – vivente o non vivente – e il suo contesto ambientale.

Tale impiego in relazione a temi altri, che potremmo definire di tipo analogico, e in particolare la sua applicazione alle discipline del progetto e alle pratiche del riciclo, richiede ancora oggi una licenza e uno sforzo di costruzione critica di nessi concettuali in grado di legittimare tale trasferimento terminologico.

A tal fine si rende inoltre necessaria una doppia declinazione del termine, prima nel passaggio da "ecologia" a "ecologie", che consente da un lato di indirizzare il concetto verso una condizione di apertura e pluralità e dall'altro introduce l'esistenza di diverse ecologie: quella naturale, fatta di cicli chiusi, e quelle artificiali, lineari, aperte e produttrici di rifiuti. Poi da qui fino a giungere alla sua aggettivazione che ne estende il campo di applicazione rimandando a una "ecologicità" della "cosa" che, in quanto tale, si presenta come carattere virtualmente attribuibile a una estensione indefinita di fenomeni.

In questo modo si apre alla possibilità di trattare criticamente il tema dell'ecologicità del riciclo architettonico.

Uso proprio vs impiego analogico: il riciclo come misura della differenza

"In natura, il materiale (genomico) ridondante non è quasi mai 'garbage', cioè rifiuti che si buttano via, ma quasi sempre 'junk', cianfrusaglie o ferrivecchi pronti a essere reinterpretati e riutilizzati. Il riuso non è una strategia marginale, ma una strada maestra dell'evoluzione biologica", scrive Stephen Jay Gould. Lo studio ecologico delle relazioni tra esseri viventi e ambiente ha messo in risalto alcuni aspetti che interessano direttamente il tema del riciclo. La prima evidenza è che la natura funziona secondo cicli chiusi e pertanto non produce quasi mai rifiuti.

La distinzione tra ciclicità naturali e processi dell'economia delle merci e della produzione industriale, viene chiarita da Barry Commoner nel 1971 attraverso la comparazione tra cicli naturali, circolari e chiusi, e processi artificiali, lineari e aperti. I primi implicano un radicale reimpiego di tutti i materiali esito dei processi di trasformazione, i secondi non prevedono pratiche di riuso ma creazione di esternalità negative e rifiuti, esito di scarti di lavorazione o di rapida obsolescenza delle merci.

In natura solo il concetto di entropia implica un lento degrado dell'energia, ma la ciclicità dei processi e la creazione di condizioni locali di equilibrio dinamico consentono di rallentare fortemente il fenomeno.

Uno dei motivi di ciò risiede nella ridondanza dei sistemi naturali, già evidenziata da Darwin e precisata da Stephen Jay Gould, che chiarisce tra l'altro la sostanziale differenza tra "scarti" dei processi naturali – "junk" – e "rifiuti" tout-court – "garbage": la natura produce più di quanto effettivamente sia necessario ma l'eccesso viene costantemente riassorbito in una ciclicità che ne valorizza il significato attraverso il riuso come nutrimento per altri processi o, come evidenzia Gould, attraverso l'adattamento ad altre funzioni. Le celebri metafore del pollice del panda (Gould, 1980) e della fioritura del ciliegio (McDonough, Braungart 2002) chiariscono in maniera evidente la questione.

Nella distanza tra l'ecologia in senso stretto e l'impiego analogico del termine si condensano le differenze che intercorrono tra cicli naturali e processi artificiali, tra scarto e rifiuto, tra riuso e riciclo.

Analogie relazionali

Diversi sono gli impieghi analogici della lettura relazionale e sistemica dei fenomeni, differenti sono i modi secondo i quali, nei diversi casi, sono state applicate le categorie della scienza ecologica e i suoi strumenti, così come divergenti risultano spesso essere le interpretazioni dei concetti di scarto e di rifiuto.

Uno dei primi casi di uso esplicito del termine "ecologia" non strettamente correlato con le scienze naturali (e delle concettualizzazioni a esso legate: comunità, nicchie ecologiche, ecosistemi, ecc.) è rappresentato dagli studi di sociologia urbana della Scuola di Chicago (1914 e segg.), nei quali si applica il principio relazionale allo studio dei rapporti "ecologici" tra uomo, ambiente fisico e contesto sociale, alla luce dei comportamenti indotti.

Secondo questo approccio, la disorganizzazione sociale e l'accesa competitività della città nord-americana della seconda metà dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento, sono da considerare la causa della devianza sociale e della formazione di un'area urbana degradata (che la Scuola di Chicago definisce "slum", un termine che oggi si comincia a mettere in discussione) prossima al centro direzionale, descritta nel modello a fasce concentriche di Robert E. Park. L'approccio ecologico che informa questa lettura interpreta come esternalità negative, esito del disequilibrio nei processi, una precisa parte della città e una serie di comportamenti sociali, considerandoli in un certo senso i "rifiuti" della città industriale.

Anche le *quattro ecologie* proposte da Reyner Banham come chiave interpretativa della Los Angeles degli anni sessanta rappresentano un'applicazione del termine nella sua accezione plurale, fondata sulla lettura della relazione strutturale tra città, geografia e ambiente; questa, insieme a una interpretazione del clima sociale, è ritenuta la determinante di specifici comportamenti dei suoi abitanti (Banham 1971). Nell'approccio ottimistico di Banham si scorge l'idea che l'assenza di pianificazione abbia consentito alle quattro ecologie losangeline di armonizzarsi virtuosamente tra loro, minimizzando la creazione di esternalità negative.

Forse però il più noto caso di applicazione dei principi dell'ecologia alla lettura degli organismi urbani è quello rappresentato dal *bioregionalismo* di Patrick Geddes. In questo approccio i fenomeni di urbanizzazione della città industriale sono letti in rapporto ai fattori naturali; questo inoltre è forse il primo caso nel quale, oltre alla dimensione analogica, si istituisce anche una relazione più stretta tra le discipline, che si esprime attraverso una interpretazione ecologica del rapporto tra "materiali" urbani di origine artificiale e naturale.

Il bioregionalismo ha precorso le posizioni del movimento delle città giardino e di molta urbanistica del Novecento che successivamente ha riproposto in maniera esplicita il tema del rapporto tra ambiente urbano ed elementi naturali, configurando un quadro concettuale che legge l'espansione incontrollata del corpo della città come esito negativo dei processi urbani, da mitigare con interventi sulla dimensione e sull'assetto degli insediamenti, sulla dotazione di aree naturali e parchi, sostanzialmente introducendo modificazioni nella natura della forma e della composizione dei materiali urbani.

Per un altro verso il contributo di Geddes costituisce un'anticipazione della ricerca sugli ecosistemi urbani e sull'*ecologia urbana*, secondo la quale la città è letta nelle sue dinamiche di sistema complesso in grado di intessere relazioni di natura ecologica con l'ambiente nel quale è inserito. Si tratta di un filone di ricerche che considera gli

insediamenti urbani come sistemi artificiali dotati di proprietà analoghe a quelle degli ecosistemi naturali, aprendo all'uso di schemi concettuali e modelli matematici derivati dalle scienze biologiche e sviluppando formulazioni tra le quali il concetto di "urban ecological footprints", di "carrying capacity", oltre alla diffusione degli "indicatori ambientali" come strumento per la valutazione della sostenibilità urbana (Odum 1963, Wolman 1965, Duvigneaud 1974, Boyden 1981, Douglas 1983, Bettini 1996). Secondo questo approccio un ruolo strategico è svolto dal concetto di equilibrio tra risorse impiegate e rifiuti prodotti, assumendo come virtuosi tutti quei comportamenti che, istituendo delle relazioni di ciclicità parziale, valorizzano l'impiego delle prime, riducendo l'*impronta ecologica*, e contraggono la produzione dei secondi, tentando di adeguarsi alla *capacità di carico* dell'ambiente.

Tattica vs strategia: dalla pratica al progetto di riciclo

La condizione di applicabilità del concetto di ecologia alle strategie del riciclo architettonico passa dunque attraverso l'assunzione in carico della radicale differenza tra ciclicità – da un lato – e linearità dei processi – dall'altro – oltre che dal riconoscimento della distinzione profonda tra riuso e riciclo e della quasi impossibilità, per i meccanismi del metabolismo artificiale, di chiudere i cicli come avviene per i processi naturali.

Di qui la sostanziale inefficacia di un riciclo inteso come "tattica di adeguamento", da disporre a valle del processo di trasformazione, seguendo una discutibile etica (ed estetica) del rifiuto e in totale coerenza –forse potremmo dire complicità – con i meccanismi dell'obsolescenza programmata.

Diverso è il riciclo inteso nei termini di una "strategia di approccio", da anticipare attraverso un'attenta programmazione; in sostanza un *progetto del nuovo ciclo di vita* da perseguire nella consapevolezza dei limiti imposti dai metabolismi artificiali che consentono al massimo una *ecologia per approssimazione*. Si può forse dire che parlando di progetto di riciclo si intende una *pratica-limite* che tende alla costruzione di cicli chiusi senza avere la possibilità di realizzarli in maniera completa: non si può cancellare del tutto la produzione di rifiuti come non si può azzerare l'entropia dei processi, si può solo provare a ridurre questi fenomeni al minimo.

Ciò è reso possibile da un attento progetto delle architetture, delle città e dei territori che si faccia carico del "fine vita", pensando a esso non come *subciclaggio* in grado unicamente di ritardare il conferimento in discarica delle merci, ma come *nuovo ciclo di vita*; ovvero attraverso il progetto dell'*esser altro* delle cose che abbia come obiettivo la riduzione della produzione di rifiuti, minimizzando al contempo gli alti costi energetici che spesso i processi di riciclaggio comportano.

Per fare ciò sarebbe inoltre opportuno che l'architettura abbandonasse alcuni meccanismi tipici della società dei consumi, tra cui il

rapido invecchiamento delle idee e l'obsolescenza programmata dei manufatti, per assumere – nei tempi lunghi delle ecologie architettoniche e urbane – la dimensione temporale estesa propria dei beni immobili, provando a puntare su un progetto realmente in grado di misurarsi con l'anticipazione di alcuni assetti futuri, di alcune dinamiche e di alcuni esiti, compresi quelli inevitabili dello scarto e del rifiuto.

Ecologie del riciclo

La natura delle pratiche architettoniche e urbane richiede un progetto di riciclo. La necessità del progetto si esprime però in senso non convenzionale, dovendo tener conto di alcuni temi posti dal pensiero ecologico. Ciò è avvenuto negli ultimi decenni, anche se in maniera parziale. La cultura del progetto ha infatti considerato la dimensione concettuale di alcune questioni quali: la natura sistemica delle relazioni tra i fenomeni e la loro struttura reticolare che li unisce indissolubilmente gli uni agli altri secondo uno schema di relazioni a distanza; il concetto di "ecosistema" che lega ogni fenomeno a un sistema di rapporti di necessità con l'ambiente circostante (qui, seppur in maniera non esclusiva, tornano ad assumere importanza i concetti di "prossimità" e di "contesto"); l'esistenza di un complesso di influenze retroattive che interessano le relazioni tra i fenomeni, tali che le azioni su un singolo punto possono determinare conseguenze a carico dell'intero sistema.

Oggi per fondare una *ecologicità del riciclo architettonico* diviene essenziale prendere in considerazione almeno altre tre questioni che interessano la cultura disciplinare e le pratiche del progetto.

Innanzi tutto va riconosciuta la necessità di mantenere separati – anche nel progetto architettonico – il dominio naturale da quello artificiale, evitando la creazione di ibridi tecnologici affinché non si confondano metabolismo biologico e metabolismo artificiale, ciò in maniera da consentire per il primo il riuso e per il secondo il progetto di riciclo. Inoltre è opportuno conservare un'attenzione costante alla dimensione evolutiva dei fenomeni, sia nel progetto di architettura che in generale dei manufatti tecnici: come ricordato da McDonough e Braungart (2002), progettare il futuro di un oggetto o di un edificio significa saper interpretare la condizione di costante modificazione culturale e tecnica in funzione delle necessità umane. Infine sarebbe auspicabile superare la fascinazione fatale per la costruzione di una *cattedrale della miseria architettonica*, che rischia di fare del riciclo una pratica tattica basata sul passato e non un programma per il futuro, seppur riconoscendo la necessità di immaginare un destino dignitoso per i *rifiuti* della produzione edilizia degli ultimi decenni.

Anti-ecologia, il consumo implicito di architettura e urbanistica

Non potrebbe esserci condizione più evidentemente antitetica di quella espressa dal rapporto tra la costruzione dell'architettura e delle città e la teoria ecologica. Fin dall'inizio l'intenzione di creare una "seconda

natura" che emulasse il riparo primordiale offerto dalle grotte e dagli alberi, non ha portato ad altro che allo sconvolgimento degli equilibri della natura originaria, distruggendo foreste, alterando il corso dei fiumi, avvelenando la terra, l'aria e l'acqua. La proliferazione di edifici e città in genere non porta a una catastrofe immediata, però, in casi estremi, come quelli narrati da Jared Diamond in *Collapse*, l'intervento umano è stato in grado di causare la distruzione ambientale (Diamond 2005). Dall'esplosione dell'industrializzazione il danno ai sistemi naturali è aumentato in maniera esponenziale e gli effetti deleteri su suoli, aria e acqua sono diventati tangibili a livello planetario. L'attuale consapevolezza in merito ai cambiamenti climatici, confermata nel dicembre 2015 nell'accordo di Parigi sul clima (Conferenza di Parigi sui cambiamenti climatici, 21ª sessione annuale della conferenza delle parti della Convenzione quadro delle Nazioni Unite sui cambiamenti climatici – Unfccc), ritiene che se le emissioni di anidride carbonica dei paesi industrializzati non saranno drasticamente ridotte entro dieci anni, l'umanità deve attendersi uno scenario rovinoso, una eventualità documentata da Elizabeth Kolbert in *The Sixth Extinction*.

Il modo in cui la maggior parte degli edifici sono concepiti e ancor di più il modo in cui molte città sono abitate, è fondamentalmente inefficiente e contribuisce probabilmente a metà dell'eccesso di emissioni di CO_2 in atmosfera. Non esiste un metodo che ne calcoli con accuratezza l'impatto, dal momento che fattori come trasporti, uso dell'energia e produzione dei materiali possono riguardare settori differenti. Si valuta che la sola produzione di cemento contribuisca al 5% dell'emissione di gas serra, ma non è chiaro se ciò vada imputato al settore dell'edilizia o a quello della produzione industriale. L'imperativo che impone di cambiare i metodi di costruzione degli edifici e gli stili di vita, è imperniato sulla metafora dell'ecologia, che secondo la definizione originale di Ernst Haeckel implica l'interdipendenza di tutti i fenomeni biologici, botanici e minerali. Il cosiddetto approccio "ecologico" aspira a un alto livello di collaborazione tra architettura e natura, piuttosto che ai processi lineari e inquinanti, che sono stati la causa dell'aumento incrementale dell'entropia.

Ricercando esempi di economia circolare applicata alla costruzione è possibile trovare numerosi edifici vernacolari che impiegano materiali biodegradabili, come fango, paglia, legno, terracotta e canapa per la realizzazione di abitazioni che si integrano ecologicamente con i sistemi idrologico, geologico e biologico. La tradizione *batabu* dei villaggi in adobe in Africa occidentale, le case a corte *siheyuan* fatte con legno e fango nella Cina preindustriale, le *earthships* costruite da Mike Reynolds nel deserto del New Mexico all'inizio degli anni '70, sono tutte profondamente radicate nel loro paesaggio, impiegano materiali naturali e hanno una equilibrata relazione di scambio con i fattori naturali. Essi mostrano inoltre un riciclo scrupoloso dei materiali da costruzione. Per

esempio, nella tradizione culturale cinese ogni generazione smonta e ricostruisce la casa di famiglia, riutilizzando le parti in legno che sono ancora in buone condizioni e sostituendo quelle ammalorate. Le *earthships* impiegano pneumatici e bottiglie riempite di terra per realizzare un isolamento termico ottimale delle pareti. Malgrado le strutture realizzate da Reynolds abbiano avuto spesso problemi di durata, esse hanno ispirato gli workshop di Sam Mockbee per Rural Studio, realizzati nei boschi dell'Alabama; un'iniziativa che è proseguita anche dopo la sua morte – avvenuta nel 2001 – per realizzare, a titolo gratuito, strutture con materiali in gran parte riciclati come balle di fieno, cartone, pezzi di moquette, parabrezza, tamburi d'acciaio, e vecchi pneumatici. Lo studio Arcò di Milano ha seguito una simile strategia di riciclo nella costruzione di scuole temporanee e cliniche per le comunità beduine in Palestina, impiegando pneumatici riempiti di terra e sacchi di sabbia.

Tali pratiche virtuose, tuttavia, tendono a trovare occasioni di mecenatismo in contesti remoti, di fatto inaccessibili ai quattro miliardi di persone che attualmente vivono nei contesti metropolitani. Gli effetti devastanti della rapida urbanizzazione in parti dell'Africa, dell'Asia e del Sud America, dove le città negli ultimi trenta anni hanno visto la popolazione crescere dall'ordine delle centinaia di migliaia all'ordine del milione, non possono essere affrontati con i metodi episodici di cui sopra.

Il primo obiettivo di una urbanità maggiormente ecologica è ridurre la dipendenza da energia e materiali con impronta ecologica ad alto tenore di carbonio, come il cemento. Michele Ricci e Giovanna Nardini hanno recentemente completato tre case a schiera, una tipica tipologia urbana, a Fano, dove sono state impiegate balle di fieno per realizzare le pareti e terra cruda per pavimenti e intonaci. A eccezione delle fondazioni, che per legge devono essere realizzate con materiali non riciclati, pressoché ogni componente del progetto è biodegradabile e ha una prestazione termica a impatto quasi zero in termini di emissioni di CO_2. I materiali da costruzione, soprattutto le balle di paglia e la terra, richiedono trasporti minimi. A Friburgo, in Germania, Rolf Disch ha dimostrato come un migliore isolamento, realizzato con schiuma di legno, un'esposizione corretta e un'opportuna protezione dal sole e con fonti energetiche alternative come geotermia e fotovoltaico, possono ridurre a somma negativa il fabbisogno energetico di una famiglia. Il suo progetto per un insediamento solare nel quartiere Vauban, un quartiere multifunzionale con un grande blocco per uffici e attici, l'edificio Sun Ship, affiancato da 60 unità di appartamenti in linea, attraverso l'irraggiamento e i pannelli solari produce più energia di quanta ne consumi. Uno degli impieghi più promettenti delle biomasse è rappresentato dai mattoni realizzati attraverso la miscelazione della canapa con un legante quale gesso o calce viva. Una recente esposizione a Palazzo Fortuny, Venezia, durante la Biennale d'Arte 2015, curata da Axel Vervoordt, Tatsuro Miki e Jorgen Hempel, ha offerto una sequenza

impressionante di muri realizzati con blocchi massicci di canapa e calce viva, un materiale che è completamente biodegradabile ma ha capacità portanti ed eccellenti prestazioni termiche.

Il secondo passo verso una economia urbana a ciclo chiuso dovrebbe essere il riuso delle strutture esistenti in luogo della loro demolizione. Anne Lacaton e Jean-Phillipe Vassal, lavorando con Frederic Druot, si sono specializzati nella trasformazione di vecchi blocchi residenziali, realizzati negli anni '60, in edifici più sostenibili. Interventi come quello sui 4.000 appartamenti dell'edificio di media altezza della Cité du Grand Parc a Bordeaux, rinnovati a partire dal 2011, smentiscono l'opinione comune che sia più conveniente abbattere e ricostruire piuttosto che riqualificare. Proiettando serre a sbalzo all'esterno della struttura e tamponando la facciata con pannelli vetrati scorrevoli, ogni unità immobiliare ha guadagnato un terzo di spazio in più, dimezzando il conto energetico annuale. La riqualificazione costa meno della metà della demolizione e ricostruzione.

Un terzo obiettivo che può condurre la vita urbana verso una dimensione ecologica implica il riciclo delle strutture esistenti. Negli anni settanta a New York la trasformazione di spazi industriali in appartamenti affascinanti, o loft, ha sancito il gusto per l'adattamento di strutture esistenti. Da allora grandi strutture industriali, come la centrale elettrica di Bankside a Londra, ora la Tate Modern, sono stati trasformati in spettacolari luoghi di cultura. La sobria ristrutturazione che Herzog e De Meuron hanno fatto della pesante struttura industriale ha incluso l'aver lasciato il grande vuoto della sala turbine come speciale spazio espositivo, aperto a tutti come un parco, trasformandolo in una delle più grandi sfide internazionali per l'allestimento d'arte. Altrettanto sorprendente è stata la conversione della centrale a carbone Zollverein di Essen, in Germania, in un parco dichiarato patrimonio mondiale dall'Unesco. La riqualificazione – realizzata dalla Norman Foster Associati – della sala caldaie, trasformata nel Red Dot Museum of Design (2003), consente una straordinaria giustapposizione di ambienti industriali arrugginiti e recenti progressi nel design dei materiali e dei prodotti.

Il lavoro "Usus/Usures", presentato alla Biennale di Architettura di Venezia del 2010 dallo studio belga Rotor, mette in luce l'urgente obiettivo del riciclo dei materiali da costruzione, che in termini di costi e di riduzione di energia incorporata, potrebbe essere più importante del riciclo di singoli edifici. Acciaio e alluminio sono facilmente riciclabili e probabilmente ne abbiamo a disposizione una quantità sufficiente da poter evitare ulteriori estrazioni. La plastica, al contrario, può essere un materiale estremamente tossico, con conseguenze disastrose se scaricato negli oceani. Uno sforzo maggiore va dunque profuso nella raccolta e nel subciclaggio della plastica, e al contempo nell'incoraggiare la ricerca di bioplastiche più resistenti. Il Floating (*drijvend*) Pavilion di Rotterdam, progettato da DeltaSync nel 2013 come parte del programma Climate

Proof Cities, fornisce un ottimo esempio di come un edificio realizzato interamente con materiali riciclabili possa raggiungere un fabbisogno energetico quasi zero fornendo il massimo comfort. La sua cupola geodetica trilobata è stata assemblata con componenti in acciaio a tre bracci a formare un volume a igloo, rivestito con cuscinetti di plastica gonfiati che consentono il controllo della temperatura esterna. Alla base e in copertura sfiati apribili consentono la conservazione di un clima interno ottimale. La stessa società sostiene che edifici alti quindici piani possono essere realizzati su banchine galleggianti e adattabili all'escursione del livello del mare. La scuola galleggiante Makoko a Lagos, Nigeria, progettata da Kunlé Adeyemi nello stesso periodo, offre una soluzione maggiormente low tech ma con risultati simili. Come il Floating Pavilion i tre piani della struttura a cavalletto sono ancorati a una zattera che galleggia su fusti di acciaio riciclati. Costruita con il contributo della comunità, è costata una minima parte dei tre milioni di euro del padiglione di Rotterdam, ma garantisce un comparabile livello di resilienza.

In accordo con il paradigma ecologico la natura non spreca nulla, ma nel corso degli ultimi due secoli, e in particolare a partire dagli anni cinquanta, l'umanità ha perseguito uno stile di vita basato sull'accumulazione dei rifiuti. L'etica della riduzione, riuso e riciclo, introdotta negli anni settanta, durante la prima stagione della presa di coscienza ecologica, è ancora valida nel suo intento di condurre l'ambiente costruito più vicino all'essenza dell'ambiente naturale. Anche se gli artefatti prodotti dall'uomo non potranno mai raggiungere l'economia circolare dei sistemi naturali, il presentimento della catastrofe causata dal surriscaldamento globale fornisce un forte incentivo per rallentare i processi entropici e per tentare di riconciliare il modo di costruire e abitare con il modello ecologico.

[I contenuti di questo testo sono frutto della collaborazione e del dialogo tra gli autori. Tuttavia esso è stato materialmente redatto – tranne il paragrafo conclusivo di Richard Ingersoll "Anti-ecologia, il consumo implicito di architettura e urbanistica" – da Marco Bovati.]

Bibliografia

R. Banham, *Los Angeles. L'architettura di quattro ecologie*, Einaudi, Torino 2009 (ed. or. 1971) | V. Bettini, *Elementi di ecologia urbana*, Einaudi, Torino 1996 | S.V. Boyden et al., *The Ecology of a City and its People: The Case of Hong Kong*, Australian National University Press, Canberra 1981 | B. Commoner, *Il cerchio da chiudere. La natura, l'uomo e la tecnologia*, Garzanti, Milano 1972 (ed. or. 1971) | J. Diamond, *Collasso. Come le società scelgono di morire o vivere*, Einaudi, Torino 2005 | I. Douglas, *The Urban Environment*, Arnold, London 1983 | P. Duvigneaud (a cura di), *Étude écologique de l'écosystème urbain bruxellois*, "Mémoires de la Société royale de Botanique de la Belgique", 6, 1974 | S.J. Gould, *Il pollice del panda*, Saggiatore, Milano 2001 (ed. or. 1980) | E. Kolbert, *La sesta estinzione. Una storia innaturale*, Neri Pozza, Vicenza 2014 (ed. or. 2014) | W. McDonough, M. Braungart, *Dalla Culla alla Culla. Come conciliare tutela dell'ambiente, equità sociale e sviluppo*, Blu Edizioni, Torino 2003 (ed. or. 2002) | E.P. Odum, *Fondamenti di ecologia*, Hoepli, Milano 1987 (ed. or. 1963) | A. Wolman, *The metabolism of cities*, "Scientific American", vol. 213, 1965.

Marco Bovati
Richard Ingersoll

ecology (ɪˈkɒlədʒɪ) noun [1873, *oecology*, "branch of science dealing with the relationship of living things to their environments," coined in German by German zoologist Ernst Haeckel (1834-1919) as Ökologie, from Greek *oikos* "house, dwelling place, habitation" (see *villa*) + *-logia* "study of" (see *-logy*). In use with reference to anti-pollution activities from 1960s]. | **1.** the study of the relationships between living organisms and their environment. | **2.** the set of relationships of a particular organism with its environment. | **3.** the study of the relationships between human groups and their physical environment.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 4 June 2016

Ecology, ecologies, ecological

The origin of the word "ecology" is distant from the practice of design, and at least for the first fifty years after the establishment of ecology as a science (Ernst Haeckel, 1866) it remained confined to a specific subject area, intersecting biology and earth science.

The use of the term "ecology" in relation to urban disciplines (since the first decades of 20th century), and in relation to environmental issues (since 1950s), although widespread, is still today considered with some suspicion by the representatives of ecological sciences.

The reasons that led to this widespread use are on the one hand the meaning of the word *oikos*, home-environment, on the other hand the very subject of the discipline, that is the study of relationships between living organisms and their environment.

These features have allowed a wide application of the term to many relational conjectures, concerning ecosystemic relations between something or someone and its environmental context.

Such use – that we can define analogical – in relation to other topics and in particular its application to the disciplines of design and to recycling practices, requires a license and an intense effort for the critical construction of conceptual links, which can legitimize this terminological transfer.

For this purpose it is also necessary a double declension of the term. Firstly, from ecology to ecologies, as it allows on the one hand to direct the concept towards an open condition and plurality, and on the other it alludes to the existence of different ecologies: the natural one made of closed cycles, and the artificial ones, linear, open and waste producers.

Secondly, from the noun to its adjectival use, which extends its area of application referring to the ecological nature of things that as such becomes a feature attributable to a virtually indefinite extension of phenomena. This makes it possible to critically deal with architectural recycling in an ecological sense.

Appropriate use vs analogical use: recycling as a measure of difference

"In nature, the material (genomic) is almost never redundant 'garbage,' waste that is thrown away, but almost always 'junk,' or junk scrap

iron ready to be reinterpreted and reused. The reuse strategy is not a marginal, but a highway of biological evolution", Stephen Jay Gould writes. The ecological study of relationships between living things and environment has highlighted some aspects that directly affect the topic of recycling. The first thing is that nature works according to closed cycles and therefore it almost never produces waste.

Barry Commoner in 1971 clarified the difference between natural cycles and economic and industrial processes by comparing the circularity of natural cycles with the linearity of artificial processes. The first ones are closed, therefore they involve a radical re-use of all the outcome materials of biological transformation processes. The second ones are open, because they do not involve the reuse, instead they create negative externalities and waste, such as scraps or goods affected by rapid obsolescence.

In nature, only entropy implies a slow degradation of energy, but the cyclical nature of the processes and the creation of local conditions of dynamic equilibrium, allow to strongly slow down the phenomenon.

One reason for this is the redundancy of natural systems, as emphasized by Darwin and specified by Stephen Jay Gould. This allows to clarify – among other things – the essential difference between the "useful junk" of natural processes, and the "useless garbage" of artificial processes: nature produces more than what is needed, but the surplus is constantly reabsorbed by the cyclical nature of the processes that enhances its role through the re-use as food for other processes, or – as underlined by Gould –, through adaptation to other functions.

The famous metaphor of the panda's thumb (Gould 1980) and the one of the cherry blossom (McDonough, Braungart 2002) help us to clarify the matter.

The distance between ecology, in the strict sense, and the analogue use of the term, expresses the differences between natural cycles and artificial processes, between waste and refuse, between reuse and recycling.

Relational analogies

There are several different analogical uses of the relational and systemic reading of phenomena. There are also different ways in which, according to cases, the categories of ecological science and its tools were applied, and in the same way also the interpretations of the role of waste, recycling and reuse are often dissimilar.

One of the first examples of the explicit use of the term ecology as not closely related to natural sciences is in the field of urban sociology of the Chicago School (1914 et seq.), where the relational principle is applied to the study of "ecological" relationship between people, physical environment and social context, in order to explain induced behaviour.

According to this approach, the social disorganization and the increasing competitiveness of industrial North American cities in the second half of the 19th century and early 20th century, can be

considered the cause of social deviance and the reason for the formation of a degraded urban area (the Chicago School called it "slum," a term which today starts being questioned) next to the business district, according to the concentric bands model described by Robert E. Park.

The ecological approach that animates this school considers as negative externalities, the result of an imbalance in the processes, a precise part of the city and a variety of social behaviours and sees them, in a sense, as the "waste" of the industrial city.

Even the *Four Ecologies* proposed by Reyner Banham, as a key to understand the Los Angeles of the 1960s, represent an application of ecology in its plural sense, founded on the interpretation of the structural relationship between city, geography and environment (Banham 1971). This relationship, together with an interpretation of the social climate, is believed to be the determinant of specific behaviours of Los Angeles citizens. Banham's optimistic approach sets forth the idea that the lack of planning has allowed the four ecologies to virtuously harmonize one with the other, minimizing the creation of negative externalities.

Perhaps the best known case of application of ecological principles to the reading of urban organisms is represented by Patrick Geddes' Bioregionalism. In this approach, the urbanization phenomena of the industrial city are viewed in relation to natural factors. This also is the first case in which, in addition to the analogue nature, a closer relationship among disciplines is established, expressed through an ecological interpretation of the relationship between artificial and natural urban components.

Bioregionalism pioneered the positions of the Garden City movement and much of the 20th century urban planning theories. Later these theories have explicitly proposed the issue of the relationship between urban environment and natural elements, by setting a conceptual framework that reads the uncontrolled expansion of the city's body as a negative outcome of urban processes. These can be mitigated with interventions on the size and set-up of settlements, on the endowment of natural areas and parks, basically by introducing amendments regarding the shape and composition of urban materials.

In other terms, Geddes's contribution constitutes an anticipation of research on urban ecosystems and Urban Ecology, according to which the city is taken into account in its complex system dynamics that can weave the ecological relationship with the environment hosting the city.

This research line sees urban settlements as artificial systems having properties similar to those of natural ecosystems. This has led to the use of conceptual schemes and mathematical models derived from life sciences, developing formulations including the concept of "urban ecological footprints" and "carrying capacity," in addition to the spread of "environmental indicators" as tools for the evaluation of urban sustainability (Odum 1963; Wolman 1965; Duvigneaud 1974; Boyden 1981; Douglas 1983; Bettini 1996).

Based on this approach, the concept of balance between resources and waste plays a strategic role, taking as virtuous all the attitudes that – by establishing partial cyclical relationships – enhance the use of raw materials reducing the carbon footprint, and shrink the production of waste trying to adapt to the capacity of the environment.

Strategy vs tactics: from the recycling practice to the recycling project

Therefore the possibility of applying the concept of ecology to architectural recycling strategies should go through the take-over of the radical difference between the cyclical nature – on the one hand – and linearity of the processes – on the other hand – as well as the recognition of the distinction between reuse and recycling, and the near impossibility, for the artificial metabolic mechanisms, to close the cycles as with natural processes.

Hence the substantial uselessness of recycling as a "tactical adjustment," to be placed downstream of the transformation process, following a questionable ethics (and aesthetics) of waste, and in total consistency – perhaps we could say complicity – with the planned obsolescence processes.

It's a different matter the idea of recycling as "approach strategy," to be implemented through careful planning; in essence, a project of the new life cycle to be pursued being aware of the limits imposed by the artificial metabolisms that allow, at the most, an "ecology by approximation." Talking about a recycling project, we could maybe say that it is a practice-limit that tends to limit the construction of closed loops, with no opportunity to realize them in a complete way: one cannot entirely avoid the production of waste, or cancel the entropy of processes, but only try to reduce these phenomena to a minimum.

This is possible thanks to a careful design of architectures, cities and territories. A design able to take in charge the "end of life" of goods, considering their future not as *subcycling* that merely delays their dumping at landfills, but as a new cycle of life. Or, better say, designing the "to be other" of things, which aims at reducing waste production, while minimizing high energy costs that recycling processes often involve.

To do so, architecture should better abandon some typical consumerist mechanisms, including the rapid aging of ideas and the planned obsolescence of products, to take up – in the life time of architectural and urban ecologies – the time dimension of almost static goods, trying to focus on a project really able to anticipate some future layouts, some urban dynamics and some outcomes, including inevitable waste.

Ecologies of recycling

The nature of architectural and urban practices requires a recycling project. The need for the project, however, is expressed in an unconventional way, taking into account some of the topics that originate from ecological thinking. This has occurred in recent decades, although in a partial way.

In fact, the culture of design has considered the conceptual scope of certain issues, such as: the systemic nature of relations between phenomena and their reticular structure that links them inextricably one to the other in a pattern of long-distance relationships; the concept of "ecosystem" that binds all phenomena to a system of relationships based on needs with the surrounding environment; here, both the concept of context and proximity, assume importance again; the existence of a complex of retroactive influences (feedback) affecting the relationships between the phenomena, in such a way that the actions on a single point can determine consequences borne by the entire system.

Today in order to really establish what is the ecological nature of architectural recycling, it becomes essential to consider at least three other issues that affect the disciplinary culture and practices of the project.

First of all, it should be recognized that the natural and the artificial domain – even in the architectural project – shall be kept separate, in order to avoid the creation of hybrid technology, and not to confuse biological and artificial metabolism. This is also useful to foster recycling for the first one and reuse for the second one.

It is also appropriate to maintain constant attention to the developmental dimension of phenomena, both as for architecture and technical products design. As mentioned by McDonough and Braungart (2002), planning the future of an object or building means knowing how to interpret the condition of constant cultural and technical modification, according to human needs.

Finally, it would be desirable to overcome the fatal fascination for the construction of a "Cathedral of Architectural Misery," which is likely to make recycling a practical tactics based on the past, and not a program for the future. Although one must recognize the need to imagine a decent fate for the waste of recent decades building production.

Anti-ecology, the inherent waste of architecture and urbanism

There could be no more obviously antithetical condition than the production of architecture and urbanism in regards to the theory of ecology. From the outset the enterprise to create a "second nature" that emulated the primordial shelter offered by caves and trees has done nothing but upset the equilibrium of the first nature, destroying forests, altering water courses, poisoning the land, air and water. While the proliferation of buildings and cities did not usually lead to immediate catastrophe, in extreme cases, such as those narrated by Jared Diamond in *Collapse*, human agency led to environmental annihilation (Diamond 2005). Since the onslaught of industrialization, the damage to natural systems has increased exponentially and the deleterious effects to land, air, and water have become tangible on a planetary level. The current awareness of climate change, codified in December, 2015 at the COP21 agreements of the UN in Paris, assumes that if the carbon footprint of

the industrialized nations is not drastically curtailed within the next ten years humanity can expect a scenario of doom, a likely possibility documented by Elizabeth Kolbert in *The Sixth Extinction* (Kolbert 2014).

The way that most buildings are conceived and even more the way that most cities are lived in is fundamentally wasteful and contributes to perhaps half of the excess CO_2 in the atmosphere. There is no method to accurately calculate the impact, since factors such as transportation, energy use, and production of materials can pertain to multiple categories. The production of cement alone has been estimated at contributing 5% of greenhouse gas emissions, but whether this should be tallied in the category of buildings or industry is unclear. The imperative to change construction systems and ways of life often hinges on the metaphor of ecology, which according to Ernst Haeckel's original definition signifies the interdependence of all biological, botanical, and mineral phenomena. A so-called "ecological" approach aspires to a high degree of cogeneration between architecture and nature rather than the linear, waste-producing processes that have been incrementally increasing entropy.

Looking for examples of a circular economy in construction, one can find numerous vernacular builders who use biodegradable materials such as mud, straw, wood, terra-cotta, and hemp to produce shelters that integrate with ecological systems of hydrology, geology, and biology. The *batabu* tradition of adobe villages in West Africa, the *siheyuan* courtyard house made of wood and mud in pre-industrial China, the "earthships" built in the New Mexico desert by Mike Reynolds, beginning in the 1970s, all are deeply rooted in their landscapes, use local materials, and have a give-and-take relationship with natural factors. They also scrupulously recycle building materials. For instance, each generation in traditional Chinese culture dismantled and rebuilt the family house, reutilizing the wooden members that were still good and replacing those that had rotted. Earthships rely on earth-filled automobile tires and bottles to create thermally optimal walls. While the structures built by Reynolds often had problems of durability, they inspired Sam Mockbee in his workshops for Rural Studio in the backwoods of Alabama, a service that has continued after his death in 2001 to build pro bono structures with mostly recycled materials such as hay bales, cardboard, carpet samples, windshields, steel drums, and old tires. The Arcò studio of Milan has followed a similar strategy of recycling in the construction of temporary schools and clinics for Bedouin communities in Palestine, using earth-filled tires and sand-filled sacks.

Such virtuous practices, however, tend to find patronage in remote situations, inaccessible to the four billion people who currently live urban situations. The devastating effects of rapid urbanization in parts of Africa, Asia, and South America, where cities during the last 30 years have escalated in population from hundreds of thousands to millions, cannot be easily addressed by the solitary methods mentioned above.

The first goal toward a more ecological urban existence is to reduce reliance on energy and materials with high carbon footprints, such as concrete. Michele Ricci and Giovanna Nardini have recently completed three row houses, a typical urban typology, in Fano, using hay bale construction for the walls, and raw earth flooring and plastering. Aside from the foundations, which by law must be made from non-recyclable materials, almost every ingredient of the project is biodegradable and the thermal performance results as nearly zero carbon. The materials of construction, mostly hay bales and mud required minimal transport. In Freiburg, Germany, Rolf Disch has shown how better insulation, using wood foam, proper exposure and protection from the sun, and alternative energy sources such as geothermal and photovoltaics, can reduce a family's energy needs to negative sums. His Solar Settlement project in the Vauban district is a mixed use neighborhood with a block-long "Sun Ship" building for commercial, office and penthouse apartments, flanked by 60 units of row housing that through insulation and solar panels produce more energy than they consume. One of the most promising uses of biomass are bricks made from the mixing of hemp and a bonding material such as gypsum or quick lime. A recent exposition in Palazzo Fortuny in Venice during the 2015 Art Biennale designed by Axel Vervoordt, Tatsuro Miki and Jorgen Hempel offered an impressive sequence of massive enclosures made from blocks of hemp and quick lime, a material that is completely biodegradable yet has load-bearing capacity and excellent thermal performance.

The second step toward a circular urban economy would be to reuse existing structures instead of demolishing them. Anne Lacaton and Jean-Phillipe Vassal, working with Frederic Druot have specialized in transforming old public housing projects built in the 1960s into more sustainable dwellings. Settlements such as the 4,000 units of mid-rise bar buildings at the Cité du Grand Parc in Bordeaux, begun in 2011, are being renewed, a process that disproves the common wisdom that it is cheaper to tear down and rebuild than to adapt. By cantilevering winter gardens off of the structure and enclosing the façade with sliding glazed panels they have given each unit a third more space, reducing the yearly energy bill by half. The adaptation costs less than half of the price of demolition and rebuilding.

A third objective that would bring urban life closer to ecology involves the recycling of existing structures. During the 1970s in New York City the adaptation of industrial lofts into desirable apartments, or lofts, established a taste for adaptation. Since then major industrial structures such as the Bankside Power Station in London, now the Tate Modern, have been transformed into spectacular sites of culture. Herzog and de Meuron's discreet restructuring of the ponderous industrial structure included leaving the great void of the turbine hall as a special display space, open to all like a park, which has become one of the

great installation challenges for the art world. Equally astounding has been the conversion of the Zollverein Coal plant in Essen, Germany, into a park sanctioned as an UNESCO world heritage site. Norman Foster Associates' reworking of the Boiler House into the Red Dot Museum of Design (2003), permits a stunning juxtaposition of rusted industrial settings with contemporary advances in designed products and materials.

The work of the Belgian office Rotor "Usus/Usures" shown at the 2010 Architecture Biennale in Venice brings to light the more pressing issue of recycling building materials, which in terms of costs and the reduction of embodied energy may be more important than recycling individual structures. Steel and aluminium are easily recycled and indeed there is probably enough already available to preclude further mining. Plastic, on the other hand, can be an extremely toxic material, with disastrous consequences when released into the oceans. Much greater effort must be applied to collecting and downcycling plastic, while encouraging the development of stronger bioplastics. The Floating (*drijvend*) Pavilion in Rotterdam designed by DeltaSync in 2013 is part of the program for Climate Proof Cities, and gives a good example of how a building composed of completely recyclable materials can achieve nearly zero energy needs and supply maximum comfort. Its triple geodesic dome has been assembled from trident steel members into an igloo-like volume, clad with inflated plastic cushions that modulate the exterior temperatures. Operable vents at the base and at the upper ceiling conserve optimal interior climate. The same office claims that structures as tall as 15 stories can be made on floating piers that can adjust to changing sea levels. The Makoko Floating School in Lagos, Nigeria, designed by Kunlé Adeyemi during the same period, provides a lower tech solution with similar results. Likewise climate-proof, the three-story A-frame structure rests on a raft buoyed by with recycled steel drums. Built with the sweat equity of the community, it cost a fraction of the 3-million euros pavilion in Rotterdam but has a comparable resilience.

According to the ecology paradigm nothing is wasted in nature, yet during the past two centuries, and particularly since 1950, humanity has pursued lifestyles based on cumulative waste. The ethic of reduce, reuse, and recycle, introduced during the first wave of ecology consciousness in the 1970s, still holds true in bringing the built environment closer to the essence of the natural environment. While human artifacts will never achieve the circular economy of natural systems, the foreboding sense of catastrophe due to Global Warming provides a compelling incentive to slow down entropy and reconceive the way humans build and live according to the model of ecology.

[The contents of this text are the result of collaboration and dialogue between the authors. However, all the paragraphs except the last – Richard Ingersoll's "Anti-ecology, the inherent waste of architecture and urbanism" – were written by Marco Bovati.]

Bibliography

R. Banham, *Los Angeles: The Architecture Of Four Ecologies* (New York: Harper and Row, 1971) | V. Bettini, *Elementi di ecologia urbana* (Torino: Einaudi, 1996) | S.V. Boyden et al., *The Ecology of a City and its People: The Case of Hong Kong* (Canberra: Australian National University Press, 1981) | B. Commoner, *The Closing Circle: Nature, Man, and Technology* (New York: Knopf, 1971) | J. Diamond, *Collapse: How Societies Choose to Fail or Succeed* (New York: Viking Press, 2005) | I. Douglas, *The Urban Environment* (London: Arnold, 1983) | P. Duvigneaud (ed.), "Étude écologique de l'écosystème urbain bruxellois," *Memories de la Société royale de Botanique de la Belgique*, 6 (1974) | S.J. Gould, *The Panda's Thumb* (New York: W. W. Norton, 1980) | E. Kolbert, *The Sixth Extinction: An Unnatural History* (New York: Henry Holt & Company, 2014) | W. McDonough, M. Braungart, *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things* (New York: North Point Press, 2002) | E.P. Odum, *Ecology* (New York: Holt Rinehart and Wiston, 1963) | A. Wolman, "The metabolism of cities," *Scientific American*, 213 (1965), pp. 179-190.

Marco Bovati
Richard Ingersoll

Da www.garzantilinguistica.it;
www.treccani.it.
Consultati 13 maggio 2016

entropia s.f. [dal ted. *Entropie*, comp. del gr. *en* "dentro" e *tropḗ* "rivolgimento, mutazione"]. | **1.** (fis.) grandezza termodinamica che caratterizza la tendenza dei sistemi chiusi e isolati a evolvere verso lo stato di massimo equilibrio, cioè che esprime l'irreversibilità dei fenomeni naturali in quanto indice della degradazione dell'energia (al crescere dell'entropia, diminuisce l'energia utilizzabile) | *entropia dell'universo*, nell'ipotesi dell'universo finito, indice della graduale degradazione di materia ed energia fino alla morte termica dell'universo stesso. | **2.** misura del livello di disordine, fino al caos | con riferimento a organizzazioni sociali o culturali, misura della tendenza, non appariscente ma costante e irreversibile, al livellamento, alla stasi; perdita di slancio, degradazione | (econ.) indice che sottolinea l'irreversibilità dei processi economici, con conseguente esaurimento delle risorse naturali, contrapposta a una loro ipotetica circolarità. | **3.** nella teoria dell'informazione, quantità media d'informazione contenuta in un insieme statistico di messaggi, che formalmente è l'opposto dell'entropia termodinamica.

Scienza e arte condividono l'ambizione di comprendere il mondo e fornirne una descrizione. Non sorprende quindi che i due campi si scambino temi e strumenti né che oggi prevalga il trasferimento d'idee dalla ricerca quantitativa e delle conoscenze oggettive alla produzione d'interpretazioni soggettive. Il carattere insieme rivoluzionario e pragmatico delle teorie biologiche e fisico-matematiche (capaci di cambiare radicalmente il modo in cui concepiamo le cose e produrre risultati ripetibili e controllati) offre nuovi punti di vista, argomenti persuasivi e strumenti operativi alle pratiche artistiche, soprattutto all'architettura, che unisce all'intenzione rappresentativa l'esigenza di fornire risposte efficaci, entro costi accettabili, alle più diverse richieste funzionali.

Per quanto fertile sia questo scambio, la traduzione di concetti, termini e strumenti dall'universo di precisione del metodo scientifico all'approssimazione del lavoro creativo e delle sue componenti teorico-critiche comporta inevitabili tradimenti. Spesso, i fenomeni coinvolti dalle più influenti teorie scientifiche riguardano scale fisiche e temporali ben lontane da quelle affrontate nelle esperienze artistiche e progettuali. Se si può cogliere una relazione tra l'estremamente grande degli effetti relativistici e la pittura cubista, come a suo tempo proposto da Siegfried Giedion in *Space Time and Architecture* (Giedion 1941), è probabilmente nell'emergere di una sorta di Zeitgeist, di un'inconsapevole coincidenza di visioni e procedure. E ancora più discutibili appaiono, in questo senso, gli intenzionali tentativi di estrarre immagini e significato dagli universi microscopici del Dna e della fisica della materia (Jencks 1995). Tuttavia, anche se l'importazione dalle scienze "dure" avviene in sostanza sul piano metaforico-narrativo (Roche 2004), la sua funzione nell'attivare il pensiero creativo rimane insostituibile. Essa consente di attingere ad approcci tanto paradossali (letteralmente contrari all'opinione corrente) quanto fondati su una base di verità condivisa, certo contingente ma allo stesso tempo più solida di ogni altra descrizione della realtà disponibile in quel momento (Picon 2008).

Di questi paradossi, la nozione di entropia è un motore particolarmente efficace. La sua capacità di entrare in risonanza con varie questioni centrali delle discipline artistiche e del progetto, non ultime quelle legate al riciclo, emerge sia in termini materiali che, soprattutto, concettuali. Entropia (da ἐν, "dentro", e τροπή, "trasformazione") è un neologismo coniato da Rudolf Clausius (Clausius 1864) e rappresenta la misura del disordine in un sistema fisico. La sua prima formulazione riguarda la termodinamica e, nella fattispecie, il suo secondo principio: in un sistema isolato, l'entropia tende a salire nel tempo finché l'equilibrio termico non è raggiunto. Successive generalizzazioni hanno consentito al concetto di essere riformulato, sempre in termini quantitativi, all'interno della meccanica quantistica, in economia, nelle scienze sociali e nella teoria dell'informazione. Robert Smithson, tra i primi ad attribuire un significato entropico al caos visivo della contemporaneità, sintetizza formule ed equazioni in un esempio che possiamo cogliere intuitivamente: "Immaginate una sabbiera divisa in due parti, una con sabbia nera e l'altra con sabbia bianca. Prendiamo un bambino che corre centinaia di volte in senso orario finché la sabbia comincia a mescolarsi e a diventare grigia; se il bambino poi comincia a correre in senso inverso il risultato non sarà il ripristino della divisione originaria, ma un'accentuazione del grigiore e un aumento dell'entropia" (Smithson 1967). Smithson omette di dirci che questo bambino non può smettere di correre e ogni sabbiera ha il suo: la trasformazione verso stati sempre più disordinati è non solo irreversibile, ma anche ineluttabile. Per mantenere una certa situazione o aumentarne

l'ordine (che potremmo anche pensare come complessità) è necessario un apporto di energia esterno. Naturalmente questo significa che il sistema non è più isolato e l'entropia aumenta da qualche altra parte: alla scala dell'universo, per definizione priva di un "altrove", si profila il destino di un'uniformità grigia e fredda, tanto più imminente quanto più degradiamo energia impegnandoci a proteggere o incrementare le prestazioni di sistemi determinati.

Per fortuna, questa fine depressiva è lontanissima e né noi né i nostri bis-bisnipoti vi assisteremo. Nondimeno, gli effetti entropici fanno parte dell'esperienza quotidiana: dalle frittate non nascono pulcini e dalla birra non si ottiene l'orzo. Anche l'architettura ne subisce le conseguenze, sia nelle sue condizioni materiali che nelle maniere di concepirla. E non si tratta solo degli aspetti legati al rapporto tra materia ed energia, indagati ad ampio raggio da Luis Fernández-Galiano (Fernández-Galiano 1991) o assunti nelle pratiche progettuali recenti di Byarke Ingels (Big 2015) e Abalos + Sentkiewicz (Abalos 2015). La nozione di entropia interroga infatti l'architettura nei suoi fondamenti di disciplina della separazione, di organizzatrice di "sistemi isolati". Identificare ambiti definiti e predisporre i dispositivi materiali che regolano i flussi – di persone, energia, informazione ecc. – tra "interno" ed "esterno" sono basilari operazioni progettuali che, in termini visivi, si traducono nella gestione dell'articolazione tra figura e sfondo. L'usabilità dello spazio dipende dalla sua leggibilità e quest'ultima si affida alla possibilità di riconoscere strutture di differenza, identità e orientamento: ordine, anche e soprattutto in architettura, significa mettere le cose "a posto". Il progetto, quindi, sembrerebbe porsi come attività antientropica o, più precisamente, dedicata a ricavare "entropia negativa" dall'ambiente. Quest'ultimo concetto, introdotto da Erwin Schrödinger nella sua incursione nelle scienze della vita (Schrödinger 1944), descrive la capacità dei sistemi biologici di evolversi verso organizzazioni di complessità crescente, apparentemente immuni dagli effetti dissipativi dell'entropia o, come minimo, capaci di contrastarne localmente l'azione. Il Nobel austriaco, noto per l'equazione che determina in meccanica quantistica l'evoluzione temporale di un sistema, anticipa la funzione codificatrice del materiale genetico e le attribuisce letteralmente il ruolo di "architetto", nel senso di custode normativo della trasmissione ereditaria (Eigen 2004; Hughes 2014).

Se gli ambiti umanistici spesso travisano l'ampiezza di significato delle scoperte scientifiche, gli scienziati, come si può vedere, tendono a ricavare dalle arti metafore riduttive e stereotipate. L'idea di architettura quale dispositivo di resistenza alla dissipazione materiale e culturale è certo compatibile con la tradizione della *firmitas* vitruviana, ma non comprende le potenzialità proliferative del progetto. Tantomeno se considerato all'interno della similitudine biologico-evolutiva, con la sua dialettica di mutazioni casuali e selezione ambientale. In una condizione contemporanea segnata dalla contraddittoria e necessaria

compresenza delle nozioni di ordine e disordine (differenza e ripetizione, segnale/disturbo, complessità e uniformità, precisione ed errore, memoria e amnesia...) il ricorso al concetto di entropia assume un significato paradossalmente progressivo. La sua formulazione all'interno della teoria dell'informazione – secondo cui il contenuto informativo e l'entropia crescono con l'imprevedibilità del messaggio – spiega come la confusione della generazione casuale si proponga quale orizzonte operativo plausibile. Thomas Pynchon, nel suo famoso racconto *Entropy*, racconta l'oggi come un'anticipazione del caos finale e della sua disordinata uniformità (Pynchon 1960). E ancora Smithson descrive in termini analoghi il paesaggio della sovraproduzione capitalista. L'estrema regolarità dell'architettura aziendale, esemplificata dal reticolo ossessivo del grattacielo Union Carbide di Skidmore, Owings & Merrill (New York, 1960; Martin 2003), partecipa della stessa piattezza prodotta dall'accozzaglia di oggetti disparati e casuali di "periferie, espansioni urbane, insediamenti residenziali ... discount nei pressi delle autostrade con le loro sterili facciate ... scaffali labirintici di merci impilate ... una fila sopra l'altra, verso l'oblio del consumatore" (Smithson 1966). Questa ottusità vacua, insulsa e noiosa, che ricorda la ripetitività di *La biblioteca de Babel* immaginata da Jorge Luis Borges (Borges 1941) e insieme la totale casualità della meccanica proliferativa dei suoi contenuti, ispira numerose ricerche minimaliste. Essa è alla base – rileva l'artista americano – di una nuova monumentalità fredda, immobile e istantanea che, "invece di indurci a ricordare il passato ... sembra spingerci a dimenticare il futuro". La fascinazione che il deserto ha esercitato su artisti (James Turrell, Donald Judd, Michael Heizer, lo stesso Smithson...), architetti (Frank Lloyd Wright, Paolo Soleri...), critici (Banham 1982), risiede anche in questa ambigua sovrapposizione di compressioni ed espansioni spaziotemporali, accelerate da condizioni ambientali estreme, dove ogni intervento umano è già consapevolmente una rovina (Ponte 1996).

Il virtuale annullamento del tempo cercato attraverso la rappresentazione della desolazione termodinamica e informativa, proprio perché intuito e agito nella fibrillazione dello *Junkspace* contemporaneo (Koolhaas 2000), finisce per riarticolare il rapporto figura/sfondo, sia pure attraverso i processi di traslazione e inversione che contraddistinguono le pratiche artistiche recenti. Come nei silenziosi *4'33"* di John Cage (1952), il vuoto minimalista estrae significato dal rumore del contesto e, in definitiva, procede nella stessa direzione dell'"architetto neghentropico" di Schrödinger. Altre pratiche e ricerche, anche degli stessi Cage (*Fontana Mix*, 1958) e Smithson (*Asphalt Rundown*, Roma 1968), spostano tuttavia lo sguardo dalla rappresentazione della degradazione informativa, energetica e materiale alla sua assunzione come strumento. Dalla "coltivazione di polvere" sul *Grande vetro* (1915-23) di Duchamp in poi sono numerosissime le esperienze centrate su eventi casuali, pratiche dissipative, inflazione, degradazione e accumulo.

L'ottimo "dizionario" di Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss (Bois, Krauss 1997) ne affronta alcune, mettendo a confronto la precoce intuizione di Bataille sull'informe con i suoi molteplici sviluppi successivi. Alla voce "entropia", incentrata prevalentemente sul contributo di Roger Caillois, i due autori introducono il tema della mimesi come (con)fusione ambientale, erosione dei limiti e frammentazione del significato. Si tratta di una procedura che l'architettura può esplorare nella concretezza della città e del paesaggio con radicalità inattingibile per altre pratiche artistiche, generalmente identificate da "cornici" fisiche o concettuali. Trasparenze, riflessioni, copie e ripetizioni attraversano la storia del moderno in un'ambizione di continuità contestuale che procede dagli aspetti specificamente visuali a una più estesa connessione con il reale e con i flussi d'informazione che lo attraversano. La manipolazione delle condizioni locali alla ricerca di stati di equilibrio contingenti contraddistingue ad esempio i progetti di Eduardo Arroyo (Arroyo 2014) e di François Roche (Corbellini 2009). Il primo fa riferimento all'entropia nel progetto Slow Path a Benicassim, 2009, dove una geometria intricata di percorsi ciclopedonali è il risultato della sovrapposizione di diversi sistemi, ciascuno determinato dalle proprie regole specifiche e dal confronto con la disordinata crescita urbana al contorno. L'altro sperimenta strategie di radicamento automatico sia in termini fisici, inclusa una peculiare inclinazione verso il "basso materialismo", che di dinamica temporale. Le erbacce che "infestano" l'intreccio serpentiforme del progetto di concorso per il Museo di arte contemporanea di Losanna – Green Gorgon, 2005 – o le particelle inquinanti attirate dalla rete elettrostatica drappeggiata sui volumi del progetto per un altro museo a Bangkok – Dusty Relief, 2002 – cercano una continuità territoriale e materiale nei sottoprodotti degradati dell'abbandono e del consumo, integrandone anche la dimensione instabile, mutevole e aleatoria.

La termodinamica, diversamente da elettromagnetismo e gravità, produce l'evidenza fisica della dissimmetria della freccia temporale e l'entropia ne è insieme il motore e la misura. La trasformazione, cui è etimologicamente legata, è quindi una condizione del progetto e non solo una sua possibilità o intenzione. Alcune esperienze ne propongono una visione accelerata, come il progetto di West 8 per la sistemazione paesaggistica delle barriere alla foce della Schelda, 1990-92. Sebbene gli autori non facciano esplicito riferimento all'esempio della sabbiera di Robert Smithson, le fasce di conchiglie bianche e nere che si alternano tra le infrastrutture di traffico e l'acqua lo richiamano direttamente, nella condizione iniziale e nella sua rapida metabolizzazione. Al posto del bambino, a correre nel gigantesco giardino zen approntato da Adriaan Geuze e soci sono migliaia di uccelli marini di diverse specie, attirati dalle possibilità mimetiche offerte dal diverso colore delle strisce. Analoga strategia "biodegradabile" impronta le strutture in materiali di derivazione vegetale sperimentate da François Roche, sempre attratto dalle potenzialità

narrative del decadimento. I pannelli in bioplastica delle Things which necrose, 2009, capaci di sciogliersi rapidamente nell'ambiente, sono stati assemblati in una installazione presso una galleria d'arte danese e proposti per realizzare un padiglione temporaneo in un parco in Svezia, la cui decomposizione avrebbe evitato i costi di smontaggio.

È tuttavia nella direzione opposta, nell'intenzione di contrastare il passare del tempo, così intrinsecamente legata al ruolo specifico dell'architettura, che l'azione dissipativa dell'entropia si propone come una sfida da cogliere. Nel senso che essa tramuta il progetto della conservazione da una forma di resistenza passiva a un processo di modificazione continua. Come i nostri ricordi, che non si fissano in sinapsi definite per sempre ma vengono ricreati in nuove connessioni ogni volta che rammentiamo qualcosa, anche gli interventi che aspirano alla permanenza della tutela, della memoria storica e della monumentalità possono cercare nel confronto attivo con il cambiamento strategie progettuali efficaci. Un primo esempio, non a caso caratterizzato da orizzonti temporali inusitati, è la problematica soluzione dello stoccaggio delle scorie nucleari. Già i trecento anni d'inaccessibilità previsti per i depositi dei residui a bassa attività – come quello che dovrà essere presto realizzato nel nostro Paese – propongono una durata che, in confronto con la rapidità delle possibili evoluzioni future, appare difficile da affrontare. Il problema riguarda tanto la soluzione ingegneristica, quanto, e in maniera crescente all'aumentare della prospettiva temporale, la gestione del decadimento dell'informazione. Non si tratta solo di trovare contenitori sufficientemente robusti, ma di assicurare una trasmissione culturale capace di interpretarne i segni lungo periodi che, per le scorie più pericolose, superano i diecimila anni. Tanto che, per affrontare una durata superiore a ciò che chiamiamo "storia", alcuni tra i consulenti degli studi interdisciplinari a suo tempo commissionati dal complesso militare-industriale americano hanno proposto la formazione di un "clero nucleare" (Manaugh 2011).

Includere l'entropia materiale e informativa diventa quindi una strategia necessaria quando la memoria è sottoposta a condizioni estreme, sia nella lunghissima durata del pericolo radioattivo che nell'usura accelerata dell'attuale inflazione mediatica. La sovraesposizione comunicativa alla quale siamo sottoposti produce effetti di rimozione collettiva che si fanno tanto più rapidi e minacciosi quanto maggiore è il coinvolgimento di eventi politicamente sensibili. Il progetto di Eric Kahn e Russell Thomsen dello studio Idea per il futuro dei campi di concentramento di Auschwitz e Birkenau, 2013, affronta un tema che, su un piano completamente differente rispetto ai cimiteri nucleari, risulta altrettanto delicato. Gli architetti riconoscono anzitutto ai lager di Oswiecim il ruolo di prova materiale dell'Olocausto, ancora più decisivo oggi che gli ultimi testimoni diretti stanno scomparendo. La questione dell'*autenticità* è, sotto questo aspetto, ineludibile e allo stesso tempo problematica. Le pratiche conservative necessarie a mantenere in vita la presenza dei

reperti ne erodono contemporaneamente l'originalità e, con essa, il valore "traumatico" che intendono tramandare. La proposta accetta risposte multiple, coinvolge "ordine ed entropia, solidità e rovina, inevitabilità e indeterminazione" (Matatyaou 2015). Il sito di Auschwitz I, nel tempo sottoposto a una progressiva musealizzazione, viene confermato in questa vocazione. Di Birkenau, molto più grande, semiabbandonato e in larga parte distrutto, si prevede la trasformazione in una grande installazione entropica, con cataste di tronchi provenienti dalle nazioni europee degli internati a formare un alto e spesso recinto esso stesso esposto al decadimento del tempo. Alla memoria didattica e oggettiva del primo si affianca nel secondo l'esperienza soggettiva della cesura e dell'abbandono. L'entropia estratta ad Auschwitz si accumula nel disfacimento di Birkenau. Memoria e informazione si rinnovano attraverso la loro inevitabile degenerazione, in un processo continuo di riciclo del proprio senso.

Bibliografia

I. Abalos, *Abalos + Sentkiewicz. Essays on Thermodynamics, Architecture and Beauty*, Actar, New York 2015 | E. Arroyo, *Create!*, Actar, New York 2014 | R. Banham, *Scenes in America Deserta*, Gibbs M. Smith, Salt Lake City 1982 | Big (Byarke Ingels Group), *Big, Hot to Cold. An Odyssey of Architectural Adaptation*, Taschen, Köln 2015 | Y.-A. Bois, R. Krauss, *Formless. A User's Guide*, Zone Books, Cambridge (Mass.) 1997 | J.L. Borges, *La biblioteca de Babel*, 1941, in Id., *El jardín de senderos que se bifurcan*, Sur, Buenos Aires 1942 | R. Clausius, *Abhandlungen über die mechanische Wärmetheorie*, F. Vieweg, Braunschweig 1864-67 | G. Corbellini, *Bioreboot. The Architecture of R&sie(n)*, Princeton Architectural Press, New York 2009 | E. Eigen, *The Housing of Entropy. On Schrödinger's Code-Script*, "Perspecta", 35, 2004 | L. Fernández-Galiano, *El fuego y la memoria. Sobre arquitectura y energia*, Alianza Editorial, Madrid 1991 | S. Giedion, *Space Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, The Harvard University Press, Cambridge 1941 | F. Hughes, *The architecture of Error. Matter, Measure, and the Misadventures of Precision*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2014 | C. Jencks, *The Architecture of the Jumping Universe. A Polemic. How Complexity Science Is Changing Architecture and Culture*, Academy Editions, London 1995 | R. Koolhaas, *Junkspace*, "A+U", *Oma@work*, numero speciale, maggio 2000 | G. Manaugh, *One Billion AD*, "Volume", 27, 2011 | R. Martin, *The Organizational Complex*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2003 | J. Matatyaou, *Nature's Destructive Character*, "The Avery Review", 7, 2015 | www.averyreview.com/issues/7/natures-destructive-character, consultato 8 gennaio 2016 | A. Picon, *Architecture and the Sciences. Scientific Accuracy or Productive Misunderstanding?*, in Á. Moravánszky, O.W. Fischer (a cura di), *Precisions. Architektur zwischen Wissenschaft und Kunst. Architecture between Sciences and the Arts*, Jovis Verlag, Berlin 2008 | A. Ponte, *The House of Light and Entropy. Inhabiting the American Desert*, "Assemblage", 30, 1996 | T. Pynchon, *Entropy*, 1960, in Id., *Slow Learner. Early Stories*, Little, Brown, Boston 1984 | F. Roche, *(Science) Fiction & Mass Culture Crisis*, in *R&Sie… Architects. Spoiled Climate*, a cura di A. Ruby, B. Durandin, Birkhäuser, Basel 2004 | E. Schrödinger, *What is Life? The Physical Aspect of the Living Cell*, The University Press, Cambridge 1944 | R. Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, "Artforum", dicembre 1967 | R. Smithson, *Entropy and the New Monuments*, "Artforum", giugno 1966.

Giovanni Corbellini

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 19 May 2016

entropy (ˈɛntrəpɪ) noun [1868, from German *Entropie* "measure of the disorder of a system," coined 1865 (on analogy of *Energie*) by German physicist Rudolph Clausius (1822-1888), in his work on the laws of thermodynamics, from Greek *entropia* "a turning toward," from *en* "in" + *trope* "a turning, a transformation". The notion is supposed to be "transformation contents"]. | **1.** a thermodynamic quantity that changes in a reversible process by an amount equal to the heat absorbed or emitted divided by the thermodynamic temperature. It is measured in joules per kelvin *S*. See also *law of thermodynamics*. | **2.** a statistical measure of the disorder of a closed system expressed by $S = k\log P + c$ where P is the probability that a particular state of the system exists, k is the Boltzmann constant, and c is another constant. | **3.** lack of pattern or organization; disorder. | **4.** a measure of the efficiency of a system, such as a code or language, in transmitting information.

Science and art share the ambition to understand and describe the world. The exchange of issues and tools between the two fields is therefore not surprising, as well as that the transfer of ideas from quantitative research and objective knowledge to the production of subjective interpretations is now prevailing. Cutting-edge biological and physical-mathematical theories are both revolutionary and pragmatic, able to radically change the way we think of things and produce repeatable and controlled results. They offer new points of view, persuasive arguments and operative instruments to artistic practices, especially to architecture and its need to combine representative intentions and effective answers, within acceptable costs, to meet the most diverse functional requirements.

However fertile they may be, the translation of concepts, terms and tools from the precise universe of scientific method to the qualitative one of creative work and its theoretical-critical components implies inevitable betrayals. Often, the phenomena described by the most influential scientific theories concern physical and temporal scales largely unattainable within design and artistic experiences. If one can grasp a relationship between the extremely large scope of relativistic effects and cubist painting, as proposed by Siegfried Giedion in *Space Time and Architecture* (Giedion 1941), it is probably in the emergence of a kind of Zeitgeist, an unwitting coincidence of visions and procedures. And even more disputably, in this sense, we find the deliberate attempts to extract meaning and images from the microscopic universes of DNA and matter physics (Jencks 1995). Yet although such imports from the "hard" sciences occur essentially on the metaphorical-narrative level (Roche 2004) their role in activating creative thinking remains nevertheless unique. They give access to approaches both paradoxical (literally opposed to current opinion) and grounded in a basis of shared truth, certainly contingent yet steadier than any other description of reality available in that moment (Picon 2008).

Of these paradoxes, the notion of entropy is a particularly efficient agent of discourse. Its ability to resonate with several key issues of arts and design, not in the least those related to recycling, emerges

both in material and – in particular – conceptual vocabulary. Entropy (from ἐν, "in," and τροπή, "transformation") is a neologism coined by Rudolf Clausius (Clausius 1864) that defines, and measures, the amount of disorder in a physical system. Its first formulation concerns thermodynamics and its second principle: in an isolated system, entropy tends to a maximum over time as long as thermal equilibrium is not reached. Subsequent generalizations enabled the concept to be reformulated, always in terms of quantity, in quantum mechanics, in economy, in the social sciences and in information theory. Robert Smithson, one of the firsts to give an entropic meaning to the visual chaos of contemporary life, summarizes formulas and equations in an example that we can grasp intuitively: "Picture in your mind's eye a sand box divided into half with black sand on one side and white sand on the other. We take a child and have him running hundreds of times clockwise in the box until the sand gets mixed and begins to turn grey; after that we have him running anti-clockwise, but the result will not be a restoration of the original division, but a greater degree of greyness and an increase of entropy" (Smithson 1967). Smithson omits to tell us that this child cannot stop running, and that every sandbox has its own child: the transformation into increasingly messy states is not only irreversible, but also inevitable. To preserve a certain situation or increase its order (which we could also think of as "complexity") requires a supply of external energy. Of course, this means that the system is no longer isolated and entropy increases elsewhere: at the scale of the universe, by definition without any "elsewhere," the fate of a grey and cold uniformity looms, becoming ever more imminent the more energy we expend striving to protect or enhance the performance of systems.

Fortunately, this depressing conclusion is very far off and neither we nor our great-great-grandchildren will be there to watch it. Nevertheless, the entropic effects are part of our daily experience: omelettes don't generate chickens and barley doesn't come out from beer. Also architecture suffers their consequences, both in its material condition and in the ways it is conceived. It does not only concern aspects associated to the relationship between matter and energy, widely investigated by Luis Fernández-Galiano (Fernández-Galiano 1991) and recently assumed within the design practices of Byarke Ingels (BIG 2015) and Abalos + Sentkiewicz (Abalos 2014). The notion of entropy questions architecture in its foundations as a discipline of separation and organization of "isolated systems." Identifying defined areas and arranging the material devices able to regulate the flows between "interior" and "exterior" – of people, energy, information etc. – are basic design operations that, in visual terms, result in the management of figure/ground articulations. The usability of space depends on its readability and this latter hinges on the ability to recognize structures of difference, identity and orientation: order, also and especially in architecture, is to fix

things in "place." Designing, therefore, would seem an anti-entropic activity, dedicated, more precisely, to extract "negative entropy" from the environment. This concept, introduced by Erwin Schrödinger in his incursion in life sciences (Schrödinger 1944), describes the ability of biological systems to evolve toward organizations of increasing complexity, seemingly immune to the dissipative effects of entropy or, at least, capable of locally counteracting its action. The Austrian Nobel laureate, known for the equation that determines in quantum mechanics the temporal evolution of a system, anticipates the coding function of genetic material, giving it literally the role of the "architect," in the sense of the regulatory guardian of hereditary transmission (Eigen 2004; Hughes 2014).

If the humanities often distort the breadth of meaning of scientific findings, scientists tend evidently to derive from the arts reductive and stereotypical metaphors. The idea of architecture as a device for resistance to material and cultural decay is certainly compatible with the tradition of Vitruvius' *firmitas*, but it does not include the proliferative potential of design. All the less when it is considered within the confines of its similarities to biology and evolution and their dialectic of random mutation and environmental selection. In a contemporary condition marked by the contradictory and necessary presence of both order and disorder (difference and repetition, signal/noise, complexity and uniformity, precision and error, memory and amnesia...) the use of the concept of entropy takes on a paradoxically progressive meaning. Its formulation within information theory – in which the information content and its entropy grow with the unpredictability of the message – explains how the confusion of random generation may be proposed as a plausible operative horizon. Thomas Pynchon, in his famous short story "Entropy", portraits our condition as an anticipation of the final chaos and its disordered evenness (Pynchon 1960). And Smithson again describes in similar terms the landscape of capitalist overproduction. The extreme regularity of corporate architecture, exemplified by the obsessive grid of the Union Carbide's skyscraper (Skidmore, Owings & Merrill, New York, 1960; see Martin 2003), shares in the same flatness produced by the jumble of disparate and random objects of "slurbs, urban sprawl, and the infinite number of housing developments ... discount centers and cut-rate stores with their sterile facades... maze-like counters with piles of neatly stacked merchandise; rank on rank... into a consumer oblivion" (Smithson 1966). This vacuous and boring dullness – reminiscent of the repetitiveness of "La biblioteca de Babel" imagined by Jorge Luis Borges (Borges 1941) and of the total randomness of the proliferative mechanics of its contents – inspired numerous minimalist researches. It is the basis – the American artist underscores – of a "new kind of monumentality," cold, still and instantaneous, "Instead of causing us to remember the past," it

seems "to cause us to forget the future." The fascination for the desert by artists (James Turrell, Donald Judd, Michael Heizer, Smithson himself...), architects (Frank Lloyd Wright, Paolo Soleri...), critics (Banham 1982) lies also in this ambiguous overlapping of spatiotemporal compression and expansion, accelerated by its extreme environmental conditions, where every human intervention is immediately known to be already a ruin (Ponte 1996).

The virtual elimination of time, sought through the representation of the thermodynamic and information wasteland, precisely because it is grasped and acted within the fibrillation of contemporary "Junkspace" (Koolhaas 2000) eventually rearticulates the figure/ground relationship, albeit through the processes of shifting and inversion that mark recent art practices. Like the silent *4'33"* by John Cage (1952), the minimalist vacuum extracts meaning from ambient noise and ultimately works in the same direction as Schrödinger's "negentropic architect." Other practices and researches, also by Cage (*Fontana Mix*, 1958) and Smithson (*Asphalt Rundown*, Rome 1968), on the other hand shift their gaze from the representation of degradation (of information, energy and matter) to its engagement as a tool. From the "dust breeding" on Duchamp's *Large Glass* onwards, there arose a number of experiences centred on random events, dissipative practices, inflation, degradation and accumulation. The excellent "dictionary" by Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss (Bois, Krauss 1997) addresses some of them, comparing the early intuition of Bataille about the *informe* with its many subsequent developments. The "entropy" entry, focused mainly on the contribution of Roger Caillois, introduces the issue of mimesis as environmental (con)fusion, erosion of borders and fragmentation of meaning. It is a procedure that architecture can explore in the reality of the city and landscape with a radicalness unattainable by other artistic practices, generally identified by physical or conceptual "frames." Transparencies, reflections, repetitions and copies mark the modern ambition of contextual continuity that proceeds from visual aspects to a broader connection with reality and with the information flows that innervate it. The manipulation of local conditions in search of contingent states of equilibrium characterizes the proposals of Eduardo Arroyo (Arroyo 2014) and François Roche (Corbellini 2009). The former refers to entropy in the project Slow Path at Benicassim, 2009, where an intricate geometry of pedestrian paths and bike lanes is the result of a combination of different systems, each determined by its own specific rules and by the surrounding chaotic urban growth. The latter experiments with automatic rooting strategies in both time dynamics and physical settings, including a peculiar inclination towards "base materialism." The weeds that "infest" the competition entry for the Museum of Contemporary Art in Lausanne – Green Gorgon, 2005 – or the pollution particles attracted by the electrostatic lattice draped on the volumes of the project for another museum in Bangkok – Dusty Relief, 2002 – seek a territorial and material continuity in the degraded byproducts of abandonment and consumption, integrating also their unstable, aleatory and unpredictable features.

Thermodynamics, unlike electromagnetism and gravity, produces physical evidence of the dissymmetry of the time arrow, of which entropy is both the motor and the measure. Transformation, to which it is etymologically linked, is therefore a condition of design and not just one of its abilities or intentions. Some experiences propose an acceleration of this feature, like the landscaping of the barriers at the Scheldt mouth by West 8, 1990-92. Although the architects did not refer explicitly to Robert Smithson's sandbox example, the stripes of black and white shells, settled among infrastructures and water, directly recall its initial condition and its rapid metabolism. Instead of the child, thousands of marine birds, attracted by the camouflage possibilities offered by the different colours, run in the giant Zen garden designed by Adriaan Geuze and co. A similar, "biodegradable" strategy acts in the materials of vegetal origin experimented with by François Roche, always attracted by the narrative potential of decay. The bioplastic panels of his Things Which Necrose, 2009, able to melt rapidly in the environment, have been assembled in an installation at a Danish art gallery and proposed for a temporary pavilion in a Swedish park, whose decomposition would avoided costs of disassembly.

It is however in the opposite direction, in the intention to fight the passing of time so intrinsically linked to the role of architecture, that the dissipative action of entropy stands out as a challenge to be met, in the sense that it transforms the project of conservation from a form of passive resistance to a continuous process of modification. As with our memories, which are not fixed in synapses defined forever but recreated in new connections every time we recall something, the interventions that aspire to a permanent protection of historical memory and monumentality can look for effective design strategies in the active confrontation with change. A first example, characterized by unusual time horizons, is the problematic solution of nuclear waste storage. The mere span of the three hundred years of inaccessibility of low-activity residual deposits – such as the one that has to be built in Italy soon – represents a duration very difficult to deal with, especially in consideration of rapid future developments. The problem regards both the engineering solution and, especially with an increasing time perspective, the management of information decay. It is not just a matter to design strong-enough containers, but to ensure the cultural transmission able to get signs correctly interpreted on periods that, for the most hazardous waste, exceed ten thousand years. So much so that, to deal with a duration longer than what we name "history," some advisers of the interdisciplinary studies at the time commissioned by the American military-industrial complex have proposed the institution of a "nuclear priesthood" (Managh 2011).

The inclusion of material and information entropy becomes therefore a necessary strategy when memory is subjected to extreme conditions, both in the long life of radioactive danger and in the wearing acceleration of media inflation. Communication overexposure produces effects of collective removal, made all the more rapid and threatening when politically sensitive events are involved. The proposal by Eric Kahn and Russell Thomsen of the architecture office Idea addresses the future of the concentration camps of Auschwitz and Birkenau (2013): an issue that, on a completely different level, is as delicate as the nuclear cemeteries. First of all the architects recognize the role of material evidence of the Holocaust represented by the concentration camps of Oswiecim, even more crucial now that the last direct witnesses are passing away. The question of *authenticity* is, in this respect, inescapable, yet problematic. Preservation practices, necessary to keep alive the presence of the relics, erode their originality and, with it, the "traumatic" value they intend to transmit. The proposal accepts multiple answers, involving "both order and entropy, solidity and ruin, indeterminacy and inevitability" (Matatyaou 2015). The site of Auschwitz I, over time managed within a progressive museumization regime, is therefore confirmed in this vocation. Birkenau, much larger, semi-abandoned and largely destroyed, will be transformed in a big entropic installation, with "stacks of tree trunks harvested from each of the European countries where victims were deported" arranged to form a high and thick perimeter wall, itself exposed to time's decay. The aims of objective and instructive memory of the former reflect the subjective experience of separation and abandonment of the latter. Entropy extracted at Auschwitz accumulates in Birkenau's decay. Memory and information are renewed through their inevitable degeneration, in a continuous process of recycling of their own meaning.

Bibliography

I. Abalos, *Abalos + Sentkiewicz: Essays on Thermodynamics, Architecture and Beauty* (New York: Actar, 2015) | E. Arroyo, *Create!* (New York: Actar, 2014) | R. Banham, *Scenes in America Deserta* (Salt Lake City: Gibbs M. Smith, 1982) | BIG (Byarke Ingels Group), *Big, Hot to Cold: An Odyssey of Architectural Adaptation* (Köln: Taschen, 2015) | Y.-A. Bois, R. Krauss, *Formless: A User's Guide* (Cambridge, Mass.: Zone Books, 1997) | J.L. Borges, "La biblioteca de Babel," 1941, in Id., *El jardín de senderos que se bifurcan* (Buenos Aires: Sur, 1942) | R. Clausius, *Abhandlungen über die mechanische Wärmetheorie* (Braunschweig: F. Vieweg, 1864-67) | G. Corbellini, *Bioreboot: The Architecture of R&sie(n)* (New York: Princeton Architectural Press, 2009) | E. Eigen, "The Housing of Entropy: On Schrödinger's Code-Script," *Perspecta*, 35 (2004) | L. Fernández-Galiano, *El fuego y la memoria. Sobre arquitectura y energía* (Madrid: Alianza Editorial, 1991) | S. Giedion, *Space Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge, Mass.: The Harvard University Press, 1941) | F. Hughes, *The architecture of Error: Matter, Measure, and the Misadventures of Precision* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014) | C. Jencks, *The Architecture of the Jumping Universe: A Polemic: How Complexity Science Is Changing Architecture and Culture* (London: Academy Editions, 1995) | R. Koolhaas, "Junkspace," in *A+U*, special issue (May 2000), *Oma@work* | G. Manaugh, "One Billion AD," *Volume*, 27 (2011) | R. Martin, *The Organizational Complex* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003) | J. Matatyaou, "Nature's Destructive Character," *The Avery Review*, 7 (2015), www.averyreview.com/issues/7/natures-destructive-character, accessed 8 January 2016 | A. Picon, "Architecture and the Sciences. Scientific Accuracy or Productive Misunderstanding?," in Á. Moravánszky, O.W. Fischer (eds.), *Precisions: Architektur zwischen Wissenschaft und Kunst. Architecture between Sciences and the Arts* (Berlin: Jovis Verlag, 2008) | A. Ponte, "The House of Light and Entropy: Inhabiting the American Desert," *Assemblage*, 30 (1996) | T. Pynchon, "Entropy," 1960, in Id., *Slow Learner: Early Stories* (Boston: Little, Brown, 1984) | F. Roche, "(Science) Fiction & Mass Culture Crisis," in A. Ruby, B. Durandin (eds.), *R&Sie… Architects: Spoiled Climate* (Basel: Birkhäuser, 2004) | E. Schrödinger, *What is Life? The Physical Aspect of the Living Cell* (Cambridge: The University Press, 1944) | R. Smithson, "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey," *Artforum* (December 1967) | R. Smithson, "Entropy and the New Monuments," *Artforum* (June 1966).

Giovanni Corbellini

Da www.treccani.it.
Consultato il 15 maggio 2016

eredità s. f. [dal lat. *heredĭtas -atis*]. | **1. a.** successione a titolo universale nel patrimonio e in genere nei rapporti attivi e passivi di un defunto. In senso oggettivo, l'universalità o la quota dei beni nel possesso dei quali si succede; **b.** in araldica, *armi di e.*, armi inquadrate in altra arme per diritto di eredità; **c.** fig. trasmissione di valori morali, di beni non materiali, ai proprî discendenti o anche a discepoli o in genere a quanti ne possono essere i depositarî e continuatori; i beni stessi o valori trasmessi. | **2.** in biologia, l'insieme dei geni o fattori ereditarî trasmessi (più comunem. indicati con l'espressione *patrimonio ereditario*).

Il significato più corrente di "eredità" si configura a partire dall'accezione "tecnica" che il termine ha assunto in epoca romana all'interno di un ambito ben determinato, quello del diritto e della giurisprudenza: l'eredità è il patrimonio che si trasmette alla morte del suo proprietario all'erede, che acquisisce tale qualifica e beneficia di questo diritto o per nascita o per volontà del defunto. È proprio il significato giuridico di una trasmissione che si compie senza interruzioni e in stretta continuità – in "linea di successione" – tra chi trasmette e chi riceve un patrimonio a determinare sia l'uso comune del termine sia quello specialistico all'interno dei lessici in cui nel corso del tempo è entrato a far parte, come ad esempio in biologia.

L'eredità definisce pertanto l'ordinamento di un rapporto in base a una diretta e immediata successione tra due soggetti. Tale rapporto è tuttavia asimmetrico: non è un contratto tra pari, non comporta reciprocità, perché l'eredità si configura e diventa trasmissibile nel momento in cui chi la trasmette è venuto meno. L'eredità va dunque assunta *in toto* e non prevede una contrattazione tra i soggetti del rapporto: l'erede non può giudicare nel merito di quanto eredita – deve prendere o lasciare, accettare o rifiutare. Inoltre, avendo la sua collocazione originaria nel diritto privato, un'altra caratteristica che contraddistingue l'eredità è che essa passa di *nome proprio* in *nome proprio*: l'eredità deve necessariamente individuare chi la trasmette e chi la riceve.

È tale connotazione giuridica ad aver configurato anche l'uso in senso lato del termine. È il caso ad esempio della tipologia di rapporto temporale che l'eredità determina. Si potrebbe sostenere che l'eredità

definisca una peculiare filosofia della storia: quella filosofia della storia in cui il passato, in quanto tra-passato, "morto", è intangibile e, nell'assumerlo, il presente non può modificarlo o trasformarlo. Eppure, nonostante la sua determinazione giuridica ne abbia cristallizzato nel tempo il significato, è possibile risalire a una configurazione dell'eredità che ne consenta una declinazione alternativa rispetto a quella che ci ha consegnato la tradizione.

Il termine italiano "eredità" deriva dal latino *hereditas*. L'etimologia è tuttavia incerta. Presumibilmente risale alla radice indo-europea *GHAR*, che significa "tenere, prendere" e che riconduce evidentemente il termine all'ordine del "possesso" e della "proprietà". È senz'altro questo il significato che prevale nell'uso romano e che si riscontra nel lessico del diritto. L'eredità finisce così per corrispondere al "patrimonio", cioè al complesso dei beni che si trasmettono di padre in figlio e la cui trasmissione è regolata giuridicamente. Infatti, il termine "patrimonio" presenta nella sua radice etimologica la parola *pater* e, di conseguenza, definisce una successione tutta maschile, che procede appunto dal padre al figlio maschio, il quale a sua volta – divenuto *pater* – trasmetterà in eredità il patrimonio a suo figlio. Con la trasmissione del "patrimonio" in quanto insieme dei beni materiali, l'eredità comporta anche lo scioglimento della *patria potestas* in base a cui il padre finché vive può disporre della vita del figlio. L'eredità, quindi, trasmette anche la possibilità che il figlio acquisisca lo *status* di padre e con esso la *patria potestas*: istituisce perciò una continuità di *potere*.

Oltre alla matrice "paterna", il termine "patrimonio" presenta un'ulteriore qualificazione, che fa riferimento al *munus*. *Munus* significa "dovere, ufficio, dono che obbliga, quindi debito". Questa di *munus* è un'etimologia complessa, il cui portato di senso – sempre da articolare e mai da assumere in modo unilaterale – investe il significato di alcuni termini fondamentali della tradizione occidentale. Se infatti nel "patrimonio", nel momento in cui se ne assume l'eredità, il *munus* obbliga nei confronti del padre – a conservarne e tutelarne il patrimonio e la memoria – come un dono che non libera bensì vincola in quanto "debito", il *munus* della *communitas* obbliga invece nei confronti degli altri con i quali – *con-munitas* – si condivide la medesima condizione. Se pertanto il patrimonio comporta un rapporto asimmetrico tra padre e figlio, la comunità implica al contrario un rapporto simmetrico tra i suoi membri, reciproco e tutt'altro che prestabilito e immodificabile. Non è però questa la declinazione del *munus* che si riscontra nell'eredità, bensì quella privata e proprietaria che fa riferimento al patrimonio.

Eppure, la stessa etimologia di *hereditas* indica un altro possibile "uso" dell'eredità. Come detto, l'etimologia di "eredità" è controversa, e infatti alcuni studiosi la fanno risalire all'antico latino *hir*, che significa "mano". Certo, questa etimologia potrebbe non contraddire il significato predominante: in tal senso, la mano è quella che prende, afferra, tiene

– insomma, che trattiene presso di sé e, quindi, prende possesso di qualcosa. Ma la mano può essere anche quella "comune" che rende disponibile l'eredità alla trasformazione e alla modificazione – alla "manomissione" –, a farla passare di mano in mano senza gravarla di ipoteche.

È questa l'etimologia – che ha nella mano che "usa" la sua radice – che risale al greco antico e al significato che "eredità" ha nel mondo greco. Il latino antico *hir* deriva infatti dalla parola greca per "mano", *cheír*, che è alla radice del termine greco per "eredità", *kléros*. Anche nella Grecia antica, ovviamente, l'eredità è regolata da norme, come indica il termine *kleronómos*. Ma quest'ultima accezione è piuttosto un derivato del termine *kléros*, che significa principalmente "sorte". Pertanto, l'eredità è propriamente qualcosa che è "toccato in sorte". Come tale, dunque, essa non implica un possesso che si iscrive nell'ordine della necessità e la cui trasmissione obbliga alla conservazione e alla tutela come testimonianza di una continuità che si sviluppa nella successione di padre in figlio – quel "debito" morale che assume il figlio con l'eredità del padre. Un'eredità toccata in sorte appare invece meno vincolante: per essere accolta, l'eredità non implica necessariamente la conservazione, ma potrebbe anche, ad esempio, manifestarsi attraverso la trasformazione. Non è insomma al padre defunto – in un rapporto che in seguito diventerà costitutivo del discorso psicoanalitico – che bisogna render conto, quanto agli altri membri della comunità. Basti pensare che, nella Grecia antica, all'epoca del governo democratico della *polis*, le stesse cariche politiche erano elette a sorte – fatto che, tra le altre cose, presuppone in modo esemplare un tipo di rapporto simmetrico, tra pari.

Nel greco antico, un altro elemento etimologico induce a pensare che la mano a cui tocca disporre dell'eredità non sia quella "proprietaria" stabilita dal patrimonio. Alcuni sostengono che il termine *kléros* potrebbe derivare da *chéros*: "vuoto di, privo di". Pertanto, l'assunzione di un'eredità procederebbe in senso inverso rispetto all'appropriazione. La pratica dell'eredità consisterebbe cioè nel riportare ciò che si eredita alla condizione originaria dell'assenza di proprietà, ovvero – ecco che questo aspetto ritorna – alla sua disponibilità all'uso da parte della comunità. Tracce di un tale significato si possono riscontrare anche nel diritto romano, dove "vacanti" erano definiti quei beni la cui eredità non poteva essere accettata da nessuno e finivano quindi nella disponibilità della *Res publica*. Inoltre, nell'inglese antico il termine *void*, che deriva proprio dal latino *vacuum*, significa: "non avere forza o effetto di legge; non essere legalmente vincolato od obbligato; legalmente nullo, non valido o inefficace" e il suo uso più antico accertato (1290) comporta: "non avere titolare, proprietario, possessore". Insomma, il referente in tal caso non è il *nome del padre*, bensì è *senza nome*.

Infine, un altro significato che, sulla scorta dell'etimo di *chéros*, rientra nella costellazione che si sta delineando a partire dalla concezione greca dell'eredità, anzi ne potrebbe rappresentare la premessa. Si

tratta del termine *chōra*, che significa: "spazio, luogo, posto, regione". Nel *Timeo*, Platone aggiunge a questi significati di natura spaziale quelli di "ricettacolo, nutrice, matrice" e di "madre". Platone definisce *chōra* il "terzo genere" che costituisce la struttura del cosmo insieme al genere delle idee intellegibili e a quello delle loro copie sensibili. Per definire il rapporto tra idee e copie, Platone ricorre a quello tra padre e figlio, mentre la natura della "madre" consiste nell'accogliere, non discriminandole, tutte le forme senza prendere nessuna forma in particolare. *Chōra* è insomma pura disponibilità, è uno spazio che rende sì possibile il dar forma del padre al figlio, ma al contempo tale messa in forma non è mai definitiva, perché quello di *chōra* è lo spazio della trans-formazione, del passaggio senza soluzione di continuità di forma in forma.

Dall'analisi del significato di eredità nell'antica Grecia, emerge un senso molto diverso rispetto a quello che gli attribuiamo oggi, che deriva sostanzialmente dalla sua fissazione giuridica risalente al mondo romano. Per certi versi, la concezione greca dell'eredità si presenta come alternativa rispetto a quella romana che è andata via via caratterizzando il significato del termine. Ne scaturisce infatti una dimensione che privilegia la disponibilità all'uso rispetto alla conservazione e alla tutela di un patrimonio; la trasformazione e la modificazione del passato rispetto alla sua museificazione da parte del presente; la sorte rispetto al possesso e alla proprietà; il rapporto simmetrico e orizzontale della comunità rispetto a quello asimmetrico e gerarchico della famiglia; la discontinuità e la rottura rispetto alla continuità della linea di successione di padre in figlio. Si potrebbe sostenere che, nel suo senso "materno", questa accezione di "eredità" non solo mette in questione la successione lineare di padre in figlio, ma tale cambiamento di "genere" contesta la linearità stessa come vettore fondamentale della successione.

Il senso che si attribuisce all'eredità gioca un ruolo fondamentale per definire la strategia che una pratica come quella del "ri-ciclo" persegue. Se infatti "eredità" viene assunto nella prima accezione del termine, quella del "ri-ciclo" può risultare una pratica al servizio della conservazione e della tutela del patrimonio, che non va a intaccare i vincoli della sua trasmissione, ma anzi li ribadisce: il perpetuare un'eredità ha sempre configurato una dinamica di "ri-ciclo", la linea di successione ha sempre delineato una sorta di "ciclicità" tra padri e figli, dove il patrimonio può essere tutelato – e tutt'al più incrementato – o dilapidato, ma resta comunque in famiglia, nelle stesse mani. Un'eredità senza vincolo patrimoniale sarebbe invece a beneficio di coloro che ne fanno uso. In tal caso, il "ri-ciclo" sarebbe una forma di assunzione e trasmissione dell'eredità.

Dario Gentili

Da www.treccani.it.
Consultato il 15 maggio 2016

eresia (pop. tosc. reṡìa) s. f. [dal lat. *haerĕsis* (nel sign. eccles.), gr. αἵρεσις, propr. "scelta", der. di αἱρέω "scegliere"]. | **1.** dottrina che si oppone a una verità rivelata e proposta come tale dalla Chiesa cattolica e, per estens., alla teologia di qualsiasi chiesa o sistema religioso, considerati come ortodossi. | **2.** estens. e fig. **a.** idea o affermazione contraria all'opinione comunemente accettata; in riferimenti politici, atteggiamento che contrasta con i principî dottrinali e le linee direttive (di un partito, di un regime, ecc.); **b.** grosso sproposito, richiesta esagerata. | **3.** ant. discordia; con questo sign. anche nel prov. "la prima è moglie, la seconda compagnia, la terza eresia".

"La complessità morfologica, la pluralità dei modelli, la complessità e la problematicità della lezione proveniente dall'antico subiscono così una drastica riduzione. I generi sono uniformati, ridotti a un solo archetipo, a un'astrazione teorica e astorica. La ricerca del prototipo assoluto è coerente con la 'normalizzazione' del linguaggio che si impone sulla scorta dell'esempio sangallesco: l'inquietante pluralismo dell'antico viene esorcizzato e censurato. Soltanto a partire dalle conseguenze di tale atteggiamento – non certo del proliferare delle maniere favorite nei primi decenni del secolo – diviene lecito parlare di 'eresie' architettoniche. La colpa attribuita all'eccesso di trasgressione non è connessa al fossilizzarsi dei codici, ma piuttosto al distacco progressivo dal 'latino' come lingua viva e in trasformazione. Fra clima controriformato e antistoricismo si stabilirà, a Roma, un'alleanza provvisoria".

Manfredo Tafuri

Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1992, p. 236

Da www.treccani.it.
Consultato il 15 maggio 2016

eterotopia s. f. [comp. di *etero-* e del gr. τόπος “luogo”]. | **1.** in fisiologia umana, fenomeno per cui si originano stimoli di attività funzionale in sede diversa dalla normale (per es., nell’attività cardiaca, gli stimoli delle extrasistoli). | **2.** in anatomia patologica, sinon. di *ectopia*. | **3.** in botanica, fenomeno teratologico per cui si originano tipi di cellule o di tessuti da organi che normalmente non danno tali produzioni.

Desire Lines

Disegni tratti dai carnet dei viaggi di David Mangin tra il 1996 e il 2014, raccolti nel volume *Desire Lines*, Parenthèses, Parigi 2015.

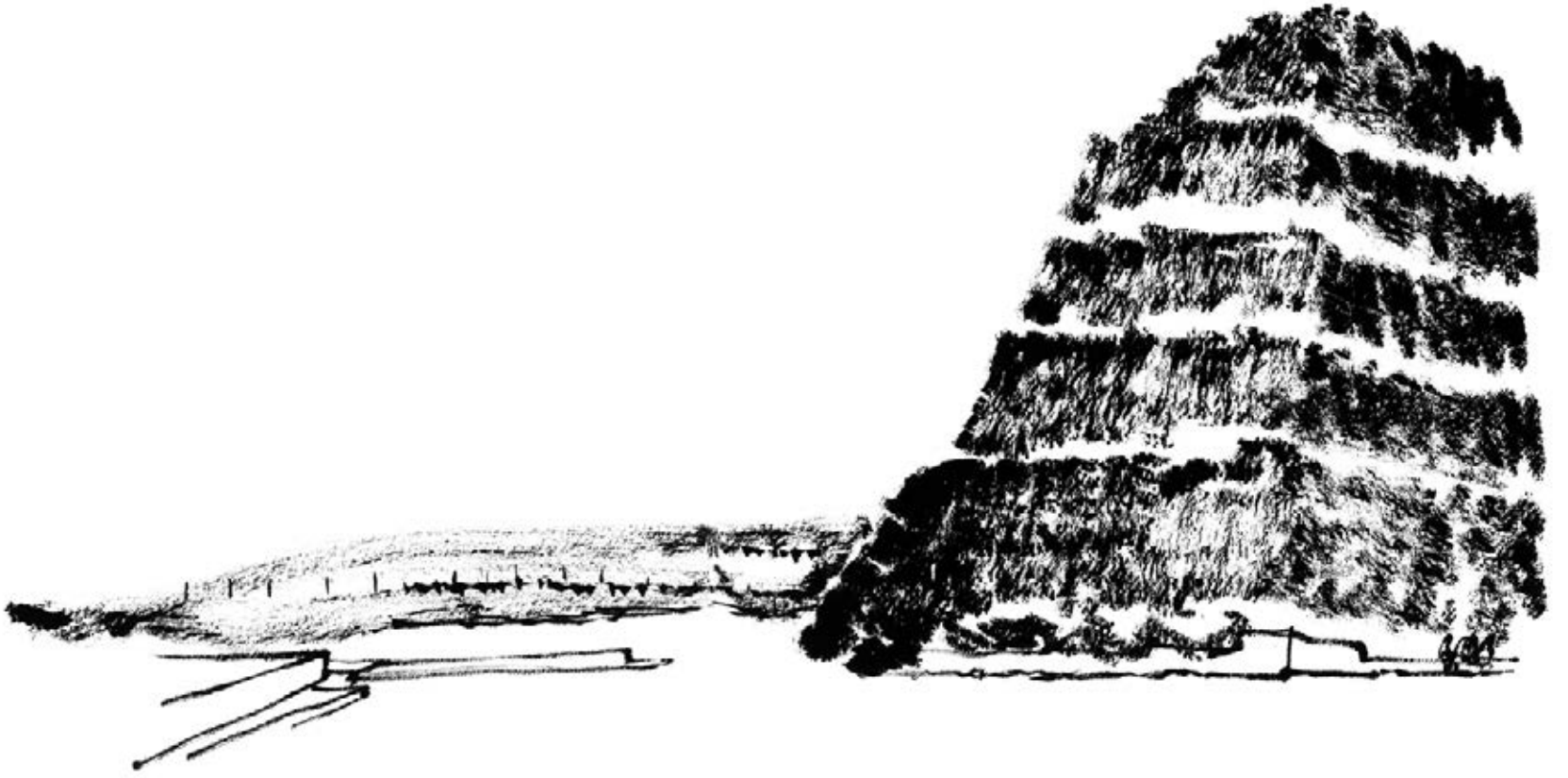
David Mangin

D. Mangin, Il lago d’Aral in lontananza…, Uzbekistan, 2003

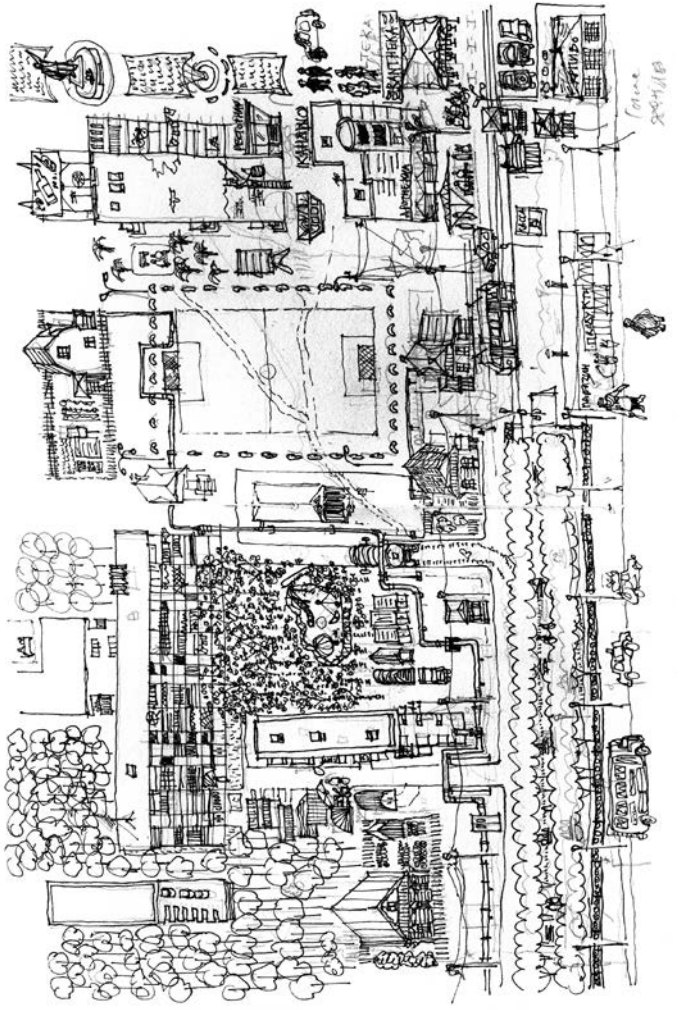
“Plus on approche, plus ce colosses diminuent. C’est un effect de perspective qui tient sans doute à ce que leur largeur égale leur élévation. Pourtant, lorsqu’on arrive au pied, dans l’ombre même de ces montagnes faites de main d’homme, on admire et l’on s’épouvante”.

Gérard de Nerval

Gérard de Nerval, *Voyage en Orient* (1851), Julliard Littérature, Paris 1964, p. 283.



D. Mangin, Il Cairo, 2001



D. Mangin, La guerra del gas, Russia, 2004

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 19 May 2016

flow (fləʊ) noun [Old English *flowan* "to flow, stream, issue; become liquid, melt; abound, overflow" (class VII strong verb; past tense *fleow*, past participle *flowen*), from Proto-Germanic **flowan* "to flow" (cognates: Middle Dutch *vloyen*, Dutch *vloeien*, *vloeijen* "to flow," Old Norse *floa* "to deluge," Old High German *flouwen* "to rinse, wash"), probably from PIE **pleu-* "flow, float" (see *pluvial*). The weak form predominated from 14c., but strong past participle flown is occasionally attested through 18c. Meaning "amount that flows" is from 1807. Sense of "any strong, progressive movement comparable to the flow of a river" is from 1640s. Flow chart attested from 1920 (flow-sheet in same sense from 1912). To go with the flow is by 1977, apparently originally in skiing jargon]. | **1.** the act, rate, or manner of flowing → "a fast flow." | **2.** a continuous stream or discharge. | **3.** continuous progression. | **4.** the advancing of the tide. | **5.** a stream of molten or solidified lava. | **6.** the amount of liquid that flows in a given time. | **7.** an informal word for menstruation. | **8.** (Scottish) **a.** a marsh or swamp; **b.** an inlet or basin of the sea; **c.** (capital when part of a name) → "Scapa Flow." | **9.** see *flow of spirits*.

Water Flows

The word flow taps into our continued contemporary need to face up to the indispensable nature of certain natural materials and elements such as water in all its phases, which is increasingly at the heart of complex and large-scale changes. Flows conjure up images of primordial springs of life, original incorruptible and sacred water which the constant march of progress has progressively shifted from the spiritual to the material plane, transforming it into indispensable support for all human activities.

Interpreting the issue of flows in relation to the themes of architectural, infrastructural and landscape recycling brings with it the need to understand its liquid nature, to find our way through parallel disciplines, to grasp alternative courses and to identify potential interpretative and operational crossroads. Flows offer up an abundance of useful research stimuli that help us to rediscover water and its spaces and to give them new dignity in strategies which take on board the critical issues of the present in all their dramatic quality and offer escape routes and responsible development options.

Architecture of flows

Behind the architecture of the city, made up of solid constructed material, a multiplicity of variable flows, belonging to a different nature, are concealed, which contribute to its functioning in various ways. Over the centuries water has been drawn out, collected, distributed, consumed and disposed of. Exploiting the potential of technology, these processes as a whole have become more and more complex and moved

further and further away from the original, more immediate and available, sources. The search for water and its management have become increasingly organised and complex and as this multiplicity has grown it has pushed aside the primitive sources which progress has made less and less adequate for our survival. Man thus stopped drinking surface water from streams, springs and rivers and started to source it underground, gradually moving deeper and deeper down, emulating peoples who have always had to make use of underground water sources for geographical reasons, right down to the abyss, reaching the non-renewable fossil sources. In so doing we have taken increasing control of it, moving from gathering it with our hands to channelling, pumping and distributing it, bringing it into the home sphere and beginning to corrupt and contaminate it progressively, sometimes irreparably. Flows have modelled the landscape in similar ways. The need for water has prompted man to control natural watercourses, regulate springs and build artificial channels capable of sharing and redistributing water and ensuring the availability of the water needed for survival. Such operations have taken advantage of the indispensable contribution of technology which has, over the years, facilitated the discovery of other types of flows which have in turn contributed to create an artificial and constructed environment. Water has thus become material capable of producing energy, acting as a cooling agent or more simply supporting the movement of goods and people.

The issue of flows also impacts architectural, urban and landscape design because it interacts with all our ways of life and takes its place within the rationalisation and transformation of nature on which man has embarked since the dawn of history, first modifying it to survive and then to improve the quality of life. This process cannot be said to be complete today. We have reached a critical point, a crossroads, in the history of the environment, a situation of imbalance and no-return, which casts doubt on the very potential for survival of the planet and the human race and thus requires us to rethink and redefine the strategies we employ to organise, manage and consume this resource. In today's cultural context, much wider than that of the past, we must reinterpret water as a resource, putting it at the heart of integrated processes which, from the starting point of one material, interpret possible interference, compatibility and potential for contextual intermingling and return it to its rightful place in the centre of a series of inter-disciplinary operations and dialogues. This approach is potentially capable of leading to differentiated outcomes which are useful both for the material itself and for its spatial role, factors which are crucial to the global environmental balance of the planet and indispensable to defining its degree of habitability.

The subject of flow thus casts doubt on recycling as a way of being historically. It is not only a matter of recycling the infrastructure

of flows, both natural and artificial, on every level, but also of identifying new potential lifecycles starting with the waste material produced in water resource consumption.

At the root of it all: the hydrological cycle

In itself the hydrological cycle constitutes a perfect and natural recycling mechanism in all its essential precision. The sun's rays supply the energy required to evaporate water, which reaches the atmosphere in the gaseous state and is then returned to the earth in liquid or solid form by means of the force of gravity. The cycle thus closes with an exact balance between quantities evaporating and quantities returning which are differently distributed in accordance with the climatic characteristics of the various regions of the earth with fluctuations, which are evident only in the long term. It is a process in which the exchange of material involves no loss and ensures resource conservation and balance by means of a complex system of superficial deposit and deep accumulation.

Speaking of the water cycle can seem banal above all because at least its essential framework is common knowledge. It is thus paradoxical that it was clearly understood only in the modern era, in the second decade of the 18th century and formalised in Antonio Vallisnieri's academy lecture on the origin of springs and it is similarly surprising that calculations of water balance regulated by processes of evaporation and precipitation have been definitively consolidated only in recent times leaving many problems of scale and predictability still open. This affords us an understanding of the complexity of the system and of the sometimes chaotic dynamic of the physical phenomena at play. At the same time, it highlights the perfection of the mechanism involved in this recycling process, seamlessly and automatically self-managed and regulated. In the same way it also enables us to understand how man's transformations of the water system – his manipulation and management of water flows – constitute a series of significant and, in some cases, profound modifications of the water cycle which modify and disturb its functioning in some cases. The consequences of this negative impact are part of those phenomena, which have been prompting an in-depth review of the resource-exploitation balance and of a response to the drought-flood alternations of biblical proportions for some decades now. Though the effects of human settlement are visible in every component of the water cycle, the context in which it is at its most glaring is the hydro-geological systems of snow, glaciers, rivers and lakes, elements which are naturally the main subjects of debate in the relationship between flow and recycling.

Flows and recycling

An architectural, urban and landscape design practice based on recycling strategies as a way of thought and operational choice, aimed at

identifying new life cycles and capable of rethinking constructed spaces, open spaces and infrastructure from the architectural to the regional scale must necessarily measure up to a general crisis and the need to encompass all the possibilities which can contribute to attributing new meaning and uses to that which already exists and breathing new life into abandoned, underused, obsolete and waste materials. Applying this point of view to our understanding of flows implies extending this perspective, opening up to suggestions and thoughts coming from other disciplinary areas, starting a dialogue powerfully-oriented toward the research for the common good and the preservation of the environment, together with efforts aimed at adopting new materials with which to build or reconstruct buildings and landscapes. Recycling flows thus means turning them on their heads, transforming them from carriers of a substance to be moved away and repudiated as obsolete and forgotten technological and infrastructural elements, to hierarchical components to be taken up once more as new resources for the environment, territory and city.

Considerations of these themes give us four interpretations or, better, recycling-themed strategies structured around the various points of view on flows, all of which are useful in articulating the potential of environmental recycling – town, territory and landscape – from the starting point of a re-evaluation of water.

Rejected flows

Looking at the theme of flows in relation to recycling strategies necessarily means discussing the primary infrastructure linked to the water cycle, the watercourses whose very essential nature gives them a central role in this paper. Over the course of many centuries of humanisation of the landscape, individuals and communities have necessarily had to deal with surface water, lakes and watercourses. Like a loving mother these have been required to ensure human survival and the resources necessary to facilitate settlement while at the same time showing their profoundly untamed nature capable of overturning the order imposed on them by humans. Despite this the indispensable character of such water sources have prompted increasingly avant-garde attempts to develop methods and tools capable of controlling them. Water courses have thus been progressively transformed, broken up, enslaved, diverted, reduced, channelled and concealed. This exploitation has inevitably mutated over time and has been made part of the destinies of town districts growing up around streams and rivers that have long been excluded from urban dynamics and placed on par with technical and service infrastructure to the extent, in many cases, of completely covering them up to carve out city space above them or to eliminate health problems, if only superficially. Today, as a consequence of the extreme growth of urbanized areas, the increased risks linked to the effects of

climatic changes, as well as the different approaches which have taken place in urban management processes, including the outcomes of the de-industrialisation process, such rejected flows have forcefully reminded us of their presence, not simply taking the form of a serious source of risk but also as latent potential and discarded resources which, while still present, are often invisible and no longer active participants in the landscapes around them.

This casts light on a first great intervention founded on the application of a recycling strategy built on the framework of the re-evaluation of these forgotten or concealed resources. It is a strategy which goes beyond the straightforward overturning of the invisibility which this infrastructure has been subjected to and therefore beyond environmental renewal. It is an action that rather leads to more in-depth strategies capable of implementing a full-blown urban recycling process aimed at rediscovering such hidden presences from the starting point of recognising their potential as a resource and modification as a way of looking after the environment. This includes waste, available for recycling as a raw material for the regeneration of those city districts which are located in. Infrastructure can also be returned to its rightful place as a recycling engine for rebuilding or creating a new identity, for the implementation of new relational mechanisms capable of playing a centre-stage role in places and returning meaning to the landscape.

Unexpected flows

The theme of rejected flows inevitably leads to a more widespread urban system inadequacy in which the issue of the risk factor represented by water courses is only the outcome of a sum of a chain reaction whose starting point is the mechanisms of flow management themselves. Urban growth, increases in impermeable surface area and excessive water exploitation and waste have been accompanied by increases in precipitation in terms of the frequency and intensity of storms and, at the same time, of periods of drought, the drying up of the groundwater and a rise in sea levels, all consequences of the impact of climate change which is now inevitable in the medium term and already noticeable in the present. All this demands a new approach to water cycle management and this fundamentally important resource taking the form of identifying new management and, above all, spatial methods.

This critical juncture should be faced up to in the light of a more general rethinking of the obsolescence of our settlements and their architecture, of the multiplicity of areas requiring profound urban regeneration, the proliferation of abandoned spaces and degraded or underused areas in addition to the state of a vast real estate heritage requiring urgent maintenance, consolidation and upgrade work. In order to assess the potential of integrating architectural and urban space recycling from the starting point of a reassessment of the materials used to build in the

city, the intensity, direction and orientation of water flows in their three phases – liquid, solid and gaseous – and the effects of the environmental feedback linked to these must be taken into account.

This opens up a wide research perspective in which recycling is the essential pre-requisite to large scale urban and architectural design work which would start from a rethinking of flows whose contribution has to date been confined to the technological plane and go on to redefining the overall value and space accorded to water within the urban framework in order to visually, formally and functionally integrate it into other space categories. Towns themselves could be recycled in this way from the starting point of the need for to manage obsolescence and risk. This is an option which involves the need and opportunity to treat water as the pre-eminent material in urban and architectural design, an essential element capable of building spaces from the starting point of its link with the water cycle and its fluid nature which is capable of flowing and permeating, being collected, transported, cleaned, regenerated and reinvented as well, naturally, as being an essential characteristic of places and fundamentally important in building tangibly pleasant atmospheres.

Potential flows

A third nuance building an essential nexus between flows and recycling potential and involving architecture and urban life as determinant elements is a matter of consideration on the energy potential of the water which flows daily through the uptake, supply and distribution of residential water, sewerage and the purification of waste water.

In such cases activating new life cycles from the starting point of a resource requires a careful approach that grasps the potential – often marginal but certainly not insignificant if widespread – implicit both in water as a virgin resource and as a resource which is reusable infinitely after consumption has made it into a waste product. The dissemination of new technologies, such as heat pumps, capable of transferring heat energy from water as source or transmitter of heat means that the water circulating in every urban centre is a potential source of energy. At the same time, exploiting control of the energy framework of the network of aqueducts and the thermal gradients of the sewage system can contribute significantly to improving energy system performance in accordance with a sustainable framework of capillaries spread throughout the territory.

This recycling potential offers an entirely new point of view, especially in relation to the potential involved in transforming a product like waste water into a renewable energy source and constitutes a further opportunity for increased sustainability and energy efficiency in architecture. It is thus a recycling strategy, which provides a supplementary contribution to the search for solutions targeting the identification of a new point of equilibrium between resources and exploitation, which adds an essential piece to a complex mosaic.

Virtual flows

A further and final point of view on the nexus between flows and recycling relates to the issue of the relationship between virtual water, environmental sustainability, agricultural landscape quality and food supplies.

Virtual flows consist in the quantity of water flows in circulation corresponding to the quantities needed to produce, distribute and trade any product and especially food and products for general consumption. This reference value, which was only formalised explicitly a few decades ago but which has been heuristically known for centuries, facilitates an understanding of water circulation and consumption phenomena involving huge quantity movements from various regions of the earth which naturally cause considerable impact on water systems a long way apart and also on the balance of water flows controlled by the technically useable water cycle.

Reducing distances due to the increase in speed and ease of goods, people and information movements has perceptibly also affected the potential for selling and distributing products to considerable distances from the place they are made. This logistical revolution brings with it profound changes in the agricultural landscape of the regions concerned to the extent that it tends to favour monoculture. It also provokes huge imbalances and serious disparities as well as proportionally unacceptable water consumption levels leading to full blown disputes as in the Fertile Crescent and in Indochina.

Recycling virtual flows can mean implementing compensation strategies for part of the quantities in circulation, especially in relation to environmental renewal, and purification strategies serving to bring natural ecosystems back into the virtual cycle.

From flow recycling to town recycling

Understood in relation to water as a material, the subjects dealt with here conjure up images not simply of continual flow but also of complex interactions. These include change of state, passage and contamination which corrupts or consumes various materials, collects and supplies energy. These interactions are the origin of an overall framework in which every unit is part of the whole and participant in a common destiny inexorably bound to the destiny of the environment. As far as this scenario is concerned, recycling is an irreplaceable therapy serving to restore the value of water from the starting point of the presence and nature of flow, to reassess the generative role it performs, to show us how to look after it and to restore its quality in the complex environmental mosaic. The debate thus opens up to interaction with more complex scenarios enabling us to grasp the ways in which the theme of flow is inexorably bound to a complex and integrated system on the basis of which it is possible to structure environmental recycling potential using water resource re-evaluation as a pre-eminent material of design.

[The contents of this text are the result of collaboration and dialogue between the authors. However, the introductory part and the paragraphs "Architecture of flows," "Flows and recycling," Rejected flows," "Unexpected flows," and "From flow recycling to town recycling" were written by Andrea Oldani; "At the root of it all: the hydrological cycle," "Potential flows," and "Virtual flows" by Renzo Rosso.]

Andrea Oldani
Renzo Rosso

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 16 maggio 2016

flusso (flùs-so) n.m. [dal lat. *flŭxu(m)*, deriv. di *fluĕre*, scorrere, fluire]. | **1.** movimento continuo e uniforme di persone o di cose in una direzione, successione, sequenza continuata. | **2.** movimento unidirezionale di materia (liquido, gas, particelle solide) o di energia | (fis.) la quantità di sostanza o di energia che attraversa una determinata superficie nell'unità di tempo. | **3.** (fisiol.) versamento di un liquido organico. | **4.** (geog.) movimento verso l'alto della marea, (fig.) alternanza di fasi che si ripete ciclicamente. | **5.** (econ.) variazione di una consistenza patrimoniale nell'unità di tempo (anno, mese); si contrappone a *stock*.

Flussi idrici

Il termine flusso fa riferimento alla necessità della contemporaneità di continuare a confrontarsi con materie e componenti naturali indispensabili, come l'acqua in tutte le sue fasi, sempre più al centro di cambiamenti complessi e sostanziali. Essi rimandano a una fonte primigenia di vita, originaria materia incorruttibile e sacra che il costante incedere del progresso ha ricondotto sempre più dal piano spirituale a quello materiale, trasformandola in supporto necessario a ogni forma di attività umana.

Trattare il tema dei flussi in rapporto ai temi del riciclo dell'architettura, delle infrastrutture e del paesaggio comporta la necessità di comprendere la materia liquida, di addentrarsi in territori disciplinari paralleli, cogliere portati alternativi e identificare possibilità congiunte di interpretazione e operazione. I flussi offrono alla ricerca abbondanza di stimoli utili a riscoprire e restituire dignità all'acqua e ai suoi spazi attraverso strategie che, assumendo nella loro drammaticità le criticità del presente, offrono vie d'uscita e possibilità di sviluppo consapevole.

Architettura dei flussi

Dietro l'architettura della città, fatta di solida materia costruita si nasconde un proliferare di flussi di natura variabile che, diversamente, concorrono al suo funzionamento. Nel corso dei secoli l'acqua è stata prelevata, raccolta, distribuita, consumata, smaltita. Sfruttando le possibilità offerte dalla tecnica l'insieme di questi processi si è fatto

via via più articolato, allontanandosi sempre più dalle fonti originarie, più immediate e disponibili. La ricerca dell'acqua e la sua gestione sono divenute più organizzate e complesse e, al crescere di questa molteplicità, ha corrisposto l'accantonamento delle sorgenti primitive che il progresso ha reso sempre meno idonee al sostentamento. L'uomo ha smesso così di bere l'acqua di superficie da rivi, fonti e fiumi e ha iniziato a cercarla nel sottosuolo, scendendo sempre più in fondo ad emulazione dei popoli che, per ragioni geografiche, da sempre hanno dovuto sfruttare le fonti ipogee; sino all'abisso delle fonti fossili, non rinnovabili. Facendo questo se ne è sempre più appropriato; è passato dal raccoglierla con le mani, sino a convogliarla, pomparla e distribuirla, l'ha introdotta nel suo ambiente domestico e ha iniziato a corromperne la natura contaminandola progressivamente, talvolta irreparabilmente. In modo simile i flussi hanno costruito il paesaggio. La necessità di acqua ha spinto l'uomo a controllare i corsi d'acqua naturali, a regimare le sorgenti e a costruire canali artificiali in grado di ripartire, ridistribuire e garantire i fabbisogni necessari per la sopravvivenza. Quest'opera si è avvalsa del contributo indispensabile della tecnica che, nel corso degli anni, ha permesso di scoprire altre qualità dei flussi che hanno ulteriormente contribuito alla artificializzazione e costruzione dell'ambiente. L'acqua è divenuta così materia in grado di produrre energia, di fornire supporto come veicolo di raffreddamento, o più semplicemente di costituire un supporto alla movimentazione di merci e persone.

La questione dei flussi coinvolge l'architettura, il disegno urbano e il paesaggio, poiché interagisce con tutti i modi di abitare, e si colloca all'interno di quell'opera di razionalizzazione e trasformazione della natura che l'uomo ha compiuto sin dal principio della sua storia, modificandola dapprima per sopravvivere, poi per migliorare i propri stili di vita. Tale vicenda oggi non può dirsi conclusa. Il raggiungimento di un punto critico e nodale della storia dell'ambiente, una situazione di disequilibrio e di non-ritorno, che vede messa in discussione la possibilità stessa del pianeta e dell'umanità di continuare a sopravvivere, impone una riflessione e una ridefinizione delle strategie impiegate nell'organizzare, gestire e consumare questa risorsa. Collocarsi all'interno di un contesto culturale molto più ampio di quello del passato significa reinterpretare la risorsa acqua mettendola al centro di processi integrati che, partendo da una materia, ne leggono le possibili interferenze, compatibilità e possibilità di commistione con i contesti, rimettendola al centro di un dialogo e di una serie di operazioni interdisciplinari. Questo approccio è potenzialmente in grado di condurre a esiti differenziati, utili sia per la materia in sé, sia per il suo ruolo nello spazio; fattori necessari al bilancio ecologico globale del pianeta e indispensabili per definire il suo grado di abitabilità.

Il tema dei flussi chiama così in causa la questione del riciclo come modalità di essere nella storia: non si tratta solo di riciclare, a

tutte le scale, le infrastrutture dei flussi, sia naturali che artificiali, ma anche di identificare nuovi possibili cicli di vita in grado di avviarsi a partire dagli scarti prodotti dal consumo della risorsa acqua.

Alla radice: il ciclo idrologico

Di per sé il ciclo idrologico costituisce, nella sua essenzialità e precisione, anche un meccanismo perfetto e naturale di riciclo. La radiazione solare fornisce l'energia necessaria a provocare l'evaporazione dell'acqua che, dopo avere raggiunto l'atmosfera allo stato gassoso, viene restituita tramite la forza di gravità, in forma liquida o solida. Il ciclo è chiuso, con un bilancio esatto tra le quantità in evaporazione e in ritorno che si distribuiscono diversamente in funzione dei caratteri climatici delle diverse regioni del globo, con fluttuazioni verificabili solo su periodi lunghi. Un processo in cui lo scambio di materia non comporta perdite e garantisce, tramite un complesso sistema di deposito superficiale e accumulazione profonda, la conservazione e il bilancio della risorsa.

Parlare del ciclo dell'acqua può apparire banale, soprattutto perché rimanda a una conoscenza diffusa, almeno nei suoi termini essenziali. Sembra paradossale, quindi, che esso sia stato compreso solo in epoca moderna, nel secondo decennio del XVIII secolo e formalizzato dalla lezione accademica di Antonio Vallisnieri sull'origine delle sorgenti; e che i calcoli dei bilanci idrici regolati dai processi di evaporazione e precipitazione siano stati definitivamente consolidati solo in epoca recente, lasciando ancora aperti molti problemi di scala e predicibilità. Questo ci restituisce la ragione della complessità del sistema e della dinamica, talvolta caotica, dei fenomeni fisici in gioco; e, nello stesso tempo, evidenzia la perfezione del meccanismo di questo processo di riciclo, perfettamente gestito e regolato dalla propria auto-organizzazione. Parimenti questo ci permette di comprendere come le trasformazioni apportate dall'uomo al sistema delle acque, attraverso la manipolazione e la gestione dei flussi, costituiscano una serie di significative e in alcuni casi profonde alterazioni del ciclo idrologico che ne modificano e disturbano il funzionamento. Le conseguenze di questo impatto negativo fanno parte di quei fenomeni che da alcuni decenni impongono una profonda revisione del bilancio tra risorse e sfruttamento; e della risposta all'alternanza biblica tra siccità e alluvioni. Sebbene l'influenza dell'azione antropica possa essere rintracciata in ogni componente del ciclo idrologico, gli ambiti in cui essa si manifesta con maggiore evidenza sono rappresentati dai sistemi nivo-glaciali, fluviali, lacuali e idrogeologici, elementi che naturalmente diventano soggetti principali delle riflessioni relative al rapporto tra riciclo e flussi.

Flussi e riciclo

Una pratica del progetto urbano, di architettura e del paesaggio, che si basa sulla strategia del riciclo come modalità di pensiero e scelta

operativa finalizzata alla identificazione di nuovi cicli di vita, capaci di rimettere in gioco spazi costruiti, spazi aperti e infrastrutture a partire dalla scala architettonica sino a quella territoriale e viceversa, deve necessariamente fare i conti con una condizione di crisi e con la necessità di includere nei propri ragionamenti tutte le possibilità che possono contribuire ad attribuire nuovo senso, uso e significato all'esistente, restituendo nuova vita a materiali abbandonati, sottoutilizzati, obsoleti e di scarto. Applicare questo punto di vista al ragionamento attorno ai flussi implica una estensione del punto di vista, una apertura a suggestioni e riflessioni che provengono da altri settori disciplinari, un forte dialogo orientato al bene comune e alla cura del territorio e uno sforzo finalizzato ad assumere nuovi materiali con cui costruire o ricostruire l'architettura e il paesaggio. Riciclare i flussi significa quindi ribaltarne la condizione, da portatori di una sostanza da allontanare ed elementi tecnici o infrastrutture negate, occultate e scartate, a componenti generatrici che vengono ri-assunte come nuove risorse per l'ambiente, il territorio, la città.

La riflessione condotta a partire da questi temi consente di offrire quattro declinazioni o, meglio, strategie tematiche di riciclo costruite a partire da diversi punti di vista sui flussi, tutte utili per articolare la possibilità di riciclare l'ambiente – città, territorio e paesaggio – a partire dalla rivalutazione della risorsa acqua.

Flussi negati

Trattare il tema dei flussi in rapporto alla strategia del riciclo mette necessariamente in discussione le infrastrutture primarie legate al ciclo delle acque, principalmente i corsi d'acqua, che, proprio in virtù della loro essenzialità, assumono in questa discussione un ruolo centrale. Gli individui e le comunità, nel corso della plurisecolare opera di umanizzazione della natura, hanno dovuto necessariamente confrontarsi con le acque superficiali, laghi e corsi d'acqua. Essi, come una madre premurosa, hanno assicurato il sostentamento e le risorse necessarie a favorire le condizioni di stanzialità, pur sempre dimostrando la loro natura profondamente indomita, in grado di sovvertire l'ordinamento impostogli dalla natura umana. Nonostante ciò, l'indispensabilità del loro apporto ha spinto a una ricerca, sempre più avanzata, di metodi e strumenti in grado di controllarne la natura. I corsi d'acqua sono stati così progressivamente trasformati, frammentati, asserviti, deviati, ridotti, canalizzati, occultati. Tale sfruttamento ha poi inevitabilmente subito l'influsso del tempo ed è stato fatto partecipe del destino delle parti di città che sono cresciute intorno a rivi, torrenti e fiumi che sono stati sempre più esclusi dalle dinamiche urbane, messi al pari di infrastrutture tecniche e di servizio, sino, in molti casi, al completo occultamento per acquisire ritagli estremi di spazio urbano o per eliminare, ma solo in apparenza, problemi sanitari. Oggi, in seguito a fenomeni estremi

di diffusione insediativa, di aumento delle condizioni di rischio legate agli effetti dei cambiamenti climatici, nonché in rapporto alle variazioni intercorse nelle modalità di gestione urbana, tra cui vanno citati gli esiti dei processi di deindustrializzazione, tali flussi negati tornano con prepotenza a segnalare la loro presenza, non solo costituendo una grave fonte di rischio, ma anche ponendosi come potenzialità latenti e risorse scartate che, pur continuando a essere presenti, talvolta invisibili, non sono più partecipi del paesaggio che li circonda.

Tale condizione mette in luce una prima grande azione, fondata sull'applicazione di una strategia di riciclo impostata a partire dalla rivalutazione di queste risorse dimenticate e occulte. Una strategia che va oltre la semplice questione del ribaltamento della condizione di rimozione a cui queste infrastrutture sono state soggette, e quindi del ripristino ambientale. Un'azione più profonda in grado di impostare, a partire dal riconoscimento di una risorsa potenziale e dalla concezione della modificazione come strumento di cura, un vero e proprio processo di riciclo urbano determinato dalla riscoperta delle presenze occulte. Scarti, disponibili a essere riciclati come materiali primari nella rigenerazione delle porzioni di città a cui essi fanno riferimento. Infrastrutture da rimettere al centro come motori di riciclo, per ricostruire o determinare nuove identità e impostare nuovi meccanismi di relazione in grado di connotare i luoghi e restituire senso al paesaggio.

Flussi inattesi

Il tema dei flussi negati rimanda inevitabilmente a una condizione più diffusa di inadeguatezza dei sistemi urbani in cui il problema del fattore di rischio rappresentato dai corsi d'acqua costituisce solo il punto di arrivo di una sommatoria di effetti che si propagano a catena a partire dai meccanismi di gestione dei flussi. Crescita urbana, aumento delle superfici impermeabili, sovra-sfruttamento e spreco della risorsa acqua avvengono in combinazione all'aumento delle precipitazioni in termini di tasso e concentrazione temporale dei nubifragi, nonché, in senso opposto, all'aumento dei periodi di siccità, all'impoverimento delle falde sotterranee e all'innalzamento del livello dei mari; tutte conseguenze dell'impatto dei cambiamenti climatici, ormai inevitabili a medio periodo ma già percepibili nel presente. Tutto ciò reclama un nuovo approccio alla gestione del ciclo dell'acqua e di questa fondamentale risorsa, tramite l'individuazione di nuove modalità di governo e soprattutto di spazi.

Questa condizione critica va affrontata alla luce di una riflessione più generale sullo stato di obsolescenza dei nostri insediamenti e dell'architettura, sull'abbondanza di parti che necessitano di interventi profondi di rigenerazione urbana, sul proliferare di spazi di risulta e di aree degradate o sottoutilizzate, così come sulla condizione di un vasto patrimonio immobiliare che richiede interventi urgenti di

manutenzione, adeguamento e aggiornamento. Per valutare la possibilità di integrare gli interventi di riciclo dell'architettura e dello spazio urbano a partire dalla rivalutazione dei materiali che costruiscono l'architettura della città, vanno considerati l'intensità, la direzione e il verso dei flussi idrici nelle tre diverse fasi (liquida, solida e gassosa), e gli effetti di retroazione ambientale a essi legati.

Si apre così un'ampia prospettiva di lavoro in cui il riciclo appare come premessa essenziale a una vasta azione di ridisegno urbano che, a partire dalla riconsiderazione dei flussi, il cui contributo è stato finora confinato a un ruolo tecnico, proceda a ridefinire il valore e lo spazio complessivo destinato all'acqua all'interno del tessuto urbano, in modo da integrarsi visibilmente, formalmente e funzionalmente alle altre categorie di spazi. Si prospetta così la possibilità di riciclare la città a partire dalla necessità di gestire una condizione di obsolescenza e di rischio. Opzione che prevede l'esigenza e offre l'opportunità di trattare l'acqua come materiale preminente del progetto urbano, elemento essenziale, capace di costruire spazi a partire dal suo legame col ciclo idrologico e dalla sua natura di fluido, in grado di scorrere e permeare, di essere raccolto, trasportato, depurato, rigenerato e rifunzionalizzato, oltre che, naturalmente, essenziale nel connotare i luoghi e costruire atmosfere gradevolmente percepibili.

Flussi potenziali

Una terza sfumatura che costruisce un nesso essenziale tra flussi e possibilità di riciclo, coinvolgendo in modo determinante l'architettura e l'abitare, parte dalla riflessione attorno al potenziale energetico contenuto nelle acque che quotidianamente circolano nel sistema dei servizi pubblici di captazione, adduzione e distribuzione di acqua a usi civili, di fognatura e di depurazione delle acque reflue.

In questo caso l'attivazione di nuovi cicli di vita a partire da una risorsa comporta la necessità di uno sguardo attento che riesca a cogliere le possibilità, spesso marginali ma non trascurabili se diffuse, insite sia nella risorsa vergine, sia infinitamente ricavabili dalla stessa dopo che il consumo l'ha resa un prodotto di scarto. La diffusione di nuove tecnologie, come quella delle pompe di calore, che sono in grado di trasferire energia termica a partire dall'acqua come fonte o come dispersore di calore, permette di considerare i fluidi in circolazione in ogni centro urbano come fonte energetica potenziale. Allo stesso modo, sfruttare il controllo dell'assetto energetico delle reti d'acquedotto e i gradienti termici nelle fognature può contribuire a migliorare sensibilmente le prestazioni del sistema energetico secondo uno schema sostenibile diffuso in modo capillare sul territorio.

Questa possibilità di riciclo, che offre un punto di vista completamente nuovo, specialmente in rapporto alla possibilità di trasformare un prodotto di scarto come le acque reflue in una fonte di energia rinnovabile,

costituisce per l'architettura una possibilità ulteriore di miglioramento in termini di sostenibilità e efficienza energetica. Una strategia di riciclo che offre quindi un contributo ulteriore alla ricerca di soluzioni orientate alla identificazione di un nuovo punto di equilibrio tra risorse e sfruttamento, che aggiunge un tassello essenziale a un mosaico di difficile composizione.

Flussi virtuali

Un ulteriore e finale punto di vista che si può offrire rispetto al nesso tra flussi e riciclo riguarda la questione del rapporto tra acqua virtuale, sostenibilità ambientale, qualità del paesaggio agricolo e approvvigionamento alimentare.

I flussi virtuali consistono nella quantità di risorse idriche in circolazione corrispondenti alle quantità necessarie per produrre, distribuire e commercializzare qualunque prodotto e, in particolare, i prodotti alimentari e di consumo. Tale valore di riferimento, formalizzato esplicitamente solo pochi decenni orsono ma noto euristicamente da secoli, aiuta a comprendere come esista un fenomeno di circolazione e consumo di acqua che comporta ingenti spostamenti di quantità da differenti regioni della terra a cui naturalmente corrisponde un notevole impatto su sistemi idrologici molto distanti tra loro e parimenti sul bilancio della quota tecnicamente utilizzabile dei flussi idrici controllati dal ciclo dell'acqua.

La riduzione delle distanze dovuta all'aumento della velocità e della facilità di mobilitazione di merci, persone e informazioni ha influenzato in modo sensibile anche la possibilità di commercializzare e diffondere i prodotti a distanza rilevante dal luogo di produzione. Questa rivoluzione logistica comporta una mutazione profonda del paesaggio agricolo delle regioni coinvolte, in quanto tende a favorire il regime delle monocolture. E nel contempo provoca squilibri ingenti e disparità gravi e, in prospettiva, inaccettabili nel consumo di acqua, fino a determinare veri e propri conflitti, come nei paradigmi della Mezzaluna fertile o dell'Indocina.

Riciclare i flussi virtuali può significare mettere in atto strategie di risarcimento di parte delle quantità in circolazione, attraverso meccanismi di compensazione, specie relativi a strategie di depurazione e ripristino ambientali, utili a riammettere ecosistemi naturali all'interno del circolo virtuale.

Dal riciclo dei flussi al riciclo della città

Dagli argomenti trattati si evince come i flussi, intesi in rapporto alla materia acqua, rimandino, non solo a un'azione di scorrimento continuo, ma a un più complesso rapporto di interazione, cambio di stato, passaggio e contaminazione che corrompe materie differenti, preleva e fornisce energia, consuma materia e ne origina altra, all'interno di una totalità di cui ogni unità è parte del tutto e partecipe di un destino comune, inesorabilmente legato al destino dell'ambiente. Rispetto

a questo scenario il riciclo appare come un'insostituibile terapia utile per ripristinare il valore dell'acqua a partire dalla riscoperta della presenza e della natura dei flussi, della rivalutazione del ruolo generativo che essi assolvono, della loro cura e del ripristino delle loro qualità all'interno del complesso mosaico dell'ambiente. Il discorso si apre così all'interazione con scenari più complessi che permettono di comprendere come il tema dei flussi sia inesorabilmente legato a un ciclo complesso e integrato a partire da cui è possibile articolare la possibilità di riciclare l'ambiente con la rivalutazione della risorsa acqua, assunta a materiale preminente del progetto.

[I contenuti di questo testo sono frutto della collaborazione e del dialogo interdisciplinare tra gli autori, tuttavia esso è stato materialmente redatto da Andrea Oldani per la parte introduttiva e i paragrafi: "Architettura dei flussi", "Flussi e riciclo", "Flussi negati", "Flussi inattesi" e "Dal riciclo dei flussi al riciclo della città"; da Renzo Rosso per i paragrafi: "Alla radice: il ciclo idrologico", "Flussi potenziali" e "Flussi virtuali".]

Andrea Oldani
Renzo Rosso

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 19 May 2016

form (fɔːm) noun [c. 1200, *forme*, *fourme*, "semblance, image, likeness," from Old French *forme*, *fourme*, "physical form, appearance; pleasing looks; shape, image; way, manner" (12c.), from Latin *forma* "form, contour, figure, shape; appearance, looks; a fine form, beauty; an outline, a model, pattern, design; sort, kind condition," a word of unknown origin. One theory holds that it is from or cognate with Greek *morphe* "form, beauty, outward appearance" (see *Morpheus*) via Etruscan (Klein)]. | **1.** the shape or configuration of something as distinct from its colour, texture, etc. | **2.** the particular mode, appearance, etc., in which a thing or person manifests itself → "water in the form of ice", → "in the form of a bat." | **3.** a type or kind → "imprisonment is a form of punishment." […] | **8.** style, arrangement, or design in the arts, as opposed to content. | **9.** a fixed mode of artistic expression or representation in literary, musical, or other artistic works → "sonata form," → "sonnet form." | **10.** a mould, frame, etc., that gives shape to something. | **11.** organized structure or order, as in an artistic work […] | **13.** manner, method, or style of doing something, esp. with regard to recognized standards. | **14.** behaviour or procedure, esp. as governed by custom or etiquette → "good form." | **15.** formality or ceremony. | **16.** a prescribed set or order of words, terms, etc., as in a religious ceremony or legal document. | **17.** (philosophy) **a.** the structure of anything as opposed to its constitution or content; **b.** essence

as opposed to matter; **c.** (often capital) (in the philosophy of Plato) the ideal universal that exists independently of the particulars which fall under it. See also *Form*; **d.** (in the philosophy of Aristotle) the constitution of matter to form a substance; by virtue of this its nature can be understood […] | **22.** (linguistics) **a.** the phonological or orthographic shape or appearance of a linguistic element, such as a word; **b.** a linguistic element considered from the point of view of its shape or sound rather than, for example, its meaning. | **23.** (crystallography) see crystal form. | **24.** (taxonomy) a group distinguished from other groups by a single characteristic: ranked below a variety.

Form-Recycle: Dante the Inventor of Dripping

It all depends on the semantic radius we attribute to words. As a matter of fact, if the meaning of (re)*cyclo* bears a reference to the image of a circle, to the duration of a complete turn, then we can view the image as a consequence of time: a correspondence that perhaps we have forgotten. We can thus replace the radius with time, and we are already in the infinite circles of the *aesthetic*.

Contemporary *cyclo* gauges daily metabolism; secular *cyclo*, scientific culture; millenary *cyclo*, theological cultures; the geological *cyclo*, the Earth's ages; the mythological *cyclo*, the metamorphoses of the eternal. From *epos* to waste. Which one among these? Could it be that *form* needn't absorb all the circles of aesthetics to achieve its own singularity, its authentic vitality? Isn't the mind, like sounds and images, the invisible matrix of the visible appearance of our artifices?

Thus we need to turn to *poets*, the achronic *producers* of the essential. Even though the *poetic* principle is within us all, either by genesis or by destiny. It is no coincidence that their works strike us like the rays of the stars. Those are the unbridgeable distances that illuminate form by touching upon it. This is the semantic-*aesthetic* register, the spiritual coefficient to desire.

A case in point is the interpretation of Dante's work by Osip Mandel'štam – who was only 48 years old when he died in 1938 in Stalin's Siberia – in his "Conversation about Dante" (Mandel'štam 1933). For the Russian-Jewish poet, despite the lapse of six centuries, the *Divine Comedy* is still "burning matter." Hence Dante must be rescued from the static effigy (of his aquiline profile), as well as from the sculptural dimension of medieval scholasticism, and be returned to the phosphorescence of his writing, "the most Dadaist of all Romance languages." For Mandel'štam "a mineralogical collection is a most excellent organic commentary to Dante," like a collection of stones or sponges.

Let us outline therefore the meaning of the three (among many) metaphors aimed at the genesis and dynamics of the internal structure – the invisible images – of form.

The mineral metaphor. We must imagine the *Divine Comedy* as the combination of the "creative instinct" of the crystal and its unitary final form. That of a "thirteen thousand faceted shape at the creation of which bees had worked." The momentum, the impulse, the impetus of the internal image grows according to an atomic crystallization process, which, in our case, is given by the (hendecasyllable) meter and the structure of the tercets (*terza rima*).

The lithic metaphor. "A stone is an impressionistic diary of weather, accumulated by millions of years of disasters, but it is not only the past, it is also the future: there is a periodicity in it. It is Aladdin's lamp penetrating into the geologic muck of future times." The chronology is condensed in the particle size of inert matter, in the arabesques of molecular dyes wherein lurks the (spiritual) accumulation of the future.

The zoological metaphor. "In Dante there is not a unicity of form, but a plurality of forms which drip by squeezing onto one another." The sponge is a porifera, i.e. it bears many pores. It filters water and cleanses it of impurities. Mandel'štam sees Dante wring out the sponge of history. The juice, the drops of multiple forms, percolate down through the fabric of all 14,233 verses, sliding along the interlocking rhymes. Then they reverse direction, from bottom to top, in the form of bubbles, releasing in their ascent the effervescence of the unitary form.

Any form therefore presupposes a certain notion of (re)*cyclo*, provided that this idea is not reduced to the minimum, immediate radius of self-referential arbitrariness (waste), but seeks to achieve the wide, timeless radius that gives rhythm to the breath of the world (its *epos*).

Nonetheless, a few centuries would elapse before seeing Pollock's dripping technique.

O. Mandel'štam, "Conversation about Dante," in Id., *The Complete Critical Prose and Letters* (New York: Ardis, 1979; or. ed. *Разговор о Данте* / *Razgovor o Dante*, 1933).

Renato Rizzi

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 15 maggio 2016

forma fór-ma) n.f. [dal lat. *fōrma(m)*, che deriva, per metatesi, dal gr. *morphḗ*]. | **1.** aspetto esteriore di qualcosa, determinato soprattutto dalle linee di contorno: *"la forma del cubo, del cono"; "forma rotonda, quadrata"; "dare, acquistare una certa forma"; "cambiare forma"*. […] | **11.** (filos.) in Aristotele, l'essenza in quanto principio di organizzazione e di unità di ogni essere; nella scolastica, principio sostanziale di ogni essere (si contrappone a *materia* e ad *accidente*) | in Kant, la funzione a priori del pensiero che ordina i dati immediati della sensazione (costituenti la *materia*): *forme dell'intelletto*, le categorie | nell'estetica dell'idealismo, l'idea artistica che si materializza nell'opera; di qui,

nel linguaggio della critica, l'organizzazione degli elementi che compongono l'opera stessa | nella fenomenologia di Husserl, l'essenza o idea, cioè ogni struttura costante e universale dell'esperienza | nel pensiero di ispirazione strutturalista, la struttura intesa come modello esplicativo del reale. | **12.** (tip.) l'apparecchio che produce i caratteri; l'insieme delle pagine chiuse nel telaio della macchina pronta per la stampa.

Forma-recycle: Dante l'inventore del dripping

Tutto dipende dal raggio semantico che attribuiamo alle parole. Infatti se il significato di (re)*cyclo* rimanda all'immagine del cerchio, all'idea di durata per completare un giro, allora l'immagine possiamo considerarla come la risultante del tempo. L'uguaglianza che forse abbiamo dimenticato. Possiamo quindi sostituire il raggio con il tempo e siamo già dentro gli infiniti cerchi dell'*estetico*. Il *cyclo* contemporaneo misura il metabolismo quotidiano; il *cyclo* secolare le culture scientifiche; il *cyclo* millenario le culture teologiche; il *cyclo* geologico le ere terrestri; il *cyclo* mitologico le metamorfosi degli eterni. Dall'*epos* ai rifiuti. Quale tra questi? O forse la *forma* non deve impregnarsi di tutti i cerchi dell'*estetico* al fine di giungere alla propria singolarità, alla propria autentica vita(lità)? Il pensiero, come i suoni e le immagini, non sono forse le matrici invisibili dell'aspetto visibile dei nostri artifici?

Perciò dobbiamo rivolgerci ai *poeti*, i *produttori* acronici dell'essenziale. Anche se il principio *poetico* è in ciascuno di noi. Per genesi e per destino. Non a caso le loro opere ci colpiscono come i raggi delle stelle. Sono quelle le distanze incolmabili che illuminano per contatto la *forma*. Questo il registro semantico-*estetico*, il coefficiente spirituale da desiderare.

Emblematica allora la lettura di Osip Mandel'štam (morto nel 1938, all'età di soli 48 anni, nella Siberia staliniana) nei confronti dell'opera di Dante (Mandel'štam 1933). Per il poeta russo-ebreo, nonostante l'intervallo di sei secoli, la *Divina Commedia* è ancora materia "incandescente". Perciò Dante va sottratto all'effigie statica (del suo profilo aquilino), come alla dimensione scultorea della scolastica medioevale, per restituirlo alla fosforescenza della sua scrittura, "la più dadaista delle lingue romanze". Per Mandel'štam, appunto, "il miglior commento organico a Dante è una collezione di minerali", o di pietre, o di spugne.

Accenniamo dunque al senso delle tre (tra le molte) metafore che hanno per scopo la genesi e la dinamica della struttura interna – le immagini invisibili – della *forma*.

La metafora minerale. Dobbiamo immaginare la *Divina Commedia* come l'insieme dell'"istinto creatore" del cristallo e della sua forma finale unitaria. Quella di un "poliedro dalle tredicimila facce (al quale) abbiano lavorato delle api". Lo slancio, l'impulso, la spinta dell'immagine interna cresce secondo un processo di cristallizzazione atomica

che nel nostro caso è dato dal metro (endecasillabo) e dalla struttura delle terzine (rima alternata e incatenata).

La metafora litica. "La pietra è il diario impressionista di un tempo meteorologico frutto del l'accumulo di milioni di annate calamitose; ma essa non è solo il passato, è anche il futuro: c'è in lei una periodicità. È una lampada di Aladino che penetra l'oscurità geologica dei tempi storici a venire". La cronologia è condensata nella granulometria della materia inerte, negli arabeschi delle tinte molecolari dove si annida l'accumulo (spirituale) del futuro.

La metafora zoologica. "In Dante non c'è una forma unica, ma una pluralità di forme. Le quali colano per spremitura una sull'altra". La spugna è una *porifera*, ovvero, porta molti fori. Filtra l'acqua purificandola dalle impurità. Mandel'štam vede Dante strizzare la spugna della storia. Le gocce, il succo delle *forme* plurime, percolano attraverso la trama di tutti i 14233 versi, dall'alto in basso, scivolando lungo gli anelli delle rime. Poi convertono il loro movimento, dal basso in alto, sotto forma di bolle, liberando nell'ascesa l'effervescenza della *forma* unitaria.

Ogni *forma* presuppone quindi una certa idea di (re)*cyclo*, purché quest'idea non sia ridotta al raggio minimo e istantaneo dell'arbitrarietà autoreferente (i rifiuti), bensì tenda al raggio ampio e atemporale che ritma il respiro del mondo (il suo *epos*).

Si dovrà comunque attendere qualche secolo prima di vedere il *dripping* di Pollock.

O. Mandel'štam, *Conversazioni su Dante*, a cura di Remo Faccani, Il Melangolo, Genova 2003 (ed. or. Разговор о Данте / *Razgovor o Dante*, 1933).

Renato Rizzi

fragment (ˈfrægmənt) noun [early 15c., "small piece or part," from Latin *fragmentum* "a fragment, remnant," literally "a piece broken off," from root of *frangere* "to break" (see *fraction*)]. | **1.** a piece broken off or detached → "fragments of rock." | **2.** an incomplete piece; portion → "fragments of a novel." | **3.** a scrap; morsel; bit.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 19 May 2016

"One morning, as I was passing through the Grand Canal in Venice on a vaporetto, someone suddenly pointed out to me Filarete's column and the Vicolo del Duca and the humble houses constructed where the ambitious palace of this Milanese lord was to have been.

I always observe this column and its base, this column that is both a beginning and an end. This document or relict of time, in its absolute formal purity, has always seemed to me a symbol of architecture consumed by the life which surrounds it. I have rediscovered Filarete's column in the Roman ruins at Budapest, in the transformation of certain amphitheaters, and above all as one possible fragment of a thousand other buildings."

Aldo Rossi

Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1981), p. 6.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 20 May 2016

garbage (ˈgɑːbɪdʒ) noun [c15: probably from Anglo-French *garbelage* removal of discarded matter, of uncertain origin; compare Old Italian *garbuglio* confusion. Perhaps the English word originally is from a derivative of Old French *garbe/jarbe* "sheaf of wheat, bundle of sheaves," though the sense connection is difficult. This word is from Proto-Germanic **garba-* (cognates: Dutch *garf*, German *garbe* "sheaf"), from PIE **ghrebh-* "to seize, reach" (see *grab*)]. | **1.** worthless, useless, or unwanted matter. | **2.** also called: rubbish discarded or waste matter; refuse. | **3.** (computing) invalid data. | **4.** (informal) nonsense.

"'I'll tell you what I see here, Sims. The scenery of the future. Eventually the only scenery left. The more toxic the waste, the greater the effort and expense a tourist will be willing to tolerate in order to visit the site. Only I don't think you ought to be isolating these sites. Isolate the most toxic waste, okay. This makes it grander, more ominous and magical. But basic household waste ought to be placed in the cities that produce it. Bring garbage into the open. Let people see it and respect it. Don't hide your waste facilities.

Make an architecture of waste. Design gorgeous buildings to recycle waste and invite people to collect their own garbage and bring it with them to the press rams and conveyors. Get to know your garbage. And the hot stuff, the chemical waste, the nuclear waste, this becomes a remote landscape of nostalgia. Bus tours and postcards, I guarantee it.'
'Sims wasn't sure he liked this. 'What kind of nostalgia?'
'Don't underestimate our capacity for complex longings. Nostalgia for the banned materials of civilization, for the brute force of old industries and old conflicts.'"

Don DeLillo

Don DeLillo, *Underworld* (New York: Scribner, 2003; or. ed. 1997) p. 286.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 20 May 2016

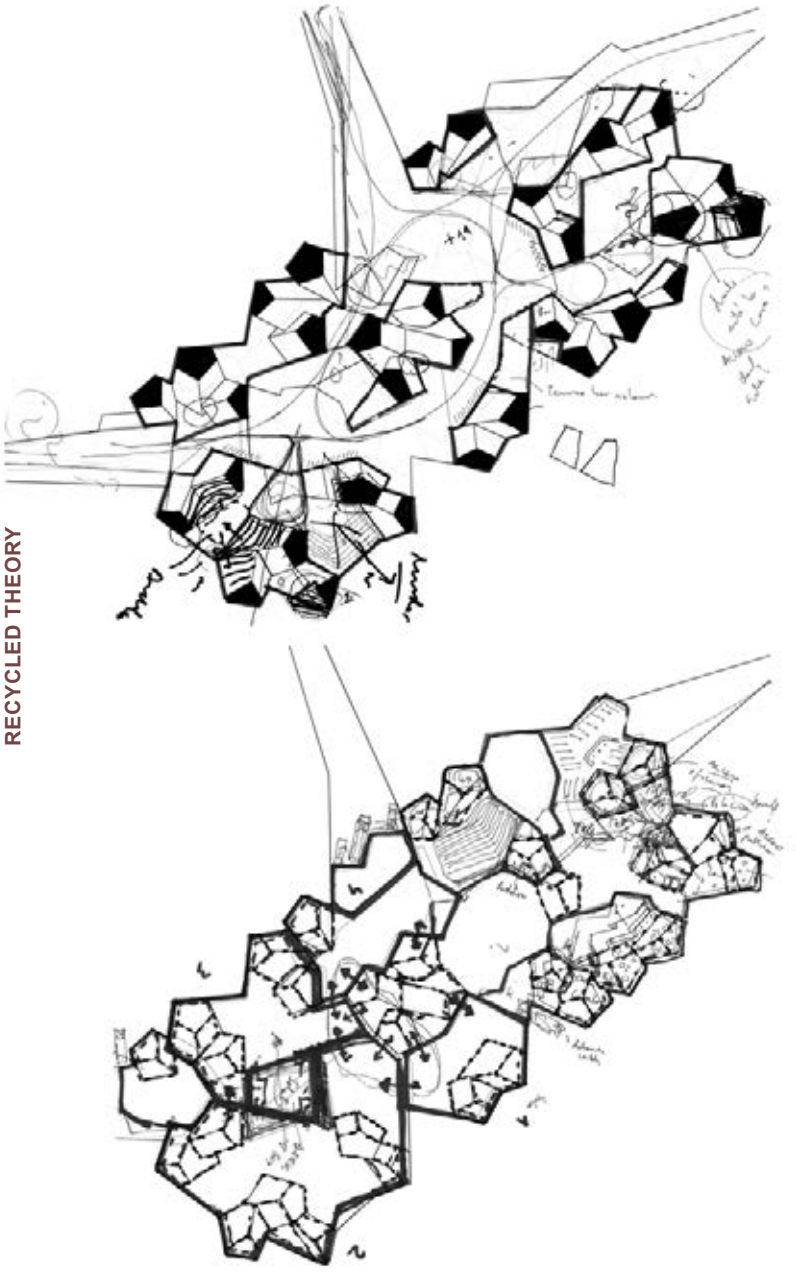
geomancy (ˈdʒiːəʊˌmænsɪ) noun [late 14c., from Old French *géomancie*, from Medieval Latin *geomantia*, from late Greek **geomanteia*, from *geo-*, comb. form of *ge* "earth" (see *Gaia*) + *manteia* "divination" (see *-mancy*)]. Prophecy from the pattern made when a handful of earth is cast down or dots are drawn at random and connected with lines.

Geometry as creative waste

Recycling old geometries in new complex products enriches their spatial possibilities and prevents their abandonment and disposal.

Eduardo Arroyo

+11
G
G



E. Arroyo (NO.MAD), Hand corrected plans for the Guggenheim Helsinki, 2014

glitch (glɪtʃ) noun [1959, American English, possibly from Yiddish *glitsh* "a slip," from *glitshn* "to slip," from German *glitschen*, and related *gleiten* "to glide" (see *glide*). Perhaps directly from German. Apparently it began as technical jargon among radio and television engineers, but was popularized and given a broader meaning c. 1962 by the U.S. space program]. | **1.** a sudden instance of malfunctioning or irregularity in an electronic system. | **2.** a change in the rotation rate of a pulsar.

From www.collinsdictionary.com; www.etymoniline.com. Accessed 20 May 2016

"[Neo sees a black cat walk by them, and then a similar black cat walk by them just like the first one] Neo: 'Whoa. Déjà vu.' [Everyone freezes right in their tracks] Trinity: 'What did you just say?' Neo: 'Nothing. Just had a little déjà vu.' Trinity: 'What did you see?' Cypher: 'What happened?' Neo: 'A black cat went past us, and then another that looked just like it.' Trinity: 'How much like it? Was it the same cat?' Neo: 'It might have been. I'm not sure.' Morpheus: 'Switch! Apoc!' Neo: 'What is it?' Trinity: 'A déjà vu is usually a glitch in the Matrix. It happens when they change something.'"

Lana and Lilly Wachowski

Lana and Lilly Wachowski, *The Matrix* (USA: Warner Bros., 1999).

guerra s. f. [dal germ. *werra*]. | **1.** conflitto aperto e dichiarato fra due o più stati, o in genere fra gruppi organizzati, etnici, sociali, religiosi, ecc., nella sua forma estrema e cruenta, quando cioè si sia fatto ricorso alle armi; nel diritto internazionale è definita come una situazione giuridica in cui ciascuno degli stati belligeranti può, nei limiti fissati dal diritto internazionale, esercitare la violenza contro il territorio, le persone e i beni dell'altro stato, e pretendere inoltre che gli stati rimasti fuori del conflitto, cioè neutrali, assumano un comportamento imparziale. La guerra è peraltro ripudiata dall'art. 2, par. 3 e 4, della *Carta delle Nazioni Unite* e, in *Italia*, dall'art. 11 della Costituzione come mezzo di risoluzione delle controversie internazionali o come strumento di offesa alla libertà degli altri popoli, e ammessa solo come difesa nei confronti di aggressioni esterne.

Da www.treccani.it/. Consultato il 15 maggio 2016

Guerra che distrugge, guerra che crea...

Nel periodo compreso tra le due guerre mondiali e nel secondo dopoguerra italiano l'attività di riciclo legata alle rimanenze militari è stata per molti il surrogato di un'economia inesistente. Per la prima volta usati in forma massiccia, i materiali bellici, ovunque presenti sui teatri di guerra, trasformati in rottame e disinnescati – con non pochi rischi – dal loro potenziale distruttivo, hanno costituito un fondamentale contributo alla sussistenza di intere famiglie. Piombo, rame, ottone, acciaio, ferro, estratti da bossoli, granate, cavi, cannoni, hanno ritrovato un loro ruolo civile fusi negli altoforni delle fabbriche del nord Italia o trasformati in soprammobili o in "sentinelle" di monumenti commemorativi. Quasi senza soluzione di continuità l'epopea dei "recuperanti", descritta da Olmi sullo sfondo di un altopiano di Asiago non ancora ripresosi dagli sconvolgimenti di trent'anni prima, si sovrappone al recupero di indumenti militari, jeep, teli-tenda, coperte, torce elettriche ancora rintracciabili nelle dotazioni domestiche delle case italiane a molti anni dalla fine della seconda guerra mondiale. Svendute in "mercatini americani", politicamente trendy negli anni della contestazione, i giacconi militari della guerra di Corea, i tascapane, le cinture, gli scarponi anfibi del nostro esercito sono stati la divisa di occupazioni e cortei evocando negli indumenti quella stessa guerra che in piazza si condannava. D'altra parte, nel corso degli anni centrali del Novecento, le macerie dei primi bombardamenti di una guerra che sperimentava la forza distruttiva dell'arma aerea e poi i cumuli di detriti lasciati in ogni città da quella successiva in cui le ondate di bombardieri oscuravano i cieli d'Europa, avevano ritrovato collocazione in nuove case ricostruite sulle vecchie, in monumenti restaurati come un puzzle, con un accurata ricollocazione di frammenti, in anomale colline situate nei parchi. Ma non sono solo meccanismi o strumenti creati per distruggere a trovare nuova vita nelle ricostruzioni post-belliche. La guerra cambia profondamente i territori in cui dispiega la sua azione e li prepara, indirettamente, per nuovi usi. Se per decenni l'evidenza tragica dei campi di battaglia ha determinato l'abbandono di intere aree dove ancora aleggiava l'odore dei gas e della morte (dalle pianure dell'Isonzo, ai campi della Somme), e se le case o le chiese squarciate hanno ricordato per anni, nelle città tedesche o italiane, una potenza distruttrice mai vista prima "mettendo in piazza" la vita domestica violata, il cambiamento ha anche un aspetto "costruttivo". In un paese contadino e sostanzialmente arretrato come era l'Italia allo scoppio della Grande Guerra, ad esempio, le attività belliche concentrate in un fronte molto ristretto hanno determinato, nel breve arco di un triennio, un'infrastrutturazione che avrebbe avuto importanti conseguenze economiche alla fine del conflitto e i cui effetti si sono proiettati fino ai nostri giorni. Servivano ferrovie per portare le truppe al fronte e dove le ferrovie non potevano arrivare a causa del terreno impervio erano necessarie cremagliere, decauville,

strade militari, sentieri. E in un terreno prevalentemente montagnoso come quello in cui si svolge in Italia la prima guerra mondiale, per raggiungere le prime linee o le postazioni di tiro furono costruite teleferiche, gallerie; per approvvigionare milioni di soldati in aree disabitate si resero necessari chilometri di nuovi acquedotti e centinaia di centrali elettriche. Un'intera geografia impervia non solo venne resa praticabile alle masse ma venne osservata con occhi diversi. Le mosse del nemico, da qualunque parte si trovasse, erano controllate di notte da enormi fotocellule e di giorno da una fitta trama di punti di osservazione. I punti salienti di una geografia indistinta, per chi non fosse del luogo, ritrovarono una individualità nell'essere sfondo di vicende tragiche, rese epiche dalle retoriche guerresche; i nomi di picchi, fiumi, altopiani ampliarono a dismisura, a guerra finita, la loro tragica fama nella toponomastica di un'intera nazione, l'Italia, che anche così celebrava una vittoria ottenuta a caro prezzo.

Tutto ciò ha lasciato sul terreno, oltre che milioni di caduti, una fitta rete di infrastrutture di vario genere, la prima forse, in Italia, dopo la infrastrutturazione romana della *centuriatio*. Su questa si sarebbero appoggiate le maglie di un tessuto urbano che iniziava a diffondersi oltre i limiti delle città storiche e dei centri rurali. Più in alto, i tracciati aperti dalle teleferiche, le cremagliere militari, le strade d'alta quota e i sentieri contribuirono a costruire l'ossatura di un sistema turistico che avrebbe trasformato, in pochi anni, un paesaggio di morte e paura, come era quello dolomitico in cui si svolse la guerra bianca, in luogo di delizia e svago. Il riuso conseguente alla guerra non ha riguardato, dunque, solo i materiali, bensì anche reti, percorsi, linee. Sulle linee di ammassamento delle truppe si sono attestati i nuovi insediamenti – residenziali prima e industriali poi – di quella che molti anni dopo, nella pianura padana orientale, sarebbe stata chiamata "città diffusa". Gli acquedotti hanno placato la sete di plaghe aride consentendo le prime forme di sviluppo di luoghi lontani dai centri economici. Se le strade militari hanno raccolto i passi dei primi drappelli del turismo di massa anche le masse dei morti, si potrebbe dire, sono state arruolate nel riuso di un territorio. Le prime forme di "turismo di guerra" organizzato dalle guide del Touring edite a partire da '26 e dedicate ai campi di battaglia, trovano presto nei sacrari costruiti durante il fascismo i loro punti di ritrovo. Estratti dai cimiteri di emergenza che restituivano la geografia vera delle battaglie nei luoghi in cui si erano svolte, trasportati e ammassati in bianchi sacrari dalle forme classiche, le ossa dei soldati si sono trasformate nel principale materiale da costruzione di una architettura retorica fatta di vie eroiche, archi trionfali ed eserciti schierati. La geografia reale degli assalti e degli arroccamenti, delle trincee e dei ripari è stata presto sostituita da un paesaggio inventato, fatto di marmi che arrecavano nuove ferite alla montagna sottraendo roccia e ostruendo paesaggi, scandito da parole d'ordine scolpite nella

roccia, cannoni di guardia a soldati bronzei e bandiere sventolanti. Tutto si ricicla dopo una guerra, specie se al suo termine gli unici materiali di cui dispone un paese, vinto o vincitore che sia, sono quelli lasciati sul terreno o abbandonati nei depositi. E più lo sforzo tecnologico è stato intenso nello sforzo produttivo bellico, più quelle innovazioni, riciclate in altri ambiti (da quello edilizio a quello domestico) contribuiscono alla messa a disposizione della popolazione civile di un'idea di modernità improvvisamente resasi disponibile e paradossalmente derivata dalla guerra, l'invenzione meno moderna che la mente umana abbia mai prodotto. Che alcune delle principali invenzioni che hanno cambiato il nostro modo di vivere, nei campi della comunicazione ad esempio, derivino dalla guerra guerreggiata o dalla guerra attesa non è, d'altronde, un mistero. Ma la guerra, le guerre in generale, possono determinare altre forme di riuso. Dalle spiagge di Normandia del D-Day ai campi trincerati di Ypres fino alle linee difensive francesi e ai bunker tedeschi, per arrivare ai forti italiani o austriaci, i luoghi della guerra diventano, a distanza di molti anni, e indipendentemente dalla nostalgia dei protagonisti o dei parenti dei caduti che aveva alimentato i primi flussi del turismo di guerra, meta di visite da grandi numeri in cui ciò che materialmente viene visto è indubbiamente meno di quanto è possibile percepire come rimanenza "in sospensione" di centinaia di vite distrutte. Non tutti i luoghi che sono stati teatro di guerra mantengono però la traccia della tremenda esplosione di energia che hanno contenuto. Anche la geografia più tormentata dalla bombe, dai gas, dalle opere difensive tende a cadere, prima o poi, in una condizione di oblio e di in-significanza. Le pianure in cui le truppe si sono scontrate, i fiumi insanguinati, le montagne fatte esplodere dalla guerra di mina si ricoprono ogni primavera di fiori e sui prati ancora cosparsi di schegge l'erba rende rassicurante un terreno sconvolto impedendo la percezione di ciò che di terribile un tempo successe. La guerra, a questo proposito, ha escogitato, come ho già detto, vari modi per farsi ricordare. Dai monumenti, espressione della stessa violenza che la guerra aveva generato, alla diffusione dei nomi delle località che l'hanno vista in azione, alla caricaturale ricostruzione di scenari bellici in musei a cielo aperto dal vago sapore disneyano. Recuperare la memoria dei luoghi fuori da ogni retorica, riciclare ciò che di materiale ma soprattutto di immateriale contengono per collocarlo in un processo attivo di aggiornamento di valori è questione più complessa e forse, come per altri casi di riciclo, uno dei compiti e delle possibilità del nostro tempo. Non si tratta più di recuperare muri o trincee bensì una vicenda che ha fortemente legato geografia e storia, vite individuali e collettive, valori e miserie.

Può risultare utile per contrastare l'esaurimento della memoria retorica, il declino economico delle attività di mezza montagna, per cercare di ridare una identità più profonda a luoghi a cui l'essere stato teatro di guerra ha fornito una temporanea notorietà ma anche cancellato

secoli di storia precedente. In un territorio come quello italiano, dove geografia, vicende militari, storia, architettura sono sempre state profondamente intrecciate, praticare l'arte difficile del ridare voce ai luoghi significa contrastare un processo di ritorno all'anonimato. Significa ricostruire reti di significato, esaltare particolarità che il recupero "sapiente" di luoghi, racconti, edifici può collocare in un circuito più interessante e vitale di quello del "museo all'aperto" che sembra essere l'unica possibilità attribuita a paesaggi con la cui storia è ancora difficile fare i conti.

Alberto Ferlenga

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Acessed 20 May 2016

heritage (ˈhɛrɪtɪdʒ) noun [c. 1200, from Old French *iritage*, *eritage*, *heritage* "heir; inheritance, ancestral estate, heirloom," from *heriter* "inherit," from Late Latin *hereditare*, ultimately from Latin *heres* (genitive *heredis*) "heir" (see *heredity*). Meaning "condition or state transmitted from ancestors" is from 1620s]. | **1.** something inherited at birth, such as personal characteristics, status, and possessions. | **2.** anything that has been transmitted from the past or handed down by tradition. | **3. a.** the evidence of the past, such as historical sites, buildings, and the unspoilt natural environment, considered collectively as the inheritance of present-day society; **b.** (as modifier; cap. as part of name) → "Bannockburn Heritage Centre." | **4.** something that is reserved for a particular person or group or the outcome of an action, way of life, etc. → "the sea was their heritage", → "the heritage of violence." | **5.** (law) any property, esp. land, that by law has descended or may descend to an heir. | **6.** (Bible) **a.** the Israelites regarded as belonging inalienably to God; **b.** the land of Canaan regarded as God's gift to the Israelites.

Heritage as patrimony and loss of transmission

We have indisputably transitioned from a world of well-identified heritage and values to a disoriented world in which reference points are being questioned, leaving a vertiginous gap, largely due to the fact that individualism – for the first time in human history – has become associated with a sort of generalised disinheritance. Peter Sloterdijk indeed notes: "The fact is that people who grow up in an individualistic regime suffer from a type of integral disinheritance. It is a term that I have been using for a while; because we need it to describe this strange way in which the young generations detach themselves in one leap from their parents. This type of behaviour has never existed in any previous form of civilisation" (Sloterdijk 2001). After evolving for almost two centuries, the current influence of the concept of inheritance along with our drift towards a deeply-ingrained reflex to turn things into standardised objects can both be seen as reactions to

our questioning of modern man's condition. Although this paradoxical situation is characterised by the challenging of the entire cultural foundation and what we share as people, along with our withdrawal into a fragmentary form of identity, the importance of overinvesting in heritage – including transmission and memory – seems to be the general consensus, and this incarnates the opposite of a rupture. Pierre Nora – who wrote: "As long as we know from which direct way we come from and to whom we owe who we are, inheritance shall keep looking like a family affair" – considers that a certain inflation of the weight of the past makes it more problematic: "Could we imagine without fear the material increase – and to what extent of overwhelming saturation – of the weight of the past on the present?"

Piety in regards to heritage, and its spread throughout Europe, now concerns every field. What we used to value as sacred relics or works of art were first followed in the 19th century by the historical monument, and then the urban, industrial, vernacular, landscape and natural heritages. The expression "Heritage of Humanity" is particularly revealing of the modification of the concept of heritage, whether it is by the broadening of its meaning or its reinterpretation as a cultural and environmental field. Planet Earth itself is now considered as a Heritage of the Human Species because of its role as a basic condition that gave rise to life in all its diversity.

Multiple political, ethical and philosophical questions are therefore raised: How to reconcile use, evolution and conservation? What should we conserve and to what extent? But also, what should be saved? What are the heritages at stake? The relic keeps the virtue of its origins and its value remains consubstantial to its essential immutability across time; the object of art is correlated to different forms of finished and preserved singularity as a piece of work. But what about a city, a landscape, a biotope, a culture, all budding environments hosting a progressive accumulation of tracks, imprints and reconfigurations, around which, most of the time, our memories diverge?

Heritage as a confrontation of visions between transformation and conservation

Some major paradigmatic attitudes concerning heritage highlight the contradictions inherent to antagonistic visions trying to either stop time or incarnate the future. Some positions serve as references. The non-interventionist orientation initiated by John Ruskin in his book *The Seven Lamps of Architecture* claims that the present cannot approach the past, which is irreversibly out of date (Ruskin 1849). Restoration is therefore an impossible task and the imprint of a past that is increasingly moving away can continue to do so; its inevitable extinction is, as such, only deferred. A perfect example of this is the architectural ruin, with its strong power to evoke and incarnate the inexorable passing of a destructive time. The present should follow the

continuity of a tradition whilst keeping the past in its flow, its degradation kept at a slow pace at most. On the contrary, Viollet-le-Duc – considering that "restoration is a means to reestablish" a building "to a finished state, which may in fact never have actually existed at any given time" – advocated a reconstitution of the past through its re-creation based on its defined essence, despite, perhaps, this process never having existed to begin with (Viollet-le-Duc 1854-68). In this way he defined and practiced a radical method of "analytical" appropriation by way of drawing the morphology and structure before establishing and applying this vision. Another intermediary viewpoint was developed in by Camillo Boito, who – spurred by a concern for authenticity – opts for an active attitude and advocates a principle of intervention based on the consolidation and reparation of order so as to preserve each stratum from different eras whilst simultaneously distinguishing the original parts from the restorations realised with modern techniques (Boito 1893). Aloïs Riegl, on the other hand, particularly focused on the issue of shared values. In his founding book – *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin* – he analyses to what extent a monument is first built by virtue of an intention – the one to keep the memory present and alive, the recollection of an action or an event, which he calls a rememoration value (Riegl 1903). A monument, he says, does not only have an informative, objective, aesthetic or even spiritual value. It is first and foremost an intentional symbolic mark from the past and its explicit aim is to draw out the collective memory of an event that, although passed, delivers a message through time. It should directly and in the deepest way possible touch the heart of living beings. The emotional shock it provokes is intended to gather a community around the same feeling, to build or re-build a constitutive link of a group identity around common values. Every inherited mark can acquire the value of monument if recognised as a witness of a previous era still present through this mark of transmission.

These main thought processes – which asserted themselves in Europe during the second half of the 19th century as well as during the 20th century – are being put into perspective today by the resonance of an ecological posture, which draws attention to natural forces, be they tectonic, biological, atmospheric... An ethical-environmental attitude re-examines the issues of the natural-cultural inheritance, emphasizing its crucial character through the re-interpretation of the intertwined trajectories of humanity's timeline and its technical destiny. These growing concerns – among which the issues of "high environmental quality" and "sustainable development" are but a few aspects – refer to the consideration of a new problematic – the one Hans Jonas calls "Ethics for the future". Human beings are indeed confronted with the challenge of inventing of spaces in a city which can serve as a planetary home for humans, a home which would then extend to future

generations. Faced with the increasing possibility of manipulation of the environment and with the awareness of the fragility of life and the environment on which it depends, but also with the issue of different cultural peculiarities and their encounters with each other, the duty of caution as well as the consideration of the long term, of the "sustainable", is to place these ethical commitments at the heart of urban planning (Younès, Paquot 2000). It means carrying out a form of civilizational repositioning of the relationship between nature and culture, but also reconsidering the plurality of cultures as a precious space to share, made of consonances, dissonances, gaps and dialogues – a potential space for "the possibility of thought," i.e. "the space in which the thinkable of humanity is distributed along its development." In a society in which we celebrate as well as condemn the pervasive domain of the techno-scientific, the representation of its omnipotence gives rise to a deep concern: the existence of the great risk for Man that, within this uncontrolled surge of its augmented potential for destruction, extermination and cataclysm might be produced by human beings themselves. Obsessive fears are manifold: fears of genetic manipulations, complaints of uneasiness, concerns about health and the survival of men, denunciations of exclusions and disparities, suspicions about the media... We are growing more conscious that planning involves confronting the "critical vulnerability of nature to man's technological intervention" (Jonas 1979) and a necessary repositioning. To which Hans Jonas says: "The apocalyptic possibilities inherent in modern technology have taught us that anthropocentric exclusiveness could be a prejudice." New forms of responsibilities have therefore appeared so that the space of Earth remains liveable, and have lead us to rethink the sense of the acts of dwelling and sharing the World – "The awareness of the community of terrestrial destiny must be the key event of the end of the millennium; we act in solidarity in this planet, our life is linked to its life. We must develop it or die" (Kern, Morin 1993).

Heritage as common good

Effectively, the question of inheritance and disinheritance is fundamentally that of the common good, which is, at its source, an ever-renewed quest for meaning. Jean-Luc Nancy – in a comment casting a light on both terms of "sense" and "good" – insists on their inherent character and that which is beyond any possession: "If Sense is contemporaneous to philosophy, [...] we should wonder how it contributed to the birth of philosophy. It then bore the name of the *agathon*, Plato's Good [...] From the start – and until the end of philosophy – the Good names the appropriation of the gift and the gift of the inappropriable" (Nancy 1993). Their reinterpretation can only go through a process of reconsideration of what is at stake. In this way, Plato's Good differs from the addition of individual interests and comes under politics: "For it is difficult to

perceive that a true civic art necessarily cares for the public, not the private, interest – for the public interest bind States together, whereas the private interest rends them asunder –, and to perceive also that it benefits both public and private interests alike when the public interest, rather than the private, is well enacted" (*Laws*, book IX). Aristotle likewise linked the "Common Good" to the City, considering that as long as the laws of the City set the Common Good –which is of mutual interest– as an objective, they are fair (*Nicomachean Ethics* I and *Politics*, book III). And as one cannot objectivise, control or fix this Common Good, it refers to a quest for what is possible: it never ceases and therefore circulates and gives rise to concentration, listening, dialogue and consultation.

Inheritance is ineffably integrated into this work addressing politics, memory, values and the transformation of all things. The trap of fossilisation, which can be observed in fetishism, touristic heritagisation and museumization – just like any form of deletion or manipulation of memory – contribute to cover tracks and build impasses. These have to be thwarted through critical open-mindedness placing inheritance back into the vectorisation pointed out by Françoise Choay: "As soon as it stops being subject to irrational cult and unconditional 'enhancement' the patrimonial enclosure can become the priceless ground for a reminder of ourselves to the future" (Choay 1992). In essence, this question primarily refers to the dynamic of a potential sharing mechanism as well as to the responsible projects that are committed to it, with the final goal being to regenerate heritages so as to both preserve and reinvent them.

Bibliography

C. Boito, "I restauri in architettura. Dialogo primo," in Id., *Questioni pratiche di belle arti* (Milano: Hoepli, 1893, pp. 3-32) | F. Choay, *L'allégorie du patrimoine* (Paris: Éditions du Seuil, 1992) | H. Jonas, *Das Prinzip Verantwortung* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1979) | A.B. Kern, E. Morin, *Terre-patrie* (Paris: Éditions du Seuil, 1993) | J.-L. Nancy, *Le sens du monde* (Paris: Galileé, 1993) | A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen, seine Entstehung* (Wien: Braumümuller, 1903) | J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* (London: Smith, Elder & Co., 1849) | P. Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire* (Paris: Hachette, 2001) | E.-E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (Paris: Bance-Morel, 1854-1868) | C. Younès, T. Paquot, *Ethique, architecture, urbain* (Paris: La Découverte, 2000)

Chris Younès

hybrid (ˈhaɪbrɪd) noun [c. 1600, from Latin *hybrida*, variant of *ibrida* "mongrel," specifically "offspring of a tame sow and a wild boar," of unknown origin but probably from Greek and somehow related to *hubris*. A rare word before the general sense "anything a product of two heterogeneous things" emerged c. 1850. The adjective is attested from 1716]. | **1.** an animal or plant resulting from a cross between genetically unlike individuals. Hybrids between different species are usually sterile. | **2.** anything of mixed ancestry.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 20 May 2016

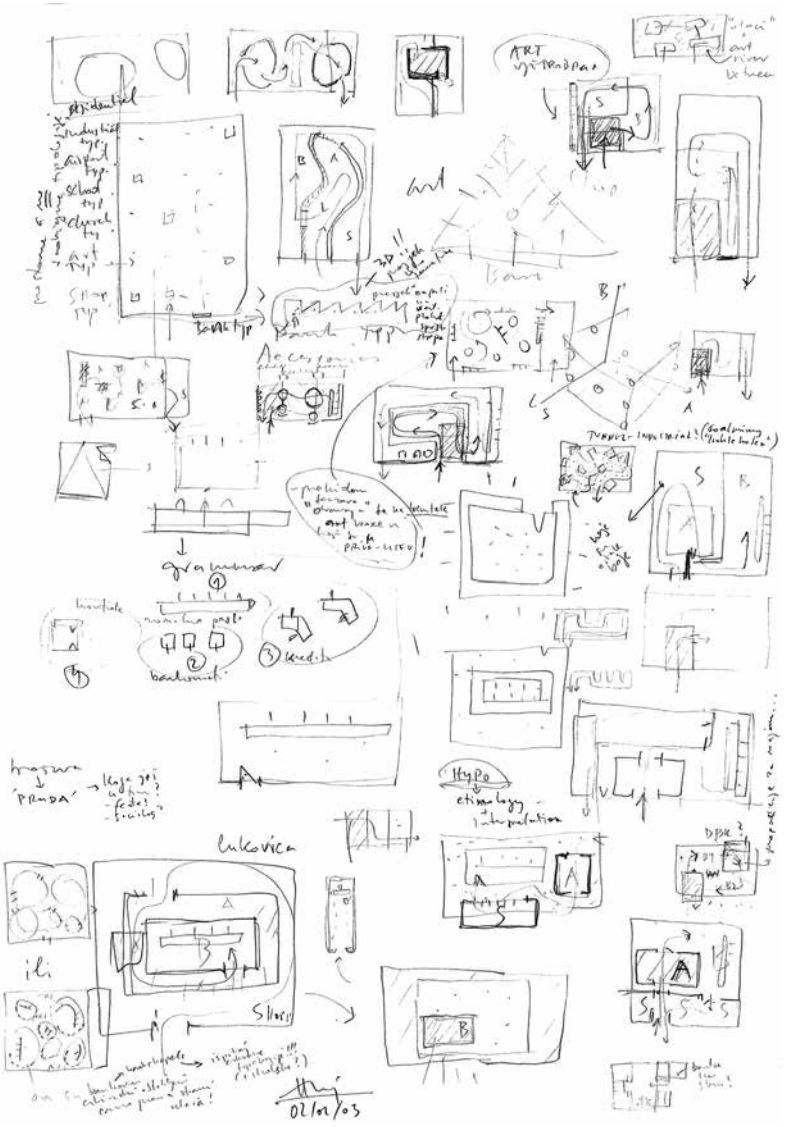
| **3.** a vehicle that is powered by an internal-combustion engine and another source of power such as a battery. | **4.** a word, part of which is derived from one language and part from another, such as mono-lingual, which has a prefix of Greek origin and a root of Latin origin.

Shaky Logic

Hrvoje Njiric

H

H. Njiric, Sketch for the New University Library in Ljubljana NUK (2012). Jelly Monument



H

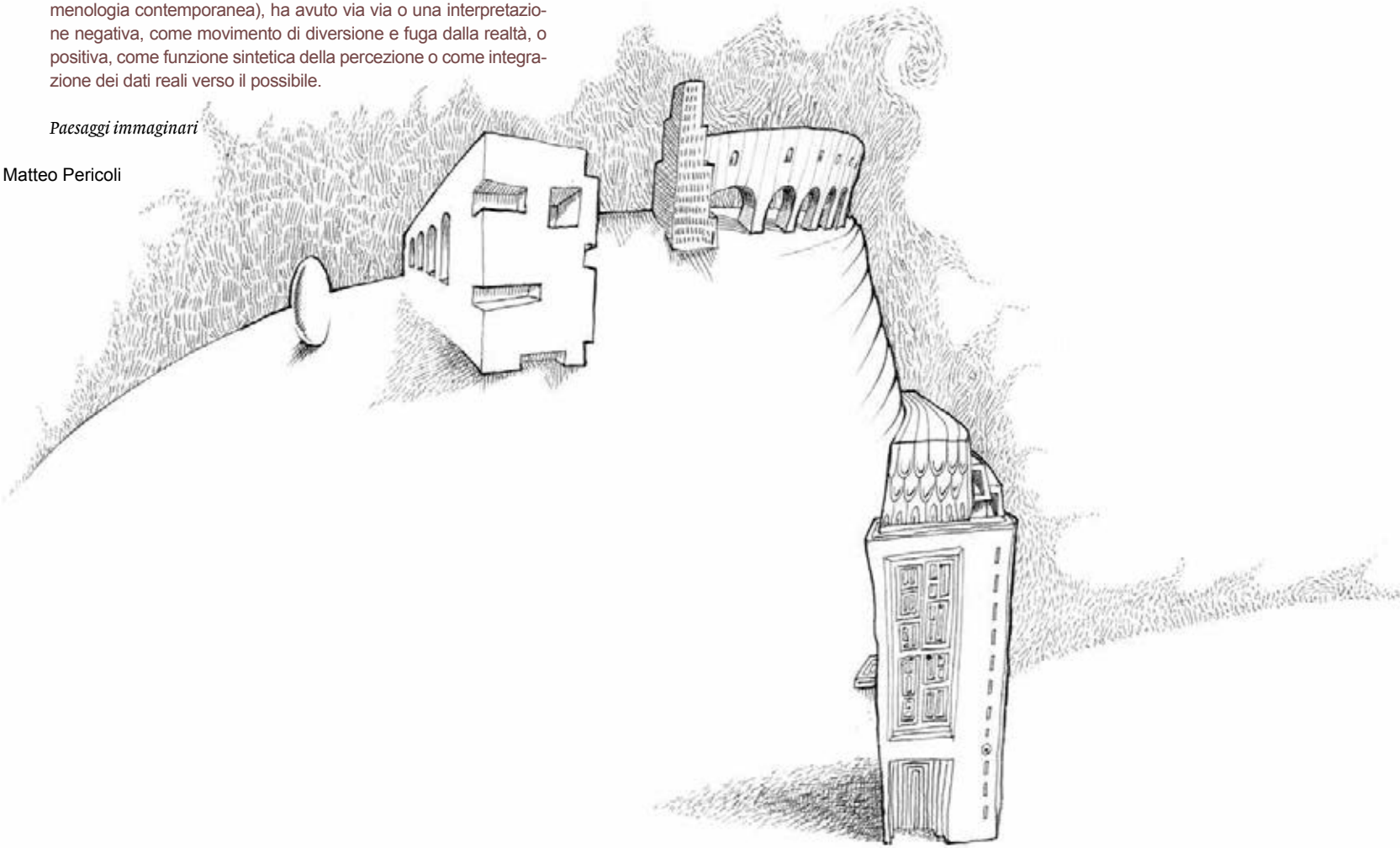
H. Njiric, Sketch for Hypo Bank, 2004. A hybrid system of banking and other civic amenities in the same volume: bank+church? bank+art gallery? bank+shop?

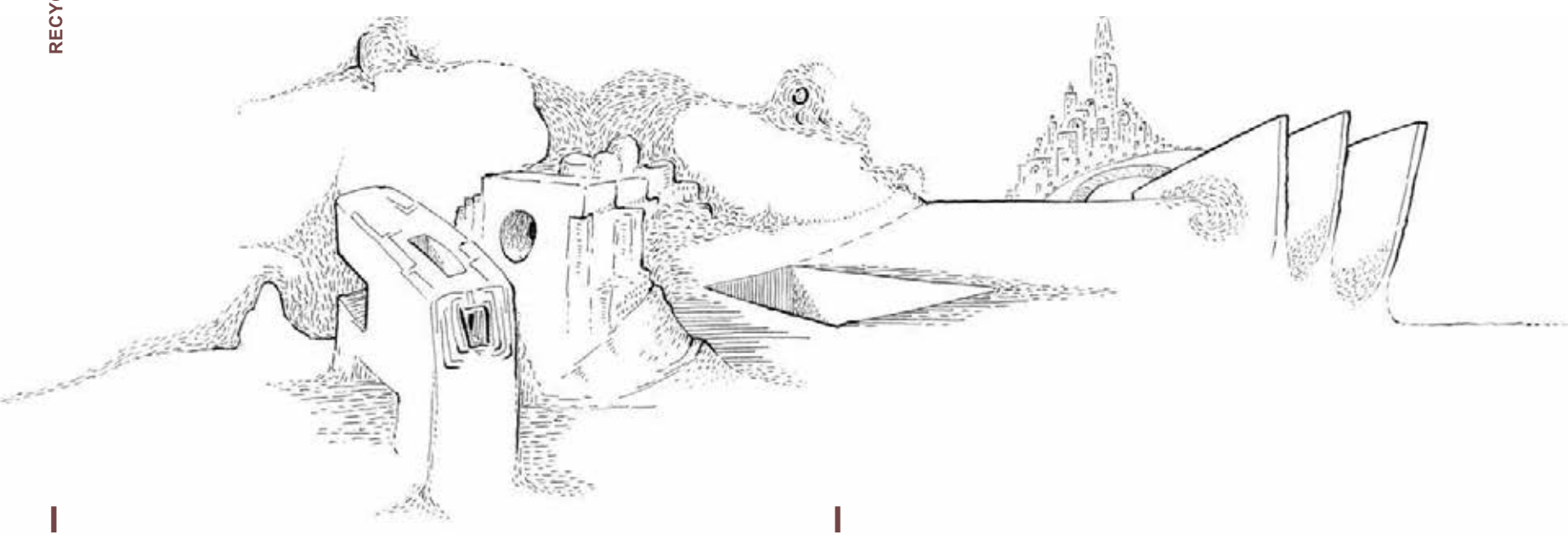
Da www.treccani.it.
Consultato il 17 maggio 2016

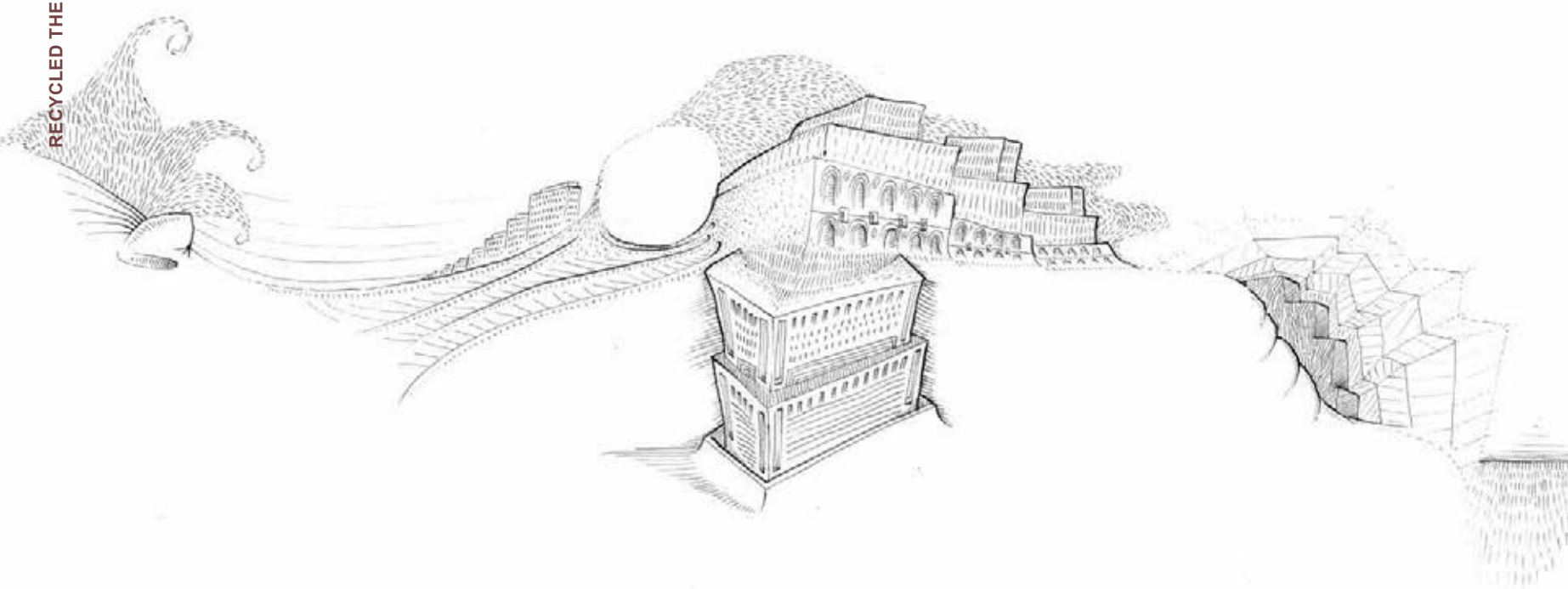
immaginario (letter. imaginàrio) agg. e s. m. [dal lat. *imaginarius*, der. di *imago -gĭnis* "immagine"]. […] | **2.** (s. m.) **a.** il termine, inteso nel pensiero filosofico come funzione e contenuto dell'immaginazione, e variamente definito in rapporto al variare del concetto di "immagine" nei diversi pensatori (produzione di stati di coscienza senza valore di realtà, in Cartesio, Spinoza, Hobbes; organo di sintesi del processo delle percezioni, in Kant; organo del pensiero nel quale la realtà viene rappresentata in assenza di essa, diversamente dalla percezione che dà la realtà in presenza, nella fenomenologia contemporanea), ha avuto via via o una interpretazione negativa, come movimento di diversione e fuga dalla realtà, o positiva, come funzione sintetica della percezione o come integrazione dei dati reali verso il possibile.

Paesaggi immaginari

Matteo Pericoli







M. Pericoli, Paesaggi immaginari, 2015

Da www.treccani.it.
Consultato il 17 maggio 2016

inerzia s. f. [dal lat. *inertia*, der. di *iners -ertis* "inerte"]. […] In partic.: **a.** in fisica, la tendenza della materia a non modificare il suo stato di quiete o di moto; più precisamente, per il *principio d'i.*, ogni corpo persevera nel suo stato di quiete o di moto uniforme e rettilineo a meno che non sia costretto dall'intervento di una forza a mutare quello stato. *Forze d'i.*, le forze fittizie (o apparenti) che intervengono nel moto di un corpo in un sistema di riferimento non inerziale a causa del moto accelerato di questo. *Momento d'i.*, v. momento, n. 7 *b*; *ellissoide d'i.*, v. ellissoide. Nella tecnica, sono detti *a inerzia* dispositivi e apparecchi nel cui funzionamento sono opportunamente sfruttati momenti d'inerzia o forze d'inerzia.

"Del ritardo che subisce l'aggiornamento del paesaggio, la sua trasformazione rispetto alle istanze che affiorano dalla società, si può parlare come di rigidità, di inerzia territoriale, la quale può avere come effetto di rallentare e rendere vischioso il mutamento sociale (facendo degli individui, in un certo modo, dei 'prigionieri del tempo' e dei 'prigionieri dello spazio')."

Eugenio Turri

Eugenio Turri, *La conoscenza del territorio. Metodologia per un'analisi storico-geografica*, Marsilio, Venezia 2002, p. 12.

From www.collinsdictionary.com;
www.etymonline.com.
Accessed 22 May 2016

inheritance (ɪnˈhɛrɪtəns) noun [late 14c., *enheritaunce* "fact of receiving by hereditary succession;" early 15c. as "that which is or may be inherited," from Anglo-French and Old French *enheritaunce*, from Old French *enheriter* "make heir, appoint as heir." See *inherit* c. 1300, "to make (someone) an heir" (a sense now obsolete), from Old French *enheriter* "make heir, attribute the right of inheritance to, appoint as heir," from Late Latin *inhereditare* "to appoint as heir," from *in-* "in" (see in- (2)) + Latin *hereditare* "to inherit," from *heres* (genitive *heredis*) "heir")]. | **1.** (law) **a.** hereditary succession to an estate, title, etc.; **b.** the right of an heir to succeed to property on the death of an ancestor; **c.** something that may legally be transmitted to an heir. | **2.** the act of inheriting. | **3.** something inherited; heritage. | **4.** the derivation of characteristics of one generation from an earlier one by heredity. | **5.** (obsolete) hereditary rights.

The most common meaning of the term "inheritance" configures itself starting from the "technical" acceptation that it gained in Roman times within the field of law; it meant inheriting a patrimony that was handed down at the death of its owner to his heir who acquire such status and benefit from such right either by birth or by will of the deceased. This juridical meaning of the term, that is a handing down that accomplishes itself without interruptions, establishing a continuity – a "line of succession" – between the one who hands down and the one who receives a patrimony, determines both the way it is commonly used and its specialist use in lexicons such as biology.

So inheritance defines a relationship based on a direct and immediate succession between two subjects. Such relationship is however asymmetrical: it is not a contract between equals; it does not imply reciprocity, because heritage configures itself and becomes inheritable when the one who hands down passes away. Inheritance is therefore to inherit *in toto* and does not entail a negotiation between the subjects in the relationship: the heir cannot have a say regarding what he inherits – he has either to take or leave it, either to receive or reject it. Furthermore, since heritage originates from private law, another of its traits is that it passes from *proper name* to *proper name*: inheritance must necessarily identify who hands it down and who inherits it.

Such juridical connotation has also configured the use of the term in general. It is, for example, the case of the temporal relationship that heritage determines. It could be argued that heritage defines a peculiar philosophy of history; that philosophy of history in which the past – as passed away, as "dead" – is intangible, and the present cannot modify or transform it. And yet, even though its juridical connotation has crystallized its meaning in the course of time, it is possible to go back to a configuration of heritage that permits an alternative declination, other than the one it received from tradition.

"Inheritance" comes from the Latin *hereditas*, although its etymology is uncertain. Presumably it goes back to the Indo-European root *ghar* that means "to hold, to take" and clearly the term refers to the sphere of "possession" and "property." This is certainly the meaning that prevails in the Roman use, which is found in the juridical lexicon. So heritage ends up corresponding to the term "patrimony," that is to say to the set of goods handed down from father to son, whose conveyance is regulated by law. Actually, the etymological root of the term "patrimony" takes us to the word *pater* and, consequently, defines an all male succession, which proceeds from father to son who in his turn becomes *pater*, thus again handing down his patrimony to his son. Together with the handing down of the "patrimony" as a set of material goods, inheritance also implies terminating the *patria potestas*, according to which a father, as long as he lives, can decide on his son's life. So heritage also hands down the possibility for a son to acquire the

status of father and with it the *patria potestas*: heritage therefore establishes a continuity of *power*.

In addition to the paternal matrix, the term "patrimony" presents another connotation that refers to the word *munus*. *Munus* means "duty, obligation, gift that commits," therefore "debt." The etymology of *munus* is problematic, and the extent of its meaning – which shall always be defined and never taken unilaterally – encompasses the meaning of some fundamental terms of Western tradition. If on the one hand when the "patrimony"is inherited, the *munus* establishes an obligation toward the father, that is to preserve and safeguard his patrimony and memory, on the other hand the *munus* of the *communitas* establishes an obligation toward those – *con-munitas* – who share the same condition. Therefore patrimony implies an asymmetrical relationship between father and son, whereas community implies a symmetrical relationship among its members – so the relationship of a community is reciprocal and in no way prearranged and immutable. However it is not the community declination of *munus* that the term heritage entails, but rather the one in patrimony, referring to both private and property.

And yet, the etymology itself of *hereditas* evokes another possible "use" of heritage. As previously mentioned, the etymology of "inheritance" is controversial, and indeed some scholars date it back to the ancient Latin *hir* that means "hand." Of course, this etymology cannot contradict its prevalent meaning: in this sense, the "hand" is the one that holds, takes, grasps – so it is the hand that keeps for itself and, therefore, takes possession of things. But the "hand" can also be the one that is "common," that makes the heritage available to transformation and modification, which lets it pass from hand to hand without having a mortgage on it.

This etymology – that has in the hand that "uses" its roots and that reverberates in the verbs "to hand down" and "to hand on" – dates back to ancient Greek and to the meaning that "heritage" has in the Greek world. The ancient Latin *hir* derives indeed from the Greek word "hand," *cheír*, the root of the Greek term for "inheritance," *kléros*. Also in ancient Greece, heritage is obviously regulated by norms, as the term *kleronómos* indicates. But the latter is rather a derivative of the term *kléros* that mainly means "chance." Therefore, heritage is in the strictest sense something that "falls to one's lot." As such, heritage does not imply a possession that is inscribed in the order of necessity, and its inheritance does not establish an obligation to preserve or safeguard, as if it were a witness of that continuity that develops in the succession from father to son – that moral "debt" that a son assumes with the heritage of his father. An inheritance "by chance" seems rather less binding: heritage does not necessarily imply preservation, but, for example, it could also become evident through transformation. Therefore the responsibility is not before the deceased father – in a relationship that later will become a pillar of the psychoanalytic discourse –, but rather before the other members of the

community. One should bear in mind that, in ancient Greece, at the time of the democratic government of *polis*, political offices were elected by drawing lots. Such a circumstance also implies a kind of symmetrical relationship among peers.

In ancient Greek, another etymological element leads us to assuming that the hand which shall dispose of the heritage is not the same as the one who owns the patrimony. Some scholars assert that the term *kléros* could derive from *chéros*: "void of, devoid of." Therefore, the assumption of a heritage would go in a direction different from that of appropriation. That is to say that the practice of heritage would consist in taking what is inherited back to the original condition of being devoid of property and – here comes the recurrent element – its availability to being used by the community. Also in Roman law we can find traces of such a meaning, as for the term "vacant" included those goods whose inheritance none could accept, and therefore they were made available to the *Res publica*. Indeed, in ancient English the term *void* – precisely deriving from the Latin *vacuum* – means "having no legal force or effect; not legally binding or enforceable; legally null, invalid or ineffectual," and its most ancient use (dating back to 1290) implies: "having no incumbent, holder, or possessor." Therefore heritage is attributed to *no name*, rather than to the *name of father*.

Finally, there is another meaning of heritage, following the etymology of *chéros*, that falls within the constellation of meanings defined by the Greek concept of heritage, and that would even represent a premise to it. It is the term *chōra*, that means "space, place, location, region." In *Timaeus*, Plato adds to these spatial meanings those of "receptacle, nurse, matrix" and of "mother." Plato defines *chōra* "the third gender" that constitutes the structure of cosmos together with the gender of intelligible ideas and the gender of their sensible copies. To define the relationship between ideas and copies, Plato resorts to the relationship between father and son, whereas the nature of "mother" consists of receiving without discrimination every form, avoiding picking any form in particular. *Chōra* is therefore pure availability, it is a space that makes it possible for the father to give form to the son, but at the same time such giving form is never definitive and permanent, because the space of *chōra* is the space of trans-formation, of the continuous passage from form to form.

From the analysis of the meaning of inheritance in ancient Greece emerges a sense that is very different from the one we attribute today to this word, which essentially derives from its juridical definition in the Roman world. In certain ways, the Greek concept of heritage presents itself as an alternative to the Roman concept that in the course of time has ended up characterizing the meaning of the term. Hence an idea of inheritance that places the availability to use first, then the conservation and the safeguard of a patrimony; the transformation and the modification of the past rather than its museification in the present; the chance

rather than possession and property; the symmetrical and horizontal relationship of the community rather than an asymmetrical and hierarchical relationship of the family; discontinuity and break rather than continuity in the line of succession from father to son. One could affirm that, in its "maternal" sense, this meaning of heritage not only questions the line of succession from father to son, but such change in "gender" goes against linearity itself as a fundamental means of succession.

The sense attributed to heritage plays a key role in defining the strategy that a practice such as "re-cycling" pursues. If indeed "inheritance" is taken in its first acceptation, "re-cycling" could result in a practice at the service of heritage conservation and safeguard, which does not affect the obligations of its inheritance, but rather reiterates them: perpetuating a heritage has always configured a dynamics of "re-cycling", the line of succession has always delineated a kind of "cyclicity" between fathers and sons, where heritage can be safeguarded – and possibly increased – or squandered, but anyway it remains within the family, in the same hands. An inheritance without patrimonial obligations would rather benefit those who use it. In such a case, "re-cycling" would be a form of assumption and handing down of heritage.

Dario Gentili

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 17 maggio 2016

intervallo (in-ter-vàl-lo) n.m. [dal lat. *intervăllu(m)*, comp. di *ĭnter* "tra" e *văllum* "vallo"; propr. "spazio situato fra due valli"]. | **1.** periodo di tempo che intercorre tra due azioni; pausa nel corso di uno spettacolo, di una competizione sportiva, di una lezione scolastica ecc. | **2.** spazio che intercorre tra due oggetti o tra due persone. | **3.** (mus.) differenza di altezza fra due suoni. | **4.** (mat.) insieme dei numeri reali compresi fra due numeri reali dati.

"Eppure è soltanto da una rarefazione di cose, di oggetti – ma anche di opere d'arte – di relitti del passato, di messaggi del presente – che potrà derivare una vitalizzazione del nostro pensiero creativo. Quello che vale per l'arredamento d'una casa, vale anche per l'arredamento d'una mente. Troppe notizie, troppe letture finiscono per occludere le nostre possibilità d'immagazzinamento immaginifico. Carichi di troppi elementi

che s'accavallano nella nostra mente – spesso subliminarmente – finiamo per confonderli e annegarli in un lattiginoso e amorfo amalgama".

Gillo Dorfles

Gillo Dorfles, *L'intervallo perduto*, Skira, Milano 2006, p. 19.

Da *Vocabolario della lingua italiana*, Ist. Enciclopedia Italiana G. Treccani, Vol. II, Roma 1987, pp. 990-991

irreparabile agg. [dal lat. *irreparābĭlis*, comp. di *in-*2 e *reparābĭlis* "riparabile, ricuperabile"]. – A cui non si può in alcun modo riparare, per cui non v'è alcun rimedio (serve in genere a esprimere la gravità di un fatto, di una situazione, di quanto è avvenuto): "infliggere al nemico perdite i."; "danno, sventura, colpa i."; "errore i." (soprattutto per le sue conseguenze). Anche di fatto che deve accadere, e a cui non si può opporre alcun riparo, quindi inevitabile: "la rovina che ci minacciava era ormai irreparabile". Sostantivato con valore neutro: "alla fine, l'i. avvenne" ♦ Avv. irreparabilménte, senza rimedio, senza possibilità di trovare un riparo: "la situazione è ormai irreparabilmente compromessa"; inevitabilmente: "si sentì irreparabilmente perduto".

Diagnosi della *reificazione* quale forma colonizzatrice dell'intero ambito dell'esperienza, e rivendicazione dello *straniamento* quale verità pratica dell'arte, pulsano come i due momenti di un unico movimento critico. *Verdinglichung* e *Ostranenie*, sistole e diastole di una diagnosi del moderno alla ricerca di una risposta, attivate attorno al 1920 con Lukács, da un lato, e Šklovskij dall'altro. Proprio per questo lo *straniamento*, inteso come esperienza di rottura della dimestichezza percettiva, semiotica e strumentale con l'esistente, attesterà costantemente di comportare, in vari modi, la rovina della forma merce e della reificazione quale nostra storica e assurda "seconda natura". Percorrendo le vie della "forma oscura", sotto la tensione della cui dissonante pressione cede e si spezza l'ordinaria catena semantica dell'esistente, quel "procedimento" che chiamiamo "arte" tenderà a trapassare dalla *poiesis* alla *prassi*, sarà orientato a operare rottura e trasformazione di questo mondo oggettivato, predisposto alla consumazione e assuefazione percettiva (Šklovskij 1968). E ciò avverrà da un lato smontandone e capovolgendone le forme e gli oggetti grazie alle varie pratiche "post-produttive" di spostamento di prospettiva, collage, décollage, smontaggio, assemblaggio ecc., e dall'altro procurando *shock* estetici, percettivi-cognitivi, destabilizzanti e trasformanti l'uniforme condizione del soggetto reificato. La negazione della negazione dell'esistente fiuta nelle rovine, nelle macerie, in tutto ciò che è sul punto di "estinguersi", ossia di diventare scarto e

elemento *out*, ancora un residuo di energia non consumata né consumabile, il resto di una *dynamis critica e straniante*, che sola ancora – per quanto marginale – sembra poter aprire *altre strade dall'esistente oltre l'esistente*. Coerentemente, entro questa prassi, si chiamano a raccolta, sempre di nuovo, surrealisticamente, a partire dalle avanguardie storiche, "le energie rivoluzionarie che appaiono in ciò che è invecchiato, nelle prime costruzioni in ferro, nei primi edifici delle fabbriche, nelle primissime foto, negli oggetti che cominciano a estinguersi, nei pianoforti a coda, negli abiti di cinque anni prima, nei locali di ritrovo mondano, quando la *vogue* comincia a ritrarsene" (Benjamin 1929, p. 142). In altri termini, l'incontro con lo scarto non si riduce a una proiezione sotto il segno della vittima e di un ideale pauperistico; implica piuttosto anche un'attiva, per quanto talvolta ancora soltanto latente, *affinità nichilistica intorno al rifiuto* (inteso sia in senso verbale-attivo che in senso nominale). Coerentemente, questa forma del fare-raccogliendo-e-trasformando scarti e detriti non potrà concedere nulla alle nature semplicemente conservatici, ai collezionisti del tramandabile; piuttosto, riconoscendo e portando a espressione la lotta del proprio carattere giovanile contro il "destino", ovvero contro la reificazione di tutti i linguaggi, lascerà in rovine il patrimonio potente, "non in nome delle rovine, ma della strada che le attraversa" (Benjamin 1931, p. 245). A partire da qui, la *poiesis* dell'arte tradizionalmente oggettuale, tenderà dunque a superarsi in inquieta, sarcastica, non solo parodistica e provocatoria ma talvolta anche crudele, *praxis* ribaltante, tesa a smontare-capovolgere i segni reificati, non da ultimo quelli della "miseria dell'arredamento interno e quelli delle cose schiavizzate e schiavizzanti" (W. Benjamin 1929, p. 142), in altrettante possibilità-potenzialità (*Gewalt*) della differenza, fino a farsi "plastica sociale" (J. Beuys) e "situazionismo". Anche *Punk*, verrrebbe da ricordare, è un aggettivo che significa precisamente "di scarsa qualità", "misero" o "da due soldi", nonché "legno marcio" o "bruciato": e sono proprio questi *materiali di scarto* che il noto movimento giovanile inglese, preleva e rivendica, ben lungi dal volerli riparare o in qualche modo ricondurre a sintesi, magari armonica..., come altrettante occasioni-esplosioni di contro-cultura, ponendoli sotto la poetica dell'"I Wanna be Anarchy".

In ogni caso, che già in Kurt Schwitters l'invenzione del *merzare* abbia comportato scientemente la scissione violenta del *Kom-merz*, è condizione che non può essere semplicemente attenuata magari da un recupero in termini in qualche modo ancora ricostruttivi e riparatori del primo lavoro *con i rifiuti* che ne è scaturito. Essenzialmente, già l'agire di Schwitters, malgrado vi sia qualche sua ambiguità in proposito, non è orientato alla riparazione e al riadattamento. La gioia dello scarto, del pezzo rotto, la *dynamis* della distruzione, a partire da qui non è tolta ma è piuttosto conservata e realizzata da un incollare e un inchiodare di cui nessuna forma pregressa o presente predetermina e blocca *la dissonanza*. Il *merzare* nasce dalla libertà, una libertà giovanile anche sempre distruttiva,

che qui si esprime e poi si arrischia anche in termini creativi-costruttivi, ma che raggiunta la forma non rinuncia mai semplicemente alla sua potenza, alla condizione labile, instabile, infondata e incompiuta di questo nuovo. Il *Merzbau* è in fondo un permanente merz-*bauen*, un *fare* che continuamente pone ma anche toglie se stesso, stratifica i suoi risultati e li toglie dall'apparire, sovraccumulandoli, sottraendoli, negandoli.

Sono note le dichiarazioni degli amici di Schwitters, i quali quando tornavano a visitare il *Merzbau* rimanevano del tutto spaesati perché le conformazioni spaziali erano del tutto mutate, divenute irriconoscibili rispetto alle loro precedenti visite. "Io mi sentivo libero, ma era quasi scontato che dovessi calmare la mia gioia, entrando in contatto con quel mondo. [...] È possibile creare utilizzando dei rifiuti ed è ciò che feci incollando e inchiodando. Diedi il nome *Merz* a questo mio fare." Malgrado questa autoconsapevolezza – a posteriori "calma", se non unilateralmente costruttiva –, questo "incollare", come quello di Hanna Hoech, in realtà conserva e non supera la traccia plastica del *taglio del coltello da cucina*; trova in questo rapporto contundente, fra lo strappo del necessario e l'aperto del possibile, l'insuperabile condizione delle sue forme inquiete e latenti, o perlomeno di quelle meno pacificate e meno stabilizzate e per noi certo più interessanti. Nessuna messa in forma ha la riparazione come scopo, quanto piuttosto l'esaltazione del virtuale, della potenza critica, creatrice e ambivalente dell'incollare-mescolare, del fatto a pezzi e del fare a pezzi.

Il compito dell'arte, in altri termini, è quello di abitare e manifestare la contraddizione, di far emergere sempre e di nuovo la collisione fra necessità e possibilità. Il *collage,* anche quando si avvale di chiodi e si fa tridimensionale, ovviamente non deve rimediare la forma perduta, quanto piuttosto esibirne i resti autonomi, ancora plastici e potenziali, non stigmati, ma rotture-trasformazioni-rivoluzioni, parodistiche e ancora sempre in corso, verso l'idea di un processo semantico mai compiutamente cicatrizzato, libero dall'ossessione del ritorno e dalla coazione, di inconscia derivazione traumatica, a ripetere e ritrovare l'"autentico". Dal *Merzbau* alle opere di Thomas Hirschhorn è del tutto evidente: a partire da qui il *recycle,* se non vuole divenire mera ideologia, non può decisamente più proporre di ritrovare semplicemente l'*appagatività* quale carattere di un mondo-ambiente pragmaticamente e sensatamente aperto, magari anche economicamente "armonizzato" o "calmato". L'inidoneo, l'importuno e l'impertinente qui non costituiscono semplicemente la provvisoria e fugace sorpresa di un non adoperabile, di un "non utilizzabile" ancora "tosto" recuperabile in un "prendersi cura" inteso *ancora* come "riadattamento" o alla lettera come un "rimettere in piedi" (*Wiederinstandsetzung*) all'interno della totalità della *Bewandtnis* (come invece sostiene Heidegger in *Essere e Tempo*, 1927, par. 16). Il ritorno e il rialzamento di un mondo integro e fungente, anteriore alla crisi e alla rovina critica della forma merce e della sua circolazione, per *l'attivista dello straniamento* costituisce semmai *l'incubo peggiore*. A essere radicalmente

Unheimlich und Suspekt, sospetto e sostanzialmente inabitabile, ancor più che perturbante, è proprio il mondo intatto, "autentico" e fungente, e che tende a riaffermarsi e riprodursi come tale nonostante tutte le sue costitutive e distruttive contraddizioni. L'intatto, l'intero, il sincronizzato-pianificato, il capitale capace di rendere fungente e "creativo"-appagativo di valore, nella sua circolazione, anche il distruggere (questo è il terribile inganno dialettico della *Schöpferische Zerstörung*, la "distruzione creatrice" di Schumpeter) significano altrettante facce e figure del dominio. Fra *riadattamento* dell'impertinente nella *Bewandtnis* e ideologico riaggiustamento della crisi nel capitalismo di stato dopo il 1929, per autoritario e/o welfarista democratico e consumistico che sia, corre una profonda analogia. Anche per questo, indubbiamente, l'intatto e l'integro, *das Intakte*, in tutte le sue versioni, è diventato e diventerà sempre più, non solo nell'ambito delle poetiche e dei movimenti, ma indubbiamente anche per il "pensiero critico", *menzogna*, oggetto del *grande rifiuto* marcusiano.

Il tutto è il falso, denuncerà notoriamente Adorno, portando a espressione il presupposto stesso della sua "dialettica negativa"; ma già nel 1926, Alfred Sohn Rethel, ben prima di diventare quel grande critico della *forma merce-forma pensiero* (Sohn-Rethel 1977) l'ha capito perfettamente: *das Intakte*, l'integro e sistematicamente fungente, costituisce il prodotto-mondo dell'automatismo *chiuso in se stesso* e *nemico* del soggetto con cui si realizza l'essenza delle macchine, *den feindlichen und verschlossenen Automatismus der Maschinenwesen* (Sohn-Rethel 2008). Se l'"intatto funzionamento meccanico" è espressione di una "magia ostile all'umano" (*die menschenfeindlichen Magie intakten maschinellen funktionierens*, Sohn-Rethel 2008, p. 34) ossia se questo *intatto* realizza la configurazione e l'impianto entro cui si realizza l'espropriazione del senso della propria esperienza e del proprio mondo-ambiente, a questo inabitabile incantesimo della "gabbia d'acciaio" e del "mondo totalmente amministrato" si oppone come rimedio, non solo il gesto dissonante del soggetto, ma intanto anche il fatto che "la cosa, in ogni caso si rompe", *Der Verzauberung ist auf alle Fälle damit abgeholfen, dass die Sache kaputt geht*; ovvero anche qui, come nel *Carattere distruttivo* di Benjamin, ma con qualche anno di anticipo, *la rottura della cosa* è condizione di disincantamento e di liberazione dall'ossessione-coazione all'immutabilità della condizione reificata (Sohn-Rethel 2008, p. 33). La rottura, l'incidente, la soluzione di continuità viene ricercata addirittura come un *Ideale*, appunto come *l'Ideale del rotto*, *Das Ideal des Kaputten* – dove se da un lato no si può escludere forse anche qualche assonanza con la "malattia mortale" kierkegaardiana, dall'altro occorre subito cogliere l'ironia parodistica di questo titolo, già di per sé (come si vedrà) di registro anche comico.

In altri termini, l'incepparsi, il rompersi e l'interrompersi, questo *Kaputt gehen*, dell'automatismo della macchina, in quanto evento di complessiva *de-reificazione* dell'esperienza, è ritenuta capace di riaprire nel soggetto "la suprema ricchezza inventiva del bambino", portando

a ricavare, ben dialetticamente, dal guasto e dall'avaria "un salfivico vantaggio" (*aus dem Defekt den rettenden Vorteil*). Ciò sembra poter avvenire e avviene *lächerlich einfach*, ovvero in modo irrisoriamente semplice, divertito e gioioso, dunque fra sorrisi o anche fragorose risate. Il *rotto*, il *non riparabile*, qui non è affatto l'*irreparabile* nel senso dell'*ineluttabile, irrimediabile* e *fatale*.

Anzi, l'esperienza del rotto significa qui, perlopiù e innanzitutto, il ritorno del potenziale oltre il necessario, il superamento dell'irreparabile-destinale e la rinnovata possibilità di una esperienza autonoma. Lo straniamento surrealistico-dada si precisa e si condensa così anche in una figura della filosofia pratica e di un'altra ontologia. La rottura e l'interruzione che può colpire il funzionamento "normale" di un dispositivo automatico, oppure anche l'attivo e rabbioso *rifiuto* che il soggetto può opporgli, offrono l'occasione di una riapertura della potenza del possibile che si manifesta come permanente *chance* di deviazione-distrazione-trafugamento-compromesso-decontestualizzazione di frammenti e resti, *messi in gioco* oltre la necessità da una forma di vita all'altra. E il compito del soggetto entro questo orizzonte di de-reificazione si precisa come quello dell'*ironico e permanente attivista dello straniamento.* Sohn-Rethel, significativamente, in questo suo breve testo del 1926 (ed è importante sottolineare questa data anteriore al conflitto mondiale), sembra ricorrere al termine *Kaputt*, mettendo a frutto in particolare anche l'etimologia francese del termine, che rinvia a *capot* e a *faire capot*, "fare cappotto", che è un termine di gioco, e si può articolare anche in "capovolgersi" e "ribaltarsi" (*capoter*). Il rompersi (e/o il rompere) fa fare cappotto al determinismo del mondo reificato-automatizzato, lo capovolge sciogliendone la presunta necessità in possibilità. Senza troppo rischiare il cliché, è anche la napoletana *arte di arrangiarsi* che sembra trovare qui, nello sguardo di Sohn-Rethel, la sua ironica verità filosofica: "...Tutto a Napoli non appartiene più all'ambito della mera tecnica. La tecnica comincia piuttosto soltanto dove l'uomo oppone il suo *veto* contro il chiuso e ostile automatismo dei macchinari e lo fa rimbalzare nel suo mondo (*und selber in ihre Welt einspringt*). [...] Certamente però deve conservare a ogni momento la potenza (*die Gewalt*) di ciò che ha vittoriosamente incorporato. Con angosciante *verve* va a caccia d'avventura, infischiandosene di tutto, e anzi se qualcosa non va in rovina, i muri lungo la strada o i carretti d'asino o la propria macchina, tutta la scarrozzata in auto non ha avuto senso. Un'autentica proprietà deve pur essere sfruttata fino in fondo, altrimenti non se ne ricava niente; deve essere usata e assaporata fino all'ultima briciola, fin quasi a distruggerla e a divorarla... Ancora connessa a pochi suoi usi canonici, la tecnica conosce qui delle straordinarie diversificazioni (*sonderbarsten Ablenkugen*) ed entra, con effetti tanto sorprendenti quanto convincenti, in una forma di vita a essa completamente estranea. Della radiosa lampada che innalza la gloria della Madonna abbiamo detto. Come ulteriore esempio, si può citare un motore a ruota che, estratto dalla carcassa di una sgangherata motocicletta, con le sue vorticose rotazioni

intorno a un asse leggermente eccentrico, serve a montare la panna in latteria" (Sohn-Rethel 2008, pp. 34-35). In questo modo, non solo l'*arte di arrangiarsi* si rispecchia nella pratica (quasi ludica e senza alcuna nostalgia) di uno straordinario *bricolage* e il suo soggetto nell'artista totale ironico-critico, ma anche quelle straordinarie diversificazioni e distrazioni – *Ablenkungen* –, che muovono la potenza del possibile da una forma di vita a un'altra completamente estranea (*einer völlig fremden Lebensgrund*), risultano gravide di non poche consonanze con la pratica del *détournement*, poi notoriamente tanto cara a Georges Bataille e ai Situazionisti. Il motore a ruota, trafugato dalla carcassa della sgangherata motocicletta e che poi si attualizza, provvisoriamente, montando anche la panna in una latteria, è protagonista di una metamorfosi-ribaltamento (*capoter*) piuttosto comica, quasi una *degradazione da ready-made* dadaista rispetto all'ideale tecnico modernista della velocità, compiendo una parabola e un capovolgimento in fondo concettualmente analoga a quella percorsa, secondo Bataille, dall'*Olimpia* meretrice di Manet rispetto al mitologico della Venere di Giorgione. In entrambi i casi si tratta in sostanza di un *capoter,* non esente da spirito di abbassamento ludico-basso-materialistico.

Sohn-Rethel, da parte sua, precisa che grazie a questi *straordinari sviamenti* "i congegni meccanici non possono costituire qui quel continuo progresso civile al quale sarebbero destinati: Napoli gli gira le spalle" (Sohn-Rethel 2008, p. 35). Essi si trovano ad abbassare il tono vittorioso-progressista della nascente automazione, ne provocano insomma la *parodia*, correggendo qui in termini propriamente *umoristici* l'opposizione reificata fra l'automatismo meccanico e l'attività libera. In altri termini, le *Ablenkungen* napoletane di Sohn Rethel, come poi il *détournement* di Bataille, forme di prassi che approfondiscono entrambe e il nesso *prestito-rottura-de-reificazione-straniamento e recycle* possono trovare anche nella pratica e nell'idea già bergsoniana del *riso* e del *comico* una delle loro chiavi e ragioni d'essere (Bergson 1983).

Per genesi spontanea indugiando sulla *panna* e la panne, nonché sul movimento vorticoso, eccentrico e gratuito di quella ruota napoletana, sembra qui lievitare un po' oniricamente anche tutta una serie di macchine inutili e celibi, dal *perpetuum mobile brut* di Heinrich Anton Müller, alla *Macinatrice di cioccolata* del *Grande vetro* duchampiano, dalle macchine inutili (o aritmiche o macchine giostra) di Bruno Munari, all'*Escavatrice de l'espace* di Yves Klein e Jean Tinguely, fino al grandioso *Hommage à New York* di quest'ultimo, nel quale l'esagerata moltiplicazione eccentrica dei più disparati, agitati e inconcludenti movimenti circolari, incontra l'*ideale del rotto*, provocando l'esplosione autodistruttiva dell'opera stessa.

Tuttavia, qui, e siamo nel 1960, la parodia si intreccia ormai necessariamente anche con la *tragedia* e con quel senso dell'irreparabile che prima sembrava occupare il polo opposto rispetto all'ideale del rotto.

Il senso della metropoli – in questo *autodistruttivo Hommage à New York,* senz'altro un'opera fra le più significative dell'artista svizzero – si

disvela in un cumulo di rottami la cui *dynamis* se ne va in un incendio. A rompersi e a esaurirsi fino a estinguersi è ora la *dynamis* stessa, che diviene rovina di se stessa. L'ideale del rotto tende a rispecchiarsi anche nella rottura irreparabile di ogni ideale, di ogni possibile, di ogni virtuale altro reale (si veda in questo senso, l'opera di Anselm Kiefer, *I Sette palazzi celesti*, e in particolare la *Torre dei Quadri Cadenti*, esposta presso l'Hangar Bicocca di Milano dal 2004).

Da tempo, del resto, in Europa, dopo il 1945, nel termine tedesco *Kaputt* (la cui ortografia a partire da qui tende a perdere una *t*) non risuonava più l'etimologia francese di *Kaputt*, quanto piuttosto l'etimologia-memoria di provenienza ebraica, ovvero *Koppâroth*, che significa vittima, sacrificato.

"Nessuna parola, meglio della dura, e quasi misteriosa parola tedesca *Kaputt*, che letteralmente significa 'rotto, finito, andato in pezzi, in malora' potrebbe dare il senso di ciò che noi siamo, di ciò che ormai è l'Europa: un mucchio di rottami".

Al giovanile *Ideal des Kaputten* d'altra parte, aveva in qualche modo già corrisposto con queste parole il *Kaputt* di Curzio Malaparte, portato a termine in prossimità della stessa Napoli e di Capri, ma nel 1943. "In *Kaputt* la guerra conta come fatalità. La guerra è il nostro paesaggio oggettivo" (Malaparte 2014, p. 14). A partire da allora anche nell'*ideale del rotto* si è formato un intreccio pesante, che ci chiede di pensare se l'*irreparabile* non formi da allora, malgrado ogni nostro sviamento-deviazione-dereificazione, per quanto ludico o ironico possa essere, *lo sfondo dialetticamente insuperabile del "possibile".*

Bibliografia

W. Benjamin, *Il surrealismo. L'ultima istantanea degli intellettuali europei* (1929), *Il carattere distruttivo* (1931), in Id., *Scritti politici*, a cura di M. Palma, Editori internazionali Riuniti, Roma 2011 | H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Bari 1983 (ed. or. 1900) | M. Heidegger, *Sein und Zeit*, "Jahrbuch fur Philosophie und phenomenologische Forschung," n. VIII, 1927 | C. Malaparte, *Kaputt*, Adelphi, Milano 2014 (ed. or. 1944) | V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov (a cura di), *I Formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968 | A. Sohn-Rethel, *Lavoro intellettuale e lavoro manuale*, Feltrinelli, Milano 1977 | A. Sohn-Rethel, *Das Ideal des Kaputten*, Verlag Bettina Wassman, Bremen 2008.

Nicola Emery

irreparable (ɪˈrɛpərəbəl) adjective [early 15c., from Old French *irréparable* (12c.), from Latin *irreparabilis* "not to be repaired or recovered," from assimilated form of *in-* "not, opposite of" (see *in-*) + *reparabilis* "that can be repaired" (see *repair*). *Irrepairable*, from the English verb, was used 16c.-17c. but seldom was seen after]. Not able to be repaired or remedied; beyond repair.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Acessed 20 May 2016

The diagnosis of *reification* as a form of colonisation of the whole context of experience and the affirmation of *estrangement* as the pragmatic truth of art

pulsate as the two moments of a single critical movement. *Verdinglichung* and *Ostranenie*, systole and diastole of a diagnosis of a modernity seeking answers, initiated around 1920 with Lukács, on the one hand, and Shklovsky on the other. That is why *estrangement* – intended as an experience of rupture of perceptual, semiotic and instrumental knowledge of the existent – will constantly attest its role in causing in many ways the failure of the commodity form and of reification as our historical and absurd "second nature." Following the pathways of the "dark form," the dissonant pressure of which causes the ordinary semantic chain of existence to yield and break down, the "technique" we call "art" will tend to go beyond *poiesis* into practice and produce the rupture and transformation of this objectified world geared towards consumption and habitual perception (Shklovsky 1965, pp. 3-25). Such transformation will stem from disassembling and upending its shapes and objects through varied "post-production" practices such as shifts in perspective, collages, décollages, disassembling, assembling, etc., as well as from aesthetic and perceptual-cognitive shocks that destabilise and transform the unvarying condition of the reified subject. The negation of the negation of what exists senses in the ruins and the rubble, in everything that is on the verge of "dying out," that is, to become waste and refuse, a residue of energy that is not consumed nor consumable, the trace of a *critical and estranging dynamis*, which alone, though marginal, seems capable of opening *other pathways from the existent beyond the existent*. In accordance with this practice and with surreal repetitiveness since the emergence of the avant-garde movements, are summoned forth "the revolutionary energies that appear in the "outmoded," in the first iron constructions, the first factory buildings, the earliest photos, the objects that have begun to be extinct, grand pianos, the dresses of five years ago, fashionable restaurants when the vogue has begun to ebb from them" (Benjamin 1929, p. 210). In other words, the encounter with what is discarded cannot be reduced to the projection of a pauperistic ideal and a victim's perspective, but it rather implies an active, albeit sometimes only latent, nihilistic affinity with waste (both in a verbal-active sense and in the nominal sense). Consistently, this form of making-by-collecting-and-transforming waste and debris will not make any concessions to truly conservative natures or to the collectors of what can be preserved; rather, the acknowledgement and expression of one's youthful struggle against "destiny," i.e. against the reification of all languages, will reduce the powerful heritage to rubble "not for the sake of rubble, but for that of the way leading through it" (Benjamin 1931, p. 542). From here, the *poiesis* of traditional objective art will be superseded by restless, sarcastic, not only parodistic and provocative but sometimes cruel, overturning *praxis*, which seeks to take apart and reverse reified signs, not least those of the "the poverty of interiors, enslaved and enslaving objects" (Benjamin 1929, p. 210), to as many possibilities-potentials (*Gewalt*) of difference, till it becomes "social sculpture" (J. Beuys) and "situationism."

Even "punk" as an adjective means "poor quality," "mediocre," "two-bit" and also "rotten or burnt wood:" and it is precisely these waste materials that the British youth sub-culture movement collected and affirmed. Far from wanting to repair them or in some way combine them into a perhaps harmonic synthesis, they made them part of a "I Wanna be Anarchy" poetics, similarly to other occasions-explosions of counter-culture.

In any case, the fact that Kurt Schwitters' invention, *Merz*, has entailed the conscious, violent splitting of *Kom-merz* is a condition that cannot be diminished by the recovery through some sort of reconstruction or repair of the resulting first work *with bits of rubbish*. Despite some degree of ambiguity around the subject, Schwitter's work is not aimed at repairing or readapting. The joy of waste, of the broken piece, the *dynamis* of destruction is not removed but rather preserved and achieved by pasting and nailing things together of which no past or present form determines and stops *the dissonance*.

Merz stems from freedom, a youthful freedom that is always in part destructive, daringly expressing itself in creative-constructive terms. However, once it has achieved a form, it never simply relinquishes its power and the unstable, groundless, unfinished and ephemeral condition of this new process. Ultimately, the *Merzbau* is a permanent *merz-bauen*, a process that continuously adds but also subtracts itself, stratifies its results and removes them from view by overaccumulation, subtraction and negation. Schwitters' friends notably recorded their feelings of disorientation when they went back to visit the *Merzbau* whose spaces had been changed and thus become unrecognisable from their previous visits. "I felt free, but it was a given that I would need to assuage my joy when coming into contact with that world [...]. Creating with rubbish is possible, and this is what I did, gluing and nailing. I called this process Merz." Despite this retrospectively "calm," if not unilaterally constructive, self-awareness, such "gluing," like that of Hanna Hoech, in fact preserves and does not go beyond the plastic trace of *the cut of the kitchen knife*; it identifies, in this hostile relationship between the tear of necessity and the opening of possibility, the unsurpassable condition of its perturbed, latent forms, or of its least pacified and less stabilised forms which are certainly more interesting for us. No act of formation sets mending as its objective, but rather the extolling of what is virtual, of the critical, creative and ambivalent power of pasting-mixing, of what is broken into pieces and of the act of breaking into pieces.

The duty of art, in other words, is to inhabit and manifest contradiction, and reveal again and again the collision between necessity and possibility. Even with nails and three-dimensional, the *collage* obviously is not tasked with recovering the lost form, but rather with exposing its independent plastic and potential remains; no stigmata, but ruptures-changes-revolutions, parodistic and always in process, towards the idea of a semantic process that never heals, free from the obsession with return

and the compulsion, originated in unconscious trauma, to repeat and find "authenticity." From the *Merzbau* to the works of Thomas Hirschhorn it is quite clear that recycling, if it is to be other than mere ideology, can no longer propose to simply recover as the characteristic of a world around us that is sensibly and pragmatically open, and perhaps even economically "harmonised" or "subdued." Here what is unsuitable, inappropriate and irrelevant does not simply constitute the fleeting, provisional surprise of what is unusable but can be "promptly" recovered through "taking care of things" *again* understood as "readapting" or literally as "repairing" (*Wiederinstandsetzung)* within the totality of *Bewandtnis* (as Heidegger maintains in *Being and Time*, 1927, par. 16). The retrieval and resurgence of a whole and functioning world that preceded the crisis and the critical discredit of the commodity form and of its circulation, is the *estrangement activist's worst nightmare*. Even more than disturbing, the intact, "authentic" and functioning world which tends to reassert and reproduce itself as such in spite of all its constituent and destructive contradictions, is radically *Unheimlich und Suspekt*, suspect and essentially uninhabitable.

That which is intact, whole, synchronised or planned, the capital capable of making even destruction functional, "creative," and relevant in terms of value (this is the terrible *schöpferische Zerstörung* dialectical deception, Schumpeter's "creative destruction") express as many faces and figures of power. There is a profound analogy between the re-adaptation of what is irrelevant in *Bewandtnis* and the ideological readjustment ensuing the crisis of state capitalism after 1929, whether it be authoritarian and/or welfare based, democratic and consumerist. Also for this reason, *das Intakte*, that which is intact and undamaged, in all its versions, has undoubtedly become and will increasingly be viewed as *falsehood*, the subject of Marcuse's *great refusal*, not only in the spheres of poetics and literary movements, but also undoubtedly in "critical thought."

The Whole is the false, as Adorno famously claimed, giving expression to the very foundation of his "negative dialectic". However, already in 1926 and long before his notable critique of *the commodity form-thought form* (see Sohn-Rethel 1978), Alfred Sohn-Rethel had fully understood that *das Intakte*, that which is intact and systematically functional constitutes the product-world of the automatism of machines *closed and hostile* to the subject with whom the essence of machines is realised, *den feindlichen und verschlossenen Automatismus der Maschinenwesen* (see Sohn-Rethel 2008). If the "intact mechanical functions" are the manifestations of a "misanthropic magic" (*die menschenfeindlichen Magie intakten maschinellen funktionierens,* ivi, p. 34), that is, if this intactness accomplishes the same configuration and context in which the expropriation of one's experience and of one's surrounding world is achieved, this inhabitable magic of the "steel cage" and of the "totally administered world" is remedied not only through the dissonant subjective action, but by the fact that "things do eventually break down," *der Verzauberung ist auf alle Fälle damit abgeholfen, dass die Sache kaputt geht*. Thus here too, as in Benjamin's *Destructive Character* but with a few years in advance, the breaking down of things lies at the basis of disenchantment and the liberation from the obsession-compulsion towards the immutability of the reified condition (Sohn-Rethel 2008, p. 33). The breakage, the accident, the interruption is actively sought as an *Ideal*, indeed as the *Ideal of the broken, Das Ideal des Kaputten* – where, on the one hand, some consonance with Kierkegaard's "deadly disease" might not be ruled out, and, on the other hand, the burlesque irony of the title and its comic register, as we will see later, must be acknowledged.

In other words, the jamming, breaking and interrupting, this *Kaputt gehen* of the automatism of the machine, as an event of total de-reification of experience, is believed to be able to reopen in the subject "the supreme inventive capacity of children" that allows him to obtain, dialectically, from that which is faulty or not working "an advantage that saves the hour" (*aus dem den Defekt rettenden Vorteil*). This apparently happens *lächerlich einfach,* that is in a ridiculously simple, amusing and joyful way, with a smile or even hearty laugh. Here, that which is *broken* and *beyond repair* is not at all irreparable in the sense of *inevitable*, *irremediable* and *fatal*.

On the contrary, here the experience of the broken means above all the return of potentiality beyond necessity, the overcoming of what is fatally irreparable and the renewed possibility of an autonomous experience. The surrealist, dada estrangement is thus clarified and condensed also in a figure of practical philosophy and of a different ontology. The breaking and interruption that can affect the "normal" functionality of an automatic device, or the active and raging refusal that a subject can oppose create an opportunity for the potential of the possible to emerge. This manifests itself as permanent chance of deviation-distraction-purloining-compromise-decontextualisation of fragments and remains *brought into play* beyond necessity from a form of life to another. Within this context of dereification, the subject has a duty to be the *ironic and permanent estrangement activist*.

In his brief text of 1926 (and it is important to stress how it was prior to World War II) Sohn-Rethel significantly uses the term *Kaputt* by referring in particular to the French etymology of the term, *capot* and *faire capot*, which originated with a card game but can also mean "tip over" and "overturn" (*capoter*). The breaking down and the act of breaking "overturn" the determinism of the reified-automated world, they turn it upside down by dissolving its presumed necessity into potential. Without risking a cliché, it is also the Neapolitan *art of getting by* that appears to find in Sohn-Rethel's gaze its ironic philosophical truth: "In Naples all this no longer belongs to the realm of the purely technical. What is conceived as technical is that which really begins where man makes use of his veto against the closed and hostile automatism of machines and plunges himself into their world" (*und selber in ihre Welt einspringt*). "Of course, the

violence (*die Gewalt*) of incorporation has to be acted out every hour in a victorious crash. With hair-raising verve he races around in his car, and if this recklessness does not result in something being smashed up, a wall along the side of the street, or a donkey-cart, or even his own car, then it has all been a waste of time. One never really owns something until it has really been knocked around, otherwise it is just not worth it; it has to be used and abused, run down until there's practically nothing left of it. But by and large the Neapolitan's relationship to his machines is well-meaning, if somewhat brutal: just the same, in fact, as his attitude to his donkey. Freed, for the better part, from the limits imposed by their intended purposes, technical devices take the most extraordinary diversions (*sonderbarsten Ablenkugen*) and, with an effect as surprising as it is convincing, assume entirely new *raisons d'être*. The role of the Osram light bulb in the higher glory of the Madonna has already been mentioned. A further example would be the wheel-motor, which, liberated from the constraints of some smashed-up motorbike, and revolving around a slightly eccentric axis, whips the cream in a latteria" (Sohn-Rethel 2008, pp. 34-35). Hence, *the art of getting by* is reflected in a somewhat playful, extraordinary *bricolage* procedure entirely free of nostalgia, and the subject enacting it is the total, ironic-critical artist; moreover, the extraordinary diversifications and distractions – *Ablenkungen* – that transfer the potential of possibility from a form of life to another that has a different *raisons d'être* (*einer völlig fremden Lebensgrund*), are replete with similarities with the practice of *détournement,* notably dear to Georges Bataille and the Situationists. The wheel motor, purloined from the carcass of the rickety motorcycle and then provisionally actualised by even whipping the cream in a dairy, is the object of a rather comical metamorphosis-overturning (*capoter*), akin to a Dadaist *ready-made corruption* of the technological modernist ideal of speed. Ultimately, a parabola and a reversal that are conceptually similar, according to *Bataille*, to those seen in Manet's bawdy *Olympia* when compared to Giorgione's mythological Venus. In both cases it is essentially a *capoter*, not without a playful-lowly-materialistic spirit of humility.

Sohn-Rethel points out that thanks to these *extraordinary diversions* mechanical devices cannot constitute that continuous social progress to which they were predestined: "Naples turns everything on its head" (Sohn-Rethel 2008., p. 35). They dampen the progressive, victorious tone of the nascent automation and bring about its *parody*, correcting here in strictly humorous terms the reified antithesis between mechanical automatism and free activities. In other words, both Sohn-Retehl's Neapolitan *Ablenkungen*, and later George Bataille's *détournement,* are practices that explore the relationships between *borrowing, breaking, de-reification, estrangement and recycling* and whose key and *raisons d'être* can also be found in the practice and already Bergsonian notion of laughter and the comic (see Bergson 1900).

Dwelling on the gratuitous and eccentric whirling of that Neapolitan wheel motor that whips the cream, a rather oneiric series of

useless, forlorn machines spring to mind, from the *Perpetuum Mobile Brut* by Heinrich Anton Müller to the *Chocolat Grinder* and *Large Glass* by Duchamp, from Bruno Munari's useless (or arrhythmic or merry-go-round) machines, to Yves Klein and Jean Tinguely's *Escavatrice de l'espace*; and finally, Jean Tinguely's magnificent *Hommage à New York*, where the excessive and eccentric multiplication of the most diverse, tumultuous and pointless circular movements meets *the philosophy of the broken* and provokes the self-destructive explosion of the work itself.

However, considering the timeframe of the 1960s, parody is necessarily interwoven with *tragedy* and with that sense of irreparability which, before then, seemed at the antipodes of the philosophy of the broken. In this self-destructive *Hommage à New York*, doubtlessly among the Swiss artist's most significant works, the meaning of the metropolis is revealed in a heap of rubble whose *dynamis* is lost in a fire. Now it is the *dynamis* itself to be broken down and consumed until it is extinguished, and becomes its own ruin. The philosophy of the broken is also mirrored in the irreparable destruction of any ideal, any possibility, any other virtual reality (about this see Anselm Kiefer's work, *The Seven Heavenly Palaces,* and in particular *The Tower of the Falling Pictures*, on permanent display at Milan's Hangar Bicocca since 2004).

At any rate, in post-1945 Europe the term Kaputt (which since then has lost the double t) did not reverberate its French origins but rather the etymology-memory of the Hebrew term *Koppâroth,* which means "victim", "sacrificed". "Nothing can convey better than this hard, mysterious German word *Kaputt* – which literally means 'broken, finished, gone to pieces, gone to ruin', the sense of what we are, of what Europe is – a pile of rubble." These words in Curzio Malaparte's Kaputt, written around Naples and in Capri in 1943, had already corresponded to the youthful *Ideal des Kaputten*. "In *Kaputt* war is destiny. War is our objective landscape" (Malaparte 1944). From that moment, *the philosophy of the broken* too weaves a complex web of implications that prompts the question as to whether the irreparable, in spite of any possible diversion, deviation, dereification, however playful or ironic it may be, is in fact the *dialectically insurmountable context* of the "possible."

Bibliography

W. Benjamin, "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia," 1929, "The Destructive Character," 1931, in Id. *Selected Writings, Volume 2 part 1, 1927-1930*, edited by M.W. Jennings, H. Eiland, G. Smith (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999) | H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (Paris: Éditions Alcan, 1900) | M. Heidegger, "Sein und Zeit," *Jahrbuch fur Philosophie und phenomenologische Forschung*, VIII (1927) | C. Malaparte, *Kaputt* (Napoli: Casella, 1944) | V. Shklovsky, "Art as Technique," in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, edited by L.T. Lemon, M.J. Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965, pp. 3-25) | A. Sohn-Rethel, *Intellectual and Manual Labour: A critique of epistemology* (Atlantic Islands, N.J.: Humanities Press, 1978) | A. Sohn-Rethel, *Das Ideal des Kaputten* (Bremen: Verlag Bettina Wassman, 2008).

Nicola Emery

junk (dʒʌŋk) noun [mid-14c., *junke* "old cable or rope," cut in bits and used for caulking, etc., a nautical word of uncertain origin, perhaps from Old French *junc* "rush, reed," also used figuratively as a type of something of little value, from Latin *iuncus* "rush, reed" (but OED finds "no evidence of connexion"). It was extended to "old refuse from boats and ships" (1660s), then to "old or discarded articles of any kind" (1884), usually with a suggestion of reusability. Meaning "salt meat used on long voyages" is from 1762. Meaning "narcotic drug" is from 1925. Junk food is from 1971; junk art is from 1961; junk mail first attested 1954; junk bond from 1979]. | **1.** discarded or secondhand objects, etc., collectively. | **2.** (informal) **a.** rubbish generally; **b.** nonsense → "the play was absolute junk." | **3.** (slang) any narcotic drug, esp. heroin.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 20 May 2016

According to the Etymological Dictionary of the Italian language, *scarto* derives from the Latin *excarptus* for *excerptus*, past participle of *excerpere*, meaning "to pull out, remove, separate," and clarifies that: "It is said of something that is discarded after taking the best out of it, therefore a poor quality thing." According to the Dictionary of the Italian Language, the word *scarto* in playing cards means to discard; more generally it means the elimination of anything deemed useless, unnecessary, or unsuitable after making a selection. By extension *scarto* is what is eliminated, rejected. In a figurative sense, *scarto* means a person worth little. *Scarto* also means an abrupt and sudden swerve, a diversion, straying by a limited degree. And in maths: deviation, variance, a gap between two values.

A brief mention of the translations of the word *scarto* in other languages, and of their meanings: in the food sector, *food waste*, *residuos de alimentos*, *Verschwendung von Lebensmitteln, déchets alimentaires*; in the production sector, *production waste*, *residuos de producciòn*, *Produktionabfälle*, *déchets de prodution*. As a general action: *discard*; *dump*; *junk*...

It is possible to see how in some cases *scarto* is conceived of as the result of the action through which something unwanted is gotten rid of, as in the case of the German word *abfälle* and the French word *déchets*, where prefixes such as *ab* and *dé* indicate separation; the verb *fallen* means to fall; the verb *déchoir*, from which *déchets,* means to degrade. In German the word *verschwendung* indicates the waste entailed in the act of throwing away; and the word "waste" indicates something that was abandoned and devastated and, in a figurative sense, that appears desolate. One must note that the word *scarto* is always associated with a qualitative definition.

In other cases, direct reference is made to residues, anything left over after consuming something. Examples include food consumption, as well as the consumption of objects we use on a daily basis, and the consumption of production-related tools and equipment.

The research unit of Rome of the "Re-Cycle Italy" programme, which developed its work in the metropolitan territory of Rome between the city centre and the Tyrrhenian Sea, ascribes to the word *scarto* a meaning based on the distinction between what is consumption-generated and what is production-generated. In the latter meaning, waste represents by-products deriving from a selection or representing the residues of the entire production process. In both cases, *scarto* is the result of process phenomenology and of design. In the latter case, reference is made to the waste of anomalous and unsuccessful products, whereas in the former case waste is the ineliminable result of the productive process.

It is important to highlight that in literature and in journalism, no difference whatsoever is made between *scarto* and *rifiuto*, therefore generating substantial conceptual confusion. At the risk of straining our researches within the "Re-Cycle Italy" programme, the attempt was made to strictly abide by the aforementioned distinction. What are the consequences of such an approach in our sector of research?

The meanings selected led to consider soils and artefacts as the result of production processes, and the anthropization of the natural environment was intended as one of these forms. Soil "consumption," in fact, shall not be interpreted from a residual standpoint but as a short-sighted use of a limited resource. Conversely, *scarto* is used to indicate the non-utilisation of soils in the settlement process, therefore creating unused, unusable or misused residual areas. *Scarto* is alternatively used to trace-back the history of the planning process, where areas were selected in which to devote activities and/or building sustainability indexes that differ according to different indicators – as is evident in the green areas of detailed plans and other implementation instruments. It is plain that town-planning processes heavily expanded the quantity and the number of *scarti* by expelling agricultural activities. The urban countryside referred to today represents a slow and still partial movement for agriculture's reappropriation of the soils of which it was dispossessed.

Artefacts as well are victims of the consumption deriving from the prolongation of their use or misuse, stemming from an unsuitable occupation or from the implementation of incompatible activities; or, simply, from the ageing of the materials used in the construction of their main elements and structures until their collapse. In this sense, reference is made to a *scarto* from the building process starting with the application for the construction of the artefact up to the end of its life first as a ruin and then as its final extinction in the vast field of matter.

The *scarti* from the building activity linked to the anthropization of territories, and those abandoned by agricultural activities embody, therefore, the definition of *drosscapes* formulated by Alan Berger, and are suitable for recycling activities.

It is useful to recall the analogy proposed by Michel Serres between manmade *scarti* and the instinct to mark the territory that is typical of animals (Serres 2009). From this viewpoint, *scarti* are the markers of the Earth by the human civilisation that takes possession of them and uses them as a seal of the conquered dominion. From this view, one gleans a tragic vision of human existence on Earth, and the need to review human behaviours: the renunciation to dominate the Earth in the absurd exploitation of its limited resources gives way to the wise management of production-related *scarti*.

M. Serres, *Le mal propre. Polluer pour s'approprier?* (Paris: Le Pommier, 2008).

Roberto Secchi

From www.oma.eu.
Accessed 20 May 2016

junkspace (dʒʌŋkˌspeɪs) noun [2000, coined by architect and writer Rem Koolhaas (best known for "SMLXL"), from *junk* + *space*]. If space-junk is the human debris that litters the universe, junk-space is the residue mankind leaves on the planet. The built […] product of modernization is not modern architecture but Junkspace. Junkspace is what remains after modernization has run its course or, more precisely, what coagulates while modernization is in progress, its fallout. Modernization had a rational program: to share the blessings of science, universally. Junkspace is its apotheosis, or meltdown […] Although its individual parts are the outcome of brilliant inventions, lucidly planned by human intelligence, boosted by infinite computation, their sum spells the end of Enlightenment, its resurrection as farce, a low-grade purgatory […].

"Junkspace is the sum total of our current architecture: we have built more than all previous history together, but we hardly register on the same scales. Junkspace is the product of the encounter between escalator and air conditioning, conceived in an incubator of sheetrock; (all three missing from the history books). Junkspace is the body double of space, a territory of impaired vision, limited expectation, reduced earnestness. Junkspace is a Bermuda Triangle of concepts, a Petri dish abandoned: it lowers immunity,

cancels distinctions, undermines resolve, prefers intention to realization. It substitutes accumulation for hierarchy, addition for composition. More and more, more is more."

Rem Koolhaas

Rem Koolhaas, "Junkspace," *A+U*, special issue (May 2000),*Oma@work*, p. 21.

From www.collinsdictionary.com;
www.etymonline.com.
Accessed 20 May 2016

kiss (kɪs) verb [Old English *cyssan* "to touch with the lips" (in respect, reverence, etc.), from Proto-Germanic **kussjan* (source also of Old Saxon *kussian*, Old Norse *kyssa*, Old Frisian *kessa*, Middle Dutch *cussen*, Dutch, Old High German *kussen*, German *küssen*, Norwegian and Danish *kysse*, Swedish *kyssa*), from **kuss-*, probably ultimately imitative of the sound. Gothic used *kukjan*. Of two persons, "to reciprocally kiss, to kiss each other," c. 1300. Related: *Kissed*; *kissing*. The vowel was uncertain through Middle English; for vowel evolution, see *bury*]. | **1.** (transitive) to touch with the lips or press the lips against as an expression of love, greeting, respect, etc. | **2.** (intransitive) to join lips with another person in an act of love or desire. | **3.** to touch (each other) lightly → "their hands kissed." | **4.** (billiards) (of balls) to touch (each other) lightly while moving.

"The kiss offers to architecture, a field that in its traditional forms has been committed to permanence and mastery, not merely the obvious allure of sensuality but also a set of qualities that architecture has long resisted: ephemerality and consilience. However long or short, however socially constrained or erotically desiring, a KISS is the coming together of two similar but not identical surfaces, surfaces that soften, flex, and deform when in contact, a performance of temporary singularities, a union of bedazzling convergence and identification during which separation is inconceivable yet inevitable. Kissing confounds the division between two bodies,

temporarily creating new definitions of threshold that operate through suction and slippage rather than delimitation and boundary. A kiss puts form into slow and stretchy motion, loosening form's fixity and relaxing its gestalt unities. Kissing performs topological inversions, renders geometry fluid, relies on the atectonic structural prowess of the tongue, and updates the metric of time. Kissing is a lovely way to describe a contemporary architectural performance."

Sylvia Lavin

Sylvia Lavin, *Kissing Architecture* (Princeton: Princeton University Press, 2011), pp. 5, 10.

RECYCLED THEORY

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 20 May 2016

kit (kɪt) noun [late 13c., "round wooden tub," perhaps from Middle Dutch *kitte* "jug, tankard, wooden container," a word of unknown origin. Meaning "collection of personal effects," especially for traveling (originally in reference to a soldier), is from 1785, a transfer of sense from the chest to the articles in it; that of "outfit of tools for a workman" is from 1851. Of drum sets, by 1929. Meaning "article to be assembled by the buyer" is from 1930s]. | **1.** a set of tools, supplies, construction materials, etc., for use together or for a purpose → "a first-aid kit", → "a model aircraft kit." | **2.** the case or container for such a set. | **3. a.** a set of pieces of equipment ready to be assembled; **b.** (as modifier) → "kit furniture." | **4 a.** clothing and other personal effects, esp those of a traveller or soldier → "safari kit", → "battle kit;" **b.** (informal) clothing in general (esp. in the phrase "get one's kit off").

"In other words, I distinguish between these three approaches – the rigid approach, the one that is perfectly flexible and a complete headache, but wonderful, and the 'Kit-of-part' that allows you to have multiple configuration."

Bernard Tschumi

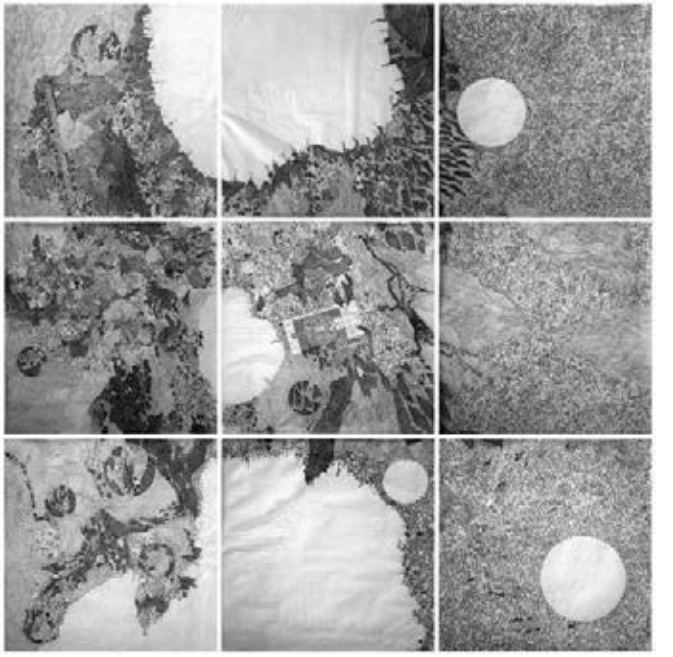
Bernard Tschumi, *Parc de la Villette: Supercrit #4*, edited by Samantha Hardingham and Kester Rattenbury (Oxon: Routledge, 2012), p. 65.

Da www.garzantilinguistica.it. Consultato il 17 maggio 2016

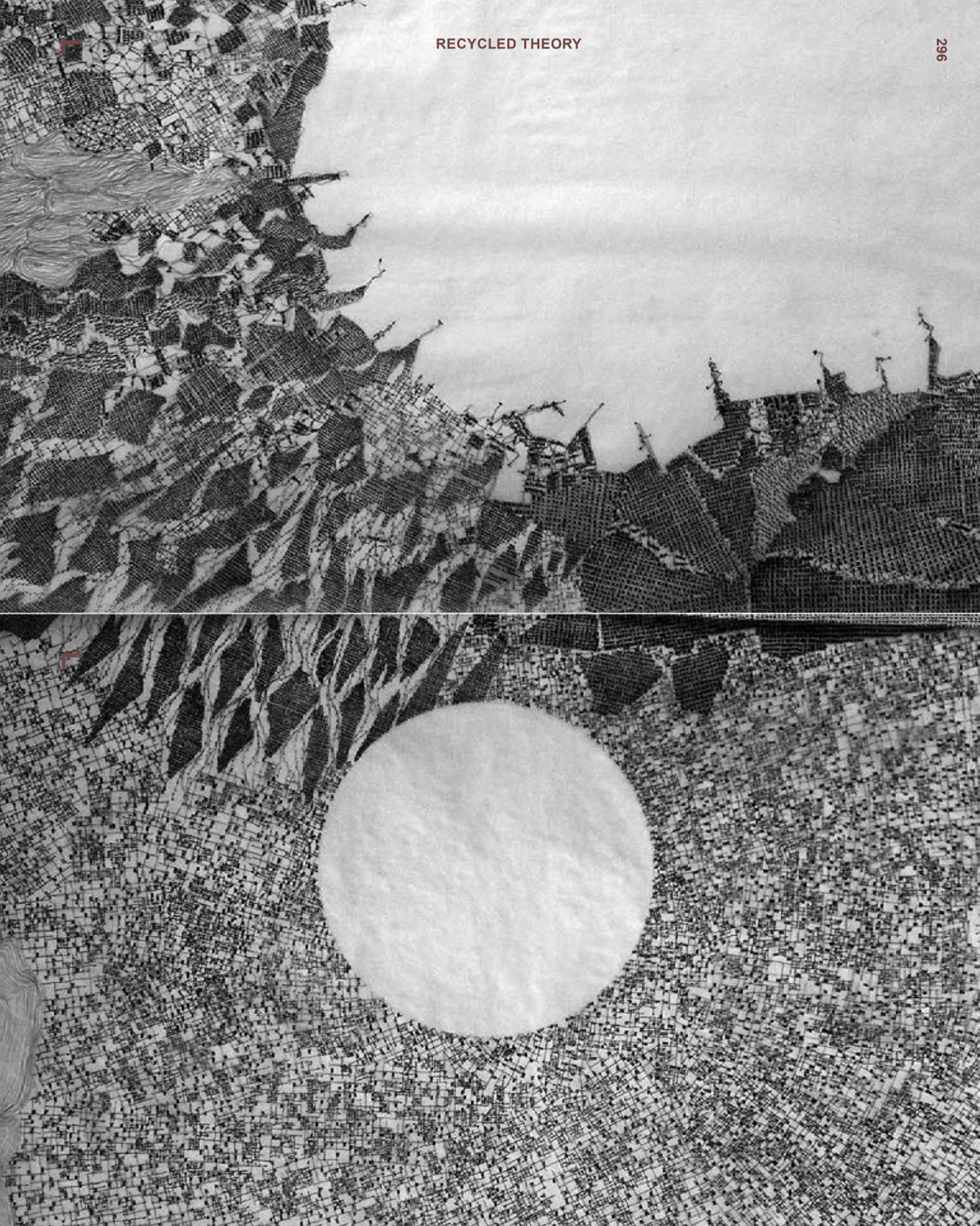
labirinto (la-bi-rìn-to) n.m. [dal lat. *labyrĭnthu(m)*, che è dal gr. *labýrinthos*]. | **1.** struttura architettonica o edificio a pianta molto complessa, con un intrico di passaggi e di ambienti che rende difficile orientarsi o trovare l'uscita: "il labirinto di Creta", quello costruito, secondo il mito, da Dedalo su ordine di Minosse per imprigionarvi il Minotauro. | **2.** edificio, complesso di edifici, di strade ecc., in cui è difficile orientarsi. | **3.** groviglio di difficoltà inestricabili; situazione molto complicata. | **4.** gioco consistente in un disegno che rappresenta diverse strade tortuose, una sola delle quali porta all'uscita e alla soluzione. | **5.** tipo di giardino, ideato in Italia nel rinascimento, costituito da vialetti delimitati da alte siepi sempreverdi e a percorso estremamente intricato | motivo ornamentale, disegno dai tratti molto intricati, di origine antichissima, spesso con significato simbolico o magico. | **6.** (anat.) sistema di piccoli canali ossei e membranosi che fanno parte dell'orecchio interno e svolgono funzione di regolazione del senso dell'equilibrio.

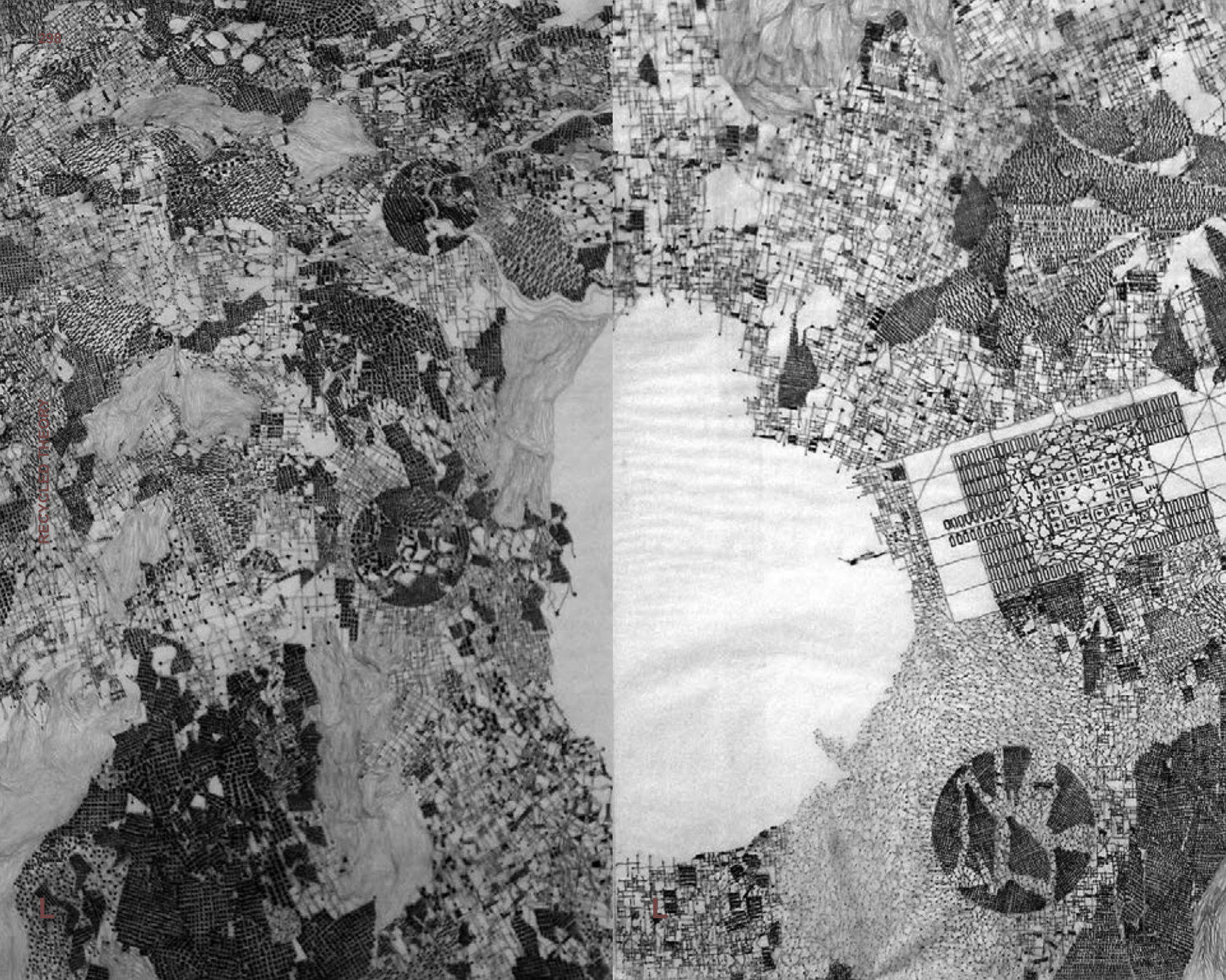
Labirinto

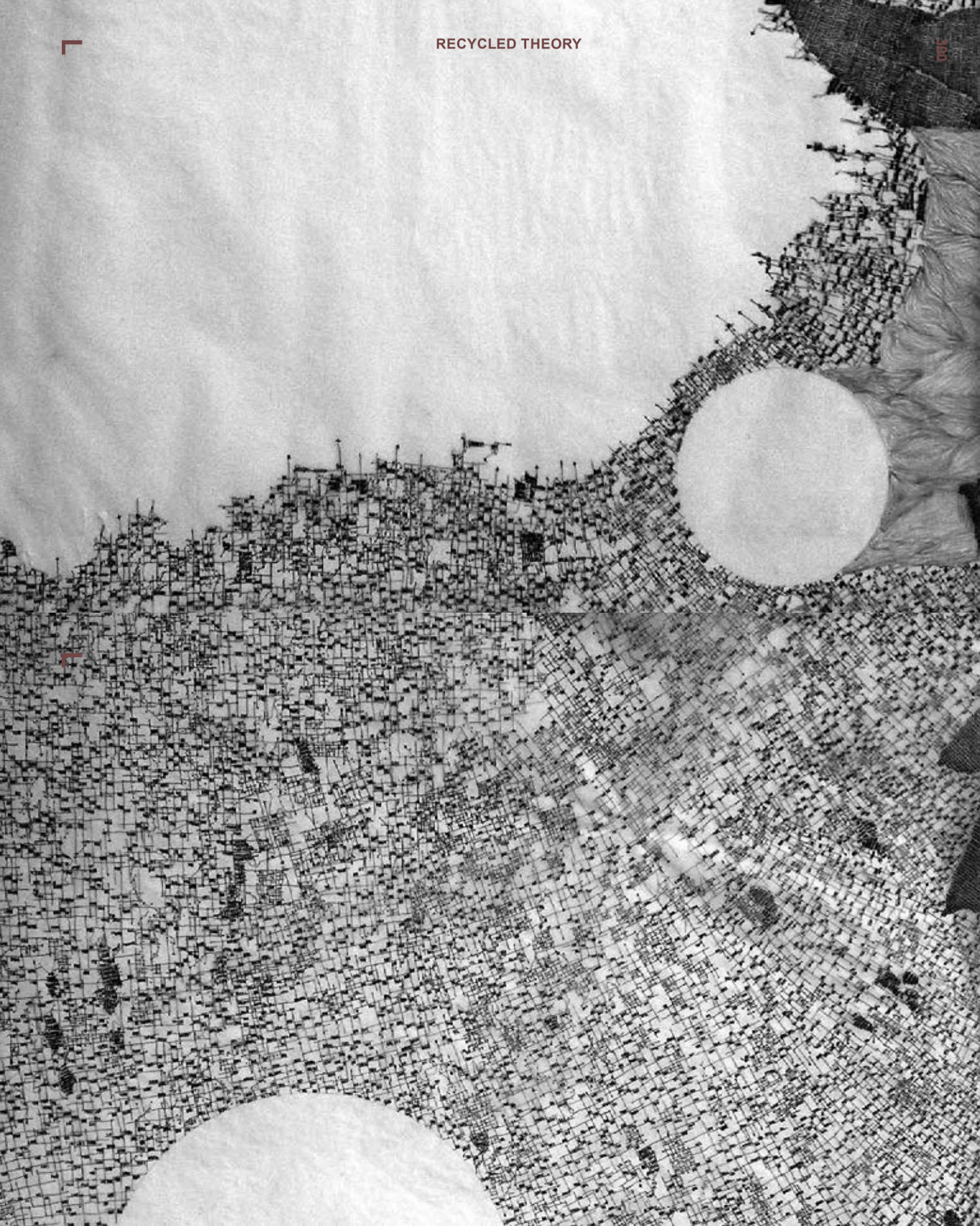
Fabio Alessandro Fusco



F. A. Fusco, Labirinto, 2014







From www.merriam-webster.com;
www.etymonline.com.
Accessed 21 May 2016

latency (ˈlā-tən(t)-sē) noun [1630s, "condition of being concealed, unobserved existence," from *latent*, from Latin *latentem* (nominative *latens*) "lying hid, concealed, secret, unknown," present participle of *latere* "lie hidden, lurk, be concealed," from PIE **late-*, suffixed form of root **lādh-* "to be hidden" (source also of Greek *lethe* "forgetfulness, oblivion," Old Church Slavonic *lajati* "to lie in wait for") + *-cy*. Meaning "dormant, undeveloped" is from 1680s, originally in medicine. Meaning "delay between stimulus and response" is from 1882 (perhaps via the notion of "dormancy"); computer sense (latency time) is from 1954]. | **1.** the quality or state of being latent: *dormancy*. | **2.** something latent. | **3.** a stage of psychosexual development following the phallic stage that extends from about the age of five or six to the beginning of puberty and during which sexual urges often appear to lie dormant.

Declinations

The meanings that the word latency assume in disciplines ranging from biology to physics to psychoanalysis, suggest a range of possible applications in contemporary architectural culture. In biology, a state of latency describes the behavior of organisms that can spend a longer or shorter period of apparent death in conditions of minimal metabolic activity, immobility, rigidity, with no relation to the outside world, and then resume primitive vitality status with the ceasing of unfavorable conditions. Latent genetic characteristics, though unmanifested, are transmitted hereditarily and may reappear even after several generations. In medicine, a disease is latent in the body when it gives no signs of manifestation. In ethology, latency is the time between the perception of a stimulus and the reaction to it; as a rule, the reaction is inversely correlated with the intensity of the stimulus itself. Thus, also in information technology, latency is the time interval that elapses between the *input* given to the system and the resulting *output*; it is, therefore, the measurement of response time. In physics, it is energy or latent heat. In psychoanalysis, the latency period is the beginning of puberty, during which the development of sexuality is arrested whilst awaiting the state of sublimation. According to Sigmund Freud, the "latent content" of a dream is "masked" by symbolic elements called "manifest content;" only through the analytic interpretation of symbolic elements it is possible to reconstruct the unconscious contents that would not otherwise appear in consciousness. Similarly, in analogue photography, the latent image manifests itself, that is, it gains visibility, only in the development process of the film.

Palimpsest

Latency, as a term, became part of the lexicon of architectural culture in correspondence with the emergence of theories and design

practices which focused on interpreting potential (not obvious or explicit), dormant, inactive, unrevealed architectures, cities and contemporary landscapes, through sensitive, perceptive, variable approaches. Approaches that result in a close study of such places also and especially when "immersed" in the folds of everyday life, in order to reveal latent qualities, unexpressed vocations, unforeseen potential. Qualitative approaches that, beyond the quantitative evaluation of conventional planning and analytical methods, "lay bare" conditions which are usually ignored, rejected, forgotten or in a state of standby.

The theories based on the perceptive interpretation of cities emerged in the late 1950s and early 1960s; Steen Eiler Rasmussen (Rasmussen 1959), Kevin Lynch (Lynch 1960) and Gordon Cullen (Cullen 1961) almost simultaneously conducted studies and surveys to define a cognitive approach able to detect manifest or latent codes in an urban context. At the end of the 1960s, Ian L. McHarg (McHarg 1969) defined a theory which has since become fundamental in Landscape Urbanism, which interprets the vocations of emerging metropolitan contexts through analysing the environmental and ecological characteristics by thematic layers. Christian Norberg-Schulz (Norberg-Schulz 1979) furthered research in the relationship between man and environment. Architecture, cities, and landscapes are phenomena that contribute to the sedimentation and strengthening of the general character of a place. It is in the permanence and renewal of the "genius" that emerge the necessary conditions for orientation, mutual recognition, living. Every place, even the most anonymous or degraded, is the result of a stratification of human traces, each bearing identity, history, hard work, dreams, inventions, adaptive capacity; a "palimpsest territory" (Corboz 1985) that contains a multitude of manifest or latent conditions brought to light by "scraping" away each single layer, in order to exercise an override which will, in turn, be temporary and removable. The interpretive approach to a place also involves the observation of people's behaviours: thus Michel De Certeau (De Certeau 1999) analyses practices, rules and ways of life from minimal, habitual gestures which are apparently insignificant but in fact reveal the organisation and quality of places of everyday life.

To understand the contexts of contemporary life (even more complex, fragmented and discontinuous than the cities of the twentieth century) it is necessary to look in depth, without stopping at the first *impromptu* impressions or superficial appearance, but rather to "core out" and analyse, with the skill of a geologist, the various emerging layers in order to reconstruct the history, origin and evolution of a place; identify potential qualities, problems or risks, in view of a projection of development; an attitude that belies the *tabula rasa* approach and reproposes an updated notion of *genius loci*.

Urbanity

For several years, specialist literature has drawn a parallel between the concept of latency and the contemporary city. In *La città latente. Il progetto ambientale in aree di bordo* (Maciocco, Pittaluga 2001) the margin conditions between town and country are viewed as a potential "ecology of boundary" with much scope for a possible urbanity between the macro scale of the territorial/environmental dimension and micro scale of the urban dimension that is expressed between public and private space. In *Città latenti. Un progetto per l'Italia abusiva* (Zanfi 2008) a journey through the illegal urban developments of southern Italy proposes a fundamental conceptual reversal: illegal building, usually considered a social, economic and environmental evil in Italy, is here regarded not as a phenomenon to be eliminated by resorting to the systematic demolition of illegal constructions, as advocated by many, but as an opportunity for a radical urban renewal project on a national scale which can integrate and reinterpret the phenomena and processes of self-generating cities. *Spazialità latenti. Studi e ricerche di progettazione urbana* (Carpenzano, Contini, De Sanctis, Di Giacomo 2011) proposes a compendium of theoretical comments and design experience – experimented in the course of the authors' academic activities – both in contexts where the architectural heritage is of great value and in urban expansion areas that have not wholly consolidated and are still in search of a defined identity and role. Latency is a concept that stimulates visionary and utopian hypothesis, as in the case of *Latent City*, Wang Yaohua's award-winning architecture thesis which voices explicit criticism of China's present, unsustainable model of development and envisages an ideal radial city of 5 km radius built on the principles of environmental quality (light, ventilation, water) by overlapping thematic layers (production, housing, agriculture, mobility); the result is an organism with no "dead end," as the author writes, but infinite development via modular additions.

Landscapes

When defining a landscape, the concept of latency is much more effective than other appellations such as "waste," "refuse," "degradation," "risk," which have been used especially after the adoption and dissemination of the European Landscape Convention (Council of Europe, 2000). These terms identify critical conditions, but do not leave any scope for glimpsing, imagining or anticipating a potential for renewal. Conversely, latent landscapes give way to a likely release of existing, but untapped regenerative energies, an event that is likely to occur at the right time, when conditions allow. "A landscape is never trivial" (Gioffrè 2003); stratification and hybridisation of natural and man-made elements hide a universe of conditions to be revealed through the attitude of observation and listening, the ability of reinterpreting design with a pre-figurative and imaginative capacity. In *Paesaggi rivelati. Passeggiare con Bernard Lassus* (Venturi Ferriolo 2006), the philosopher comments upon the landscaper's theory according to which one must reveal the invisible in order to recognise latent beauty, understood only from a cultural and perceptual standpoint. Colour, light, proportions, and perspectives, are some of the elements that make up a landscape of which we are all creators, both those who create it and those who experience it as visitors. Thus even in the extreme conditions of the *banlieue* of Paris, one of the areas studied by Lassus, the inhabitants crammed into small plots build gardens with few resources yet much creativity, and invent imaginative landscapes, with forests, animals and lakes. Hence, the latent desire to create gardens and landscapes exists as a primary and irreplaceable need for human beings, and is revealed even in seemingly inhospitable places such as, indeed, the city outskirts; a desire that inspires new, welcoming, pleasant, playful, introspective and collective landscapes. Again in France, in the theories and in the gardens of Gilles Clément (Clément 1991; Clément, Eveno 1999; Clément 2004) only a trained eye can identify the qualities of the plant world that are invisible but fundamental for the equilibrium or the evolution of an ecosystem. The task of the gardener is to understand, acquire, and transmit natural phenomena; facilitate, promote, and encourage transformations, even competition between plant species, with a simple gesture of revelation or light stimulation of biological processes. The gardener is the "guardian of the unpredictable" that guides the garden in its evolution and provides clues to the visitor on a journey of discovery among the surprises that nature has in store when it is expressed in its fullness.

Emersion

The concept of latency finds its most effective application in interpretive approaches to the suburbs of the late twentieth century, now consolidated in relatively dense urban centres, but most of all in areas defined in international literature as "sprawl," "città infinita," "ville eclatée," "generic city," "intermediate city." Indeterminate in nature, these areas are not yet cities but no longer countryside, and are characterised by urban sprawl, fragmentation and the breakdown of the landscape. These are areas undergoing uncontrolled urban metabolism and dominated by speculative goals, with the highest concentration of "rubble" inherited from the twentieth-century industrial city bent on the production of goods and on the consumption of primary resources. Territories that arise as a chaotic and varied repertoire of infrastructure and unfinished, underutilised, or run-down public facilities; warehouses and industrial infrastructure built and soon abandoned because already obsolete or no longer responsive to market needs; oversized private buildings, uninhabited, already in ruins; overgrowth and spontaneous forestation of agricultural land, uncultivated because today it is no longer profitable. Territories dominated by

all that is anonymous, spontaneous, illegal, informal, and by the anarchic occupation and modification of the spaces of everyday life. The same areas are also represented in film and television, often through a hyper-realistic and almost documentary style which filmmakers have adopted in the last few years in their exploration of contradictory urban contemporary Italian cityscapes on the margins: Naples in *Gomorra*, the film (Matteo Garrone, 2008) and the series (Stefano Sollima, 2014-15); Rome in the documentary film *Sacro GRA* (Gianfranco Rosi, 2013) and *La banda della Magliana* series (Stefano Sollima, 2011/13); Calabria in *Anime nere* (Francesco Munzi, 2014), *Il sud è niente* (Fabio Mollo, 2013) and *Corpo celeste* (Alice Rohrwacher, 2011). These are works that unveil reality through an account of the close correlation between the behavior of a community of residents and the spaces of their everyday life, explicitly portrayed in their conditions of extreme squalor and degradation. Run-down places in central and southern Italy that have been neglected and where the living conditions outlined above were unknown until recent times, but where clear traces confirm the unexpected persistence of deep and fascinating, supportive and generous, latent humanity that finds shelter from a hostile and aggressive world in the microcosms created in the crevices of the rubble of the contemporary: under the viaducts of Rome's ring road, between the Piranesi-style "Vele" of Scampia where weddings and funerals are staged at the same time, in the garage of unfinished Calabrian houses used for endless convivial meals.

Attitudes

In the theory of re-cycle, latency is part of that family of words that suggest new attitudes, new interpretative and operational modes, new design approaches. They are the *New paradigms* (Ricci 2014) that define the theory in a practical and adaptive context founded on the interpretation of the areas where latent qualities are located, which, if properly unleashed, are crucial in beginning new life cycles of architecture and infrastructure within the city and the landscape.

Re-cycle can only be a selective process that takes into account all the "layers" of the palimpsest, albeit through the exercise of sorting. It is "the choice of what to save and what to lose" (Marini 2014) the conceptual crux of any successful strategy of recycling. Not all contemporary urban waste can in fact be reused: a wide range of possible actions must be taken into account, not simply reactivation but also demolition or controlled decay, processes that still require a design approach. Moreover, even the action of recycling requires the use of energy and only a lucid evaluation, capable of measuring potential qualities, may motivate the transformation of waste into new raw material. Recirculating waste - which does not possess, or has lost, its function, value or meaning – only makes sense if it helps reduce waste, limit rubbish and cut disposal and maintenance costs.

High Line New York (project by James Corner Field Operations, Diller Scofidio + Renfro, 2006/15), a true manifesto of our time, is a case in point of how vision, utopia and imagination are essential to realise the latent potential of an abandoned place. One of the decisive factors in the success of the process of recycle an elevated railway into a public park, is the role played by the community of the Upper West Side of Manhattan which sees disused infrastructure used for new possibilities, recognising the value of identity, untapped potential, that is, latent qualities. An evaluation that does not arise from a romantic feeling or mere nostalgic fascination for rusty, abandoned ruins, but rather by a strong prefigurative capacity. The first act of the story was the founding of the association Friends of the High Line which initiated legal proceedings against the City of New York to prevent the demolition of the elevated rail line. After they won their legal battle, Friends of the High Line led a process that involved launching a fundraising initiative and an international design competition, and following the outcome, constant collaboration with the designers in charge until the realisation of a linear park was complete. Today Friends of the High Line organises cultural events, educational activities, entertainment and games, as well as carrying out routine maintenance of the facility, which is treated as a shared common asset. This process as a whole constitutes a concrete example of functional, but above all symbolic and metaphorical re-cycling. The resignifying of this landscape-infrastructure was achieved thanks to the active, real, creative participation that was inherent in the community. Also, the role of architects and engineers went beyond providing specialised technical skills to exercising their perceptive abilities in order to interpret the unspoken vocations of the High Line, and understanding the aspirations of the local community to translate them in the revival of the dismantled infrastructure and of its socio-economic context.

Imaginaries

The criteria for the choice between recycle and not recycle must therefore be entrusted to a choral shared process involving civil society, local communities, governments and technicians all participating in attentive, patient and creative work. The conditions induced today by climate change, the depletion of primary resources, the impairment of the environment and ecosystem balances, and the exponential growth of urban areas at the expense of rural and natural areas, call for a rethink of the practices of transformation of architecture, cities and landscapes. Such practices can only start from a reinterpretation of the existing patrimony, alongside a renewal of the collective imagination; a short circuit that interprets the "need for utopia and the call to a neo-neo-realist approach" (Ciorra 2014).

Besides taking into account strictly ecological and economic issues, in the practice of interpretation there is also a "poetic" dimension

which is needed to unravel the complex stratification of behaviors, customs, rituals, habits of a settled local community, all aspects that must be reinterpreted in new scenarios of recycling of cities and landscapes. In the most extreme conditions of abandonment and rejection, hidden beneath widespread degradation, there emerges a latent, new and surprising creativity imposed by the scarcity of resources and means; an adaptive inventiveness and aesthetics dictated by a state of emergency, which today we would describe as "resilient," even "sustainable," to be uncovered in the nonmanifest qualities and potential.

In the complex issues and conditions characterising our times, the Re-cycling strategy is effective because it does not involve a rigid, mechanic methodology proceeding from macro to micro scale, in a chronological succession of phases (traditionally: analysis, design, details) but rather a unique process encompassing all scales, a "hypertextual narrative" (Bocchi 2013). An approach that is characterised by constant referencing, sensitive reading of the existing and simultaneously prefigured, even utopian projects; by shifting from large-scale territorial planning to architectural detail, to then going back and verifying, through a creative and participatory process, the correspondence of assumptions and visions to reality.

The concept of latency has a determinant role in order that the process of re-cycling be effective; only through the correct unveiling and re-interpretation of the latent qualities of places, communities, architecture, cities and landscapes, with a pre-figurative and evolutionary attitude, is it possible to imagine the radical renewal of the contemporary human habitat.

Bibliography

R. Bocchi, "Cicli e ricicli dei territori contemporanei," in S. Marini, V. Santangelo (eds.), *Ricicli. Teorie da concetti nomadi e di ritorno* (Roma: Aracne, 2014) | O. Carpenzano, F. Contini, R. De Sanctis, A. Di Giacomo, *Spazialità latenti. Studi e ricerche di progettazione urbana* (Roma: Prospettive, 2011) | P. Ciorra, "Astuti come le colombe," in G. Menzietti (ed.), *True-topia. Città adriatica riciclasi* (Roma: Aracne, 2014) | G. Clément, *Le jardin en mouvement* (Paris: Pandora, 1991) | G. Clément, C. Eveno, *Le jardin planétaire* (Châteauvallon-La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 1999) | G. Clément, *Manifeste du tiers paysage* (Paris: Sujet/Objet, 2004) | A. Corboz, "Territory as Palimpsest," *Casabella*, 516 (1985) | G. Cullen, *Townscape* (London: Architectural Press, 1961) | M. de Certeau, *L'invention du quotidien. Arts de faire* (Paris: Gallimard, 1990) | V. Gioffrè, "Mai banale," in F. Zagari, *Questo è paesaggio. 48 definizioni* (Roma: Mancosu, 2006 | K. Lynch, *The image of the City* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1960) | G. Maciocco, P. Pittaluga, *La città latente. Il progetto ambientale in aree di bordo* (Milano: Franco Angeli, 2001) | I.L. McHarg, *Design with nature* (Boston: Natural History Press, 1969) | S. Marini, "Post-produzioni o del problema della scelta," in Id., V. Santangelo (eds.), *Recycland* (Roma: Aracne, 2013) | C. Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (New York: Rizzoli, 1979) | S.E. Rasmussen, *Experiencing Architecture* (London: Chapman & Hall, 1959) | M. Ricci, *New paradigms* (Trento: List, 2013) | M. Venturi Ferriolo, *Paesaggi rivelati. Passeggiare con Bernard Lassus* (Milano: Guerini e associati, 2006) | F. Zanfi, *Città latenti. Un progetto per l'Italia abusiva* (Milano: Bruno Mondadori, 2008).

Vincenzo Gioffrè

Da www.treccani.it.
Consultato il 19 maggio 2016

latenza s. f. [der. di *latente*]. – Condizione di ciò che è latente, nascosto, che non si è ancora rivelato chiaramente: "l. di una malattia, di un'infezione", *di un'infezione*. In fisiologia sperimentale, *tempo di l.*, lo spazio di tempo che intercorre fra l'applicazione di uno stimolo e la manifestazione della corrispondente reazione. In informatica, il tempo impiegato da un'informazione per andare da un'unità all'altra di un sistema, in partic. da un sensore al relativo elaboratore (è detto anche *l. di risposta*). In psicanalisi, *periodo di l.*, la fase dell'infanzia, che ha inizio col declino del complesso edipico e termina col sopravvenire della pubertà, nella quale si osserva un blocco nell'evoluzione della sessualità.

Declinazioni

I significati che la parola "latenza" assume nelle discipline che spaziano dalla biologia alla fisica alla psicanalisi, suggeriscono uno spettro di possibili applicazioni nella cultura architettonica contemporanea. In biologia si parla di "vita in stato di latenza" per descrivere il comportamento di organismi che possono trascorrere un periodo più o meno lungo di morte apparente in condizioni di minima attività metabolica, immobilità, rigidità, nessuno scambio con il mondo esterno, per poi riprendere la vitalità primitiva al cessare delle condizioni sfavorevoli. I caratteri genetici latenti, pur non manifestandosi, si trasmettono ereditariamente e ricompaiono anche dopo diverse generazioni. In medicina una malattia è latente in quanto presente nell'organismo senza dare segni manifesti. In etologia, latenza è il tempo che intercorre fra la percezione di uno stimolo e la reazione allo stesso; di regola la reazione è inversamente proporziale all'intensità dello stimolo stesso. Così anche in informatica latenza è l'intervallo di tempo che intercorre fra l'*input* dato al sistema e il momento in cui è disponibile il suo *output*, quindi è la misura della velocità di risposta. In fisica è energia o calore latente. In psicanalisi il periodo di latenza è l'inizio della pubertà, durante il quale si registra un arresto nello sviluppo della sessualità in attesa di essere sublimata. Secondo Sigmund Freud il "contenuto latente" di un sogno è "mascherato" dagli elementi simbolici definiti "contenuto manifesto"; solo attraverso l'interpretazione analitica degli elementi simbolici è possibile ricostruire i contenuti inconsci che, altrimenti, non appaiono alla coscienza. Così in fotografia l'immagine latente si rende manifesta, cioè visibile, soltanto nel processo di sviluppo della pellicola.

Palinsesti

Latenza è un termine entrato a far parte del lessico della cultura architettonica in coincidenza con l'affermarsi di teorie e pratiche progettuali incentrate sull'interpretazione del potenziale non ovvio né esplicito, dormiente, inattivo, non rivelato di architetture, città e paesaggi della contemporaneità, attraverso approcci sensibili, percettivi, variabili. Approcci che si concretizzano in un approfondimento ravvicinato dei

luoghi oggetto di studio, anche e soprattutto con "immersioni" tra le pieghe del vissuto quotidiano per svelare, appunto, qualità latenti, vocazioni inespresse, potenzialità impreviste. Approcci qualitativi che ben oltre le valutazioni quantitative dei metodi convenzionali urbanistici e analitici, operano un'azione di "disoccultamento" delle condizioni solitamente ignorate, rifiutate, dimenticate o in stato di attesa.

Le teorie che si basano sulla lettura percettiva della città hanno inizio tra la fine degli anni cinquanta e primi anni sessanta del Novecento; Steen Eiler Rasmussen (Rasmussen 1959), Kevin Lynch (Lynch 1960) e Gordon Cullen (Cullen 1961) quasi contemporaneamente svolgono studi e indagini per definire un approccio cognitivo in grado di individuare codici palesi o latenti in contesti urbani. Alla fine degli anni sessanta Ian L. McHarg (McHarg 1969) definisce una teoria, ancora oggi manifesta nell'approccio del Landscape Urbanism, che interpreta le vocazioni dei contesti metropolitani emergenti attraverso una scansione per layer tematici delle qualità ambientali ed ecologiche. Il rapporto tra contesto e uomo è approfondito da Christian Norberg-Schulz (Norberg-Schulz 1979). Architetture, città, paesaggi sono fenomeni che concorrono alla sedimentazione e rafforzamento del carattere generale di un luogo; è nella permanenza e nel rinnovamento del "genius" che risiedono le condizioni necessarie per orientarsi, riconoscersi, abitare. Ogni luogo, persino il più anonimo o degradato, è l'esito di una stratificazione di tracce umane ciascuna portatrice di identità, storie, operosità, sogni, invenzioni, capacità adattive; un "territorio palinsesto" (Corboz 1985) che contiene una moltitudine di condizioni manifeste o latenti da portare alla luce attraverso l'azione di "raschiatura" di ogni singolo strato, per poter esercitare una sovrascrittura che sarà, a sua volta, non definitiva e removibile. L'approccio interpretativo di un luogo passa anche e soprattutto attraverso l'osservazione dei comportamenti delle persone, così Michel de Certeau (de Certeau 1999) analizza pratiche, regole, modalità di vita a partire da gesti minimi e consueti, apparentemente insignificanti, in realtà rivelatori di organizzazione e qualità dei luoghi di vita quotidiana.

Per comprendere i contesti di vita contemporanei (ancora più complessi, frammentati e discontinui delle città del Novecento) è necessario andare in profondità, senza fermarsi a prime estemporanee impressioni o sguardi superficiali, quanto piuttosto scavare, praticare "carotaggi", analizzare con la perizia di un geologo i vari strati emersi per ricostruire storia, origine, evoluzione; individuare potenziali qualità, criticità o rischi, nell'ottica di una proiezione evolutiva; un atteggiamento che smentisce di fatto la pratica progettuale della *tabula rasa* per riproporre, riattualizzato, il concetto di *genius loci*.

Urbanità

La letteratura specialistica tende da alcuni anni ad associare il concetto di latenza alla città contemporanea. In *La città latente. Il progetto ambientale in aree di bordo* (Maciocco, Pittaluga 2001) la condizione di margine tra città e campagna è intesa come potenziale "ecologia di bordo" densa di una urbanità possibile tra la macro-scala della dimensione territoriale/ambientale e la micro-scala della dimensione cittadina che si esprime tra spazio pubblico e privato. In *Città latenti. Un progetto per l'Italia abusiva* (Zanfi 2008) il viaggio attraverso gli insediamenti abusivi del Sud Italia è proposto operando una determinante inversione concettuale: l'abusivismo, piaga sociale, economica e ambientale del paese, come normalmente inteso, è questa volta interpretato non come fenomeno da eliminare ricorrendo a demolizioni il più possibile a tappeto, come da molti auspicato, ma come occasione di un progetto di radicale rinnovamento urbano a scala nazionale in grado di accogliere e reinterpretare fenomeni e processi autogenerativi della città. *Spazialità latenti. Studi e ricerche di progettazione urbana* (Carpenzano, Contini, De Sanctis, Di Giacomo 2011) propone un regesto di commenti teorici e di esperienze progettuali – sperimentate in attività didattiche dagli autori – sia in contesti in cui si registra una condizione di grande valore del patrimonio architettonico, sia nelle aree di espansione urbana, con una condizione non consolidata, ancora in cerca di identità, definizione e ruolo. Latenza è un concetto che stimola ipotesi visionarie e utopiche, come nel caso di *Latent City*, pluripremiata tesi di laurea in architettura di Yaohua Wang che propone un'esplicita critica all'attuale insostenibile modello di sviluppo cinese e ipotizza un'ideale città radiale di cinque Km di raggio che si genera su principi di qualità ambientale (luce, ventilazione, acqua) per sovrapposizione di layer tematici (produzione, abitazione, agricoltura, mobilità); il risultato è un organismo che nel suo generarsi non prevede "dead end", così come afferma l'autore stesso, ma uno sviluppo infinito per addizioni modulari.

Paesaggi

Nel definire un paesaggio, il ricorso al concetto di latenza è decisamente più efficace di altri appellativi come "rifiuto", "scarto", "degrado", "rischio", utilizzati soprattutto dopo l'adozione e divulgazione della Convenzione europea del paesaggio (Consiglio d'Europa 2000); termini che individuano condizioni critiche senza però lasciare intravedere, intuire o prefigurare, una potenzialità di rinnovamento. Al contrario, "paesaggi latenti" lascia spazio a una probabile azione liberatoria di energie rigenerative, esistenti ma inespresse, un evento che probabilmente si verificherà, al momento giusto, quando le condizioni lo renderanno possibile. "Un paesaggio non è mai banale" (Gioffrè 2003, p. 203); nella stratificazione e ibridazione di componenti naturali e antropiche si cela un universo di condizioni da svelare attraverso una attitudine all'osservazione e all'ascolto, qualità da reinterpretare in chiave progettuale con capacità prefigurativa e immaginifica. In *Paesaggi rivelati. Passeggiare con Bernard Lassus* (Venturi Ferriolo 2006) il filosofo commenta la teoria del paesaggista secondo cui è necessario svelare l'invisibile per riconoscere la bellezza

latente, comprensibile solo attraverso un percorso culturale e percettivo. Colore, luce, proporzioni, punti di vista, sono alcuni degli elementi che costituiscono un paesaggio di cui tutti siamo creatori, sia chi lo realizza, sia chi lo vive come visitatore. Così anche nella condizione estrema della *banlieue* parigina, uno dei territori di indagine privilegiato da Lassus, gli abitanti costretti in piccoli appezzamenti costruiscono giardini con pochi mezzi, molta creatività e inventano paesaggi immaginifici, con foreste, animali, laghi. Esiste, quindi, un desiderio latente di creazione di giardini e paesaggi come esigenza primaria e insostituibile degli esseri umani che si rivela anche nei luoghi apparentemente meno ospitali come, appunto, i sobborghi metropolitani; un desiderio che ispira nuovi paesaggi accoglienti, gradevoli, ludici, introspettivi e collettivi. Sempre in Francia, nelle teorie e nei giardini di Gilles Clément (Clément 1991; Clément, Eveno 1999; Clément 2004) indispensabile è l'educazione dello sguardo per rinvenire le qualità del mondo vegetale che sono al contempo invisibili ma fondamentali negli equilibri o nelle evoluzioni ecosistemiche. Il compito del giardiniere è comprendere, acquisire, trasmettere i fenomeni naturali; agevolare, favorire, incoraggiare il gioco delle trasformazioni, persino delle competizioni tra specie vegetali, con azioni di semplice svelamento o leggera incentivazione di processi biologici. Il giardiniere è il "guardiano dell'imprevedibile" che orienta il giardino nel suo evolversi e fornisce indizi al visitatore per un viaggio di scoperta tra le sorprese che la natura riserva quando si esprime nella sua pienezza.

Emersioni

Il concetto di latenza trova la sua applicazione più efficace negli approcci interpretativi delle periferie del secondo Novecento, oggi consolidate in nuclei urbani relativamente densi, ma soprattutto dei territori definiti dalla letteratura internazionale "sprawl", "città infinità", "ville éclatée", "città generica", "città intermedia", che presentano una natura indeterminata, non ancora città non più campagna, caratterizzata per dispersione urbana, frammentazione e parcellizzazione del paesaggio. Si tratta di territori sottoposti a un metabolismo urbano incontrollato e succube di logiche speculative, dove si registra la più rilevante concentrazione delle "macerie" ereditate dalla città industriale del Novecento proiettata sulla produzione di beni e sul consumo di risorse primarie. Territori che si presentano come un caotico e variegato repertorio di infrastrutture e strutture pubbliche non finite, sottoutilizzate, degradate; capannoni e spazi produttivi costruiti e presto abbandonati perché già obsoleti o non più rispondenti a esigenze di mercato; edilizia privata sovradimensionata, inabitata, già ruderizzata; processi di inselvatichimento e forestazione spontanea di territori agricoli, oggi incolti perché non più redditizi. Territori dove prevale l'anonimo, lo spontaneo, l'abusivo, l'informale, l'anarchica occupazione e modificazione degli spazi di vita quotidiana. Gli stessi territori

sono anche oggetto di osservazione e interpretazione di cinema e televisione, che attraverso un linguaggio spesso iperrealista e quasi documentarista da anni esplorano i contraddittori paesaggi urbani italiani contemporanei nelle condizioni di margine: Napoli in *Gomorra*, il film (Matteo Garrone, 2008) e la serie (Stefano Sollima, 2014-15); Roma nel film documentario *Sacro GRA* (Gianfranco Rosi, 2013) e nella serie *La Banda della Magliana* (Stefano Sollima, 2011-13); Calabria in *Anime nere* (Francesco Munzi, 2014), *Il Sud è niente* (Fabio Molo, 2013) e *Corpo Celeste* (Alice Rohrwacher, 2011). Si tratta di lavori che operano un'azione di svelamento della realtà attraverso la narrazione della stretta correlazione tra comportamenti di comunità di abitanti e i loro spazi di vita quotidiana descritti minuziosamente nelle condizioni di massimo degrado e dichiarato squallore. Luoghi del centro e Sud Italia ignorati, degradati, dove si delineano condizioni di vita fino a poco tempo fa sconosciute, ma dove emergono chiaramente le tracce che confermano l'inaspettata persistenza di una umanità latente, profonda e affascinante, solidale e generosa, che trova protezione da un mondo ostile e aggressivo in microcosmi ricavati negli anfratti delle macerie della contemporaneità: sotto i viadotti del Raccordo Anulare di Roma, tra gli spazi piranesiani delle Vele di Scampia dove si svolgono contemporaneamente matrimoni e funerali, nei garage delle case non finite calabresi utilizzati per interminabili pasti conviviali.

Attitudini

Nella teoria del *re-cycle* "latenza" fa parte di quella famiglia di parole che suggeriscono nuove attitudini, nuove modalità interpretative e operative, nuovi approcci progettuali. Sono i *Nuovi paradigmi* (Ricci 2014) che definiscono la teoria per una pratica contestuale e adattiva fondata sull'interpretazione dei luoghi per individuare qualità latenti che, se correttamente sprigionate, sono determinanti per avviare a nuovi cicli di vita architetture e infrastrutture della città e del paesaggio.

Re-cycle non può che essere un processo selettivo che prende in considerazione tutti gli "strati" del palinsesto ma esercita una cernita; è "la scelta tra cosa salvare e cosa perdere" (Marini 2014, p. 17) il vero nodo concettuale di ogni strategia efficace di riciclo. Non tutte le macerie urbane della contemporaneità, infatti, possono essere riutilizzate, è necessario prendere in considerazione un ventaglio ampio di possibili azioni: non solo la riattivazione, ma anche la demolizione o il deperimento controllato – processi che richiedono comunque un approccio progettuale. Del resto anche l'azione di riciclo richiede l'utilizzo di energia e solo una lucida valutazione, in grado di misurare le qualità potenziali, consente di motivare la trasformazione dello scarto in nuova materia. Rimettere in circolazione lo scarto – che non possiede o ha perso funzione, valore, significato – ha senso solo se consente di ridurre sprechi, contenere rifiuti, abbattere costi di smaltimento e manutenzione.

High Line New York (progetto di James Corner Field Operations, Diller & Scofidio + Renfro, 2006/2015), opera manifesto della nostra epoca, è il caso emblematico di quanto sia necessaria la capacità visionaria, utopica, immaginifica, per interpretare le potenzialità latenti di un luogo abbandonato. Uno tra gli aspetti determinanti nella buona riuscita del processo di *re-cycle* della ferrovia sopraelevata in parco pubblico, è il ruolo svolto dalla comunità di abitanti del West Side di Manhattan, la quale intravede nell'infrastruttura dismessa nuovi utilizzi possibili, ne riconosce valori identitari, potenzialità inespresse, appunto qualità latenti. Una valutazione che non nasce semplicemente da un sentimento romantico o nostalgico di facile fascinazione per il rudere, l'arrugginito, l'abbandonato, quanto piuttosto da una spiccata capacità prefigurativa. Primo atto della vicenda è la costituzione dell'associazione Friends of the High Line che avvia una procedura legale nei confronti della municipalità di New York per scongiurare la demolizione della linea ferroviaria sopraelevata. Vinta la battaglia, Friends of the High Line si fa promotrice di un processo che la vede protagonista dalla raccolta fondi fino alla proposizione del concorso internazionale di progettazione e, a seguito dell'esito, al continuo confronto con i progettisti incaricati fino alla realizzazione del parco lineare. Oggi Friends of the High Line organizza eventi culturali, attività didattiche, ludiche, ricreative, si occupa attivamente della manutenzione ordinaria dell'opera intesa come bene comune condiviso. Si tratta di un processo che nel suo complesso realizza un caso concreto di *re-cycle* non solo funzionale, ma soprattutto simbolico e metaforico; la risignificazione dell'infrastruttura-paesaggio avviene attraverso un'attitudine alla partecipazione attiva, reale, creativa, insita nella comunità. Così anche il ruolo dei progettisti si concretizza non solo nel mettere a disposizione competenze tecniche specialistiche, ma anche e soprattutto nello sperimentare un'attitudine all'ascolto che consente di interpretare le vocazioni inespresse della High Line e di comprendere le aspirazioni della comunità di abitanti da tradurre nel progetto di rinascita dell'infrastruttura dismessa e del relativo contesto sociale ed economico.

Immaginari

La discriminante nella scelta tra il riciclare e il non riciclare non può, quindi, che essere affidata a un processo corale, condiviso, plurimo, che vede coinvolti la società civile, la comunità di abitanti, la pubblica amministrazione, tecnici, tutti partecipi in un lavoro attento, paziente, creativo. Le condizioni determinate, oggi, dai cambiamenti climatici, l'esaurimento delle risorse primarie, la compromissione dell'ambiente e degli equilibri ecosistemici, la crescita esponenziale delle aree urbane a discapito di campagne e aree naturali, impone un ripensamento nelle pratiche di trasformazione di architetture, città e paesaggi che non possono che partire da una rilettura dell'esistente e da un contemporaneo rinnovamento

dell'immaginario collettivo; un cortocircuito che interpreta il "bisogno di utopia e il richiamo a un approccio neo-neo realista" (Ciorra 2014, p. 23).

Oltre la presa in conto delle questioni di carattere strettamente ecologico e economico, nella pratica interpretativa entra in gioco anche una dimensione "poetica" necessaria per svelare la complessa stratificazione di comportamenti, usi, ritualità, abitudini di una comunità insediata in un luogo, tutti aspetti da reinterpretare in nuovi immaginari per il riciclo di città e paesaggi. Nelle condizioni di maggiore abbandono e rifiuto, celata da un apparente degrado diffuso e omologato, si manifesta spesso una creatività latente, inedita, sorprendente, imposta dalla ristrettezza di risorse e di mezzi; un'inventiva e una estetica dell'emergenza, adattiva, diremmo oggi "resiliente", persino "sostenibile", da svelare nelle qualità e potenzialità non manifeste.

Nella complessità di temi e condizioni della contemporaneità *re-cycle* è efficace perché è strategia che non prevede un metodo di lavoro rigido, meccanico, che procede scalare dal macro al micro, per successioni temporali di fasi (tradizionalmente: analisi, progetto, dettagli), quanto piuttosto un processo unico, transcalare, una "narrazione ipertestuale" (Bocchi 2013). Un approccio che si caratterizza per continui rimandi dalla lettura sensibile dell'esistente a simultanee prefigurazioni progettuali, anche utopiche; un oscillare dalla grande scala territoriale al dettaglio architettonico, per poi tornare a verificare, con un processo partecipato e creativo, la rispondenza alla realtà di ipotesi e visioni.

Il concetto di latenza ha quindi un ruolo determinante nella teoria del *re-cycle*; solo grazie a una corretta azione di svelamento e reinterpretazione delle qualità latenti di luoghi, comunità, architetture, città, paesaggi, in un'ottica prefigurativa ed evolutiva, è possibile immaginare il radicale rinnovamento dell'habitat umano contemporaneo.

Bibliografia

R. Bocchi, *Cicli e ricicli dei territori contemporanei*, in S. Marini, V. Santangelo (a cura di), *Ricicli. Teorie da concetti nomadi e di ritorno*, Aracne, Roma 2014 | O. Carpenzano, F. Contini, R. De Sanctis, A. Di Giacomo, *Spazialità latenti. Studi e ricerche di progettazione urbana*, Prospettive, Roma 2011 | P. Ciorra, *Astuti come le colombe*, in G. Menzietti (a cura di), *True-topia. Città adriatica riciclasi*, Aracne, Roma 2014 | G. Clément, *Le jardin en mouvement*, Pandora, Paris 1991 | G. Clément, C. Eveno, *Le jardin planétaire*, Éditions de l'Aube, Châteauvallon-La Tour d'Aigues 1999 | G. Clément, *Manifeste du tiers paysage*, Sujet/Objet, Paris 2004 | A. Corboz, *Il territorio come palinsesto*, "Casabella", 516, 1985 | G. Cullen, *Townscape*, Architectural Press, London 1961 | M. de Certeau, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Gallimard, Paris 1990 | V. Gioffrè, *Mai banale*, in F. Zagari, *Questo è paesaggio. 48 definizioni*, Mancosu, Roma 2006 | K. Lynch, *The image of the City*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1960 | G. Maciocco, P. Pittaluga, *La città latente. Il progetto ambientale in aree di bordo*, FrancoAngeli, Milano 2001 | I.L. McHarg, *Design with nature*, Natural History Press, Boston 1969 | S. Marini, *Post-produzioni o del problema della scelta*, in Id., V. Santangelo (a cura di), *Recycland*, Aracne, Roma 2013 | C. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Mondadori, Milano 1979 | S.E. Rasmussen, *Experiencing Architecture*, Chapman & Hall, London 1959 | M. Ricci, *Nuovi paradigmi*, List, Trento 2013 | M. Venturi Ferriolo, *Paesaggi rivelati. Passeggiare con Bernard Lassus*, Guerini e associati, Milano 2006 | F. Zanfi, *Città latenti. Un progetto per l'Italia abusiva*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

Vincenzo Gioffrè

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 22 May 2016

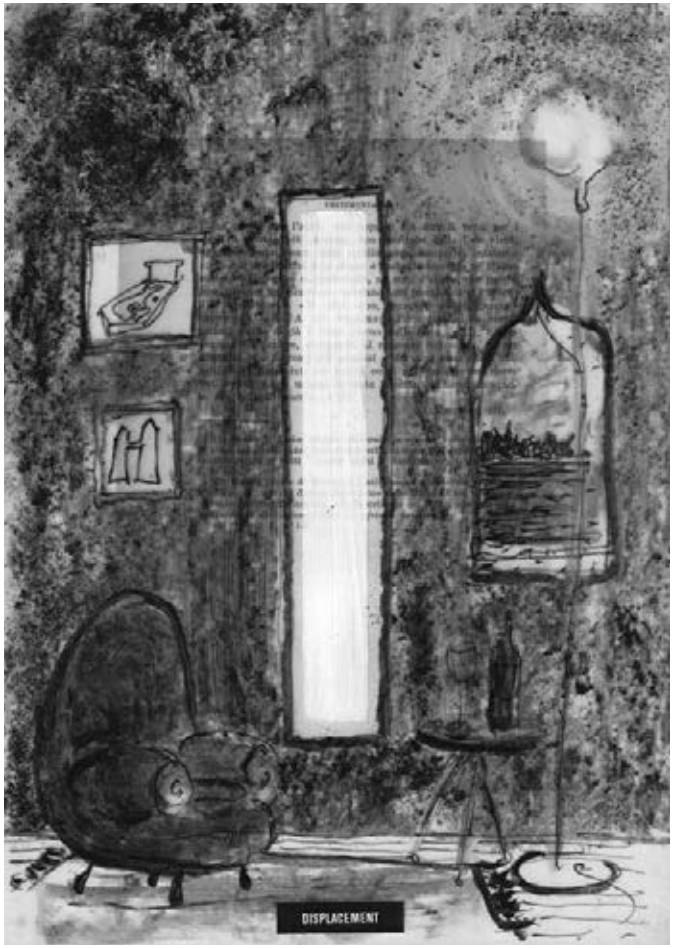
line (laɪn) noun [a Middle English merger of Old English *line* "cable, rope; series, row, row of letters; rule, direction," and Old French *ligne* "guideline, cord, string; lineage, descent;" both from Latin *linea* "linen thread, string, line," from phrase *linea restis* "linen cord," from fem. of *lineus* (adj.) "of linen," from *linum* "linen" (see *linen*)]. | **1.** a narrow continuous mark, as one made by a pencil, pen, or brush across a surface […] | **4.** a straight or curved continuous trace having no breadth that is produced by a moving point. | **5.** (mathematics) **a.** any straight one-dimensional geometrical element whose identity is determined by two points. A line segment lies between any two points on a line; **b.** a set of points (x, y) that satisfies the equation y = mx + c, where m is the gradient and c is the intercept with the y-axis. | **6.** a border or boundary → "the county line." […] | **9.** a specified point of change or limit → "the dividing line between sanity and madness." | **10. a.** the edge or contour of a shape, as in sculpture or architecture,or a mark on a painting, drawing, etc., defining or suggesting this; **b.** the sum or type of such contours or marks, characteristic of a style or design → "the line of a draughtsman," → "the line of a building" […] | **12.** a telephone connection→ "a direct line to New York." | **13. a.** a conducting wire, cable, or circuit for making connections between pieces of electrical apparatus, such as a cable for electric-power transmission, telecommunications, etc.;b. (as modifier) → "the line voltage." | **14.** a system of travel or transportation, esp. over agreed routes → "a shipping line" […] | **21.** a policy or prescribed course of action or way of thinking (often in the phrases bring or come into line). | **22.** a field of study, interest, occupation, trade, or profession → "this book is in your line." | **23.** alignment; true (esp. in the phrases in line, out of line). **24.** one kind of product or article → "a nice line in hats" […] | **28.** a row of words printed or written across a page or column […] | **36.** a defensive or fortified position, esp. one that marks the most forward position in war or a national boundary → "the front line."

A Line

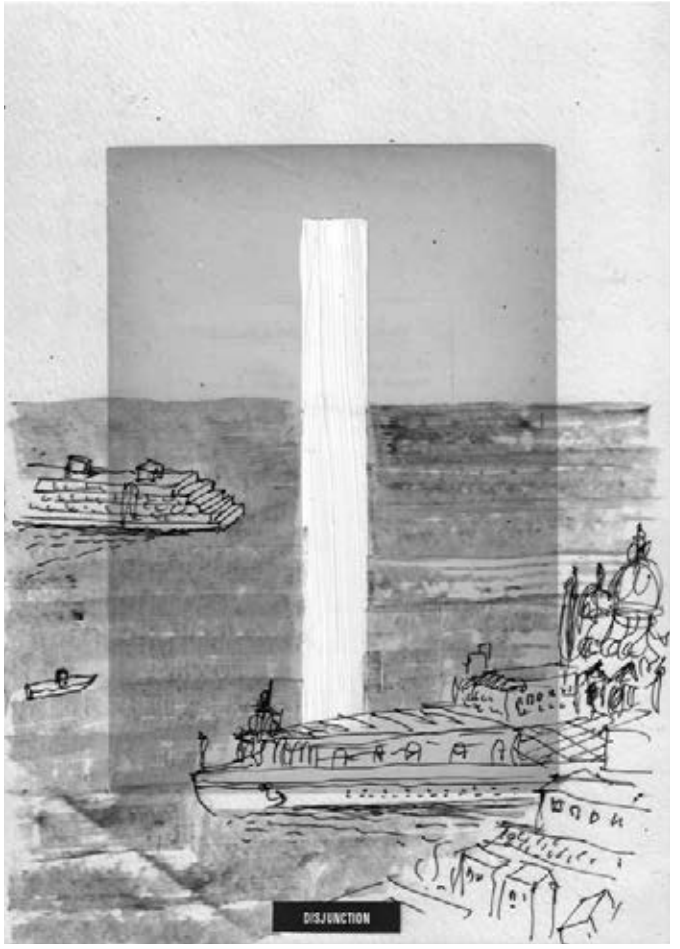
Riccardo Miotto

R. Miotto, A Line, 2016

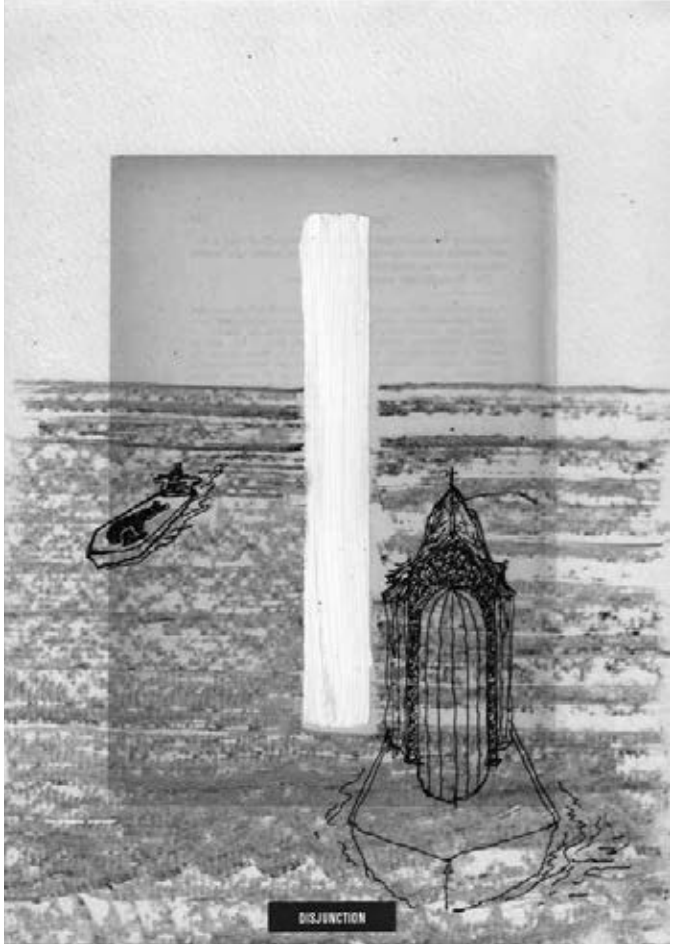
L



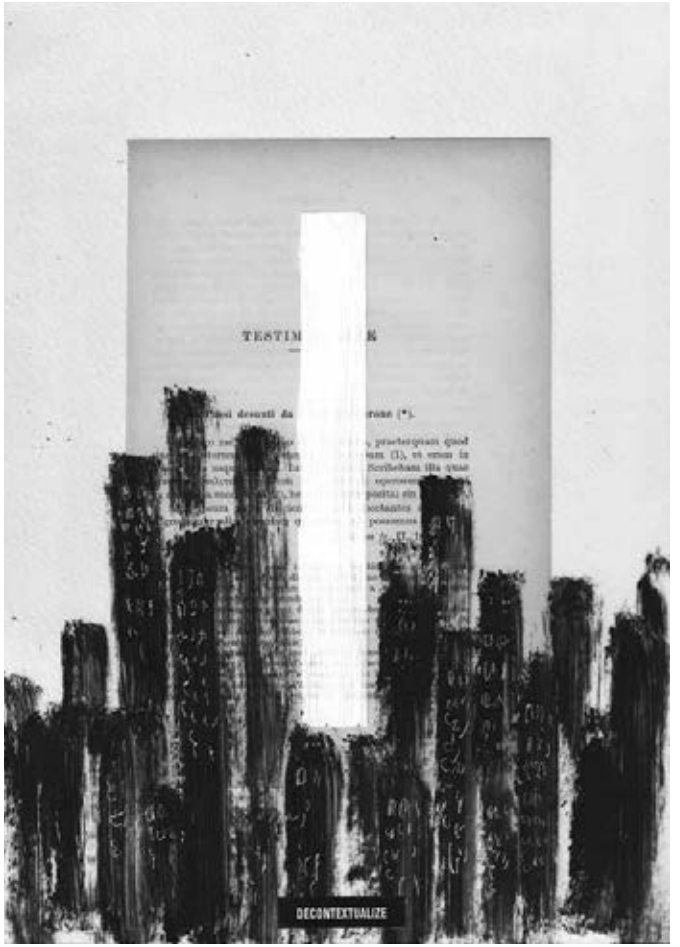
L



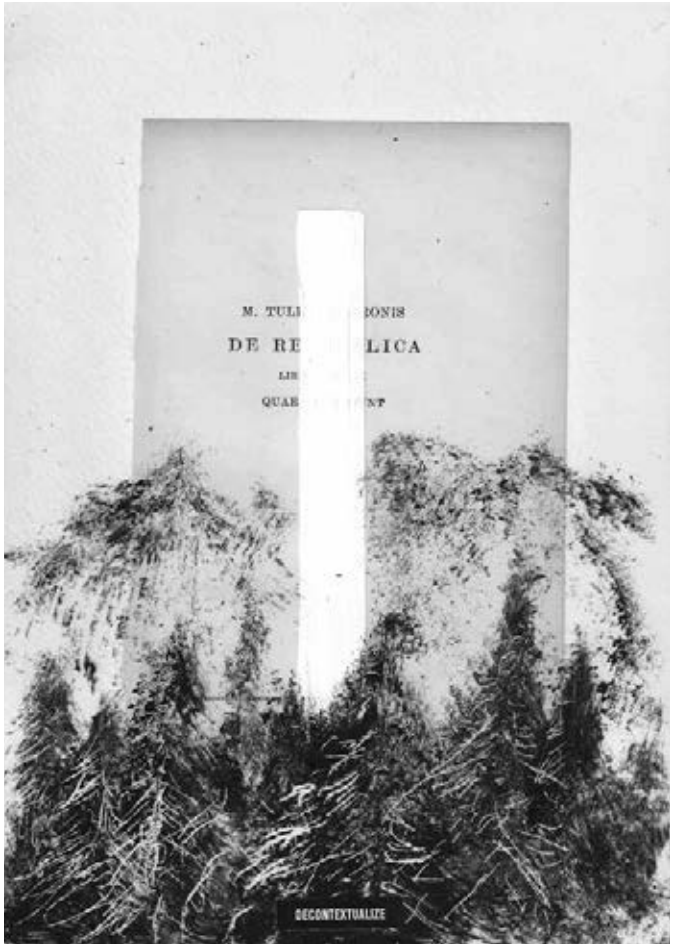
L



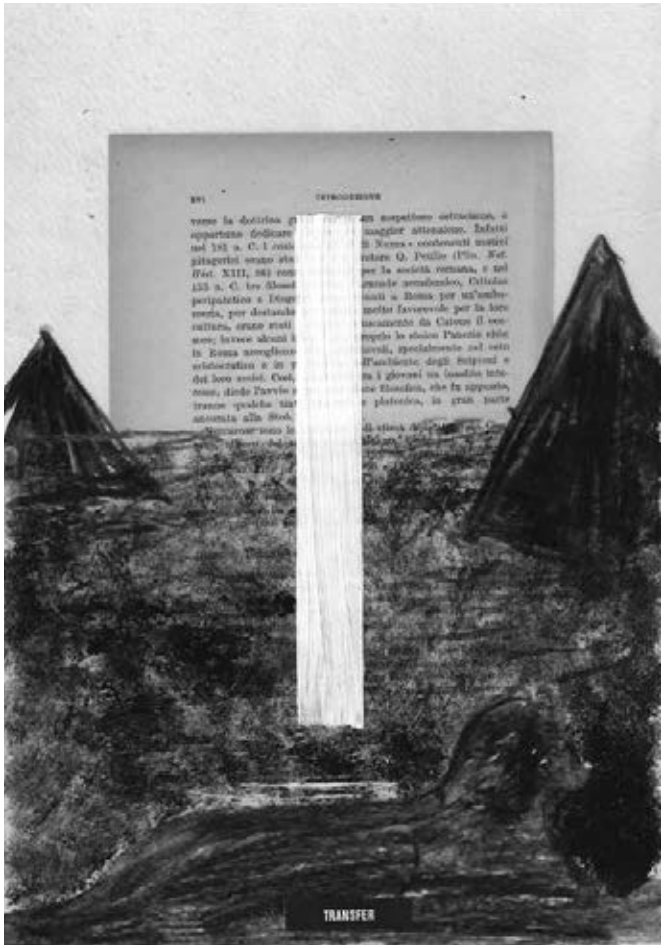
L



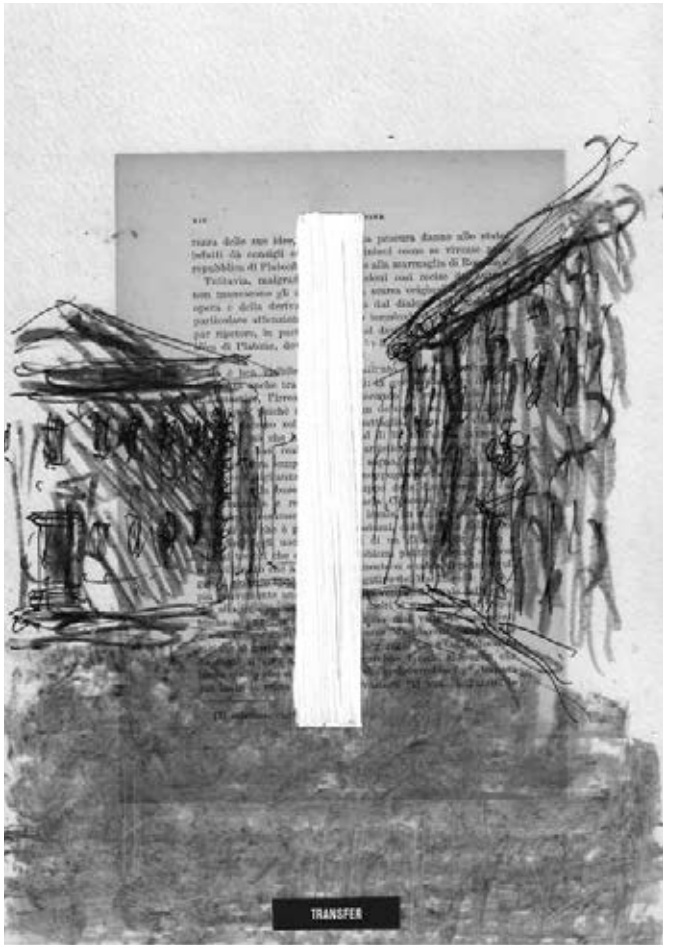
L



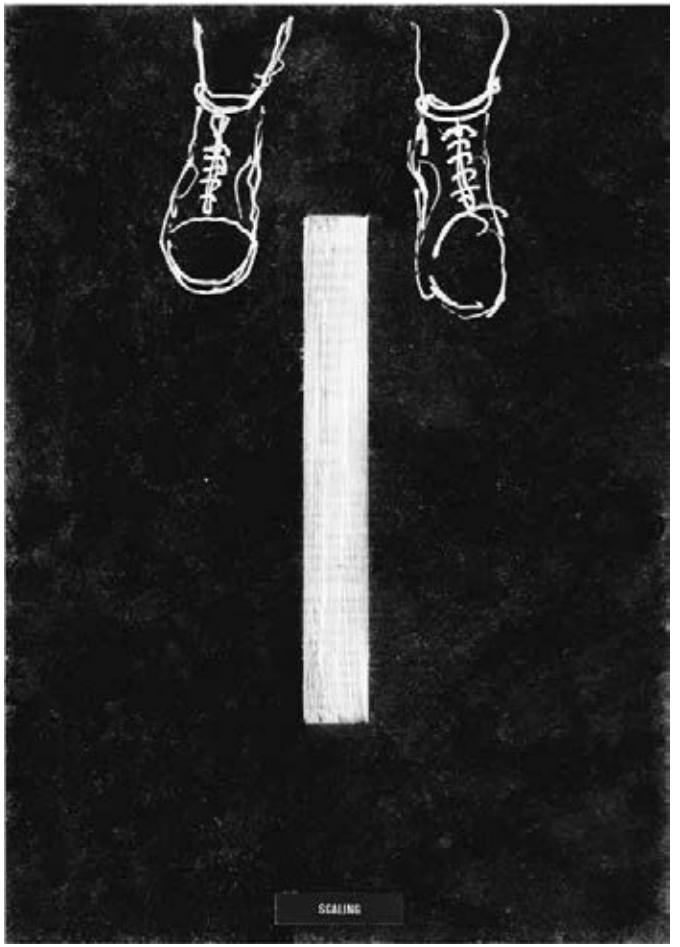
L



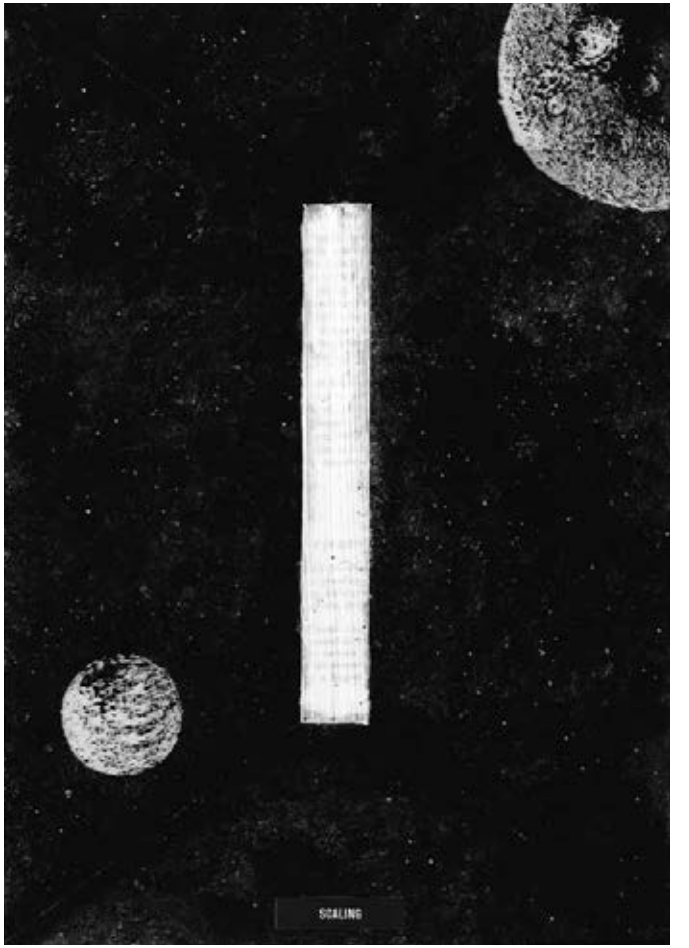
L



L



L



L

machine (məˈʃiːn) noun [1540s, from Middle French *machine* “device, contrivance,” from Latin *machina* “machine, engine, military machine; device, trick; instrument” (source also of Spanish *maquina*, Italian *macchina*), from Greek *makhana*, Doric variant of *mekhane* “device, means,” related to *mekhos* “means, expedient, contrivance,” from PIE **maghana-* “that which enables,” from root **magh-* (1) “to be able, have power” (source also of Old Church Slavonic *mogo* “be able,” Old English *mæg* “I can;” see *may*)]. | **1.** an assembly of interconnected components arranged to transmit or modify force in order to perform useful work. | **2.** Also called: simple machine, a device for altering the magnitude or direction of a force, esp. a lever, screw, wedge, or pulley. | **3.** a mechanically operated device or means of transport, such as a car, aircraft, etc. | **4.** any mechanical or electrical device that automatically performs tasks or assists in performing tasks. | **5. a.** (modifier) denoting a firearm that is fully automatic as distinguished from semiautomatic; **b.** (in combination) → “machine pistol”, → “machine gun.” | **6.** any intricate structure or agency → “the war machine.” | **7.** a mechanically efficient, rigid, or obedient person. | **8.** an organized body of people that controls activities, policies, etc.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 23 May 2016

“Nagging is the necessary repetition on the wilfully inattentive. To ask the same question twice may mean the question is nonsense. To produce the same answer twice is to assume the role of a machine.”

Cedric Price

Cedric Price, “Office Reason, Operation, Objective,” in Id., *Confidential Internal Office Memo* (Montreal: Cedric Price Archive, Canadian Centre for Architecture, 27 July 1973, www.cca.qc.ca. Accessed 17 July 2015).

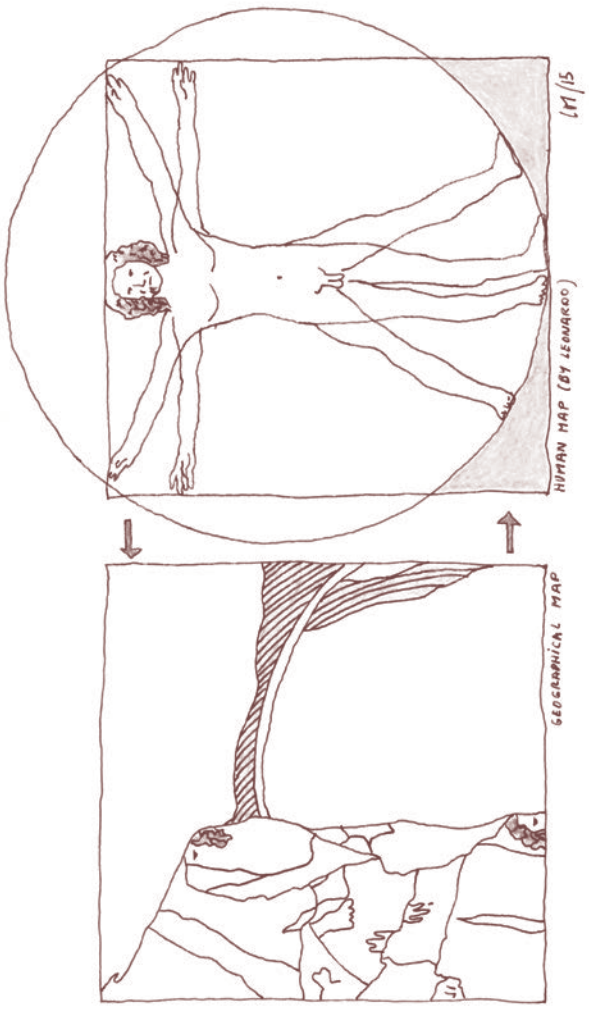
mappa (màp-pa) n.f. [dal lat. *măppa*(m) “tovagliolo, drappo”]. | **1.** rappresentazione grafica a grande scala e molto dettagliata di una zona di terreno (si distingue dalla pianta, in quanto questa rappresenta città e abitati). | **2.** carta geografica. | **3.** prospetto complessivo ma dettagliato di un fenomeno sociale: la mappa dell’associazionismo giovanile. | **4.** (ant.) tovaglia, tovagliolo; in particolare, la tovaglia che copre l’altare della messa.

Da www.garzantilinguistica.it. Consultato il 5 giugno 2016

Recycling Lines

Riuso significa usare elementi di una cosa per costruirne un altra, come se si prendessero pezzi di una Ferrari per costruire un aspirapolvere. In questo caso, usare frammenti di linee prese dal disegno di Leonardo – vera carta del corpo umano – per costruire una ipotetica carta geografica, per sottolineare il legame del corpo con la geografia, dell’abitante con il territorio abitato, del micro con il macro...

Luca Merlini



L. Merlini, Recycling Lines, 2015

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 23 May 2016

metabolism (mɪˈtæbəˌlɪzəm) noun [in physiology sense, 1878, from French *métabolisme*, from Greek *metabole* "a change," from *metaballein* "to change," from *meta-* "over" + *ballein* "to throw" (see *ballistics*)]. | **1.** the sum total of the chemical processes that occur in living organisms, resulting in growth, production of energy, elimination of waste material, etc. See *anabolism*, *basal metabolism*, *catabolism*. | **2.** the sum total of the chemical processes affecting a particular substance in the body → "carbohydrate metabolism," → "iodine metabolism."

Urban Metabolism

1. *Biology, physiology*

The sum of physical and chemical processes in an organism to promote growth, sustain life, and enable the processes of living organisms. As stated by Luis Fernández-Galiano metabolism permits a correlation between thermodynamics and biology (Fernández-Galiano 1991); in metabolic terms organisms are open thermodynamic systems that exchange matter and energy with the exterior; in physiological terms, metabolic respiration is a form of combustion. The first experiments in basal metabolism were undertaken by Italian physician Santorio Santorio in the last decades of the XVI century.

2. *Urban science*

Analogy-based protocol for accounting the material and energy flows within a city, permits quantifying the balance of resource inputs and waste outputs. The concept can be used to make an accounting of efficiency and it can be explained through the first principle of thermodynamics: the amount of waste depends on inputs, which are the sum of outputs and the stock increase. But if measuring urban resilience or strategic redundancy, the output needs to be partially thought of as new resource inputs, and thus metabolism refers to the second law of thermodynamics.

Applied to architecture the term *metabolism* was in fact a defective translation of the japanese word *shinchintaisha,* a term rather related to the symbolic replacement of the old with the new. Coined in May 1960 at International World Design Conference in Tokyo, the word was used by Noboru Kawazoe whilst discussing the organic nature of Kiyonori Kikutake's Marine City Unabara, describing its essential exchange of materials and energy between the city and the exterior world. The so-called Metabolist movement further interpreted this as a continuous renewal and organic growth of the city, and the term was from then on applied to describe the new dynamic urban systems as opposed to previous city models. The group employed these pseudo-scientific images and metaphors willing to modernise the notion of a vernacular Japanese architecture. But this provocative statement

was actually beyond the capacity of a discipline with insufficient available technology at the moment.

This technical handicap has somehow become a very fruitful hybridization amongst architecture, urban design, biology and space engineering. In 1963 Princeton University – supported by the recently inaugurated NASA – launched the national conference "Human Ecology in Space Flight," gathering ecologists, biologist, engineers and spatial researchers to discuss the possibility of a minimum autonomous habitat – under the evocative name of Cabin Ecology given by Buckminster Fuller. Howard T. Odum made important contributions applying the Energy Systems Theory to ecological contexts: combined flow analysis of metabolic processes were firstly applied to rural and urban contexts, thus considered artificial ecosystems. Their visual diagrams of input/output flows had a great impact on the state of the art, envisioning how in both natural or artificial ecosystems productive processes spread evenly over the available surface, as respiration or consumption always group into clusters. This metabolic pattern can be applied to a school of oysters in an estuary as much as to the fabric of our modern cities.

As has been scientifically proved, the high resilience of natural ecosystems is not based on energy-efficient individual processes, but on multiple metabolic affiliations. First Ian McHarg (McHarg 1969) and later McDonough and Braungart (McDonough, Braungart 2002) established the concept of technical metabolism, proposing an overlapping of biological and artificial processes in looped cycles. In analogy to complex natural systems, they envisioned an arrival of wasteless interdependent hybrid flows. In environments of scarce local resources it is perhaps surprising that the efficiency of certain biological processes, such as photosynthesis or digestion, is relatively low. As stated by Andrew Marsh and Azam Khan (Marsh, Khan 2011) a high optimization occurs instead when it comes to metabolizing waste from other parts of the system. The term is found in an "Ecology of Excess" as stated by Eva Franch i Gillabert (Franch 2010), which deals with the super-abundance of residues rather than with the scarcity of energy sources.

In the early 1970s, the concept of Urban Metabolism was formally incorporated as part of the UNESCO Division of Ecological Science. Duvigneaud and Denayer-De Smet's ecological analysis of Brussels has been embraced as one of the most comprehensive applied studies in the field (Duvigneaud, Denayer-De Smet 1975). Since then, many agendas have noted the obsolescence of the current energy model – based on large power plants and a unidirectional distribution network – and the need to build a new energy network based on distributed production and bidirectional transfer. This hypothesis requires two substantial changes to our current models: the establishment of buildings as energy producers; and the existence of a small-scale infrastructural network of energy/matter exchange based on local symbiotic agreements between production and waste.

The process of any local material or energetic exchange between urban nodes with complementary production and consumption is presented as an antidote to energy self-sufficiency, promoting cooperation and therefore higher resilience for our urban systems. The higher the mix of program and scale of the entities implied, the greater the potential for these local transfers to happen. Of course this scenario implies a number of urgent regulatory transformations in our cities: the priority of metabolic cycles over steady urban forms, the predominance of hybrid entities over pure building types, and the emphasis on exchanging boundaries over super-insulated building envelops.

Apart from the aforementioned infrastructural obsolescence, there is another fact blocking this desirable urban resiliency in physical and procedural terms: the archaic disconnection between urban policies and technical building codes. Western urban planning has historically leaned on hygienist and zoning ideologies and strong infrastructural dependence. Although recent ordinances in North America and northern Europe promote multifunctional aggregation, there are still no specific figures to quantify urban mixed-use nor evidence of how it enables local metabolic networks in urban terms. For their part, technical building codes are highly prescriptive agendas that consider the building an autonomous isolated entity, canceling any possible – structural, environmental, energy – exchange between adjacent entities. Paradoxically, the successive revisions of respective agendas in terms of energy efficiency have further increased their mutual disconnection, consolidating instead a highly prescriptive culture that is far from favoring a more holistic approach for urban design and rehabilitation.

Biological analogies have been widely used by urban theory. But while the concept of urban ecosystems can be accepted as a scientific fact, Urban Metabolism still relies on a misused metaphorical analogy that relates the existing city to a living organism. The former failing metaphor nowadays provokes the invention of new methodological tools to bridge the gap between ecological, thermodynamic and socio-economic approaches to urban systems.

In *The Tempations of Survivalism or What do you do with your Waste*, William Braham presents the earth itself as an open system, wholly dependent on the steady flow of solar energy – or solar-stored energy in the form of fossil fuels (Braham 2010). But from a thermodynamic point of view, our ecosystems can either dissipate or maximize the effects of this daily solar flow. As opposed to other planets, the infrastructural qualities of the biosphere permit a sophisticated metabolic process of energy use and stage storage. In "Monsters and Morphogenesis: On Differentiation, Hierarchy and Energy in Natural Systems," Michael Weinstock establishes that these artificial ecosystems – our cities – will thus be capable to generate oxygen, sequester carbon, fix nitrogen and collect and purify water through interlinked systems of material, energy and information (Weinstock 2007).

Bibliography

W.W. Braham, "The Temptations of Survivalism," *Places Journal* (October 2010), https://placesjournal.org/article/the-temptations-of-survivalism/, accessed 23 May 2016 | P. Duvigneaud, S. Denayer-De Smet, "L'Ecosystème Urbs," in P. Duvigneaud, P. Ketemont (eds.), *L'ecosystème urbain Bruxellois* (Bruxelles: Travaux de la Section Belge du Programme Biologique International, 1975) | L. Fernández-Galiano, *El fuego y la memoria. Sobre arquitectura y energía* (Madrid: Alianza Editorial, 1991) | E. Franch i Gillabert, "Ecology of Excess," *Architectural Design*, 80 (2010) | A. Marsh, A. Khan, "Simulation and the Future of Design Tools for Ecological Research," *Architectural Design*, 81 (2011) | W. McDonough, M. Braungart, *Cradle to Cradle: Remaking the Way we Make Things* (New York: North Point Press, 2002) | I. McHarg, *Design with Nature* (Garden City, N.Y.: The Natural History Press, 1969) | M. Weinstock, "Monsters and Morphogenesis: On Differentiation, Hierarchy and Energy in Natural Systems," in AA.VV., *Arte, Arquitectura y Sociedad_Digital* (Barcelona: ESARCH-UIC, 2007).

Nieves Mestre

Da www.treccani.it.
Consultato il 17 maggio 2016

metabolismo s. m. [der. del gr. μεταβολή "mutazione"]. In biologia, il complesso delle trasformazioni chimiche, degli effetti energetici concomitanti e dei fenomeni fisici (diffusione, ecc.) che avvengono nelle cellule, nei tessuti e negli umori di un organismo vivente, animale o vegetale e che assicurano la conservazione e il rinnovamento della materia vivente.

Metabolismo urbano

1. *In biologia, fisiologia*

Il metabolismo è la somma dei processi fisici e chimici in un organismo per promuoverne la crescita, sostenerne la vita, e attivarne i processi di organismi viventi. Come affermato da Luis Fernández-Galiano in *El fuego y la memoria*, il termine "metabolismo" permette una correlazione tra la termodinamica e la biologia (Fernández-Galiano 1991); in termini metabolici gli organismi sono sistemi termodinamici aperti che scambiano materia ed energia con l'esterno; in termini fisiologici, la respirazione metabolica è una forma di combustione. I primi esperimenti di metabolismo basale sono stati intrapresi dal medico italiano Santorio Santorio nell'ultimo decennio del XVI secolo.

2. *Nella scienza urbana*

Il metabolismo è un protocollo analogico per la contabilità dei flussi di materia e di energia all'interno di una città, permette di quantificare l'equilibrio esistente tra risorse e rifiuti. Se il concetto viene utilizzato per calcolare l'efficienza urbana, può essere spiegato attraverso il primo principio della termodinamica: la quantità di rifiuti dipende dalla materia e dall'energia assorbita, che sono la somma della produzione e dell'aumento delle scorte. Ma se invece è utilizzato per misurare la resilienza urbana, i rifiuti devono essere parzialmente considerati come nuovi ingressi, e dunque il metabolismo si riferisce qui al secondo principio della termodinamica, fondamentalmente legato al concetto di entropia.

Applicato all'architettura, il termine "metabolismo" è in realtà una traduzione imprecisa del giapponese *shinichitaisha*, parola legata piuttosto alla sostituzione simbolica del vecchio con il nuovo. Coniata nel maggio del 1960 in occasione della "World Design Conference" di Tokyo, la parola è stata usata da Noboru Kawazoe in riferimento alla natura organica della Marine City Unabara di Kiyonori Kikutake, descrivendo il suo scambio essenziale di materiali ed energia tra la città e l'esterno. Il cosiddetto movimento metabolista ha ulteriormente interpretato il concetto come qualità di un continuo rinnovamento e crescita organica della città; il termine è stato da allora applicato per descrivere nuovi e dinamici sistemi urbani in contrapposizione ai modelli precedenti. Il gruppo ha impiegato queste metafore e altre immagini pseudo-scientifiche con l'intento di rinnovare l'idea di un'architettura giapponese vernacolare. Quest'affermazione, magari provocatoria, era in realtà al di sopra delle reali capacità tecnologiche della disciplina in quel momento. Questo handicap tecnico si è in qualche modo trasformato in un'ibridazione molto proficua tra architettura, urbanistica, biologia e ingegneria spaziale. Nel 1963 l'Università di Princeton, con il supporto della NASA, lanciò la conferenza nazionale "Human Ecology in Space Flight", riunendo ecologisti, biologi, ingegneri e ricercatori spaziali per discutere del concetto di habitat autonomo sotto l'evocativo nome di *Cabin Ecology*, dato da Buckminster Fuller.

Howard T. Odum ha contribuito in modo importante al dibattito applicando la Teoria dei Sistemi Energetici in contesti di natura ecologica: le analisi combinate dei flussi dei processi metabolici sono state per la prima volta applicate a contesti rurali e urbani, di conseguenza considerati come ecosistemi artificiali. I diagrammi dei flussi hanno avuto un grande impatto sullo stato dell'arte, evidenziando come in entrambi gli ecosistemi – naturali o artificiali – i processi produttivi siano sempre distribuiti in modo uniforme sulla superficie disponibile, o come la respirazione o il consumo siano invece sempre riuniti in gruppo. Questo modello metabolico può essere tanto applicato a un banco di ostriche in un estuario, quanto ai nostri moderni tessuti urbani.

Com'è stato scientificamente provato, l'alta resilienza degli ecosistemi naturali non si basa su protocolli individuali ad alta efficienza energetica e risparmio, quanto piuttosto su affiliazioni metaboliche ridondanti. Prima Ian McHarg (McHarg 1969) e successivamente McDonough e Braungart (McDonough, Braungart 2002) hanno stabilito il concetto di metabolismo tecnico, proponendo una sovrapposizione di processi biologici e artificiali nei cicli continui. In analogia con i complessi sistemi naturali, hanno immaginato l'arrivo di flussi ibridi interdipendenti senza traccia di rifiuti. In ambienti con limitate risorse locali è forse sorprendente la relativamente scarsa efficienza di alcuni processi biologici, come la fotosintesi e la digestione. Come affermato da Andrew Marsh e Azam Khan nel loro saggio *Simulation and the Future of Design Tools for Ecological Research* (Marsh, Khan 2011), un'elevata ottimizzazione si verifica anzi quando si tratta di metabolizzare rifiuti provenienti da altre parti del sistema. Il termine si trova in una "ecologia dell'eccesso", così come affermato da Eva Franch i Gilabert nel suo saggio *Ecologies of Excess* (Franch 2010), che ha a che fare con la sovrabbondanza di residui piuttosto che con la scarsità delle risorse energetiche.

Nei primi anni del 1970, il concetto di metabolismo urbano è stato istituzionalizzato dalla Divisione di Scienza Ecologica dell'Unesco. L'analisi ecologica di Bruxelles, effettuata da Paul Duvigneaud e Denayer-De Smet, è stata accolta come uno tra i più esaustivi studi applicativi nel campo (Duvigneaud, Denayer-De Smet 1975). Da allora, molte agende sociali e accademiche hanno segnalato l'obsolescenza dell'attuale modello energetico, basato su grandi centrali elettriche e una rete di distribuzione unidirezionale, nonché la necessità di costruire una nuova rete energetica – produzione diffusa e distribuzione bidirezionale. Questa ipotesi richiede due modifiche sostanziali ai nostri modelli urbani: l'istituzione di entità edilizie come generatori di energia; e l'esistenza di una rete di infrastrutture a scala minore per lo scambio di energia-materia basato su accordi simbiotici tra eccesso e domanda a livello locale.

Qualsiasi scambio di materia o energia locale tra nodi urbani con necessità complementari di produzione-consumo è presentato come un antidoto contro l'autosufficienza energetica, promuovendo la cooperazione e quindi favorendo una maggiore capacità di recupero per i nostri sistemi urbani. Quanto maggiore è il mix di programmi funzionali e delle diverse scale per entrambe le entità coinvolte, tanto più alto è il potenziale metabolico della sua associazione simbiotica. Naturalmente questo scenario implica un numero di trasformazioni normative urgenti nelle nostre città: la promozione di cicli metabolici rispetto a forme urbane statiche, il predominio di entità ibride su quelle tipologicamente pure e la moltiplicazione di prestazioni di scambio invece della super-coibentazione dell'involucro edilizio.

Oltre alla già citata obsolescenza delle infrastrutture, un altro fatto è capace di bloccare – in termini fisici e procedurali – questa desiderabile resilienza urbana: l'antica disconnessione tra politiche urbane e codici tecnici edilizi. La pianificazione urbana occidentale è stata storicamente fondata su una considerazione della zonizzazione di carattere igienista e su una forte dipendenza dalla presenza di infrastrutture. Nonostante recenti norme in Nord America e Nord Europa promuovano l'aggregazione multifunzionale, non ci sono ancora cifre esatte per quantificare il *mixed-use* in termini urbani, né evidenze di come diventino supporto di reti metaboliche locali. D'altra parte, i codici tecnici sono regolazioni, più prescrittive che performative, che considerano l'edificio come un'entità autonoma isolata, annullando ogni possibile scambio, strutturale, ambientale, energetico, tra entità adiacenti. Paradossalmente, le

recenti revisioni delle politiche in materia di efficienza energetica hanno aumentato la loro reciproca sconnessione, consolidando invece una cultura altamente prescrittiva e lontana dal favorire un approccio più olistico nella progettazione e nella riabilitazione urbanistica.

Le analogie biologiche sono state ampiamente utilizzate nella teoria urbana, eppure, mentre il concetto di ecosistema urbano è accettato come un fatto scientifico, il metabolismo urbano si basa ancora su un'analogia metaforica ricorrente che identifica la città esistente con un organismo vivente. La precaria metafora di una volta sfida oggi l'invenzione di nuovi strumenti metodologici per colmare il divario tra gli approcci ecologici, termodinamici e socio-economici dei sistemi urbani.

In *The Tempations of Survivalism or What do you do with your Waste*, William Braham presenta la terra stessa come un sistema aperto, del tutto dipendente dal flusso costante di energia solare, o dall'energia solare immagazzinata su combustibili fossili (Braham 2010). Eppure da un punto di vista termodinamico, i nostri ecosistemi possono sia dissipare che massimizzare gli effetti di questo flusso solare, e, al contrario di altri pianeti, le qualità infrastrutturali della biosfera consentono un protocollo metabolico molto sofisticato di consumo e stoccaggio energetico. In *Monsters and Morphogenesis: On Differentiation, Hierarchy and Energy in Natural Systems* (2002), Michael Weinstock afferma che questi ecosistemi artificiali, le nostre città, saranno di conseguenza in grado di generare ossigeno, catturare carbonio, fissare l'azoto, raccogliere e purificare l'acqua attraverso sistemi collegati di materia, energia e informazione (Weinstock 2007).

Bibliografia

W.W. Braham, *The Temptations of Survivalism*, "Places Journal", ottobre 2010, www.placesjournal.org/article/the-temptations-of-survivalism/, consultato il 23 maggio 2016 | P. Duvigneaud, S. Denayer-De Smet, *L'Ecosystème Urbs*, in P. Duvigneaud, P. Ketemont (a cura di), *L'ecosystème urbain Bruxellois*, Travaux de la Section Belge du Programme Biologique International, Bruxelles 1975) | L. Fernández-Galiano, *El fuego y la memoria. Sobre arquitectura y energia*, Alianza Editorial, Madrid 1991 | E. Franch i Gillabert, *Ecology of Excess*, "Architectural Design", 80, 2010 | A. Marsh, A. Khan, *Simulation and the Future of Design Tools for Ecological Research*, "Architectural Design", 81 (2011) | W. McDonough, M. Braungart, *Cradle to Cradle: Remaking the Way we Make Things*, North Point Press, New York 2002 | I. McHarg, *Design with Nature*, The Natural History Press, Garden City, N.Y 1969 | M. Weinstock, *Monsters and Morphogenesis: On Differentiation, Hierarchy and Energy in Natural Systems*, in AA.VV., *Arte, Arquitectura y Sociedad_Digital*, Esarch-Uic, Barcelona 2007.

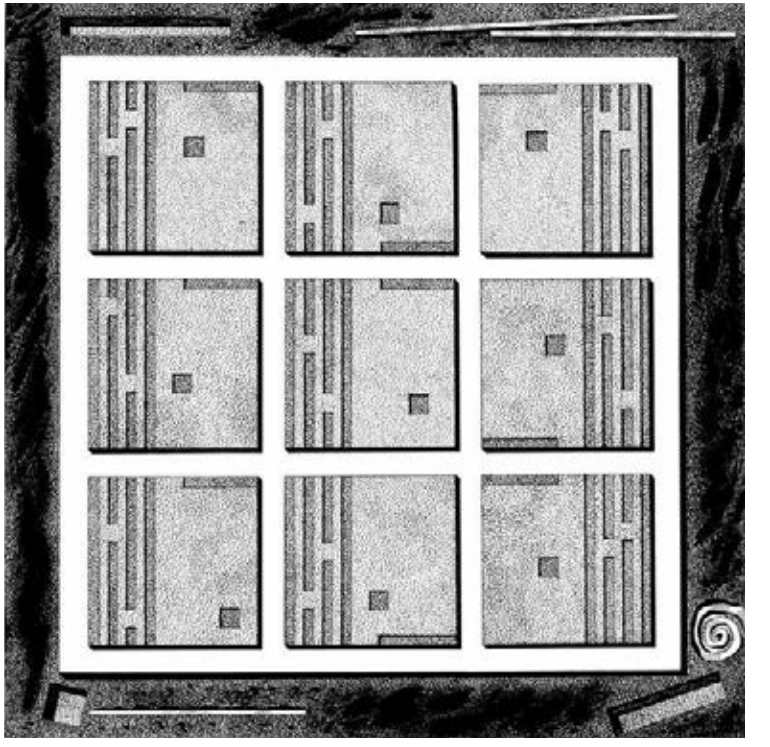
Nieves Mestre

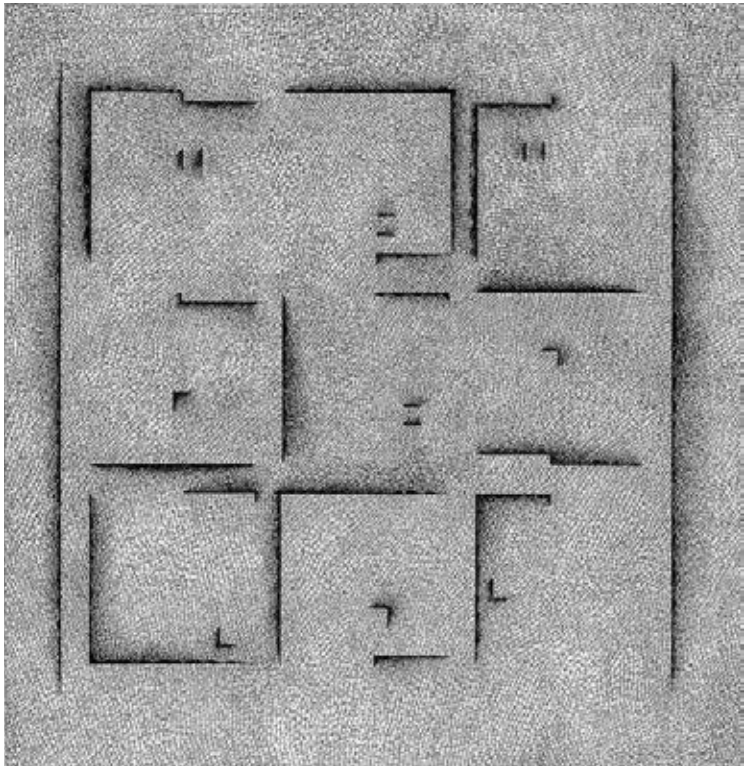
Da www.treccani.it.
Consultato il 17 maggio 2016

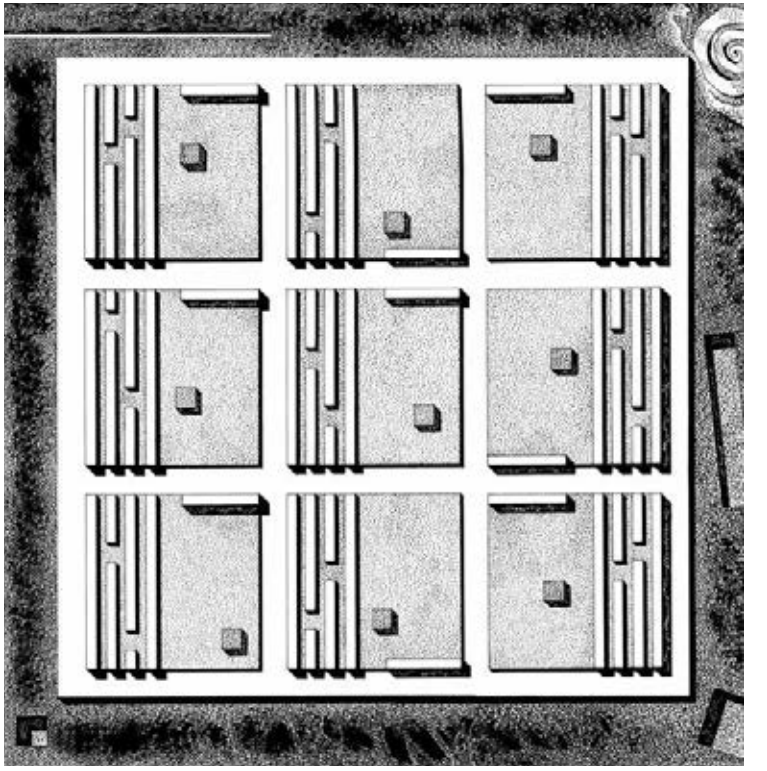
metamorfosi s. f. [dal gr. μεταμόρφωσις, der. di μεταμορφόω "trasformare", comp. di μετα- "meta-" e μορφή "forma"]. | **1.** trasformazione, e in partic. trasformazione di un essere o di un oggetto in un altro di natura diversa, come elemento *tipico* di racconti mitologici o di fantasia, spesso soggetto di opere letterarie, spec. del mondo classico, nelle quali il termine è usato anche come titolo (nella traduz. ital.), soprattutto al plur.: "le *Metamorfosi* di Ovidio, di Apuleio, di Nicandro di Colofone"; "*La metamorfosi* (ted. *Die Verwandlung*) di Franz Kafka".

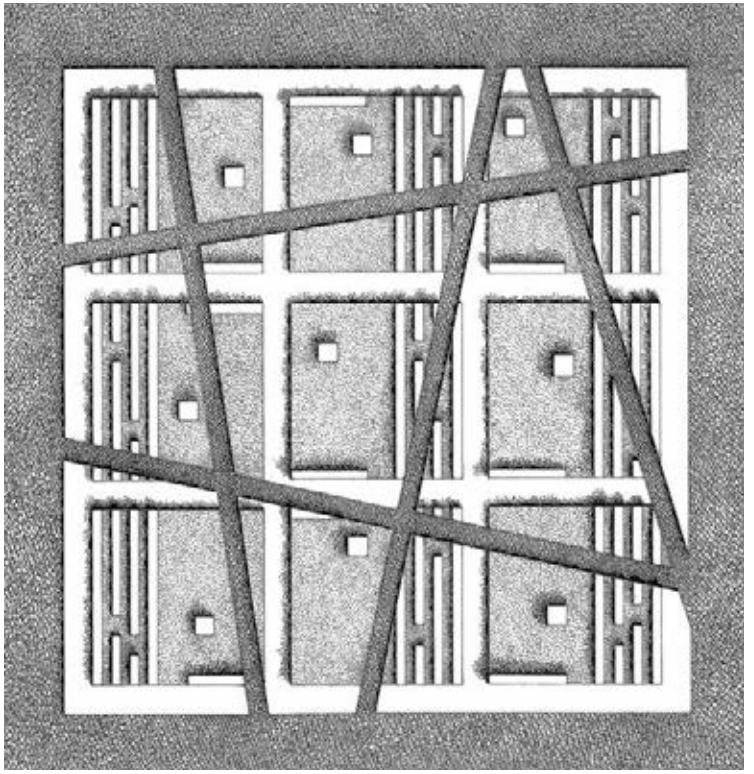
Matematica del riciclo ideale

Franco Purini

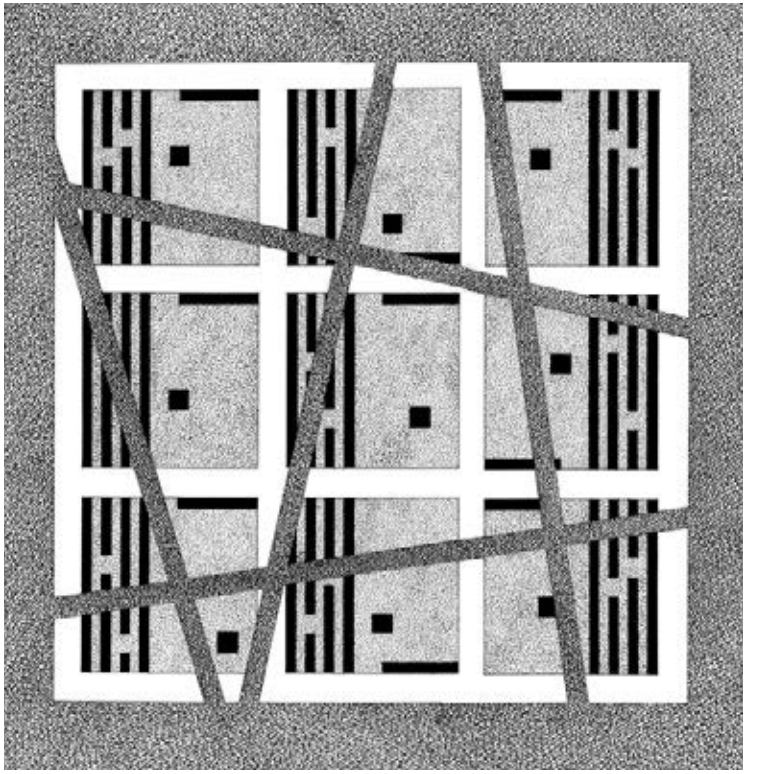




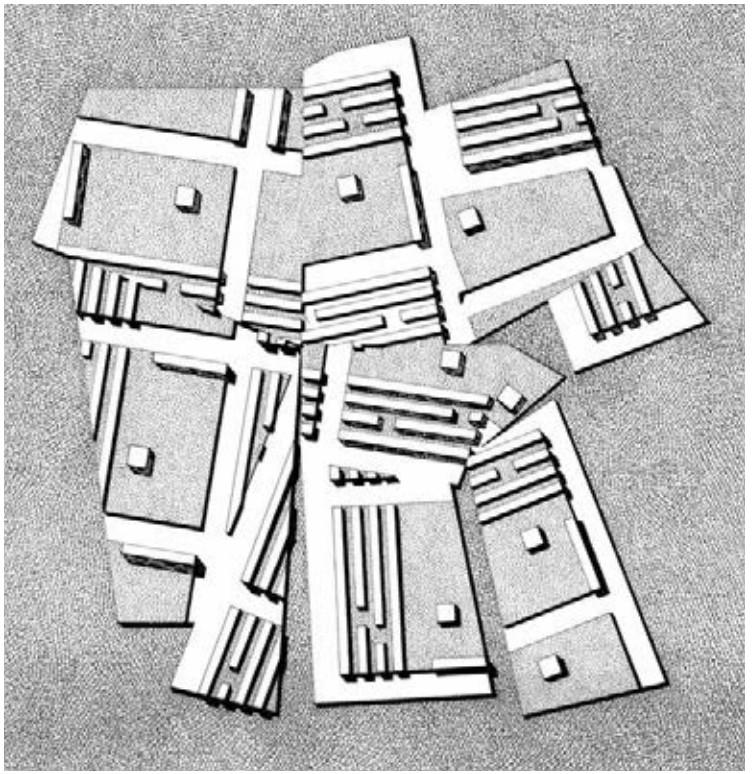


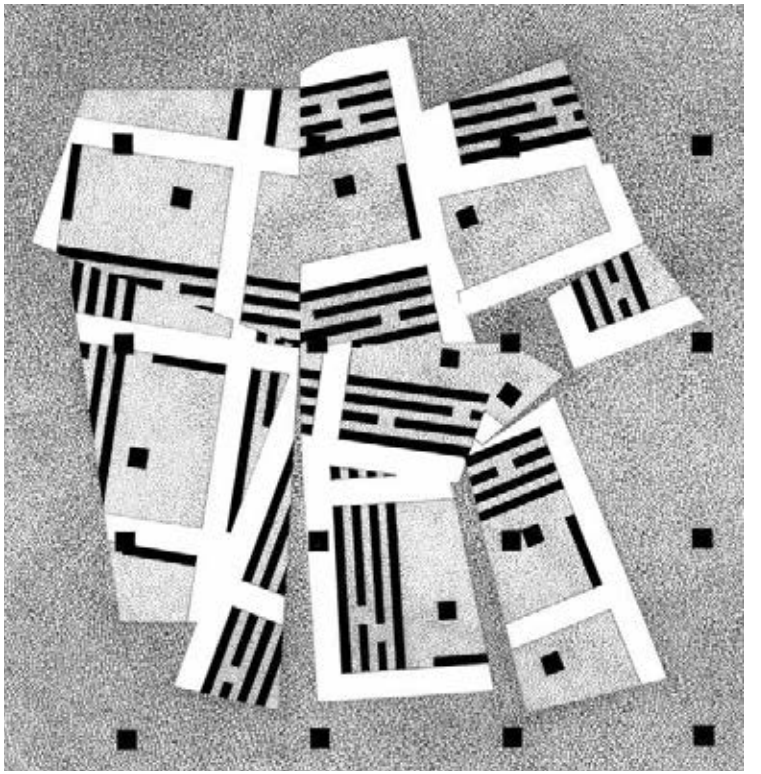


M



M





F. Purini, Matematica del riciclo ideale, 2016

Da www.treccani.it.
Consultato il 17 maggio 2016

metropoli s. f. [dal lat. tardo *metropŏlis*, gr. μητρόπολις, comp. di μήτηρ -τρός “madre”, e πόλις “città”]. | **1.** nella *Grecia* antica, la “città madre” rispetto alle colonie da essa fondate (per es., *Corinto* rispetto a *Corcira*, *Megara* di Grecia rispetto a *Megara Iblea*). Analogam., in *età moderna*, lo stato o il territorio nazionale in rapporto alle colonie e ai possedimenti d’oltremare; in questo sign. però la parola è poco usata (si dice di solito *madrepatria*), mentre è abbastanza comune l’agg. *metropolitano*. | **2. a.** la capitale, o in genere la città principale di uno stato, di una regione. Per analogia, città a cui sia riconosciuta una particolare preminenza; **b.** città o chiesa principale di una provincia ecclesiastica; **c.** più genericam., città di notevoli dimensioni, spec. se caratterizzata da un’intensa e dinamica vita sociale, economica, culturale e sim.

Ipermetropolis

Rosario Giovanni Brandolino

R. Giovanni Brandolino, Ipermetropolis, 2015

M

modification (ˌmɒdɪfɪˈkeɪʃən) noun [c. 1500, in philosophy, from Middle French *modification* (14c.) and directly from Latin *modificationem* (nominative *modificatio*) "a measuring," noun of action from past participle stem of *modificare* (see *modify*). Meaning "alteration to an object to bring it up to date" is from 1774. Biological sense is attested by 1896]. | **1.** the act of modifying or the condition of being modified. | **2.** something modified; the result of a modification. | **3.** a small change or adjustment. | **4.** (grammar) the relation between a modifier and the word or phrase that it modifies.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 23 May 2016

In October 2012, the Dean of the Graduate School of Design at Harvard University, Mohsen Mostafavi, opened a day of reflection on the theme "Texts and Projects," with Bernardo Secchi and Paola Viganò as guest speakers. The grounds for reflection and the subjects of the lectures dealt with the period beginning in the early 1980s and whose epicenter is found in the double issue of *Casabella* dedicated to *Architecture as modification* (*Casabella* 1984).

It is no coincidence that the Mostafavi's themes seek precisely in that debate a defining moment for the understanding and action of the practice of contemporary design. They concern the inquiry into regulatory responsibilities with respect to contemporary challenges regarding the use of resources, environmental studies and the relative large-scale architectural implications, challenges that also compel school and education to prioritize determining the relationship between ethical and aesthetic conditions of the transformations under way.

"Modification," as it is presented here, therefore expresses its meaning in the necessary relationship between the citizen, the community, the environment and its design. It is a project that links the thought of the memory of places to the thought of the future of men, questioning itself on an ever-changing scale that joins endless pages of documents in stone to the form of a sharing which is constantly renewed.

This holistic understanding substantiates the basis of the positions of a debate which took place (to give two rather known references on these topics) in the double issue of *Edilizia moderna* focused on *La forma del territorio* (the shape of territory), and the already mentioned *Casabella*, which explore the field of this particular project in its architectural, urban, landscape and epistemological aspects.

Bernardo Secchi's contribution, "The conditions have changed," raises in the latter issue a crucial questions about the concept of modification concerning space and design: "The issue is no longer the *ex-novo* construction of the modern city ... The space in which we will live in the next decades is largely already constructed. The matter now is to give meaning and future through continuous modification to the city, the territory, the existing materials, which imply a change in the way

we design that allows us to regain the ability to see, foresee and control. Vision must indeed be the starting point" (Secchi 1984).

It is clear that this approach has established, rather than a model, a complicated open framework where, each time on a case-by-case basis, one can define a precise value of the form of the situation and of its proposed modification. It is a web of different questions, many of which are still open today, which also connects the themes of "Territory As Palimpsest" (Corboz 1985) and "Designing the Ground" (Secchi 1986).

It does not seem, therefore, that this call to work on the pre-existing has lost any relevance. It is first and foremost the ability to view critically, which serves as a new starting point. This critical view, besides determining an "open" view of reality, i.e. a place of convergence for views and actions, drives the very idea of design, at different stages of ancient and recent history, to undergo a process of modification.

In this framework, in order to understand the meaning and a possible practical reading of the reality of contexts open to diverse and changing interpretations, it may be interesting to look to Cézanne's work and his renowned approach towards nonrepresentational pictorial research, one of actual materiality and emotionality of phenomena, referring in particular to the contribution of Maurice Merleau-Ponty, "Cezanne's doubt," the author concludes the essay with the words: "The painter was only able to build an image. We need to wait for this image to come to life for others. This work of art will then have joined disparate paths, and will no longer exist in one alone as in a tenacious dream or a persistent delirium, or in space as a painted canvas, but dwell undivided in many spirits, presumably in every possible spirit, as an ever-lasting acquisition" (Merleau-Ponty 1945).

The research of reality is enriched, as the work of the great painter is described, by this essential quality of openness to the reading and interpretation of "others" – of those who, due to their design needs, are led to the interpretation and therefore to the reconstruction of the reality proposed by the author.

Its own relativism is an aspect of design that comes from the best tradition of modernity: that which is born and constantly regenerates itself through an approach of self-critique, that is, the ongoing questioning of the conditions and of the very knowledge of reality, as well as its own foundations.

A recent project initiated by the Municipality of Rome and the MAXXI Foundation, "Rome 2025, The Future of the Metropolis" (carried out with the PhD in Architectural, Urban and Interior Design within the PRIN – Research Projects of National Interest – "Re-cycle Italy"), was an opportunity to elaborate a possible reformulation of the design process according to changing conditions through the themes set out above.

The purpose was to create a ten-year vision of the Roman territory, focused on the historic and expanded center, through a grid of 25

quadrants, on a large portion of 50 by 50 square kilometers. The experience was shared among 24 Italian and foreign universities that were each responsible for a square of the grid measuring 10 by 10 square kilometers.

How can the shape of the project control the process of modification before the horizons of such complexity? What kind of metamorphosis must the design process undergo in the wake of substantial disciplinary failure of every form of control of the dynamics that impact reality on both a metropolitan and territorial scale?

Under a vision of such great temporal and spatial scale and within a framework composed of 24 other proposals, the architectural project was meant to affirm a principle: the project, which does not wish to relinquish the architectural dimension, should be an open one, that is, a project of projects: from the point of view of the formal outcome as well as from the point of view of different temporal horizons of the various settings of transformation touched upon, and lastly from the perspective of the authors themselves who approach their research by sharing some key themes.

Hence the specific issues that emerge as a common foundation framework within which the contemporary Roman metropolis are found: Ground, Memory, Recycling, Threshold. Ground – which involves questions of territory, landscape, and origin. Memory – identity, tradition, future. Recycling – sustainability, decrease, change of use. Threshold – differences, limit, connection.

The next step, re-composition, has led to the definition of an abacus diagram of settlement and housing possibilities, made available by other authors at different times.

The figure of the grid deforms when confronted with the shape of the territory and with the push given by connections and activated opportunities. The ground grid supports a possible order that expands the authors' themes in reality and time. Its strong ties are the meeting points between themes and territories, where possibility reveals reality and reality unveils possibilities.

Bibliography

Casabella, 498/9 (1984), *Architecture as modification* | A. Corboz, "Territory as Palimpsest," *Casabella*, 516 (1985) | *Edilizia moderna*, 87-88 (1966), *La forma del territorio* | M. Merleau-Ponty, "Cezanne, s doubt" (1945), in Id. *Sense and Non-sense* (Evanston: Northwestern University Press, 1964) | B. Secchi, "Designing the Ground," *Casabella*, 520 (1986) | B. Secchi, "The Conditions Have Changed," *Casabella*, 498/9 (1984).

Vittorio Gregotti
Andrea Di Franco

Da www.treccani.it.
Consultato il 17 maggio 2016

modificazione s. f. [dal lat. tardo *modificatio -onis*]. | **1.** l'azione di modificare e il suo effetto; parziale trasformazione introdotta o subìta da qualche cosa nel suo modo di essere; **a.** in araldica, ogni alterazione delle pezze, spec. di quelle principali e più frequenti, che ne muta la forma normale; **b.** in genetica, oltre che nel sign. generico, il termine può essere usato per indicare la variazione somatica (detta anche *somazione*) che è prodotta negli organismi dall'ambiente attraverso l'induzione di cambiamenti fisiologici e che, a differenza della *mutazione*, non dipende da variazioni del patrimonio genetico delle cellule (sia somatiche sia germinali) e non è quindi trasmissibile ereditariamente. | **2.** nel linguaggio filosofico (e particolarm. in Spinoza), lo stesso che *modo*.

La tesi che vorremmo sostenere in questo scritto è che, per l'architettura, la modificazione è il modo di essere della creatività – nel senso della migliore tradizione della modernità –, capacità della ragione critica di proporre, come fondamento della propria intenzionalità, il misurarsi per mezzo della forma dell'opera (il possibile necessario) con le contraddizioni del presente. Tesi che si pone, in particolare oggi, contro l'inflazione dell'architettura dell'immagine o come volto del rispecchiamento dei poteri finanziari globali, tecnici, o della comunicazione.

Questa "modificazione creativa" significa coscienza di una memoria non nostalgica della storia, cioè delle ragioni del costituirsi del terreno del presente in quanto superficie apparente di una condizione specifica, indispensabile alla fondazione di ogni progetto ma che ci lascia liberi e responsabili delle scelte e delle intenzionalità. Essa è, in quanto progetto, un processo di narrazione durevole che sostituisce l'idea della novità incessante con quella della costituzione di un frammento di verità del presente.

Nonostante l'importanza vitale della realtà circostante, il progetto di modificazione non è direttamente né un progetto politico né una proposta ideologica: il suo compito non è di prevedere per dominare ma di vedere profondo per costituire un frammento di ciò che è indispensabile.

Naturalmente è ben noto come le nozioni connesse di modificazione e creatività abbiano assunto nei secoli, almeno nella civiltà occidentale, toni assai diversi: nella civiltà dell'antica Grecia, perfetta interpretazione delle regole del mestiere e della rappresentazione della perfezione dell'universo e della natura come bellezza; in Egitto prima e nelle religioni monoteiste poi, invito a identificare la creatività con l'atto divino secondo diverse modalità; nel Rinascimento è variazione importante ma non ostentata dell'interpretazione delle regole della classicità; con l'Illuminismo è forma di contributo al progresso civile per mezzo della ragione e nel Romanticismo espressione singolare delle ansie e dei sogni dell'autore e della società.

Infine, con la Modernità, la spinta alla modificazione si rivolge all'idea stessa di arte sia attraverso una messa in discussione radicale del linguaggio, sia come utilizzazione razionale dei nuovi processi tecnologici della "civilisation machiniste" e delle sue contraddizioni (rappresentate con chiarezza dalla "lotta di classe"), volgendo a immaginarne una possibilità di profonda riformulazione.

Oggi il progetto inteso come modificazione è qui interpretato come ricerca di una verità specifica da rivelare, sia come essenza dello scopo, sia come verità del sito e della sua geografia (in quanto modo di essere fisico della propria storia).

Le tecniche messe in atto dal progetto, lo sappiamo, provengono dalle regole del mestiere e dalla tradizione della disciplina, ma è lo scontro con il sito e con il caso specifico che dà concretezza al progetto. La conoscenza antropogeografica dell'ambiente, l'individuazione dei suoi principi insediativi, il modo di abitare e di costruire, la strategia delle calcolate eccezioni, sono quattro elementi del processo conformativo del progetto e della sua specificità: a confronto critico, senza rifiuto, con la cultura del globale. La relazione tra tecniche avanzate e tecniche appropriate, tra tipologia e topografia, il progetto del suolo, gli spazi narrativi tra le cose, l'individuazione di un principio insediativo divengono cioè i nuovi elementi essenziali dell'architettura della modificazione.

La principale spinta allo sviluppo dovrebbe quindi essere volta alla trasformazione degli spazi di territorio già urbanizzato, piuttosto che all'espansione quantitativa. Si potrebbe persino dire che, a partire dagli anni ottanta, la condizione tipica in Europa avrebbe dovuto essere quella di costruire nel costruito.

Tra le promesse del futuro e la nostalgia della compiutezza del passato va rivendicata l'urgenza del progetto del presente e gli strumenti del progetto come modificazione sono probabilmente i più adatti per realizzarlo.

La prospettiva antropocentrica relativa al termine modificazione si compone dialetticamente sin dalle sue prime espressioni con quella visione che potremmo definire "geocentrica", la quale inquadra la necessità di trasformazione anche dal punto di vista del territorio: vale a dire del sostrato geografico, dell'ambito organico in continua trasformazione che implica, nella trasformazione, anche la cura.

L'azione di modificazione su questo "patrimonio" antropogeografico, consolidato e assunto nella sua duplice natura di fatto umano e fatto naturale, consolida l'idea di fondo di progetto come attività umana che coniuga l'aspetto trasformativo a quello conoscitivo, di trasmissione della memoria, di speranza di progresso comune, di tutela di tutte le realtà complementari, di ambito di governo della complessità, di condizione di responsabilità.

Questa cognizione olistica, che si nutre dello sguardo di Rogers sulle "preesistenze ambientali", sostanzia la base delle proprie posizioni

nel dibattito avviato dal numero 87-88 del 1966 di "Edilizia Moderna" dedicato alla *Forma del Territorio* per poi articolarsi lungo tutta l'esperienza del progetto culturale della rivista, concentrandosi nei numeri doppi di "Casabella" del gennaio del 1984 (498/9) dedicato all'*Architettura come modificazione*, del gennaio 1991 (575/6) sul *Disegno del paesaggio italiano*, del gennaio del 1993 (597/598) dedicato al *Disegno degli spazi aperti*, che indagano il campo di questo non più eludibile progetto nelle sue caratterizzazioni in ambito architettonico, urbano, paesaggistico ed epistemologico.

Ancora nell'ottobre del 2012, il preside della Graduate School of Design di Harvard, Mohsen Mostafavi, apre una giornata di riflessione sul tema *Modification, Texts and Projects*, a cui sono invitati come relatori Bernardo Secchi e Paola Viganò. Base della riflessione e argomento della relazione degli invitati è quel periodo che principia all'inizio degli anni '80 del Novecento e che trova il suo epicentro proprio in quel numero doppio di "Casabella" dedicato al tema dell'architettura della modificazione.

Non è un caso che i temi di Mostafavi, legati all'indagine delle responsabilità disciplinari rispetto alle sfide contemporanee dell'uso delle risorse, agli studi sul tema dell'ambiente e delle relative implicazioni architettoniche di grande scala, e che impongono anche alla scuola e all'educazione la priorità di determinare le relazioni tra condizioni etiche ed estetiche delle trasformazioni in atto, cerchino proprio in quel dibattito un momento sostanziale per la comprensione e l'azione della pratica del progetto contemporaneo.

Quel numero di "Casabella", specificamente dedicato al tema della modificazione, si apre, in copertina, con la rappresentazione della triangolare Place Douphine a Parigi, lambita su due lati dalla Senna e pone in ultima pagina i disegni del progetto albertiano di "trasformazione" del Duomo di Rimini. L'azione modificativa come riformulazione della realtà data viene compresa tra la scala dell'edificio e quella della forma urbana, attraverso la storia.

La zona di confronto e di relazione tra architettura e urbanistica, tra piano e progetto, era già diventata, dopo l'esperienza di Giuseppe Samonà fissata nel 1978 nel suo discorso su *L'urbanistica e l'avvenire della città*, il tema dominante su cui si stende il piano dell'azione di modificazione in ambito architettonico, urbano e territoriale: "È noto a tutti che esiste una relazione inscindibile tra la sfera morfologica e tipologica della città (il concetto potrebbe essere esteso a tutto il territorio). [...] Si ritiene di poter argomentare che la costruzione morfologica fornisca alle motivazioni urbanistiche, per un qualsiasi disegno operativo sul territorio, le linee essenziali della situazione in cui la sfera formale-funzionale trova corpo nel processo storico di trasformazione di un luogo dato della città, e negli aggiustamenti delle sue parti fondamentali per effetto delle relazioni natura-uomo".

Il contributo di Bernardo Secchi su "Casabella", *Le condizioni sono cambiate*, pone due questioni sostanziali, sulla concezione modificativa

dello spazio e del progetto: "Il tema non è più quello della costruzione ex-novo della città moderna [...]. Lo spazio entro il quale vivremo entro i prossimi decenni è in gran parte costruito. Il tema è ora quello di dare senso e futuro attraverso continue modificazioni alla città, al territorio, ai materiali esistenti e ciò implica una modifica dei nostri modi progettuali che ci consenta di recuperare la capacità di vedere, prevedere e di controllare. È difatti dalla visione che si deve cominciare". E indica in questi termini la seconda questione: "Le periferie metropolitane sono zeppe di progetti incompiuti che hanno cosparso il territorio di punti di domanda e di risposte non richieste; il sistema di interazione sociale è zeppo di vincoli, di variabili indipendenti, di temi non negoziabili. Lasciare nei piani e nei discorsi l'idea che i progetti possano proseguire negli stessi termini nei quali sono stati inizialmente pensati e con gli stessi protagonisti è quantomeno elusivo: corrisponde a concepire il piano come un grande serbatoio che occorre riempire in qualche modo". Una questione di luogo del progetto già dato, dunque, e una di tempo relativa al progetto aperto.

Il contributo di Secchi prelude a un altro intervento, sulla stessa rivista, l'anno successivo, nel numero 518 del novembre 1985, di Giuseppe Campos Venuti, *Ancora sui piani di terza generazione*, che dipana un filo da svolgere ancora oggi: "Le problematiche sociali e ambientali non sono state certamente risolte, ma nuove problematiche nascono dalla trasformazione urbana al cadere delle spinte espansionistiche: quella della modificazione occupazionale, con il passaggio alla città postindustriale e quella della rivoluzione tecnologica, che si manifesta tra l'altro con una grande domanda insoddisfatta di mobilità di massa nelle città e sul territorio". Continua Campos Venuti: "A queste problematiche generali della società si aggiungono le problematiche [...] del 'riuso urbano', non più soltanto edilizio, relativo ai cosiddetti 'interstizi' o 'vuoti urbani', aree inedificate o degradate o comunque mal utilizzate, interne alla città consolidata. [...] Il rinnovato interesse per la forma sta investendo non solo la creazione dei nuovi insediamenti interstiziali, ma la stessa analisi dei tessuti urbani ed extraurbani esistenti, finendo per suggerire una tecnica di pianificazione basata su 'zone tessuti', che aggiungono alle tradizionali normative funzionali nuove coordinate di orientamento morfologico".

È evidente come questo approccio abbia istituito, piuttosto che un modello, un piano problematico aperto su cui poter definire caso per caso e di volta in volta uno specifico valore della forma della realtà e del suo progetto di modificazione. È un intreccio di temi di cui restano oggi ancora parecchi capi da svolgere, e che lega altri due celebri interventi, *Il territorio come palinsesto* (Corboz 1985) e il *Progetto di suolo* (Secchi 1986).

Non pare dunque affatto aver perso di attualità questa chiamata al lavoro sull'esistente, nei termini in cui sin qui era stata impostata, prima di tutto come capacità di vedere criticamente la "realtà" da

cui si intende ripartire. Questa visione critica, oltre a determinare una visione "aperta" della realtà, cioè intesa come luogo di una convergenza di sguardi e di azioni, conduce la stessa idea di progetto, nelle diverse fasi della storia antica e recente, a porsi quale piano disponibile al processo di modificazione.

Massimo Cacciari, sempre dalle pagine del "Casabella" dedicato alla modificazione, affronta, nel suo *Ordine che esclude la legge*, il tema della rielaborazione del progetto nel senso di una emancipazione dalla fiducia nel binomio progetto-progresso, tale per cui, cioè, si possa procedere linearmente dalle decisioni agli esiti: "Siamo stati definitivamente cacciati da quel 'paradiso' in cui, formulati gli assiomi che individuano le proprietà fondamentali delle nostre azioni-base, e regole formali d'interferenza, attenti soltanto alla coerenza della dimostrazione, potevamo, attraverso un numero finito di passi, decidere ogni questione, saturare ogni domanda che potesse essere espressa nel linguaggio considerato. Abbiamo, cioè, definitivamente perduto la 'pietra filosofale' che l'idea di progetto ci prometteva". La incapacità sostanziale di praticare linearmente e secondo un processo logico un progetto di progresso è un carattere sostanziale della contemporaneità "post-moderna" in opposizione alla modernità "idealistica". Ma a ben vedere proprio l'idea stessa di modernità portava in sé i valori destabilizzanti della critica alla tradizione in quanto tale, della temporaneità di valori e forme, del dinamismo, dell'anti-monumentalità, della costruzione per collage di frammenti trovati sul percorso tragico della storia (già da tempo descritto nell'*Angelus Novus* da Benjamin). Si potrebbe dire che il germe del fallimento dell'idea di progetto in senso idealistico della modernità fosse fortemente implicito già nei propri presupposti; e che ancor più evidente fosse la fragilità dell'"etica della macchina", della fiducia nella scienza e nelle sue declinazioni tecniche: la implicita necessità, propria del paradigma tecnologico, di superare continuamente se stesso determina una base relativistica continuamente instabile sui quali ogni progetto che tenti di fissare degli assunti su cui elevare il proprio percorso, crolla dopo pochi passaggi.

La discesa sul piano della "modificazione", per come lo abbiamo descritto sin qui, riporta allora necessariamente gli assunti profondi della modernità al proprio piano congenitamente relativistico: vale a dire a esprimere la propria spinta idealistica sotto la sorveglianza di un continuo patteggiamento tra diversi punti di vista, tra ideali e possibilità, tra ragioni tecniche e ragioni umanistiche, tra affermazioni di assetti morfologici e implicite aperture alla loro modificabilità entro una visione della dimensione temporale molteplice e relativa.

In questo quadro, per comprendere come sia praticabile e quale sia il senso di una lettura della realtà dei contesti disponibile a interpretazioni differenti e mutevoli, pare di stimolo evocare come riferimento il lavoro di Cézanne e la sua celebre attitudine verso una ricerca pittorica

non rappresentativa ma effettuale della sostanza e della strutturalità dei fenomeni. Richiamando in tal senso il contributo di Maurice Merleau-Ponty *Il dubbio di Cézanne*, contenuto in *Senso e non senso*, egli conclude il saggio con queste parole: "Il pittore ha solo potuto costruire un'immagine. Bisogna attendere che quest'immagine si animi per gli altri. Allora l'opera d'arte avrà unito le vie separate, e non esisterà più semplicemente in una di loro come un sogno tenace o un delirio persistente, o nello spazio come una tela colorata, ma abiterà indivisa in parecchi spiriti, presumibilmente in ogni spirito possibile, come un'acquisizione per sempre".

L'opera di ricerca della realtà si arricchisce, per come viene descritto il lavoro del grande pittore, di questo sostanziale carattere di apertura alla lettura e alla interpretazione degli "altri": di coloro che, per propria necessità progettuale, sono indotti alla interpretazione e dunque alla ricostruzione della realtà proposta dall'autore; in questo passaggio avviene effettivamente il processo di "realizzazione". Ancora una volta è messo in rilievo come la stessa realtà sussista nell'atto della sua cosciente azione modificativa. Da questo punto di vista si spiega l'affermazione di Cézanne riguardo alla sua volontà di "dipingere solo per i musei", vale a dire di concepire il proprio lavoro per coloro che, a loro volta, stanno compiendo una personale ricerca.

La propria relativizzazione è peraltro un aspetto profondo del progetto che proviene dalla migliore tradizione della modernità: quella che nasce e incessantemente si rigenera per mezzo della propria attitudine critica, cioè della continua messa in discussione delle condizioni e della stessa cognizione di realtà, oltre che dei propri statuti.

La modificazione critica, nella sua continua messa in discussione dei presupposti, è dunque un atto progettuale costante, che costituisce sempre l'idea di una "novità" necessaria, su cui si fonda la qualità migliore dell'architettura contemporanea. Questo implica anche l'aggiornamento del tema della durata: nel senso della perdita della fissità dei contenuti e dell'apertura alla trasformabilità intesa come adattamento. Se la stabilità degli esiti del progetto di architettura coinvolge il tema sostanziale della responsabilità del fare, questa presa di responsabilità implica anche la capacità di progettare il proprio superamento, la propria trascendenza: ponendo il progetto e i suoi esiti nelle mani di un tempo successivo e di autori differenti.

Si tratta dell'affermazione del valore della resilienza, della capacità di adattamento che, condotto entro i materiali e i criteri del progetto di architettura, determina una strumentazione critica che principia dalla multivocità della visione analitica e conoscitiva, si stratifica attraverso l'assunzione di una temporalità composta da fasi provvisorie, punta all'esito della formulazione di un principio di possibilità entro il quale, a tutte le scale del progetto, si formalizzano le diverse idee di uso, di luogo, di architettura.

La messa in discussione della nozione di progetto per l'architettura – volta a comprendere il rapporto tra ordine e disordine (vale a dire tra unità e complessità) dentro il quale muove ogni necessità di modificazione, e ad articolare questa dimensione relativa, aperta alle possibilità e non impositiva del progetto di architettura – rende necessario recuperare alcune sostanziali ragioni cui la pratica disciplinare fa riferimento: la ragione della storia come prima condizione di alterità da cui svolgere una riflessione sul presente; la ragione critica come strumento di calcolo della corretta distanza da ogni elemento in gioco e che solo così può determinare il valore morfologico dei principi insediativi, dei suoli, delle relazioni tra i materiali dell'architettura; la ragione tecnica implicita nel rappresentare e nel fare, intesa come strumento di ricerca del valore dell'appropriatezza al tempo e al luogo; la ragione multidisciplinare, su cui costruire una relazione necessaria sulle reciproche differenti specificità.

Il terreno definito da queste quattro ragioni è quello di un "globalismo delle differenze" erede di quell'internazionalismo critico del XX secolo, capace di una dialettica tra l'ordine e la sua messa in discussione come costituzione di possibilità di un ordine altro.

Su questo piano si potrebbe assicurare un'autonomia del fare per la nostra pratica artistica senza perdere la reazione dialettica con quel mondo dell'eteronomia costituito dalla realtà degli oggetti naturali, dei soggetti sociali, delle possibilità tecniche.

Modificare presuppone cioè il rispetto di una visione, che pur muovendo nei confronti dello stato delle cose, guarda spesso a un lungo rinnovamento di senso, apre a un'azione fondata su una necessaria possibilità altra, diversa. Il modificare è una prassi che si misura strutturalmente con l'idea di durata, ma proprio la coscienza della paternità storica e specifica è ciò che non consente il ricorso innocente alla memoria o alla definizione di una dimensione temporale certa e definita. Anche lo spazio del tempo viene inserito nella struttura relativa e relazionale del progetto di modificazione, e ogni caso chiama una specifica idea di memoria, di tempo, di durata. La memoria, com'è noto, non offre modelli ma stabilisce delle divergenze che si possono leggere con attenzione nelle differenze necessarie alla modificazione specifica di un contesto e secondo un ordine dotato di senso.

Una recente esperienza di progetto innescata dalla Amministrazione comunale di Roma Capitale e dalla Fondazione Maxxi, svolta con il Dottorato di ricerca in Progettazione architettonica, urbana e degli interni all'interno di questa medesima ricerca PRIN ("Roma 2025, Il futuro della metropoli"), è stata l'occasione per tentare di mettere a fuoco una possibilità di riformulazione del processo progettuale secondo le condizioni mutate viste attraverso i temi sin qui esposti.

L'obiettivo era quello di dare una visione di prospettiva decennale, riguardante il territorio romano centrato sulla città storica ed

esteso, attraverso una griglia di 25 settori quadranti, su di una grande area di 50 per 50 kilometri. L'esperienza era condivisa tra 24 università italiane ed estere che si sarebbero dovute occupare ognuna di un riquadro della griglia della misura di 10 per 10 kilometri.

Davanti a una visione di scala temporale e spaziale così ampia e inserito in un quadro composto di altre 24 proposte, il progetto di architettura ha inteso affermare un principio: il progetto, che non vuole rinunciare alla dimensione morfologica e specificamente architettonica, deve essere un progetto aperto, cioè un progetto di progetti: sia dal punto di vista dell'esito formale, sia dal punto di vista dei diversi orizzonti temporali dei vari ambiti di trasformazione toccati, sia dal punto di vista degli stessi autori che affrontano il lavoro di ricerca. Intendere il progetto come opera aperta ha significato praticare un processo di scomposizione della realtà e ricomposizione in un tempo successivo, e rendere il progettista un campo di possibilità: cioè a dire acquisire i temi cardine della modificazione quali esito di una interlocuzione politica e disciplinare.

La Composizione, anzi ri-composizione, di un'idea di progetto inteso come opera aperta, a partire dalla scomposizione della figura del progettista, passa attraverso la scomposizione del piano fenomenico della realtà in una serie di temi rilevati per confronto come occasioni critiche. Da qui i temi specifici, emersi come quadro di base comune su cui si trova la Roma "metropoli contemporanea": suolo, memoria, riciclo, soglia.
Suolo – che implica i temi del territorio, del paesaggio, delle origini.
Memoria – identità, tradizione, futuro.
Riciclo – sostenibilità, decrescita, cambio d'uso.
Soglia – differenze, limite, connessione.
Ognuno di questi temi ha dato forma a un livello di lettura del territorio, conformando altimetricamente e planimetricamente uno specifico principio d'ordine e di possibilità diagrammatica di forma.

La figura diagrammatica della griglia si deforma confrontandosi con la forma del territorio e con la spinta data dalle connessioni e dalle occasioni attivate. La griglia al suolo sostiene un ordine possibile che stende i temi degli autori sul piano della realtà e sul piano del tempo. E si offre quale scacchiera di regolazione di ulteriori sguardi e ulteriori progetti di forma. I nodi resistenti sono i punti di incontro tra temi e territori, in cui la possibilità rivela la realtà e la realtà svela delle possibilità. L'opera di svelamento, di conoscenza reciproca attivata da abitanti e suoli, materializza un campo di coscienza critica che si formalizza, sul nascere, come patrimonio comune.

La scomposizione per autori e per temi ha portato al rivelamento di specifici assetti disposti autonomamente. Il passo successivo, di ricomposizione, ha condotto alla definizione di un diagramma ad abaco di possibilità insediative e abitative, messo a disposizione di altri autori-progettisti in tempi successivi e diversi. Il processo di scomposizione e

ricomposizione comporta l'allontanamento dalle condizioni specifiche, cioè l'astrazione che permette di liberare anche altre possibilità, altre risposte, altri sguardi; sino al momento della ricomposizione di una scelta di forma e d'uso definito, specifico e possibile, nel tempo determinato.

Il progetto dei progetti di architettura si fa piano di condivisione dei diversi processi e sintetizza, nei nodi, sulle aste, nei campi che nel tempo si chiariscono, le possibili occasioni di architettura aperte a dei possibili nuovi autori o semplicemente agli abitanti di quella "patria artificiale" – quale frutto della sua continua modificazione – oggi necessariamente più estesa.

Bibliografia

M. Cacciari, *Ordine che esclude la legge*, "Casabella", 498/9, 1984 | "Casabella", *Architettura come modificazione*, 498/9, 1984 | "Casabella", *Disegno del paesaggio italiano*, 575/6, 1991 | "Casabella", *Disegno degli spazi aperti*, 597/598, 1993 | G. Campos Venuti, *Ancora sui piani di terza generazione*, "Casabella", 518, 1985 | A. Corboz, *Il territorio come palinsesto*, "Casabella", 516, 1985 | "Edilizia moderna", *La forma del territorio*, 87-88, 1966 | M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne* (1945), in Id., *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano 1982 | G. Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire delle città*, Laterza, Roma-Bari 1978 | B. Secchi, *Progetto di suolo*, "Casabella", 520, 1986 | B. Secchi, *Le condizioni sono cambiate*, "Casabella", 498/9, 1984.

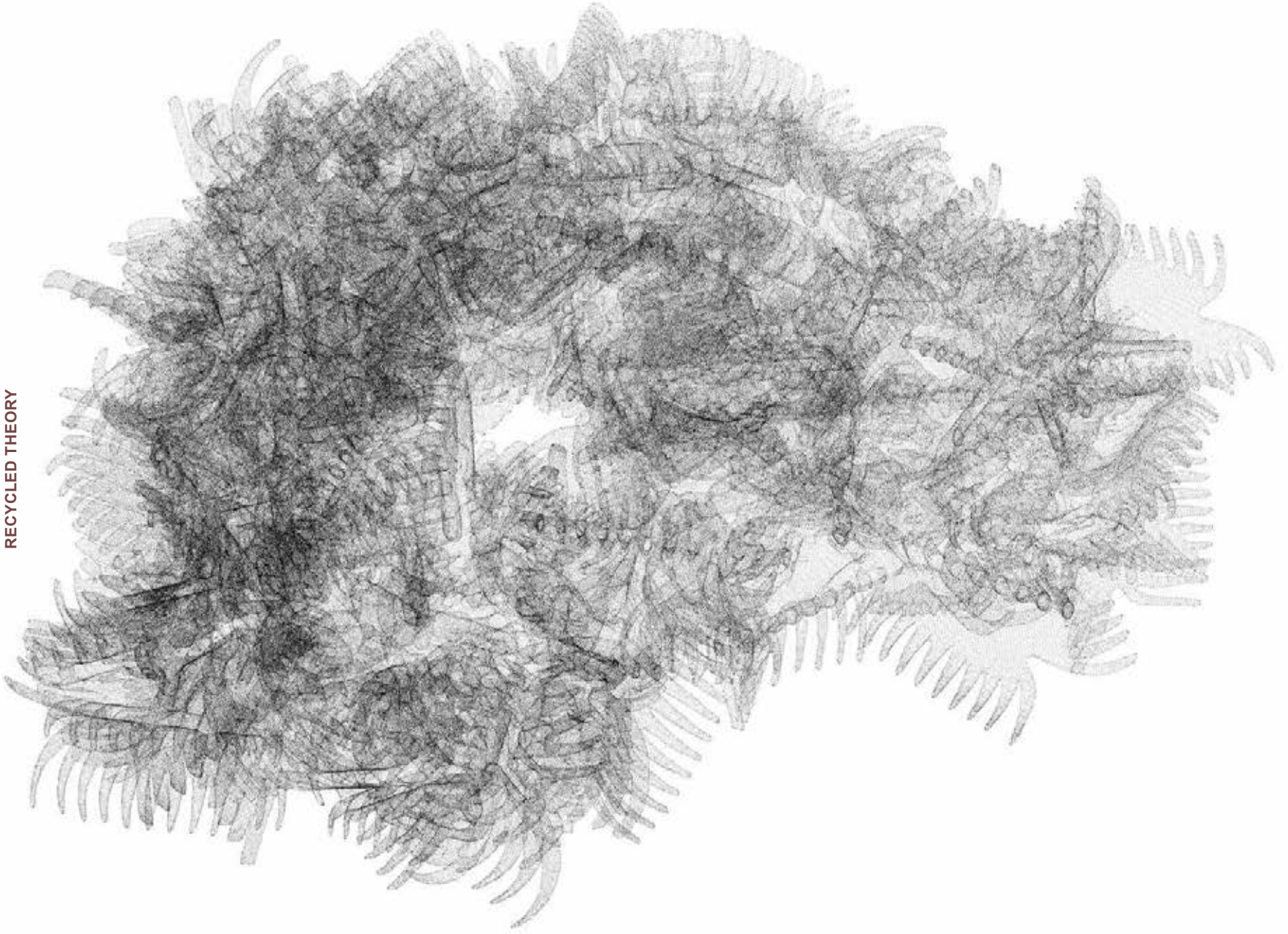
Vittorio Gregotti
Andrea Di Franco

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 23 May 2016

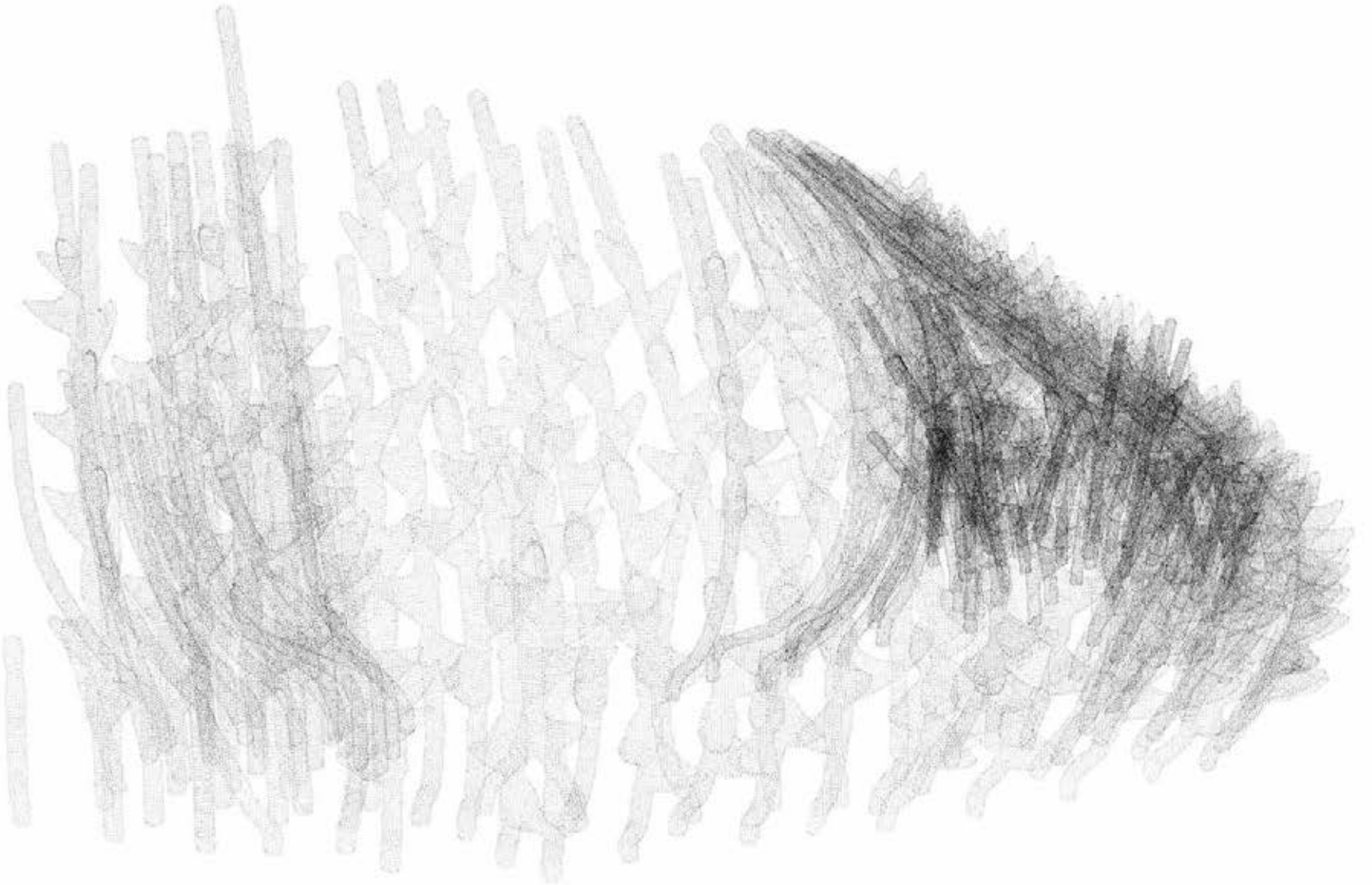
mythomania (ˌmɪθəʊˈmeɪnɪə) noun [from Greek *mythos* "speech, thought, story, myth, anything delivered by word of mouth," of unknown origin + *mania*, from Greek *mania* "madness, frenzy; enthusiasm, inspired frenzy; mad passion, fury," related to *mainesthai* "to rage, go mad," *mantis* "seer," *menos* "passion, spirit," all from PIE **men-* (1) "to think, to have one's mind aroused, rage, be furious" (see mind)]. (Psychiatry) the tendency to lie, exaggerate, or relate incredible imaginary adventures as if they had really happened, occurring in some mental disorders.

MythomaniaS {cloud}

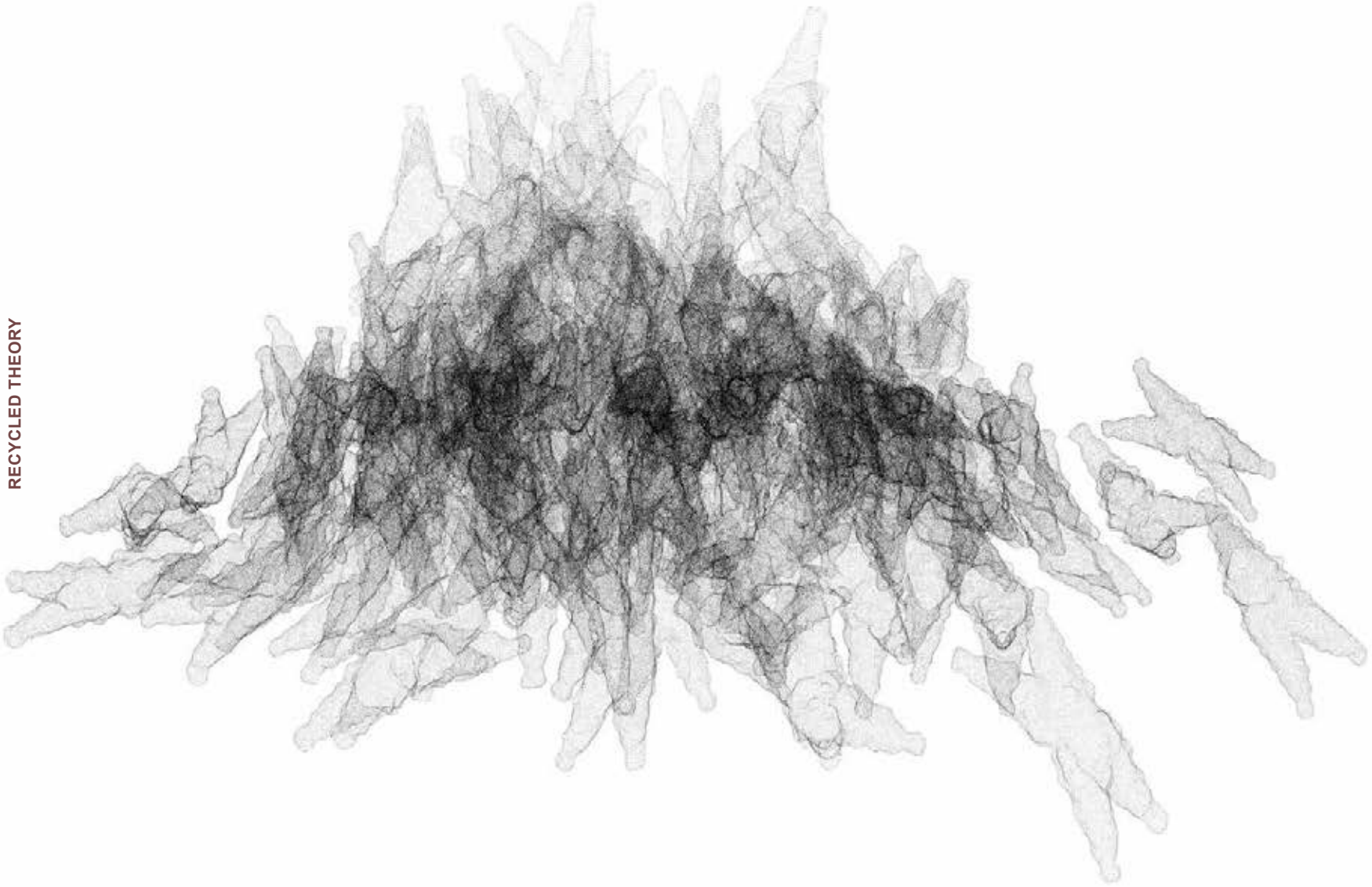
François Roche
Lab M4 / new-territories: Principal | François Roche, Camille Lacadee;
Partners | Stephan Henrich, Ezio Blasetti, Gwyl Jahn, Danielle Willems, Devin Jernigan;
Colaborators | Vongsawat Wongkijjalerd, Daniela Mitterberger, Tiziano Derme, Myrtille Fakhreddine, Agatha Partyka, Katrin Hochschuh;
Institutions Partners | RMIT - UPENN - Michigan Ann Arbor - Innsbruck Hochbau - Columbia GSAPP - INDA Chulalongkorn - Donau Festival - Singapore Biennale - GRAHAM Foundation - CNC DICREAM Paris-…and many others.



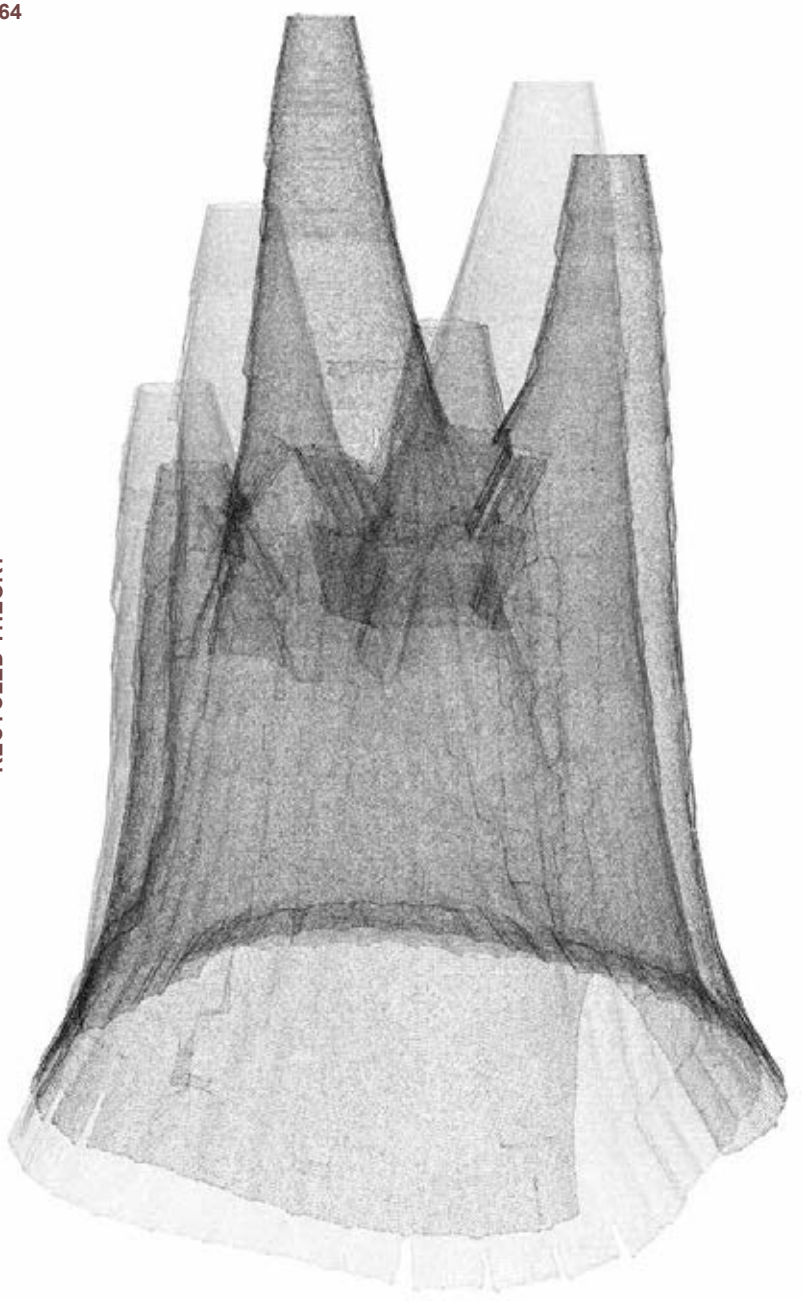
F. Roche, C. Lacadee - Lab M4 / new-territories, MythomaniaS {cloud}, 2011-2015.
Beau(strosity), 2012, www.new-territories.com



F. Roche, C. Lacadee - Lab M4 / new-territories, MythomaniaS {cloud}, 2011-2015.
Would have been my last complain, 2011, http://www.new-territories.com



F. Roche, Camille Lacadee - Lab M4 / new-territories, MythomaniaS {cloud}, 2011-2015.
What could happen, 2015, www.new-territories.com



F. Roche, C. Lacadee - Lab M4 / new-territories, MythomaniaS {cloud}, 2011-2015.
Concrete[I]land, 2015, www.new-territories.com

Da www.treccani.it.
Consultato il 19 maggio 2016

necessità s. f. [dal lat. *necessĭtas -atis*, der. di *necesse* (v. necessario)]. | **1. a.** l'essere necessario; carattere, qualità, condizione di ciò che è necessario; sopportare o eseguire quanto non è possibile evitare riuscendo comunque a trarne un utile. In diritto penale, *stato di n.*, la condizione che giustifica penalmente chi agisce violando la legge, ma perché costrettovi dalla necessità di salvare sé o altri dal pericolo incombente di un danno grave alla persona, senza che il pericolo sia stato da lui volontariamente causato né fosse altrimenti evitabile. Nel linguaggio econ., *moneta di n.*, quella emessa e usata in circostanze eccezionali, durante il corso di avvenimenti che impediscono la coniazione regolare; **b.** in senso più generico, forza superiore al desiderio e al volere degli uomini, che ne determina l'azione (in questo senso anche personificata, come la *Necessitas* dei Latini e la Ἀνάγκη dei Greci). | **2.** con uso assol., grave mancanza o penuria di mezzi, indigenza. | **3.** con valore concr., di singola cosa necessaria.

Il romanzo *The Martian* (2011) di Andy Weir, da cui Ridley Scott ha tratto l'omonimo film (2015), è un'epopea contemporanea del riciclo. Il protagonista Mark Watney, astronauta della NASA, botanico e ingegnere meccanico, si impegna in un epico sforzo a usare in forma integrata tutte le sue conoscenze per sopravvivere nell'ostile ambiente di Marte, pianeta su cui si è trovato abbandonato dal resto della spedizione, partita credendolo morto. La sua strategia vincente è quella di abbandonare tutti i collaudati protocolli imposti dalla NASA sull'uso corretto delle attrezzature e strumentazioni presenti nella base marziana e reinventare un nuovo ambiente di vita attraverso il riciclo. Così l'eroe ricicla avanzi, scarti (e deiezioni) per ottenere l'essenziale: terra, acqua e concime organico per coltivare e produrre cibo. Ma ricicla a un nuovo uso anche gli ambienti, come il complesso abitativo che, ormai sovradimensionato, diventa serra e campo di patate. Per l'astronauta Watney il riciclo è la pratica necessaria alla sua sopravvivenza. Ma è anche, mostra il romanzo, il purgatorio necessario che strutture, ambienti, spazi, terreni momentaneamente defunti devono attraversare per risorgere esprimendo potenzialità del tutto nuove. Potenzialità che emergono dalla giustapposizione sovversiva all'esistente di funzioni inaspettate. Non solo su Marte.

Il riciclo è una strategia minimale, flessibile, di insinuazione, di contaminazione, di adattamento. È un approccio non convenzionale alla ridefinizione dello spazio urbano, che impone programmi operativi inaspettati e fantasiosi, con la formulazione di pattern creativi di integrazione delle conoscenze. Nasce dalla necessità di mettere in questione i processi di trasformazione e di evoluzione della città contemporanea, anche in considerazione della sua scarsa capacità di resilienza.

In modo più sottile, il riciclo diventa una pratica necessaria legata alla ricerca di una definizione contemporanea della città e il punto

di vista privilegiato per una lettura completamente nuova della scena urbana. Una lettura che scaturisce dal sostituire alle pratiche dell'urbanistica tradizionale altri parametri: pratiche soggettive, modalità personali ed emozionali che derivano da un'esperienza percettiva.

L'esigenza di guardare al paesaggio urbano attraverso le pratiche e i movimenti individuali, dettati dalla spontaneità del singolo, non è un approccio nuovo. Caratterizza, ad esempio, le opere di Georg Simmel, Siegfried Kracauer e poi di Walter Benjamin i quali, da un punto di vista puramente sociologico, hanno delineato le trasformazioni della struttura dell'esperienza quotidiana veicolate dagli attori sociali come mezzo per descrivere la realtà, partendo da una percezione sensibile dell'ambiente urbano (Thomas 2012).

Tuttavia, la necessità di mutare la modalità di lettura della scena urbana partendo dalla percezione individuale si arricchisce, nel discorso contemporaneo, delle pratiche del riciclo, inteso come dispositivo che mette in discussione la realtà aprendola a nuove possibilità. Non si tratta di recuperare una visione nostalgica della città e di un passato perduto, cristallizzato in un suo frammento, la rovina; né si tratta di alimentare un discorso radicale contro la conservazione, caro a Luc Boltanski; né, tantomeno, di un atto di trasgressione. Si tratta, piuttosto, di adottare l'esperienza percettiva e la soggettività come criteri per osservare e definire la città.

Il riciclo diventa allora l'espressione della necessità di reinvenzione della lettura dell'ambiente urbano basata sulla percezione sensoriale, capace di coinvolgere tutti i sensi e di stimolare l'immaginazione nell'osservatore urbano.

Per la sua capacità evocativa di costruire e proporre un'atmosfera, che muta in relazione alle condizioni climatiche e meteoriche o al ciclo stagionale, ricca di sfumature e suggestioni che stabiliscono un dialogo emozionale con il visitatore, è il progetto di spazio pubblico che si rivela strumentale in questo contesto. Come scrive John Dixon Hunt a proposito della capacità poetica dell'intervento di architettura del paesaggio, "The poetry of place [...] will push designs beyond, yet not neglect, the merely utilitarian and practical; they enlarge our vision, stimulate our thoughts beyond the immediate surroundings, usher us physically and imaginatively into places that surprise us, or make us realize that previous place-making had not quite done anything like this" (Hunt 2015). Da qui, la necessità del progetto di paesaggio nella percezione contemporanea della città.

In particolare, il riciclo per la produzione dello spazio pubblico contemporaneo di infrastrutture abbandonate o di vasti complessi lasciati in eredità dall'attività industriale – quegli ambiti che Alan Berger definisce *Drosscapes* (Berger 2006) – propone strumenti per una nuova percezione della città. Si tratta di strumenti che mettono in discussione la sovranità della seduzione estetica della percezione visuale a favore di un'esperienza sensoriale più complessa e meno convenzionale, alla

ricerca di una "broader view of the environment that takes into consideration the full spectrum of perceptual phenomena that make up the sensorial dimension beyond the regime of the visual. Material and tactile properties, the control of temperature, humidity, and odours, along with acoustic qualities" (Zardini 2005). Dal prevalere della dimensione sensoriale nasce quella che potremmo definire l'estetica di un sublime contemporaneo, non più terribile e temibile ma reso amichevole poiché scaturisce da un processo di domesticazione della "rovina" la quale, piegata a pratiche quotidiane, perde il suo carattere minaccioso e ostile.

Dagli anni '80, parchi urbani nati dal riciclo di aree industriali e infrastrutture degradate e abbandonate hanno sperimentato con l'idea di un'esperienza sensoriale totale dello spazio urbano, introducendo nel loro disegno elementi che privilegiano le possibilità offerte dal suono, dall'esperienza tattile, da quella olfattiva, da quella legata al movimento. Questa è la strategia che ha guidato, ad esempio, il Brooklyn Bridge Park (2016) progettato da Michael Van Valkenburg a Brooklyn. Il parco trae origine dal riciclo di una sezione del porto commerciale di Brooklyn, le cui banchine sono state trasformate in una sequenza di spazi pubblici molto caratterizzati dal punto di vista funzionale per un uso ricreativo, con ampi prati e aree dedicate al gioco e allo sport pensate in relazione alle diverse fasce di età. La strategia progettuale e gli elementi compositivi giocano con la storia del luogo e la linea di costa descritta dalla sequenza di banchine; nello stesso tempo, pongono l'accento sull'esperienza dinamica di chi fruisce lo spazio attraversandone i diversi ambiti.

Nel Parc de Bercy a Parigi (1997), esito del recupero di un'area di cantine e magazzini, l'esperienza dello sguardo si accompagna a quella olfattiva. Il disegno generale del parco, fortemente strutturato e geometrico, evoca le composizioni formali della tradizione giardiniera francese basate su una rigorosa costruzione prospettica dello spazio e, quindi, sulla prevalenza della percezione visuale. La zona centrale del parco, detta "Les Parterres", sollecita invece l'odorato. Le fragranti collezioni botaniche che caratterizzano quest'area sono concentrate in una sequenza di comparti regolari specializzati che includono un roseto, un vigneto, un giardino di piante aromatiche.

La finitura materica e tattile prevale invece nel Ballast Point Park a Sydney (2009), realizzato su progetto dei paesaggisti McGregor + Coxall in un'area precedentemente occupata da un deposito di oli lubrificanti. L'intervento si è basato sul recupero dei materiali rinvenuti sul sito e, come spiegano i progettisti, sull'uso di "recycled materials in all design elements [...]. Retaining walls are built from recycled site demolition materials, all concrete used is a recycled mix. All timbers, aggregate, soil and mulch are recycled". Il visitatore può "sentire" la varietà e la consistenza dei materiali che vede, che sono stati riassemblati per realizzare percorsi, pavimentazioni, riempimenti, sedute, gruppi scultorei e elementi di separazione tra un ambito del parco e l'altro. La superficie ruvida

di un lacerto di una parete di calcestruzzo, quella levigata e fredda di una lastra di metallo, quella scabrosa e irregolare dei massi di pietra, si giustappongono alle nuove inserzioni di morbido prato o di assi di legno.

L'esperienza sensibile diretta legata all'effetto di suoni inattesi e apparentemente impropri per l'ambiente urbano caratterizza la Brickpit Ring Walk (2005) a Sydney, una colorata passerella circolare soprelevata su una cava di argilla dismessa. Progettata da Durbach Block Architects, la Brickpit Ring Walk è una struttura iconica che gioca sul contrasto tra le tracce del passato ruvido di un luogo legato all'attività di estrazione e la gentilezza scintillante del nuovo percorso pubblico. Ma è anche un dispositivo per interpretare le inattese stratificazioni dell'ambiente urbano: al richiamo alla storia industriale del luogo si sovrappone la sua fragorosa sonorità attuale, caratterizzata dal gracidio di una specie particolarmente rara di rane (Green and Golden Bell Frog) che ha eletto la cava a suo nuovo habitat.

L'effetto del calpestio guida l'esperienza sonora dei visitatori del Natur-Park Schöneberger Südgelände (2000) a Berlino. Il progetto ha riguardato il recupero e la trasformazione in parco pubblico di un'area che, negli anni trenta, era stata adibita a stazione ferroviaria di scambio e che, abbandonata durante la guerra, aveva subito un vigoroso processo di rinaturalizzazione spontanea. Il nuovo tracciato dei percorsi, realizzati in grigliato metallico, e le inserzioni ferrose, nuove o appartenenti al passato del sito, che punteggiano l'aerea verde evocano la sonorità originaria dell'infrastruttura ferroviaria.

Ma l'esperienza sonora della città è offerta, in maniera più improvvisata e casuale, dagli interventi di temporanea e piratesca appropriazione dello spazio pubblico. Come, ad esempio i pianoforti verticali, disseminati un po' ovunque – da parchi pubblici a strade, da androni di stazioni a sottopassaggi – che, a disposizione dei passanti, hanno contribuito a mettere in discussione la percezione convenzionale dello spazio urbano.

Bibliografia

A. Berger, *Drosscape: Wasting Land in Urban America*, Princeton Archictural Press, New York 2006 | J.D. Hunt, *The Making of Place: Modern and Contemporary Gardens*, Reaktion Books, London 2015 | R. Thomas, *Les perspectives critiques de la notion d'ambiances*, in J.P. Thibaud, D. Siret (a cura di), *Ambiences in action/Ambiances en acte(s)*, International Ambience Network, Grenoble 2012 | M. Zardini, *Toward a Sensorial Urbanism*, in Id. (a cura di), *Sense and the City: An Alternate Approach to Urbanism*, Lars Müller, Zürich 2005.

Bianca Maria Rinaldi

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 23 May 2016.

necessity (nɪˈsɛsɪtɪ) noun [late 14c., "constraining power of circumstances," from Old French *necessité* "need, necessity; privation, poverty; distress, torment; obligation, duty" (12c.), from Latin *necessitatem* (nominative *necessitas*) "compulsion, need for attention, unavoidableness, destiny," from *necesse* (see *necessary*). Meaning "condition of being in need" in English is from late 15c.]. | **1.** (sometimes plural) something needed for a desired result; prerequisite → "necessities of life." | **2.** a condition or set of circumstances, such as physical laws or social rules, that inevitably requires a certain result → "it is a matter of necessity to wear formal clothes when meeting the Queen." | **3.** the state or quality of being obligatory or unavoidable. | **4.** urgent requirement, as in an emergency or misfortune → "in time of necessity we must all work together." | **5.** poverty or want. | **6.** (rare) compulsion through laws of nature; fate. | **7.** (philosophy) **a.** a condition, principle, or conclusion that cannot be otherwise; **b.** the constraining force of physical determinants on all aspects of life. Compare *freedom*. | **8.** (logic) **a.** the property of being necessary; **b.** a statement asserting that some property is essential or statement is necessarily true; **c.** the operator that indicates that the expression it modifies is true in all possible worlds. Usual symbol: □, ∟.

Recycling is the expression of the necessity for an innovative description and definition of the urban environment based on individual perception and emotional experience. The new reading of the urban scene is driven by the contemporary city's limited resilience, by the subsequent urgency to question urban processes and transformations, and by the need to challenge urbanism's traditional parameters and rules with subjective dynamics and emotional practices. Recycling is thus proposed here not only as the contemporary device to question reality, opening it up to new possibilities, but also as an active agent capable of stimulating the visitors' imagination and senses.

A new sensorial perception of the urban landscape finds its privileged vehicle in the design of public spaces. With their evocative capacity of creating an atmosphere full of nuances and fascinations that varies in relation to weather conditions and seasonal changes, public open spaces are capable of establishing an emotional dialogue with the visitor. As John Dixon Hunt writes about the poetic quality of landscape architectural projects, "The poetry of place ... will push designs beyond, yet not neglect, the merely utilitarian and practical; they enlarge our vision, stimulate our thoughts beyond the immediate surroundings, usher us physically and imaginatively into places that surprise us, or make us realize that previous place-making had not quite done anything like this" (Hunt 2015).

The transformation of "ruins," former industrial sites and defunct infrastructures, in the creation of contemporary public space proves to be

instrumental in this context. Recycling such sites, that Alan Berger defines as *Drosscapes* (Berger 2006), into innovative and poetic public spaces offers means and media for a new perception of the contemporary urban environment. This new perception challenges the aesthetic seduction of the visual in favour of a more complex, and less conventional, sensorial experience that calls for a "broader view of the environment that takes into consideration the full spectrum of perceptual phenomena that make up the sensorial dimension beyond the regime of the visual. Material and tactile properties, the control of temperature, humidity, and odours, along with acoustic qualities" (Zardini 2005). The result is a new urban aesthetic based on what we might call a contemporary sublime. A sublime that is not terrible anymore, but has become friendly as the former "ruin" has been domesticated for everyday uses losing its hostile character.

Since the 1980s, urban parks that originated from recycling abandoned industrial sites or deteriorated infrastructures have experimented with the idea of a total sensory experience of the public space. Their design strategies and design elements explore the possibilities of sound, movement, tactile or olfactory experience in the search of a new perception of the urban environment.

Such strategy has inspired, for example, the Brooklyn Bridge Park (2016) designed by Michael Van Valkenburg in Brooklyn. The park transforms a post-industrial waterfront into a sequence of public spaces for recreational activities, with lawns, playgrounds designed for different age groups, and a variety of sport facilities. Both the spatial strategy and compositional elements reflect the history of the site and its coastal character; they also encourage the visitor's dynamic experience through the different areas.

The Parc de Bercy (1997) in Paris, designed on the site of former wine warehouses, offers an engaging olfactory experience. The central part of the park, called Les Parterres, features a sequence of regular compartments that include a rose garden, a vineyard, an aromatic garden. While the overall park's design is inspired by the French formal garden and its total perspectival construction of the space that offers a sophisticated visual experience, the botanical collection featured in Les Parterres appeals, instead, to the nose.

A tactile experience prevails in the Ballast Point Park (2009) designed in Sydney by landscape architects McGregor+Coxall on the site of a former lubricant and oil storage facility. As the designers explain, the park's design was based on the reuse of "recycled materials in all design elements... Retaining walls are built from recycled site demolition materials, all concrete used is a recycled mix. All timbers, aggregate, soil and mulch are recycled." Visitors can "feel" the diversity and textural quality of the materials they see. Remnants of concrete walls, rusted metal structures, cold and smooth metal slabs, irregular and scabrous boulders have been transformed into pathways, pavings, sitting elements, sculptures,

and screens separating the park's different parts and settings. They are juxtaposed to the new insertions of smooth lawns and wooden paving slabs. At the same time, these materials produce a variety of sounds according to interaction of visitors and atmospheric agents with the space.

The Brickpit Ring Walk (2005), in Sydney, offers an auditory stimulation that derives from the effects of sounds, unexpected or apparently unrelated to the urban environment. Designed by Durbach Block Architects, the Brickpit Ring Walk is an iconic elevated pathway built on an abandoned quarry. But it is also a device to interpret the unexpected layers of the urban environment. References to the area's industrial past are juxtaposed against its current thunderous sound, that of the croaking of an endangered species of frogs (the Green and Golden Bell Frog) that elected the quarry as its new habitat.

The sound effect that the visitors of the Natur-Park Schöneberger Südgelände (2000), in Berlin, enjoy is inspired by the area's past as a railway switchyard. After World War II, the site was abandoned and underwent a process of spontaneous naturalization. The new network of paths made of metal grid and the rusted metal forms dotting the park evoke the switchyard's original clangour.

But the auditory experience of the city is offered also in a more improvised form by temporary and piratical appropriations of public space, such as "street pianos". Open to the public and located in public parks, train stations, subways, markets, street pianos contribute to question the conventional perception of the urban space.

Bibliography

A. Berger, *Drosscape: Wasting Land in Urban America* (New York: Princeton Architectural Press, 2006) | J. D. Hunt, *The Making of Place: Modern and Contemporary Gardens* (London: Reaktion Books, 2015) | R. Thomas, *Les perspectives critiques de la notion d'ambiances*, in J.P. Thibaud, D. Siret (eds.), *Ambiences in action/Ambiances en acte(s)* (Grenoble: International Ambience Network, 2012) | M. Zardini, *Toward a Sensorial Urbanism*, in Id. (ed.), *Sense and the City: An Alternate Approach to Urbanism* (Zürich: Lars Müller, 2005).

Bianca Maria Rinaldi

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato 13 maggio 2016

nero n.m. [lat. *nĭgru(m)*; cfr. *negro*]. | **1.** si dice del colore proprio di una superficie che assorbe completamente tutte le radiazioni visibili emesse dal sole, e non ne riflette nessuna; in natura è il colore più scuro, quello del carbone, della pece: "occhi, capelli neri" | *colletto nero*, *polsini neri*, sporchi, sudici | *cielo nero*, buio, fosco. | **2.** che ha colore scuro, in contrapposizione a un'altra varietà di colore più chiaro: "pane, vino nero" | *caffè nero*, puro, senza latte | *occhiali neri*, con lenti scure | *al mare è diventato nero*, si è abbronzato. | **3.** triste, malinconico; arrabbiato, irritato: "essere nero in volto"; "oggi sono proprio nero!"; "vedere tutto nero", essere pessimista. | **4.** pieno di avversità,

di contrarietà; doloroso, luttuoso: “è stata una giornata nera”; “una nera disperazione”. | **5.** cattivo, scellerato: “un’anima nera”. | **6.** illegale, che non rispetta le leggi e sfugge al razionamento: “lavoro, mercato nero”; “fondi neri”. | **7.** che appartiene a un gruppo umano, comprendente diversi sottogruppi, originario del continente africano, caratterizzato da pelle di colore scuro, capelli crespi, labbra pronunciate (si usa al posto dell’ormai antiquato e spregiativo “negro”): “musica nera” | *continente nero*, l’Africa. | **8.** si dice di racconto, romanzo, film ecc. dell’orrore; noir. | **9.** del fascismo; dell’estremismo e del terrorismo politico di destra (in contrapposizione a “rosso”): “brigate nere”; “le trame, le stragi nere”. | **10.** si dice della fazione del partito guelfo che, in età medievale, appoggiava la politica papale.

Scatole nere

Prese nell’insieme, le vicende del progetto moderno restituiscono un panorama frammentario, complicato da intenzioni contrastanti e continue inversioni di rotta che rendono difficile, se non impossibile, cogliere uno schema unitario o una linea specifica. Eppure, se proviamo a scorrere rapidamente le illustrazioni di una qualsiasi storia dell’architettura contemporanea come se fosse uno di quei “libri animati” con cui si divertono i bambini, comincia ad affiorare una sensazione. La compressione in pochi istanti di una lunga e tormentata sequenza cronologica e la rinuncia a soffermarsi sulle dialettiche tra organico e razionale, simmetrico e dinamico, seriale e monumentale, forma e funzione, linguaggio e contesto, rivela un’inaspettata tendenza di lungo periodo: l’architettura si è fatta man mano più scura.

Venuta meno la spinta ideologica del bianco come marchio identitario del moderno, il progetto ha prima sondato le caratteristiche dei materiali grezzi e sembra oggi impegnato a esplorare le possibilità espressive dell’oscurità: “Dezeen”, la nota webzine, ha ad esempio formato un cospicuo archivio di “Black Houses” (Dezeen 2103). E lo sta facendo apparentemente senza rendersene conto, senza che questa pratica sempre più diffusa si appoggi su una qualche forma di esplicita razionalizzazione. Se il bianco ha potuto contare su strenui fautori – primo fra tutti Le Corbusier, a partire dall’*Art décoratif d’aujourd’hui* (Le Corbusier 1925) –, esegeti intelligenti – Mark Wigley, con l’ottimo *White Walls, Designer Dresses* (Wigley 1995) – e recenti indagatori della sua dimensione poetica – Kenya Hara, art director di Muji, (Hara 2010) –, l’architettura nera viene viceversa realizzata facendo a meno di dichiarazioni d’intenti, di una teorizzazione specifica, persino evitando il più delle volte di esplicitarne le ragioni contingenti. È come se gli architetti non scegliessero volontariamente l’oscurità, ma fossero scelti da essa: una mancanza di chiarezza letterale e fenomenica, teorica e pratica, che diventa sorprendente motore di attivazione progettuale. Più che la manifestazione di una superficiale

preferenza estetica, frivolamente indagata ad esempio da *Why do Architects Wear Black* (Rau 2009), questa adesione istintiva può essere interpretata come forma simbolica e strumento di rappresentazione delle tattiche negative che hanno attraversato l’architettura degli ultimi trent’anni e il suo continuo proporre scambi di ruolo tra vuoto e pieno, volume e superficie, alto e basso, controllo verticale e sistemi stocastici... Tanto elegante e modaiolo è il nero quanto alimenta il mistero e l’invisibilità, più nasconde e meglio si dispiega, meno mostra e più rivela: tracciare le vicende dell’architettura nera può essere un modo per far emergere il manifesto inconscio della ricerca progettuale a cavallo del millennio.

Naturalmente il nero in architettura non è una esclusiva recente. Molte delle ragioni pratiche che lo rendono così attuale sono valide dagli albori della modernità e anche da prima. Che l’“architettura bianca” sia stata a suo tempo presentata come esito della razionalizzazione produttiva taylorista suona infatti abbastanza paradossale. Henry Ford, che di Taylor ha applicato i metodi nelle sue fabbriche, vendeva il famoso modello T di qualsiasi colore, “purché nero”. Secondo Michel Pastoreau, si trattava di un epifenomeno del puritanesimo protestante di cui molti capitalisti del tempo, e lo stesso Ford, erano prodotto e, insieme, convinti aderenti (Pastoreau 2008). Ma era anche la vernice che si asciugava più rapidamente e, con la riduzione dei tempi della catena di montaggio, portava evidenti vantaggi sul contenimento dei costi. Era nera pure la Voisin di Le Corbusier, sapientemente parcheggiata di fronte alle sue candide case a sottolinearne le metafore industriali, come notava Stanislaus von Moos (Von Moos 1979). Il medesimo nero “funzionale” ricopriva le parti metalliche dell’Immeuble Clarté a Ginevra (1930-32) e nere sono gran parte delle architetture americane di Mies.

Finito il tempo della dittatura produttiva fordista, soppiantata dall’attuale frammentazione dei desideri e delle nicchie di mercato, le finiture nere trovano le loro ragioni tecniche interpretando opportunità (e tradizioni) locali. La recente ripresa del legno come materiale da costruzione intrinsecamente rinnovabile ha ad esempio coinciso con una proporzionale diffusione di impregnanti neri, un tempo fatti di polvere di carbone in sospensione nell’olio di lino e oggi con formulazioni chimiche più amichevoli nei confronti dell’ambiente. Alla capacità di catturare la luce solare e di contribuire alle prestazioni energetiche degli edifici uniscono effetti di protezione del legno dai raggi ultravioletti, dalle intemperie e dagli insetti, consentendo inoltre di stendere ulteriori mani per la manutenzione senza carteggiare. In molte opere realizzate in climi freddi da Sou Fujimoto, Steven Holl, Pezo+von Ellrichshausen e molti altri, il nero si propone come segno e strumento di questa molteplice attenzione alla sostenibilità – materiale, climatica, legata alla durata... – in una ricerca di continuità e tensione con il contesto.

Tuttavia, la “materia oscura” di cui è fatta oggi l’architettura deriva anche da intenzioni non completamente razionali, spesso perseguite

attraverso processi di degradazione. Ossidazioni, contaminazioni, combustioni, usura, decomposizione costituiscono, da un lato, sostanza e immagine del decadimento ma offrono dall'altro efficaci strumenti di connessione con le vicende della vita e della loro rappresentazione. È per questo che catrame, bruciature, persino la polvere e lo sporco diventano parte di alcune delle più interessanti ricerche architettoniche recenti, come materiali capaci di innescare reazioni emotive, commentare il passaggio del tempo e connettersi dinamicamente con le condizioni locali. Usato metaforicamente, a evocare una condizione di basso materialismo alla Bataille (Bois, Krauss 1997) come nella Dirty House di David Adjaye a Londra, 2002, o letteralmente ottenuto attraverso processi entropici di degradazione – il cedro bruciato rivisitato da Terunobu Fujimori, la combustione delle casseforme nella cappella Bruder Klaus di Peter Zumthor a Wachendorf del 2007) –, il nero si rivela un potente attivatore dell'interpretazione.

Diametralmente opposta è l'idea di raffinatezza e di fascino anche trasgressivo generalmente associato al nero. Gino Valle raccontava di essere riuscito a realizzare la nuova sede della Facoltà di psicologia a Padova (1991-98) con un possente basamento nero, invece del rosa previsto dalle indicazioni urbanistiche, con questo inoppugnabile argomento: "Una vera signora indossa lingerie nera, non color carne". L'aneddoto, meno futile di quello che sembra, è indicatore di una delle qualità del nero, la cui eleganza di non-colore si accorda con l'intero spettro cromatico. La capacità di assorbire la luce dona inoltre maggiore luminosità e presenza tattile ai colori e ai materiali che gli vengono accostati: come nell'intimo più raffinato, nascondere è un mezzo per svelare. Che si tratti di giustapposizioni di larghe masse contrastanti, in cui l'attitudine del nero a recedere sullo sfondo conferisce agli elementi più chiari una qualità fluttuante e virtualmente senza peso (vedi gli uffici dello Spectator's Group a Zagabria di Studio Up, 2008-09), o di più minute trame "nude look" (le lamiere stirate dello stesso edificio croato o i merletti di fibrocemento del Mucem di Rudy Ricciotti a Marsiglia, 2004-13), l'oscurità delle finiture gioca con le aspettative dell'osservatore, le cui sensazioni mutano al variare della distanza e delle condizioni di luce. Consistenza e leggerezza, continuità e frammento, compattezza superficiale e rivelazioni di più complesse articolazioni interne possono così offrirsi a enigmatiche commistioni.

Il nero aiuta anche a realizzare involucri continui, sfumando le transizioni tra le giunzioni e, quando la continuità è effettiva, nascondendo le irregolarità dei sostrati. Materiali impermeabili stesi a spruzzo come la gomma o il poliuretano consentono poi agli edifici di fare a meno di grondaie, pluviali e altri presidi di raccolta dell'acqua e di reagire in modo inaspettato alla pioggia, aggiungendo momentanee striature luccicanti – più bianche del bianco e nere del nero – alla oscurità dei loro involucri (ad esempio NL Architects, Wos 8, Lleidsche Rjin, 1997-98; Simon Conder Associates, Rubber Beach House, Dungeness Beach, 2013).

Le medesime caratteristiche nei confronti della luce hanno reso il nero il "colore del segreto", tanto efficace nell'occultare quanto nel sottolinearne simbolicamente l'intenzione (oggi come nel medioevo: Pastoreau ricorda la tradizione dei "cavalieri neri ... eroi di primo piano che per una ragione o per l'altra ... cercano di nascondere la propria identità"). Non sorprende quindi che, in un momento nel quale l'architettura deve sempre più spesso negoziare la sua accettazione in un ambiente ostile, le attitudini del nero a farsi "invisibile" offrano una particolare attrattiva. Per quanto possa sembrare assurdo, l'oscurità è un prezioso alleato dell'illusione di trasparenza, strategia elettiva del moderno in termini d'inserimento ambientale. Anche per questo effetto, molti edifici metallici di Mies, soprattutto quelli di forte spessore, adottano telai neri che diventano quasi indistinguibili dai vetri, resi scuri dalle condizioni di percezione. Opere più recenti (come la biblioteca dell'Università di Utrecht di Wiel Arets, 1997-2004) tendono a rompere questa relazione gerarchica vetro/nero esplorando dialettiche più stratificate e offrendosi a un'ambigua oscillazione nell'interpretazione di profondità e trasparenze e della stessa percezione di solidità dei materiali di cui sono fatte.

Analoga alla trasparenza nelle sue componenti di smaterializzazione illusiva e nell'attitudine a costruire continuità automatica con i contesti è la riflessione. Paradossalmente, il nero (soprattutto se lucido) presenta interessanti capacità in questo senso. Le immagini rimandate da vetro, metalli, ceramiche e marmo neri restituiscono tuttavia un mondo mutevole, estremamente sensibile alle condizioni di illuminazione e dotato di una qualità fantasmatica, liquida, capace di unire solidità e assenza (ad esempio nel grande tetto a sbalzo sul lago del Kkl di Lucerna di Jean Nouvel, 1995-2000). Quando le pareti riflettenti s'intersecano in geometrie sghembe producono spazialità frammentarie e misteriose, effetti caleidoscopici e montaggi inaspettati tra elementi del paesaggio (vedi Farshid Moussavi, Museo di arte contemporanea di Cleveland, 2012).

Questi ultimi esperimenti mostrano inopinate somiglianze con un aereo militare, il Lockheed F-117 "Nighthawk" (1981-2008), che deve la sua particolarità a una radicale ricerca di invisibilità ai radar, ottenuta anche tramite profili seghettati e morfologia spigolosa. Motori, profili alari, prese d'aria e tutti gli elementi caratteristici di un aeroplano sono così nascosti da un involucro sfaccettato, inadatto al volo e che solo grazie al computer riesce a stare in aria. Di fronte alla eleganza dell'SR-71 (primo aereo a impiegare le moderne tecnologie stealth, 1964-98) l'evoluzione del concetto di aereo "invisibile" sembra un'ennesima manifestazione della dissoluzione del paradigma della "buona forma" cui hanno assistito i più diversi campi della progettazione. La finitura scurissima che accomuna entrambi contraddistingue analoghi sviluppi in campo architettonico in cui l'oscurità è utilizzata per ingannare la visione e prelude all'esplorazione di morfologie

complesse, sempre più slegate dalle ragioni della tettonica, delle logiche costruttive o dell'uso e viceversa caratterizzate dalla ricerca estrema d'integrazione contestuale. A volte questo medesimo "effetto stealth" si manifesta quando l'intenzione mimetica passa anche attraverso un'interpretazione radicale dei regolamenti tesi a rispettare le tradizioni locali in termini di colori e tipologie. Si producono così edifici capaci di ingannare i radar delle autorità di tutela e di sperimentare innovative intersezioni di piani obliqui nelle tre dimensioni, come nella casa Levene di Eduardo Arroyo, San Lorenzo de El Escorial, 2001-05, e nella Dune House di Jarmund/Vigsnæs, Thorpeness, 2011.

Impiegato negli interni, il nero si dimostra capace di confondere i limiti degli ambienti e di indurre una sensazione d'indeterminazione spaziotemporale. Dispositivi di questo genere sono ad esempio rintracciabili in alcune opere barocche, collegati agli effetti di luce che le contraddistinguono, e ricorrono anche nel moderno, da lavori pionieristici come il Kärtner Bar di Loos (Vienna, 1907) alla Maison de Verre di Chareau (Parigi, 1928-31) fino al Congrexpo di Lilla di Rem Koolhaas (1990-94), e in molti altri esempi. I meccanismi di alterazione del rapporto figura/sfondo che il nero rende possibili nelle finiture esterne sembrano moltiplicare la loro intensità quando sono portati all'interno di questi edifici, ad esempio accelerando la *mise en abîme* piranesiana di sfondamenti spaziali verticali (vedi di nuovo la biblioteca dell'Università di Utrecht). Gli effetti distorsivi dell'oscurità sulla coerenza spaziale possono provocare in utenti e osservatori un certo disorientamento che ne aumenta la disponibilità a connettersi empaticamente alle soluzioni architettoniche e alle funzioni che ospitano e rappresentano. L'architettura commerciale ne fa largo uso, come evidenziato da Denise Scott Brown e Robert Venturi nei casinò di Las Vegas, in cui sfondi bui e illuminazioni puntuali spingono l'incertezza della definizione spaziale verso la sospensione temporale di una notte ininterrotta (Venturi, Scott Brown, Izenour 1972). Lo stesso smarrimento che ci rende consumatori più vulnerabili sovrintende alla relazione emotiva che l'oscurità riesce a istituire in edifici monumentali e solenni, dal forte contenuto rappresentativo. Sensazioni di vuoto, ansia, oppressione e incertezza, accrescono le connotazioni simboliche associate al nero, alla sua solennità, dignità, sobrietà... Insieme rendono questo colore un potente strumento narrativo negli spazi legati alla memoria di eventi tragici o all'amministrazione della giustizia, tanto nella direzione del perturbante quanto di una più rassicurante ricerca di autorità (vedi Daniel Libeskind, Museo ebraico, Berlino, 1989-99, e Jean Nouvel, Palazzo di giustizia di Nantes, 2000).

Cercando un'immagine evocativa, capace di rappresentare questo percorso dell'architettura contemporanea dalle certezze positiviste dei suoi esordi "bianchi" alle più cupe sperimentazioni recenti, mi sono imbattuto in una versione nera della Maison Savoye, realizzata

– significativamente – agli antipodi. Lo studio Ashton Raggatt McDougall di Melbourne, vincitore del concorso per il National Museum of Australia a Canberra (1997-2001), frammenta e ricicla come un dj altre note architetture (la planimetria saettante del museo berlinese di Libeskind, qualche curva del terminal di Saarinen all'aeroporto Kennedy di New York, anche frammenti di Stirling e Aldo Rossi...). Il duplicato della villa di Poissy (1928-31) è parte dell'Institute for Aboriginal Studies e spicca come una protrusione nera dietro il corpo principale. Nel processo di riproduzione, l'inversione bianco/nero si sovrappone alla riflessione destra/sinistra della pianta, a ricordare la prima pubblicazione australiana del capolavoro di Le Corbusier, stampata per errore con i negativi rovesci, quasi fosse stata guardata da una prospettiva australe...

In questo stridente convergere di tradizioni (dai contenuti specificamente identitari), traduzioni (di una delle icone più emblematiche e globalizzate dell'ultimo secolo) e tradimenti (operati attraverso errori, manipolazioni e inversioni), emerge la condizione contemporanea di un'architettura impegnata, come si è visto, a esplorare il proprio lato più oscuro.

[Questo testo è stato precedentemente pubblicato come *Scatole nere*, "Paesaggio urbano", 5-6 bis, 2013.]

Bibliografia

Y.-A. Bois, R. Krauss, *Formless. A User's Guide*, Zone Books, Cambridge (Mass.) 1997 | "Dezeen", www.dezeen.com/2013/01/12/dezeen-archive-black-houses/, 2013 | K. Hara, *White*, Lars Müller, Baden 2010 | Le Corbusier, *Art décoratif d'aujourd'hui*, Crès, Paris 1925 | M. Pastoreau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, Paris 2008 | C. Rau (a cura di), *Why do Architects Wear Black*, Springer, Wien 2009 | R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1972 | S. von Moos, *Le Corbusier. Elemente einer Synthese*, Huber, Frauenfeld 1968 | M. Wigley, *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1995.

Giovanni Corbellini

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 19 maggio 2016

norma (nòr-ma, *o* nórma) n.f. [dal lat. *nŏrma(m)* "squadra", poi "regola, norma"]. | **1.** precetto, regola generale che prescrive la condotta da tenere in determinati casi o per raggiungere determinati fini: "norma morale, religiosa, giuridica"; "seguire, violare una norma"; "attenersi a una norma"; "le norme della buona educazione, del vivere civile" | per tua, per vostra norma (e regola), espressione di rimprovero, per lo più ironica, che richiama la persona o le persone cui ci si riferisce a tener conto di un determinato fatto e a comportarsi di conseguenza: "per vostra norma sappiate che non sono tenuto a rispondere". | **2.** consuetudine, abitudine: "secondo la norma dovrebbe essere qui a momenti". | **3.** avvertenza, istruzione, indicazione: "leggere le norme per l'uso"; "è importante osservare le norme". | **4.** (sociol.) l'insieme dei

comportamenti che ogni società o gruppo offre come modello ai propri membri, affinché la loro condotta sia conforme ai valori in cui la società o il gruppo si riconoscono. | **5.** (ling.) sistema coerente di usi e di regole che risponde a un certo ideale estetico o rispecchia un determinato livello sociolinguistico: "la norma linguistica di Bembo, di Manzoni". | **6.** (scient., tecn.) elemento che si assume a riferimento per determinare una proporzione o definire una misura. | **7.** (ant.) strumento di misura degli angoli; squadra.

"I lavori concettuali sulle norme spostano le prospettive del senso comune, e modificano l'orizzonte delle sue pratiche, il paesaggio delle loro differenze".

Pierre Livet

Pierre Livet, *Norme. I difficili rapporti del razionale e del normativo*, in I. Stengers (a cura di), *Da una scienza all'altra. Concetti nomadi*, Hopefulmonster, Firenze 1988.

Da www.treccani.it.
Consultato il 19 maggio 2016

oblio (non com. obblìo) s. m. [der. di *obliare*], letter. | **1. a.** dimenticanza (non come fatto momentaneo, per distrazione o per difetto di memoria, ma come stato più o meno duraturo, come scomparsa o sospensione dal ricordo); nella mitologia classica, il Lete, uno dei fiumi del mondo dei morti, le cui acque cancellavano ogni ricordo in chi vi si immergeva; **b.** con accezione specifica, in psicologia, processo naturale di perdita dei ricordi per attenuazione, modificazione o cancellazione delle tracce mnemoniche causato, genericamente, dal passare del tempo tra l'esperienza vissuta e l'atto del ricordo, e, più specificamente, da ciò che ha avuto luogo psichicamente in tale tempo. In questo secondo senso, l'oblio è visto, nella tradizionale interpretazione della psicologia generale, come frutto di un progressivo indebolimento dei depositi mnesici, nella teoria psicanalitica come risultato di un processo difensivo di rimozione contro l'emergere di contenuti di memoria sgraditi. | **2.** per estens., sopore, assopimento o altra condizione che induce dimenticanza.

"Deriva dal latino *oblivium*, ma passando attraverso il francese antico *oubli*, che è registrato per la prima volta nella *Chanson de Roland*. Il dizionario lo classifica come 'volontà di dimenticare, con accentuato senso di abbandono da parte della memoria ma anche degli affetti'.

Qui siamo in presenza di una dimensione modale che ancora una volta è volitiva: si 'vuol fare', cioè dimenticare l'oggetto, che ancor una volta è caratterizzato da un contenuto passionale, e rispetto al quale di nuovo si opera attraverso una scissione. Si desidera disgiungersi da lui, e l'operazione avviene attraverso una scissione del soggetto medesimo, un po' come nel caso precedente [voce 'scordarsi'].
Tuttavia: la volontà stavolta è meno razionale, e in più compare il senso dell'abbandono, ovvero della perdita dei sensi. L'oggetto perde i suoi contorni e si annulla, ma ciò dipende dallo smarrimento del soggetto, che con ciò elimina anche la propria volontà. Modalmente si passa dal 'voler non fare' al 'non voler non fare'. Dal punto di vista del tempo né l'incoattività né la durattività sono marcate (l'oblio non ha un inizio preciso, né si sa quanto perduri, ma in cambio ha una terminatività, perché nell'oblio non si ricorda più nulla definitivamente). Anche se siamo in presenza di una manipolazione del soggetto su se stesso, la sanzione stavolta è positiva per il soggetto agente. Infatti l'oblio è un piacere, talvolta molto vicino al senso del sublime (il soggetto 'si perde' nell'oblio, si lascia andare alla dimenticanza). Non a caso l'oblio, letteralmente, è spesso dovuto a magia, come quello provocato dalle Sirene, dal loto, da Alcina, da Circe".

Omar Calabrese

Omar Calabrese, *Genio e smemoratezza*, "Sfera", 5, 1989, p. 104.

obsolescence (ˌɒbsəˈlɛsəns) noun [1570s, from Latin *obsoletus* "grown old, worn-out," past participle of *obsolescere* "fall into disuse, be forgotten about, become tarnished," which probably is from *ob* "away" (see *ob-*) + an expanded form of *solere* "to be used to, be accustomed." Phrase "Planned obsolescence" coined 1932, revived as a disparaging term 1950s]. | **1.** the condition of no longer being used or useful, the condition of being obsolete | **2.** the process of becoming obsolete or the condition of being nearly obsolete → "the gradual obsolescence of machinery" → "reduced to obsolescence."

From www.merriam-webster.com; www.etymonline.com. Accessed 24 May 2016

"'This is the man, this is the legendary man, I'm sure you two know, who eventually got Harm and Hammer baking soda customers to start pouring the stuff down the drain. As... get this... drain freshener!' He licks a bit of sweetener off the heel of his hand. 'Is that genius? Is the textbook planned-obsolescence, or what? And all off fear.'"

David Foster Wallace

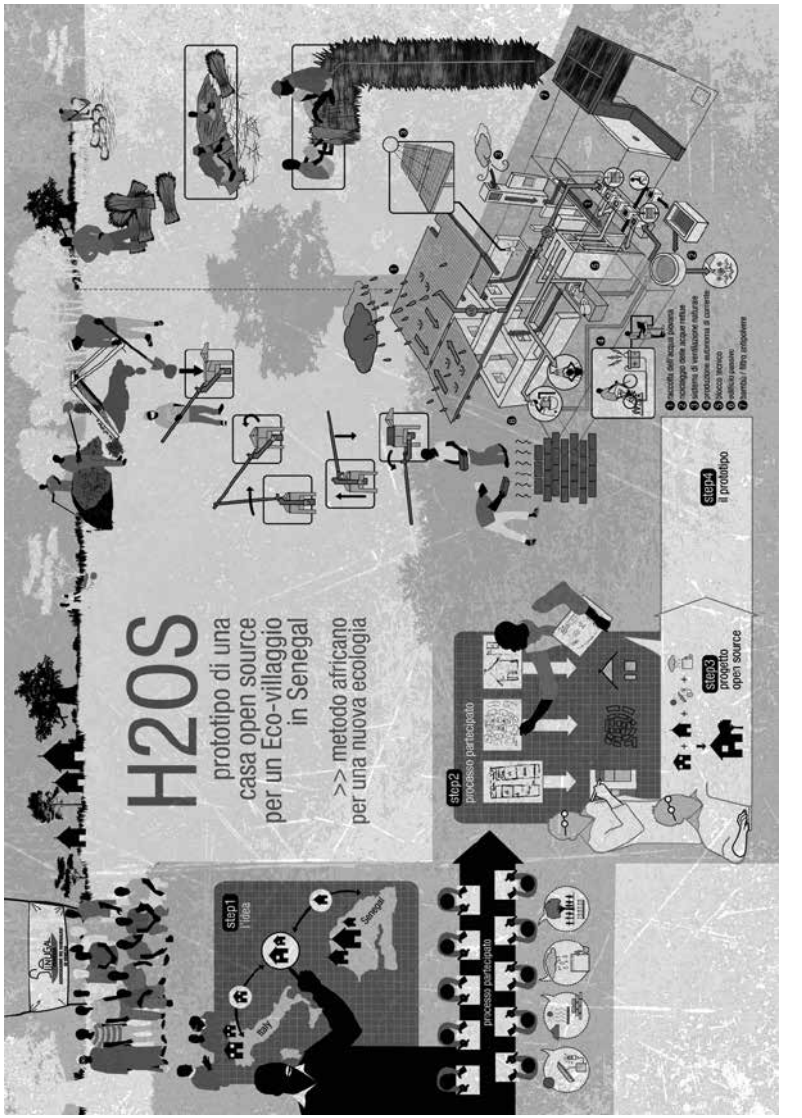
David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes its Way*, in Id., *Girl with Curious Hair* (New York: Norton, 1989), p. 284.

open source (ˈəʊpən sɔːs) noun [1997, as a computing term, from *open* (n.), from Proto-Germanic **upana*, literally "put or set up," from PIE **upo* "up from under, over" (source also of Latin *sub*, Greek *hypo*; see *sub-*) + *source* (n.) mid-14c., "support, base," from Old French *sourse* "a rising, beginning, fountainhead of a river or stream" (12c.), fem. noun taken from past participle of *sourdre* "to rise, spring up," from Latin *surgere* "to rise"]. **a.** intellectual property, esp. computer source code, that is made freely available to the general public by its creators; **b.** (as modifier) → "open source software."

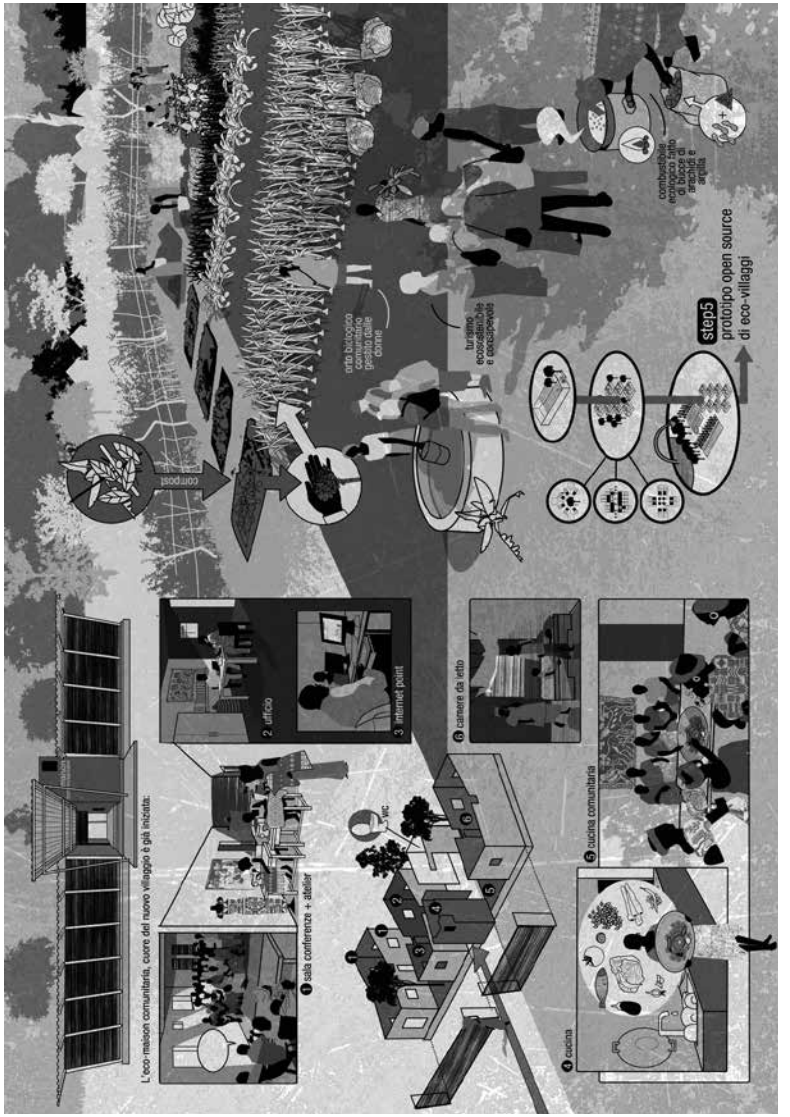
From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 25 May 2016

H2OS. Prototype for an open source house in an eco-village in Senegal

TAM Associati + Marta Gerardi



TAM Associati + M. Gerardi, H2OS. Prototype for an open source house in an eco-village in Senegal, 2015



TAM Associati + M. Gerardi, H2OS. Prototype for an open source house in an eco-village in Senegal, 2015

Da www.treccani.it.
Consultato il 19 maggio 2016

organismo s. m. [der. di *organo*, sul modello dell'ingl. *organism* e del fr. *organisme*]. | **1. a.** in biologia, essere vivente, animale o vegetale, dotato di una propria forma specifica, di struttura cellulare, e costituito da un insieme di organi interdipendenti e in relazione funzionale tale da renderlo capace di vivere autonomamente, cioè di conservare ed eventualmente reintegrare la propria forma, e di riprodursi; **b.** nel linguaggio com., il corpo umano, con riguardo alla costituzione, allo stato di salute. | **2.** fig. sistema organizzato, costituito di varie parti fra loro connesse e interdipendenti.

"È un'ontologia leibniziana quella che si viene affermando? Credo di sì, ma si tratta di una 'monadologia' tutta afferrata dal problema del tempo. Questo è davvero l''ospite ingrato' della scienza contemporanea! Più cresce la complessità del sistema, più non soltanto esso è irriducibile all'analisi delle sue parti, ma più alta diviene anche la sua capacità di auto-adattamento e di riorganizzazione. In altri termini, ogni organismo, seppure in gradi diversi, si alimenta di 'ordine' (o entropia negativa) dall'esterno, per 'restituirlo' in forme degradate ('esportando', cioè, entropia)".

Massimo Cacciari

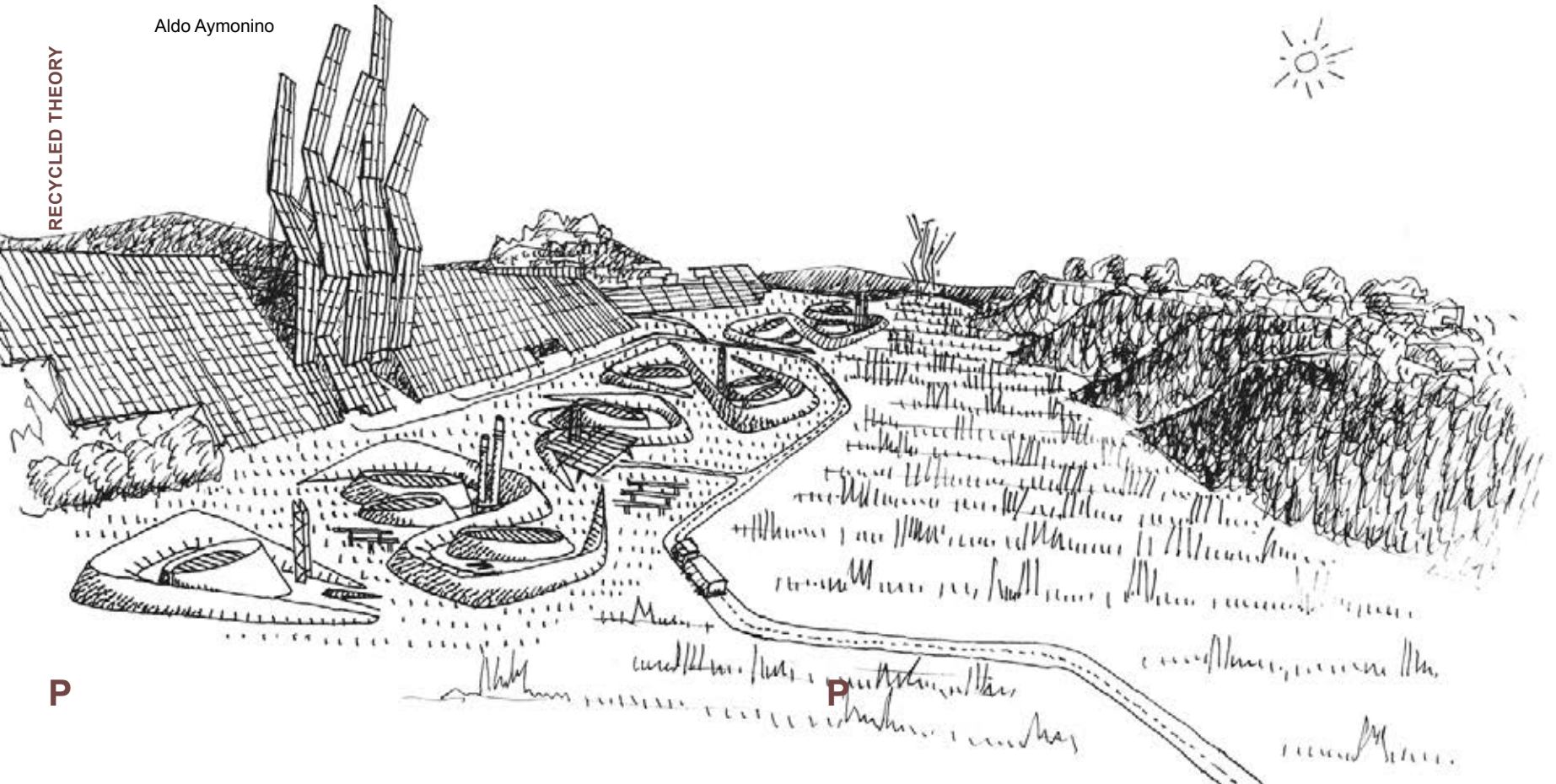
M. Cacciari, *Filosofia della natura, oggi*, "Parametro", 254, 2004, p. 41.

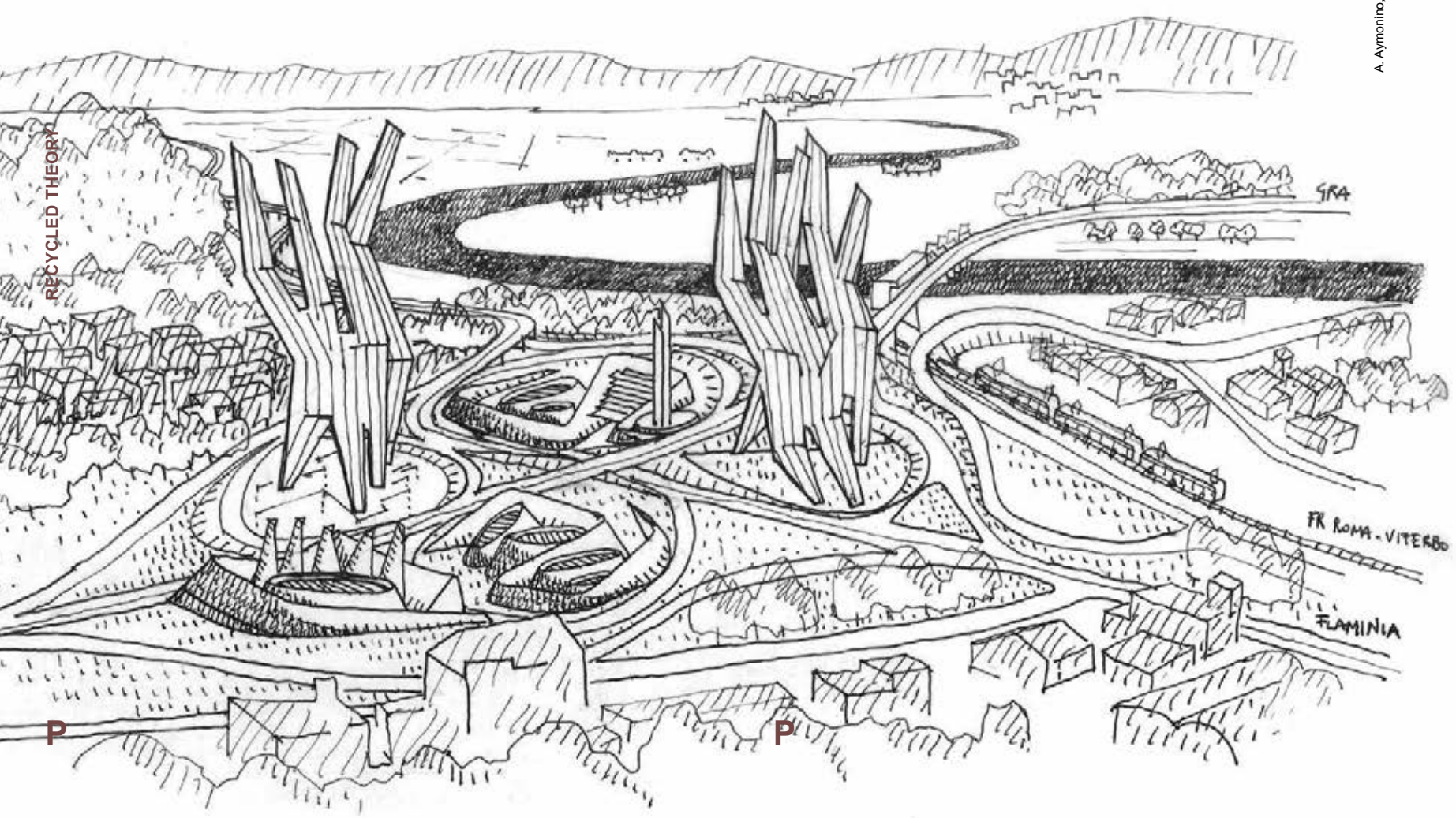
Da www.treccani.it.
Consultato il 19 maggio 2016

paesaggio s. m. [der. di *paese*, sul modello del fr. *paysage*].
1. a. veduta, panorama; parte di territorio che si abbraccia con lo sguardo da un punto determinato. Con riferimento a panorami caratteristici per le loro *bellezze naturali*, o a località di particolare interesse storico e artistico, ma anche, più in generale, a tutto il complesso dei beni naturali che sono parte fondamentale dell'ambiente ecologico da difendere e conservare (v. *ambiente*); **b.** pittura, disegno, fotografia che ha per soggetto un paesaggio.
2. *p. geografico*, il complesso degli elementi che costituiscono i tratti fisionomici di una certa parte della superficie terrestre; si può considerare come la sintesi astratta dei paesaggi visibili, in quanto rileva di essi soltanto i caratteri che presentano le più frequenti ripetizioni sopra uno spazio più o meno grande, superiore in ogni caso a quello compreso da un unico orizzonte.

Riciclare il paesaggio riciclando il futuro

Aldo Aymonino





A. Aymonino, Riciclare il paesaggio riciclando il futuro, 2015

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 19 maggio 2016

palazzo (pa-làz-zo) n.m. [lat. *palatĭu(m)* “colle palatino”, poi “palazzo imperiale”, che nella Roma imperiale sorgeva su quel colle]. | **1.** edificio di grandi proporzioni e di pregio architettonico, adibito soprattutto un tempo ad abitazione di re, principi o famiglie nobili, e oggi per lo più a sede di organi di governo, di uffici pubblici, di istituzioni culturali ecc. | **2.** grande edificio destinato a una particolare funzione. | **3.** casa di abitazione civile, grande, a più piani e con più appartamenti. | **4.** corte di un sovrano: *congiura di palazzo*, organizzata all’interno stesso della corte. | **5.** nell’uso giornalistico, simbolo del potere politico, considerato nei suoi aspetti negativi di estraneità e di prevaricazione rispetto alla volontà e alle esigenze dei cittadini.

Palazzo Veneziano (trasformazione e riuso)

Carmelo Baglivo

P

C. Baglivo, Palazzo Veneziano (trasformazione e riuso), 2015

paradigm (ˈpærəˌdaɪm) noun [late 15c., from Late Latin *paradigma* "pattern, example," especially in grammar, from Greek *paradeigma* "pattern, model; precedent, example," from *paradeiknynai* "exhibit, represent," literally "show side by side," from *para-* "beside" + *deiknynai* "to show" (cognate with Latin *dicere* "to show;" see *diction*)]. | **1.** (grammar) the set of all the inflected forms of a word or a systematic arrangement displaying these forms. | **2.** a pattern or model. | **3.** a typical or stereotypical example (esp. in the phrase paradigm case). | **4.** (in the philosophy of science) a very general conception of the nature of scientific endeavour within which a given enquiry is undertaken.

From www.merriam-webster.com; www.etymonline.com. Accessed 25 May 2016

"In *everyday language* a paradigm is a reference model, a term for comparison. The word comes from the Ancient Greek *paradeigma,* which means pattern, example, sample. In philosophy of science, a paradigm is the framework of a scientific discipline. A comprehensive (and globally-shared) vision of the world crystallizes around this framework. More specifically, it is the world in which the framework operates and on which a specific scientific community concentrates. It constitutes and delimits the field, its logic and its research procedures, giving a Leibnizian order to things. It is inside this paradigmatic logic that scientific research delineates the object of study, the more cogent problems and the best techniques for dealing with them.

"Thomas (Kuhn 1962) used the following definition for the term paradigm: 'The logical relationship between the main concepts that dominate all the theories and all the discussions that depend on them.' As the 'first unmoved mover,' a paradigm must necessarily be shared by a community of scholars. It is not by chance that only the more mature disciplines have a stable paradigm.

"Under this model, in 'normal science,' a paradigm is the conjunction of experiments, based on models that can be copied or emulated. A prevailing paradigm often represents a specific way of seeing reality or the limits on proposals for future investigation, which is something different from and beyond a generic scientific method. Along those lines, a scientific revolution is characterized by a change in paradigm."

There is not much to add to the comprehensive definition of "paradigm" in Wikipedia.it.

What is perhaps more interesting is to understand when and why it makes sense to refer to the concept of "paradigm" speaking about *recycle* for the space design disciplines. In other words, whether it makes sense to inscribe the discourse of recycling within a wider theoretical frame that relates both to the huge scientific technological revolution that is now taking place, as well as to the obsolescence of the old disciplinary paradigms unfit to understand the changes.

In the world of urbanism, architecture and landscape, a new paradigm is a new way of doing things that has a huge effect on living spaces. A new paradigm draws its roots from the idea of a paradigm shift in science, in which technology or new findings completely change the way people think about or interact with something. In the design disciplines the idea is the same; a whole new way of looking at lifestyles, living spaces and their changes, however they happen.

How much furniture, how many houses, or urban districts that where designed and made in the 1980s are still relevant today? What clothes or shoes of that period can be worn without appearing old or out of date? Just about all of them, one could say. In forty years living spaces have not changed that much. Their design has been modified even less. The way in which they are conceived and designed is almost the same. Fashion, architecture and cities are the visible forms that best represent the people that generate them. They express lifestyle, status and in some way aspirations and expectations for the future. Is it possible that they have remained so indifferent to the changes of the last decades?

These have been the years of the most profound technological revolution in history. More pervasive and effective than the one of the internal combustion engine at the end of the XIX Century that upset not only the modes of production and the social hierarchies, but also the aesthetics and the solid shapes of living. Starting with the second industrial revolution, all the material world has changed very quickly. Urbanism arises. The architecture of iron and concrete generates new larger and larger cities. Art becomes futuristic and abstract. Lifestyles change, as do clothes. The modern world projects humanity into the future with its forms. The ideas of speed and future express the *Zeitgeist* in the design culture. As Zygmunt Bauman writes in *Liquid Modernity*, "modernity is time in the era when time has a story" (Bauman 2000). In modernity *genius loci* coincide with *genius saeculi*; the forms of the city, of architecture, of fashion fulfil the epoch. To dress or to design furniture, houses or cities as was done in the previous century was unthinkable in the modern age.

Today this is no longer the case. Only a few times has the distance between *Gestalt* and *Zeitgeist* been so dramatic. The paradigm that binds aesthetics to the projection of time has collapsed. Overcoming modernity lies especially in this. We live as if in an eternal present, where the perceivable forms and their representations in solid space no longer carry an idea of the future. They always seem to be more or less the same, immutable and increasingly deprived of meaning in the rush of the information sharing technological revolution that is distorting the system of social relations and the way in which things and places are related each other. Even today everything changes and even much more quickly than before. Innovation is conducted in the intangible areas of the *net* rather than in the material spaces. In particular, the way to experiment and disseminate information and knowledge

are mutating in a vortex of accelerated change where the tools and materials of virtual synapses involve the activities and lifestyles linked to them while the more traditional and unconnected spaces tend to remain inert, static. Or they change slowly.

Douglas Rushkoff, professor of media theory at the City University of New York, describes the impact of the revolution in information technologies on society as *Present Shock*. A crushing of time in a myriad of parallel peripheries where everyone feels the need to live the instant in which everything happens. A disorientation that blurs past and future in a continuous hyper-connection and creates an infinite present. He writes: "The future that we have pursued for much of the twentieth century has finally arrived. Today the technology that we can dispose allows us to stay connected with anyone and to have at hand all sorts of information, at any time. But what will be the effect on our lives of this amazing compression of space and time? The era of the total access has a downside that we had underestimated. Social networks fuel the anxiety of a constant 'here and now' without direction and priorities, fragmented and distracted. E-mail and instant messaging are now an assault; and we are overwhelmed by an illusory continuous present that always gets out of hand" (Rushkoff 2013).

And Marco Valsecchi, in a dossier published in Februray 2016 by the newspaper "Il sole 24 ore," added: "We live with our head in the Cloud. Objects are destined to produce information that are monitored and transmitted in real time. Everything is accessible and traceable. Control is based on knowledge. In the era of the Internet of Everything, everything is destined to become another").

How are the forms of habitation changing, and how will they change? Is the architecture of the *Eternal Present*, paraphrasing Sigfried Giedion (Giedion 1964), still able to produce innovation in design? Is it still suitable, in other words, to express visions of the future for solid material spaces? And how can those visions make sense in the era of 4.0 technology? To answer these questions it is best to go step by step.

The digital progress we have seen in recent years is certainly impressive, but it is only a clue of what will come. It is the dawn of the second age of the machines. To understand why this is happening now, we must understand the nature of technological progress in the era of hardware, software and digital networks. The rapid and always accelerating digitization will probably lead to more economic and environmental devastation due to the fact that since computers will become more powerful and capable, the most powerful companies will have less need for certain types of employees. Progress, in its race, will leave someone unemployed, perhaps many people. Erik Brynjolfsson and Andrew McAfee, two economists at the MIT, developed these concepts in their *The Second Machine Age: Work, Progress, and Prosperity in a Time of Brilliant Technologies* (Brynjolfsson, McAfee 2014) which tells

with great effectiveness the impacts of the revolution in information sharing technologies for lifestyles and work processes.

The economic crisis is the first tangible result of the digital revolution that gradually reduces the job opportunities and empties the built spaces of the western city, creating new metropolitan figures. The technologies for sharing information tend to transfer to the immaterial space of the Net functions and places that needed physical spaces to be realized until now. It is an obvious phenomenon to all. Just think about how the behaviours of consumers are changing such that more and more now are purchasing online and there is less of a need for retail spaces in the city. You can meet, establish a relationship, give a talk via Skype or other social media without physically being there where it takes place. Now everything happens in the video, but soon our presence will be virtually expressed by holograms that can also simulate physicality, emotion and meaning. Anyone can become a part-time taxi driver and sell his trips on *Uber* or share the car with *Car to Go* or even the political choices at the click of *Avaaz*. In a few years with a 3D printer we can produce construction components and whole buildings. You can make spare parts of any commonly used object at home and in a basically-equipped laboratory also blenders and other machines. While the new characters of the digital artisans are emerging the appliances factories in Friuli and Veneto have already closed. Computers become at the same time smaller and more powerful. New technologies have less need for physical space.

"The ASCI Red, the first product of the Accelerated Strategic Computing Initiative of the US government, was the fastest supercomputer when it was introduced in 1996. Its development had cost $ 55 million and its 100 cabinets occupied nearly 200 square meters (80% of a tennis court) at Sandia National Laboratories in New Mexico. Designed for tasks that needed great computational power, such as to simulate a nuclear test, ASCI Red was the first computer to exceed the teraflop, a thousand billion floating point operations per second, in the classic test parameter for the speed of the computer. To get to this speed consumed 800 kilowatt per hour, about as much as eight hundred houses. In 1997 it reached 1.8 teraflops. Nine years later another computer touched 1.8 teraflops. But instead of merely simulating nuclear explosions it was able to draw those and other graphics in all their magnificence realistic, three-dimensional, real-time. These calculations were not done, however, for the physics community but for a video game. The computer was the PlayStation 3 of Sony, equal to the ASCI in terms of performance, however, it cost about $ 500, employed less than a tenth of a square meter, and consumed about 200 watts per hour. In less than ten years, the exponential digital progress has transferred the computing capacity at the level of teraflops from a single state-owned laboratory to the living rooms and the halls of the whole world. The PlayStation 3

has sold approximately 64 million units. The ASCI Red was withdrawn from service in 2006" (Brynjolfsson, McAfee 2015).

In just 10 years from a 200 square meter apartment to a mobile device that takes up less than a tenth of a square meter. This story is emblematic. Just to make it clear that not only the information sharing revolution incredibly reduces the need for occupation of physical space, but also eliminates the necessity of specialization of physical forms – removing the rationalist principle of Louis Sullivan's "Form Follows Function" – simply because by using small digital devices we can do almost everything almost everywhere. Anyone can find thousands of similar examples that show that you always need less functional space to live and work because many of the uses that once occupied real spaces in the city have been or will be transferred to the virtual spaces of the Net. If all of this is about to happen or is already happening, it is clear that many essential paradigms of modernity, not only that of the close relationship between function and form of architecture or town, are emptied of meaning. Ultimately the sharing information technologies revolution displaces the certainties of modern design and it makes all the theories and practices that relate to it suddenly seem out of time. Zoning, the functional organization of urban or architectural spaces, *modelling* theories, *best practices* ... seem to be manifestations of a logic that belongs to another era. They were designed to handle the expansions of inhabiting solid spaces that probably are no longer expected to grow nowadays. For sure expanding the physical footprint is no longer the only possible project for the development of built spaces.

This is the point. The simultaneous action of three key factors, the economic crisis, the environmental crisis and the information sharing technological revolution, is so deeply changing our lifestyles and the way we imagine and we desire the solid forms of our future that all our design knowledge suddenly seems inadequate both as an interpretative tool of the current condition and as a device capable of generating new environmental, social, economic, and aesthetic features.

If we look to the future it could be said that one crucial effect of the information revolution on the most advanced societies is being able to inhabit much more physical space than in the past. A kind of space that does not need to be made to conform according to specific pre-determined destinies. Simply put, we have at our disposal a huge volume of constructed space that is no longer needed or that we do not yet know how to use. The same holds for infrastructure and open spaces.

What is the destiny of the design disciplines in an age that seems to consider only – or at least with absolute priority – the development of immaterial spaces and interconnective devices? If today – and in the future more and more – the theme of the development of the city is no longer about growth but about resilience and environmental quality?

When it is not new construction, but retrofitting and re-signifying the existing ones that becomes the central issue of building and construction?

Returning to the initial question, while everything is whirling and changing, clothes, houses and cities are apparently always the same. Is it possible to start reasoning about a new statute for the architecture of the eternal present?

Nothing surprising. In the history of architecture and the city the great technological changes have always produced major changes in the lifestyles, in the forms of living and consequently in the way in which we design them. If the major paradigm of modernity was about the best possible spatial synthesis between function and architecture, today, with the information technology revolution, we have the opposite problem. To give meaning, narrative and uses – even temporary uses – to spaces that have already given forms. And turn them into attractive and ecologically efficient places to live.

Thomas Kuhn (Kuhn 1962) explains how in the early stages of scientific revolutions when major disciplinary paradigms are in crisis and are about to change, it is possible that two extreme theoretical positions contrast each other. One wants to substantially confirm the principles of the discipline. It tends to claim the specificity and uniqueness of the discipline in its traditional and absolute essence. The other uses curiosity as new knowledge device. It seeks to challenge the established principles, pursue the paths of change, explore other cultures and other worlds, acquire new disciplinary contributions, have different points of view on the future. It is a major challenge for the architectural culture. A challenge that gives value to the existing with conceptual devices that work on the semantic slippage and new life cycles of living spaces. A challenge that sees the environment as a project, the landscape as an infrastructure that produces ecological value and the future of the city as a collective and non-authorial vision.

Detroit is the manifesto of the urban condition that identifies the new paradigm of recycling. Perhaps it is the most important in this phase of history. 15 years after the height of the disaster that has hit it, Detroit is being revived. New materials and impalpable devices are replacing traditional urban figures. They are icons of change that reduce, reuse and recycle what is left of the city in a new landscape. The satellite views; the maps, the diagrams and the projects through which Stoss Landscape Urbanism suggests establishing recycling processes at the urban scale; the reuse experiments of burned houses (Fire Break) and disused spaces (TAP) by Dan Pitera, the reduction of the Michigan Theatre in a parking lot, "visions" focused on the practice of recovery recounted by Arens – build the epic of a city that is experimenting with the possibility of another future after the metropolis. No one today in Detroit wants to return to the metropolitan glories of the past. This is not a traditional process of urban redevelopment. There is no appreciable

attempt of regenerating the city of Detroit of the last century. There is no idea of the restoration of a lost urban identity. What is happening in Detroit is the creation of new value through the reduction of traditional metropolitan functions, the re-use of derelict spaces and recycling of surviving urban materials. They are all obvious symptoms of a city that begins to live differently and to convey its innovation. Ultimately it is just this. A recycling process of the urban figure that generates new value by assigning new meanings to what already exists.

Recycling means putting back into circulation, re-using waste materials, which have lost value and/or meaning. Recycling protects the environment and it is economically convenient. It is a practice that allows you to limit the presence of waste, to reduce disposal costs and to contain those of the new production. Recycle means creating new value and new meaning. To begin a new cycle, in another life. In this lies the driving force of recycling. The very idea of recycling provides a vision. As detective of space the architects are interested in the possibility of revitalizing the existing, to find new meanings for it, to create new conveniences and new beauty with the recycling of built spaces that so rapidly are abandoning their historical characteristics of use. Recycle is an ecological action that operates pushing the existing into the future by transforming waste into prominent figures. In other words, as scholars of forms of physical space it is not interesting to adopt the recycling paradigm because it is an ethical action – good and right –, but because in architecture today to recycle is to design.

The new paradigm of recycle projects into the future the reassuring image of the eternal present and turns it in a vision of beauty.

Bibliography

Z. Bauman, *Liquid Modernity* (Cambridge: Polity Press, 2000) | E. Brynjolfsson, A. McAfee, *The Second Machine Age: Work, Progress, and Prosperity in a Time of Brilliant Technologies* (New York: W.W. Norton & C, 2014) | S. Giedion, *The Eternal Present: The Beginnings of Art. A Contribution on Constancy and Change* (London: Oxford University Press, 1962) | T. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago, University of Chigago Press, 1962) | D. Rushkoff, *Present Shock: When Everything Happens Now* (New York: Current, 2013).

Mosè Ricci

paradigma (pa-ra-dìg-ma) n.m. [dal lat. tardo *paradīgma*, che è dal gr. *parádeigma* "modello" e anche "paradigma" nel sign. gramm.]. | **1.** esempio, modello; termine di paragone assoluto: *paradigma morale* | in filosofia della scienza, insieme di leggi o teorie che costituiscono il modello per una tradizione scientifica. | **2.** (gramm.) modello della coniugazione di un verbo o della declinazione di un nome | (ling.) insieme di unità (fonetiche, morfologiche, lessicali ecc.) fra le quali intercorre un rapporto virtuale di sostituibilità in uno stesso contesto.

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 19 maggio 2016

"Nel linguaggio comune un paradigma è un modello di riferimento, un termine di paragone. La parola deriva dal greco antico *parádeigma*, che significa esemplare, esempio. In filosofia della scienza un paradigma è la matrice disciplinare di una comunità scientifica. In questa matrice si cristallizza una visione globale (e globalmente condivisa) del mondo, e più specificatamente, del mondo in cui opera e del mondo su cui indaga la comunità di scienziati di una determinata disciplina. [...]

Il paradigma costituisce e delimita il campo, logica e prassi della ricerca stessa, come principio ordinatore leibniziano. È all'interno della logica paradigmatica che la ricerca scientifica individua il suo oggetto di studio, i problemi più cogenti, la tecnica migliore per affrontarli.

Proprio per questa funzione di primo motore immobile è assolutamente necessario per Thomas Kuhn (Kuhn 1962) che esso sia largamente condiviso dalla comunità degli studiosi. Solo le discipline più mature, non a caso, possiedono un paradigma stabile.

In questa forma, nella scienza normale, un paradigma è la congiunzione di esperimenti, basati su modelli, che possono essere copiati o emulati. Il paradigma prevalente rappresenta, spesso, una forma specifica di vedere la realtà o le limitazioni di proposte per l'investigazione futura; qualcosa di più e di diverso da un metodo scientifico generico.

In modo complementare, una rivoluzione scientifica è caratterizzata da un cambiamento di paradigma".

Non c'è molto da aggiungere all'esauriente definizione di "paradigma" in Wikipedia.

Quello che qui interessa forse di più è capire come e perché può avere senso far riferimento al concetto di paradigma quando si parla di *riciclo* per l'architettura, la città e il paesaggio. Ovvero se abbia senso inscrivere il discorso sul riciclo all'interno di un quadro teorico più ampio che riguarda, per le discipline del progetto – sia il riconoscimento della grande rivoluzione scientifica in atto che l'obsolescenza dei vecchi paradigmi disciplinari inadatti a comprendere il cambiamento.

Nel mondo dell'urbanistica, dell'architettura e del paesaggio, un *nuovo paradigma* è un modo di operare nuovo che ha grandi effetti sugli spazi di vita. Un nuovo paradigma fa riferimento a un'idea della scienza per la quale le tecnologie o le nuove scoperte possono completamente cambiare il modo in cui la gente pensa o agisce. Per le discipline del progetto vale la stessa idea. Un nuovo paradigma è un modo completamente diverso di guardare agli spazi dell'abitare e al loro cambiamento.

Quanti mobili, o case, o quartieri urbani disegnati e realizzati negli anni '80 sono ancora oggi attuali? Quali vestiti o scarpe di quel periodo possono essere indossati senza apparire vecchi o fuori dal tempo? Quasi tutti si potrebbe dire. In quarant'anni gli spazi abitabili non si sono trasformati più di tanto. Ancora di meno è cambiato il loro disegno, cioè il modo di progettarli. La moda, l'architettura, e la città sono le forme sensibili che meglio rappresentano chi le produce. Esprimono

lo stile del vivere insieme, lo *status* e, in qualche modo le aspirazioni, le attese di futuro di una società. È possibile che siano rimaste così indifferenti ai mutamenti degli ultimi quarant'anni?

Eppure questi sono gli anni della più profonda rivoluzione tecnologica della storia. Più pervadente e incisiva di quella del motore a scoppio che alla fine del XIX secolo sconvolge non solo i modi della produzione e le gerarchie dei rapporti sociali, ma anche l'estetica e le forme dell'abitare. Quando, con la seconda rivoluzione industriale, tutto il mondo materiale cambia, e molto in fretta. Viene inventata l'urbanistica. L'architettura del ferro e del cemento realizza nuove città sempre più grandi. L'arte diventa futurista e astratta. Cambiano i costumi e cambiano gli abiti. Il mondo *moderno* proietta con le sue forme l'umanità nel domani. Le idee di *velocità* e di *futuro* esprimono lo spirito del tempo nella cultura della produzione progettuale. Come scrive Zygmunt Bauman in *Modernità liquida*, "la modernità è il tempo nell'epoca in cui il tempo ha una storia". Nella modernità *genius loci* e *genius saeculi* coincidono, le forme della città, dell'architettura e della moda realizzano l'epoca. In era moderna sarebbe stato impensabile vestirsi o progettare mobili, case o città come nel secolo precedente.

Oggi non è più così. Poche volte la distanza tra *Gestalt* e *Zeitgeist* è stata così drammatica. È saltato il paradigma che lega l'estetica alla proiezione del tempo. Soprattutto in questo risiede il superamento della modernità. Si vive come in un eterno presente, in cui le forme sensibili e le loro rappresentazioni nello spazio solido non realizzano più un'idea di futuro e sembrano sempre le stesse. Immutabili e vieppiù svuotate di senso nel turbine della rivoluzione delle tecnologie digitali e dell'informazione condivisa che sta stravolgendo il sistema delle relazioni sociali e il modo in cui sono messi in relazione le cose e i luoghi. Anche oggi tutto cambia e in modo molto più veloce di prima, ma l'innovazione si realizza negli spazi immateriali della *rete* piuttosto che nello spazio fisico. Mutano soprattutto i modi di sperimentare e di diffondere l'informazione e la conoscenza, in un vortice di cambiamento accelerato in cui gli strumenti e i materiali delle sinapsi virtuali coinvolgono le attività e gli stili di vita a essi legati mentre gli spazi più tradizionali e non connessi tendono a restare inerti, uguali a se stessi, o a cambiare con lentezza.

Douglas Rushkoff, professore di teoria dei media alla City University di New York, descrive l'impatto della rivoluzione delle *information technologies* sulla società come lo "shock del presente". Una "frantumazione del tempo in una miriade di periferie parallele, dove tutti sentono la necessità di vivere nell'istante stesso in cui tutto accade". Un disorientamento che sfoca passato e futuro nell'iper-connessione continua e realizza un presente infinito. "Il futuro che abbiamo rincorso per buona parte del ventesimo secolo è finalmente arrivato: oggi la tecnologia a nostra disposizione ci permette di essere sempre connessi

con chiunque e di avere a portata di mano ogni tipo d'informazione, in qualunque momento. Ma qual è stato l'effetto sulle nostre vite di questa incredibile compressione di spazio e tempo? L'era dell'accesso totale ha un rovescio della medaglia che avevamo sottovalutato. I *social network* alimentano l'ansia di un costante 'qui e ora' senza direzione e priorità, frammentato e distratto; le e-mail e la messaggistica istantanea ormai sono un assalto; e noi siamo sopraffatti da un illusorio presente continuo che ci sfugge sempre di mano" (Rushkoff 2014).

Come scrive Marco Valsecchi nel febbraio 2016, in un dossier del "Sole 24 Ore" sull'innovazione tecnologica, "si vive con la testa nel Cloud". Gli oggetti sono destinati a produrre informazioni che vengono monitorate e trasmesse in tempo reale. Tutto è accessibile e tracciabile. Il controllo è basato sulla conoscenza. Nell'era di *Internet of Everything* ogni cosa è destinata a diventare altro.

Come cambiano/cambieranno le forme dell'abitare? L'architettura dell'eterno presente, parafrasando Giedion, può ancora proporre innovazione con il progetto? È ancora adatta, in altri termini, a esprimere visioni di futuro per lo spazio fisico materiale? E come possono e potranno, queste visioni, produrre senso nell'era della tecnologia 4.0?

Per tentare di rispondere a questi interrogativi forse è meglio procedere per ordine. "Il progresso digitale che abbiamo visto in questi anni è sicuramente impressionante, ma è solo un minimo indizio di quanto arriverà. È l'alba della seconda età delle macchine. Per capire perché sta avvenendo adesso dobbiamo capire la natura del progresso tecnologico nell'era dell'hardware, del software e delle reti digitali. [...] La digitalizzazione rapida e in via di accelerazione porterà probabilmente a devastazioni economiche più che ambientali, dovute al fatto che, diventando i computer più potenti, le aziende avranno meno bisogno di certi tipi di dipendenti. Nella sua corsa il progresso lascerà a piedi qualcuno, forse tanta gente", scrivono Erik Brynjolfsson e Andrew McAfee, due economisti del Mit, nel libro *La nuova rivoluzione delle macchine* (Brynjolfsson, McAfee 2015), che racconta con grande efficacia gli impatti della rivoluzione delle tecnologie per l'informazione condivisa sulla vita e sul lavoro.

La crisi economica è il primo effetto tangibile della rivoluzione digitale, poiché riduce progressivamente le occasioni di lavoro e svuota gli spazi costruiti delle città dell'occidente realizzando nuove figure metropolitane. Le tecnologie per l'informazione condivisa tendono a trasferire nello spazio immateriale della rete funzioni e luoghi che fino a ora avevano bisogno di spazi fisici per realizzarsi. Si tratta di un fenomeno evidente a tutti. Basta pensare a come si stanno modificando i comportamenti dei consumatori che sempre più numerosi ormai acquistano in rete. Oggi conviene comprare i generi di consumo, l'abbigliamento, i libri o i mobili in rete, ad esempio su Amazon, e sempre meno ci sarà bisogno di spazi di vendita nella città. Ci si può incontrare, stabilire una relazione, tenere una conferenza via Skype, o attraverso

altri *social media*, senza essere fisicamente dove la cosa avviene. Ora tutto succede in video, ma prestissimo la nostra presenza potrà essere virtualmente espressa da ologrammi capaci di simulare anche fisicità, emozioni e senso. Chiunque può diventare *tassista part time* e vendere i suoi viaggi su Uber o condividere l'auto con *Car to Go* o le scelte politiche con un *clic* su *Avaaz*. Tra pochi anni con una stampante 3D si potranno produrre componenti edilizie e interi fabbricati – come si vedeva al Saie 2015. Si potranno realizzare a casa i pezzi di ricambio di qualsiasi oggetto d'uso comune e in un laboratorio basicamente attrezzato i frullatori e le lavatrici. Mentre emergono le nuove figure degli *artigiani digitali*, le fabbriche di elettrodomestici in Friuli e in Veneto hanno già chiuso. Gli stessi computer diventano sempre più potenti e sempre più piccoli. Le nuove tecnologie hanno meno bisogno di spazio fisico.

"L'Asci Red, il primo prodotto della Accelerated Strategic Computing Initiative del governo americano, era il supercomputer più veloce quando fu presentato nel 1996. Svilupparlo era costato 55 milioni di dollari e i suoi 100 armadietti occupavano quasi 200 metri quadrati (l'80% di un campo da tennis) presso i Sandia National Laboratories nel New Mexico. Progettato per i compiti in cui serviva tanta capacità di calcolo, come ad esempio simulare un test nucleare, Asci Red è stato il primo computer a superare il teraflop, mille miliardi di floating point operations al secondo, nel classico test parametro per la velocità dei computer. Per arrivare a questa velocità consumava 800 kilowatt all'ora, circa quanto ottocento villette. Nel 1997 aveva toccato gli 1,8 teraflop. Nove anni dopo un altro computer toccò gli 1,8 teraflop. Ma invece di simulare soltanto le esplosioni nucleari, era capace di disegnare quelle e altre grafiche complesse in tutta la loro magnificenza realistica, tridimensionale e in tempo reale. Non lo faceva per la comunità dei fisici bensì per un videogioco. Questo computer era la PlayStation 3 della Sony, pari all'Asci Red nelle prestazioni, però costava circa 500 dollari, occupava meno di un decimo di metro quadro e consumava circa 200 watt per ora. In meno di dieci anni il progresso digitale esponenziale ha trasferito la capacità di calcolo a livello teraflop da un singolo laboratorio statale ai salotti e agli studentati di tutto il mondo. La PlayStation 3 ha venduto all'incirca 64 milioni di unità. L'Asci Red è stato ritirato dal servizio nel 2006" (Brynjolfsson, McAfee 2015).

Da un appartamento di 200 mq a un dispositivo mobile che occupa meno di un decimo di metro quadro in soli 10 anni. Questa storia è emblematica. Basta a far capire che non solo la rivoluzione dell'informazione condivisa riduce incredibilmente la necessità di occupazione dello spazio fisico, ma smonta anche il principio razionalista di Louis Sullivan *Form Follows Fuction*, semplicemente perché il dissolversi dello spazio solido nella *Nuvola* annulla il significato della specializzazione delle forme fisiche. Chiunque può trovare migliaia di esempi simili che dimostrano come si ha sempre meno bisogno di spazi funzionali per vivere e

lavorare, perché molti degli usi che occupavano volumi reali nella città sono stati trasferiti o si trasferiranno negli spazi virtuali della Rete. Se tutto questo sta per accadere o già succede è chiaro che molti paradigmi essenziali del moderno, non solo quello della stretta relazione tra funzione e forma dell'architettura o della città, sono svuotati di senso. In definitiva la rivoluzione delle tecnologie dell'informazione condivisa spiazza le certezze del progetto moderno e fa sembrare improvvisamente fuori dal tempo tutte le teorie e le pratiche che a esso fanno riferimento. Lo *zoning*, appunto, l'organizzazione funzionale degli spazi urbani o di quelli architettonici, le teorie modellistiche, le "buone pratiche"... sembrano epifanie di una logica che appartiene a un'altra epoca, modelli teorici e comportamentali concepiti per gestire uno spazio solido tridimensionale che forse non è più destinato a crescere e sicuramente non è più il solo spazio di intervento progettuale possibile.

Questo è il punto. L'azione contemporanea di tre fattori decisivi: la crisi economica, quella ambientale e la rivoluzione delle tecnologie per l'informazione condivisa sta così profondamente cambiando i nostri stili di vita e il modo in cui noi immaginiamo e desideriamo le forme solide del nostro futuro che tutto il nostro sapere progettuale ci sembra improvvisamente inadeguato sia come strumento interpretativo della condizione attuale sia come dispositivo in grado di generare nuove prestazioni ambientali, sociali, economiche e nuova bellezza.

Guardando al futuro, si potrebbe dire che quello che sta accadendo alle società più evolute per effetto dell'informazione condivisa è la possibilità di poter abitare molto più spazio fisico che in passato e non doverlo necessariamente conformare in base a destini specifici prefissati. Semplicemente, abbiamo a disposizione una quantità enorme di volume costruito che non serve più o che non si sa ancora bene come utilizzare. Lo stesso accade per le infrastrutture e per gli spazi aperti.

Qual è il destino dell'architettura (intesa come il complesso delle discipline del progetto) in un'epoca che sembra considerare solo – o almeno con assoluta priorità – l'evoluzione degli spazi immateriali e dei dispositivi a essi connessi? Qual è il destino dell'architettura, se oggi – e in futuro sempre di più – il tema dello sviluppo delle città non riguarda più la crescita ma la resilienza e la qualità ambientale, quando non la costruzione del nuovo, ma l'efficientamento e la risignificazione degli edifici esistenti diventano le questioni centrali della produzione edilizia?

Tornando alle domande iniziali appunto, mentre tutto sta vorticosamente cambiando, i vestiti, le case e le città restano apparentemente quelli che erano. È possibile ragionare su un nuovo statuto per l'architettura dell'eterno presente?

Nulla di sorprendente. Anche se nella storia dell'architettura e della città da sempre i grandi cambiamenti tecnologici hanno prodotto grandi trasformazioni nei modi e nelle forme dell'abitare e di conseguenza nei modi e nelle forme di progetto, e se un altro dei paradigmi

principali della modernità era quello della migliore sintesi spaziale possibile tra funzione e forma dell'architettura e dell'organizzazione della città in zone funzionali omogenee, oggi con la rivoluzione delle tecnologie informative abbiamo il problema opposto: quello di conferire senso, narrativa e usi – anche temporanei – a spazi che hanno forme già date e trasformarli in luoghi abitabili attrattivi ed ecologicamente performanti.

Thomas Khun (Khun 1962) spiega come nelle fasi iniziali delle rivoluzioni scientifiche, quando i principali paradigmi disciplinari vengono messi in crisi e stanno per cambiare, si radicalizzino due posizioni teoriche estreme: una intende sostanzialmente confermare i dogmi della disciplina, tende a rivendicare la specificità e l'unicità della disciplina nella sua essenza tradizionale e assoluta; l'altra usa la curiosità come dispositivo di nuova conoscenza, vuole mettere in discussione i principi consolidati, percorrere i sentieri del cambiamento, esplorare altre culture e altri mondi, acquisire nuovi contributi disciplinari, assumere diversi punti di vista sul futuro. Si tratta di una sfida importante per la cultura architettonica, una sfida che valorizza l'esistente con dispositivi concettuali che lavorano sullo slittamento del senso e sui nuovi cicli di vita degli spazi abitabili, una sfida che considera il contesto come progetto, il paesaggio come infrastruttura che produce valore ecologico e il futuro della città come visione collettiva e non autoriale.

Detroit è il manifesto della condizione urbana che identifica il nuovo paradigma del riciclo. Forse è il più importante in questa fase storica. A quindici anni di distanza dal culmine del disastro che l'ha colpita, Detroit sta rinascendo. Nuovi dispositivi materiali o impalpabili sostituiscono le figure urbane tradizionali. Sono icone del cambiamento che riducono, riusano e riciclano quel che resta della città in un paesaggio. Le letture dal satellite di telespazio; le mappe, i diagrammi e i progetti attraverso cui Stoss Landscape Urbanism propone l'attivazione di processi di riciclo alla scala urbana; gli esperimenti di riuso di case bruciate (Fire Break) e spazi in disuso (Tap) di Dan Pitera, la riduzione del Michigan Theatre in un parcheggio, le "visioni" incentrate sulla pratica del recupero raccontate da Arens; tutto ciò costruisce l'epica di una città che sperimenta la possibilità di un altro futuro dopo la metropoli. Nessuno oggi a Detroit vuole tornare ai fasti metropolitani del passato. Non si tratta un processo tradizionale di riqualificazione urbana. Non è apprezzabile alcun tentativo di rigenerazione della città o dei paesaggi della Detroit del secolo scorso. Non è presente un'idea di restauro di un'urbanità perduta quanto la creazione di nuovo valore attraverso la riduzione delle funzioni metropolitane tradizionali, il riuso degli spazi derelitti e il riciclo dei materiali urbani superstiti. Sono tutti sintomi evidenti di una città che ricomincia a vivere in modo diverso e a trasmettere l'innovazione. In definitiva proprio di questo si tratta. Un processo di riciclo della figura urbana che genera nuovo valore attraverso l'attribuzione di significati nuovi a ciò che già esiste.

Riciclare significa rimettere in circolazione, riutilizzare materiali di scarto, che hanno perso valore e/o significato. Riciclare preserva l'ambiente, conviene economicamente. È una pratica che consente di ridurre gli sprechi, di limitare la presenza dei rifiuti, di abbattere i costi di smaltimento e di contenere quelli di produzione del nuovo. Riciclare insomma vuol dire creare nuovo valore e nuovo senso. Dare inizio a un nuovo ciclo, a un'altra vita. In questo risiede il contenuto propulsivo del riciclaggio. L'idea stessa di riciclare prevede una visione. Come *detective dello spazio*, agli architetti in fondo interessa la possibilità di rimettere in gioco l'esistente, di risignificarlo, di creare nuove convenienze e nuova bellezza con il progetto di riciclo degli spazi costruiti che così rapidamente stanno abbandonando i propri connotati d'uso. È un'azione ecologica che opera sul senso e spinge l'esistente dentro il futuro trasformando gli scarti in figure di spicco. In altri termini, per gli studiosi delle forme dello spazio fisico non è interessante assumere come centrale il punto di vista del riciclo perché è un'azione *etica* – buona e giusta –, ma perché oggi fare riciclo è fare progetto.

Il nuovo paradigma del riciclo proietta nel futuro l'immagine rassicurante dell'eterno presente e la stravolge.

Bibliografia

Z. Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002 | E. Brynjolfsson, A. McAfee, *La nuova rivoluzione delle macchine. Lavoro e prosperità nell'era della tecnologia trionfante*, Feltrinelli, Milano 2015 | S. Giedion, *L'eterno presente. Le origini dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1965 | T. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chigago Press, Chicago 1962 | D. Rushkoff, *Presente continuo. Quando tutto accade ora*, Codice, Torino 2014.

Mosè Ricci

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato 19 maggio 2016

patrimonio (pa-tri-mò-nio) n.m. [dal lat. *patrimonĭu(m)*, deriv. di *păter pătris* "padre"]. | **1.** complesso dei beni che appartengono a una persona o a una famiglia; più in generale, somma rilevante. | **2.** complesso di elementi spirituali, culturali, sociali o anche materiali che una persona, una collettività, un ambiente hanno accumulato nel tempo: "il patrimonio culturale di una nazione"; "il patrimonio faunistico di una regione" | patrimonio cromosomico, genetico, insieme dei geni che un individuo o una specie riceve ereditariamente dai propri ascendenti. | **3.** (dir.) il complesso dei rapporti giuridici attivi e passivi di contenuto economico (proprietà e altri diritti reali, crediti, debiti ecc.) che fanno capo a una persona fisica o giuridica.

Scene da un patrimonio

Patrimonio/Heritage

Non so bene se sia il momento giusto per parlare di *patrimonio*. In un un'epoca nella quale ci sono fazioni militar-religiose che fanno un

uso così sofisticato e consapevole della potenza comunicativa della "demolizione" dei monumenti può apparire ozioso mettersi a speculare sul ruolo e sui metodi di conservazione e trasmissione della *heritage* globale. Col candore e il pragmatismo tipico degli anglosassoni, il giornalista d'inchiesta Robert Bevan ci ricorda, in un libro-reportage (Bevan 2007), recentemente "aggiornato" in un film omonimo, che la distruzione del patrimonio architettonico di un singolo popolo o di una nazione è lo strumento di epurazione della sua identità culturale. Casomai non lo avessimo capito. Di certo lo ha capito Daesh, che ha anche imparato come usare a suo tornaconto l'idea globalista di patrimonio "protetta" dall'Unesco: con un'unica serie di distruzioni, la milizia dello Stato islamico colpisce e umilia non solo una comunità *locale* – come a suo tempo è successo alla popolazione musulmana di Mostar quando è stato bombardato il ponte ottomano – ma l'intera umanità *nemica*, vale a dire almeno le 195 nazioni consorziate nell'agenzia internazionale in questione. L'Unesco e le nazioni comprendono benissimo la sfida, ma naturalmente non hanno gli strumenti per reagire. In ogni caso, dal nostro punto di vista, tatticamente cinico, le vicende di Palmira, Raqqa e degli altri siti archeologici mediorientali vigliaccamente devastati, servono anche a consolidare l'idea che la gestione del patrimonio porti sempre con sé, in pace e in guerra, una dose più che abbondante di *conflitto*. Conflitto tra oblio e memoria, tra salvaguardia e abuso, tra Viollet-le-Duc e Ruskin (e in genere tra le diverse fazioni di restauratori), tra presente e futuro, tra patrimonio e *heritage*, tra turismo e museo, tra economia e accuratezza, tra tecnica e arte. Quello che allora possiamo fare in questi tempi difficili è cercare di comprendere se e come il concetto di *recycle*, così come abbiamo cercato di definirlo nelle ricerche degli ultimi anni, può esserci d'aiuto nell'affrontare – certo non risolvere – i conflitti e le contraddizioni che ci vengono dal tentativo di gestire il patrimonio. Cercheremo di farlo attraverso due passaggi. Il primo è una veloce autoanalisi destinata a capire se e quanto stia ancora evolvendo il concetto di patrimonio (almeno per quel che riguarda l'ambiente fisico). Il secondo è invece un tentativo di decostruzione di alcune delle coppie oppositive sopra identificate, condotto sempre alla luce delle potenzialità del riciclo.

Blood, Wear and Tear

I *monumenti*, argomenta "all'opposto di Aldo Rossi" Thordis Arrhenius nel suo *Fragile Monument* (Arrenhius 2012), sono oggi minacciati dai due lati opposti. L'attacco frontale è portato dai nemici naturali: pulizia etnica, speculazione edilizia, incuria, incompetenza degli organi preposti, accanimento terapeutico ("restauriamo o stratigrafiamo?"). Alle spalle arriva invece il turismo globale e la necessità di trasformare l'*heritage* in economia per spingere verso uno sfruttamento intensivo del bene e la sua trasformazione in *prodotto*, col risultato di metterlo

a rischio. È l'atto stesso della salvaguardia a creare problemi. "La stessa classificazione nella lista – scrive Arrhenius – può significare per il bene un maggior rischio di distruzione piuttosto che una garanzia di salvaguardia". D'accordo con le preoccupazioni dello studioso norvegese, siamo però più interessati a una terza forma di corrosione dell'autorità del monumento, una che lavora più sul suo significato che non sulla sua consistenza fisica. Osserviamo infatti una crescita sempre più veloce – anche al di là dei confini dell'azione Unesco, ma sempre con la stessa logica – degli ambiti da considerare "patrimonio" e da sottoporre a una qualche forma di salvaguardia. Il "preservation is overtaking us" di Koolhaas (Otero Pailos, Koolhaas, 2014) va preso sia in senso temporale che spaziale. La vicinanza temporale dei beni di cui prendersi cura si estende ormai fino al contemporaneo, se non al futuro; mentre l'insieme complessivo delle aree su cui insistono beni architettonici o artistici, archeologie, paesaggi, tracce, comportamenti, produzioni, saperi da salvaguardare è talmente esteso che non può che finire col dissolvere l'idea stessa di selezione, protezione, *recinzione*, salvaguardia, catalogazione e comunicazione al mondo che sta alla base della definizione di patrimonio. Viene in mente un esempio semplice: l'associazione culturale e artistica bolognese Home Movies ha intrapreso dal 2001 un programma molto radicale, sostenuto dalla cineteca comunale, vale a dire la raccolta senza limiti di tutti i video privati e familiari che i cittadini posseggono e sono disposti a donare (*homemovies*). L'idea è chiara: ogni vita è un *landmark* e la sovrapposizione di tracce e documenti del passaggio di questi *landmark* sono documenti di sicuro aiuto a ogni futuro progetto storiografico. Quindi via all'archivio totale. Niente male, soprattutto se provassimo ad estendere il concetto agli edifici e ai luoghi. Tutti monumenti nessun monumento! Devo ammettere che l'implicito risvolto nichilista e anti-patrimonio che accompagna un'idea del genere suona come una minaccia all'idea tradizionale di salvaguardia molto più interessante e produttiva rispetto agli orrori talebani e all'invasione dei turisti. Ci si può forse lavorare.

Per quel che riguarda l'Italia, l'idea nazionale di patrimonio è passata attraverso alcuni stadi essenziali. Prima – a seguito dei precedenti francesi e di una lettura superficiale di Riegl – le idee di Giovannoni e dello spazio da creare intorno al monumento, abbastanza forti da condizionare la trasformazione delle città italiane durante il fascismo, ma in fondo nemmeno così lontane dal corbusiano e modernissimo iper-diradamento del *Plan Voisin*. Poi gli anni cinquanta e l'attivismo degli intellettuali azionisti e proto-ecologisti, che chiesero a gran voce agli architetti di estendere agli interi tessuti storici e al paesaggio l'idea di patrimonio da proteggere. Alcuni architetti furono d'accordo, o almeno si dissero d'accordo, nella speranza che l'alleanza garantisse loro una licenza speciale e personalizzata a intervenire, anche se non era mai chiaro quali limiti storico-tipologici si potessero dare al termine

di "storico". D'altronde la semplificazione era decisamente a portata di mano, irresistibile: per certificare la fedeltà all'identità architettonica nazionale bastava dare addosso alla modernità, o almeno dissimularla, criticarla, "ambientarla", assoggettarla alle esigenze della rappresentazione di una dialettica politica. Tutto molto giusto e molto democratico, ovviamente. Solo che Cederna e gli altri non si sono resi conto che indebolendo il progetto moderno indebolivano anche la capacità della cultura contemporanea di dar vita un *progetto di salvaguardia* adeguato all'ampiezza del nostro patrimonio (Cederna, 1991). In sostanza non ci ha guadagnato quasi nessuno, tranne forse i progettisti più capaci nei compromessi di cui sopra. L'ultima fase della storia della nostra salvaguardia è quella che corrisponde, a partire dalla fine degli anni settanta, all'espansione veloce del "patrimonio dell'umanità" ufficiale nel nostro paese, fino a raggiungere molto rapidamente un numero altissimo di siti accettati nella lista (oggi 51 con in più una discreta lista d'attesa nazionale). L'unico anticorpo, ricordato con comprensibile nostalgia da Bernardo Secchi (Andriani 2010), che si sviluppava insieme all'espansione dell'idea di salvaguardia era la prima diffusione di un atteggiamento favorevole al *riuso*, vale a dire della consapevolezza progettuale che l'allargamento della base "vincolabile" portava con sé anche la necessità di una maggior libertà nell'esercitare il recupero e la salvaguardia attiva. A differenza di quanto avviene oggi col riciclo, il riuso era però un dispositivo essenzialmente urbanistico. Certamente si alimentava della necessità di restituire una funzione ai troppi edifici storici che non ne avevano più, ma soprattutto rispondeva a fenomeni di trasformazione urbana di scala più ampia, legati all'espansione veloce delle città a e al necessario allontanamento delle zone produttive. La situazione attuale, da cui il bisogno di elaborare il concetto di *re-cycle*, deve invece tenere conto di un andamento delle città molto meno coerente e omogeneo che non nel dopoguerra, e di una diffusione capillare e non sistematica della presenza di abbandono, rovine, usi incongrui, luoghi incerti tra scarto e heritage, *junkspaces* di vario tipo. Tutto questo in un contesto in cui il significato stesso di parole come città, architettura, archeologia, monumento, cambia velocemente e quindi non può non mettere in discussione il concetto stesso di Patrimonio e Salvaguardia.

Tecnica vs Arte

Il primo punto che mi preme analizzare all'interno del complicato concetto di patrimonio e una delle tipiche contrapposizioni che caratterizzano l'architettura, quella tra tecnica e arte. Ma prima ancora di affrontare la questione in termini di progetto e quindi del valore potenziale del riciclo all'interno di questa dualità vorrei per una volta richiamare un "fondamento". Fin dalle sue origini la nozione di patrimonio (artistico, religioso, civile) infatti non è stata altro che il dispositivo necessario ad assegnare a un edificio un valore più alto di quello materiale.

Esattamente come succede per un'opera d'arte, la cui quotazione notoriamente dipende da aspetti solo molto marginalmente legati alla somma del costo dei materiali utilizzati e delle ore impiegate a realizzarla. Naturalmente il processo non è del tutto lineare. Ci sono casi di artisti che speculano esplicitamente sull'argomento, come Damien Hirst che riveste il teschio con una quantità di diamanti sufficienti a pareggiare il valore commerciale dell'opera, e ci sono situazioni in cui un palazzo del Cinquecento viene venduto al prezzo di un monolocale in periferia (o magari ceduto gratis) proprio per via dei costi imposti dal suo essere "patrimonio". Ma in generale possiamo far risalire proprio alla natura immateriale del concetto di patrimonio una delle ragioni dell'appartenenza dell'architettura all'universo delle arti. Volendo rintracciare in questo ambito le tracce delle affermazioni koolhasiane sulla velocità della *preservation*, basta pensare a come dagli anni ottanta in poi si sia consolidata la consuetudine secondo la quale un "archistar" ha il diritto di chiedere una parcella determinata unicamente dallo specifico mercato, e quindi non legata a calcoli percentuali e proporzioni che valgono per tutti gli altri e che comunque sono sempre in qualche modo riconducibili alla consistenza materiale dell'opera e ai processi di costruzione. Il che vuol dire che l'opera, esattamente come succede in campo artistico, ancora prima di nascere ha già una dotazione di valore aggiuntiva (in futuro monetizzabile), un certificato di *pre-preservation* che non ha bisogno di alcuna certificazione da storici, soprintendenti o archeologi vari e che è determinata solo dall'autorialità. In questo quadro il *re-cycle* assume certamente un significato interessante. Prima di tutto perché azzera le differenze tra opera autoriale e anonima. Poi perché può permettersi di trasformare l'opera anonima in opera autoriale e viceversa e in genere di stratificare patrimonio su patrimonio, mischiando le carte in modo che non può che essere salutare.

Patrimonio vs Heritage

L'uso delle due parole in questione si accompagna sempre ad un certo imbarazzo. Non si capisce se siano intercambiabili o se abbiano significati simili ma il cui carattere finale sia determinato dal contesto geo-culturale in cui vengono utilizzate. Certo è che in ambito Unesco non troviamo una traduzione migliore per la parola, vale a dire che nelle carte ufficiali *heritage* sarà sempre tradotto con patrimonio. Ma questo non chiude la discussione. Nel volume già citato nel quale Carmen Andriani ha raccolto un'ampia rassegna di interventi sul concetto di patrimonio, Fulvio Irace (Andriani 2010) si sofferma sulla "differenza di significato, di sfumature sostanziali che esiste tra i due termini" come su un elemento interessante per comprendere "i temi sui quali siamo invitati a riflettere". Irace poi non dà una spiegazione semplice della differenza, ma ci dà un indizio attraverso una valutazione negativa del termine patrimonio, gravato da echi di valore materiale da

sfruttare, e da appartenenze nazionali (si rischia di custodire gli edifici come i lingotti nella banca centrale). Personalmente, sono stato aiutato a riflettere sull'argomento proprio dal saggio di Arrhenius citato all'inizio di questo testo. Leggendolo pensavo fosse un libro pertinente alla questione del patrimonio, della sua fragilità e conservazione. Poi velocemente mi sono reso conto che il tema del libro non era il patrimonio ma il monumento, nella sua accezione consolidata e legata a valori storici e/o autoriali. La *fragilità*, tema cruciale del saggio, è allora il carattere distintivo dell'opera – appunto all'opposto della resilienza che apprezza Aldo Rossi ne *L'architettura della città* (Rossi 1966) – e l'*heritage* è il dispositivo linguistico e tecnico di cui abbiamo bisogno per attrezzarci contrastare siffatta fragilità. Se seguiamo il consiglio di Irace e scorriamo la lista cronologica dei beni "messi in lista" dall'Unesco ci accorgiamo delle modalità secondo cui l'agenzia internazionale, forse sensibile oggi a una certa egemonia anglosassone, espande volentieri il concetto di *heritage* nel senso immateriale delle conoscenze, dei saperi, della musica, dei cibi e delle tradizioni di ogni genere. Allarga insomma il fronte dell'identità da preservare. Allora, contrariamente a quel che suggerisce Irace, almeno per quel che riguarda l'obiettivo di questo testo, sembra più interessante il concetto di *patrimonio*, più duttile e concreto, meno metafisico e valoriale. Se decidiamo di dar credito ai pionieri di Home Movies dovremo allora misurarci con un ambito di patrimonio che si espande all'infinito nello spazio e ci pone continui problemi di conservazione-restauro-riuso-cancellazione-sostituzione-adeguamento ad ogni numero civico di ogni strada. L'unico concetto che abbiamo per tenere insieme tutto questo a tutte le scale è proprio la teoria e la pratica del *re-cycle*, con la sua molteplicità di strumenti e linguaggi, con la sua capacità di far emergere valore dove non sembra essercene e di trovare infinite soluzioni individuali a fronte di una strategia comune e condivisa.

Vecchio vs Nuovo

Nel 2011 l'Unesco ha rigettato per la seconda volta la candidatura transnazionale proposta dalla Fondation Le Corbusier relativa a una serie di diciannove opere realizzate dal maestro svizzero. Diciannove, non tutte, anche perché non possono essere candidate opere per le quali non ci sia già un programma locale di tutela, e India (Chandigarh), Massachusetts (Carpenter Center) e Russia (Centrosoyuz) non hanno attivato alcun meccanismo per trasformare i suddetti soggetti in *patrimonio*. Viceversa l'Unesco considera al momento candidabili solo quattro siti: villa Savoye, Ronchamp, l'unità d'abitazione di Marsiglia e il museo di Tokyo. Per contro, è di pochi mesi fa la notizia dell'accettazione nella lista di attesa Unesco della candidatura dell'Ivrea olivettiana come museo di architettura moderna a cielo aperto. Se andasse a buon fine, sarebbe un precedente importante, dato che al momento l'architettura

e l'urbanistica moderne compaiono in modo tremendamente sporadico nella lista. La "città bianca" di Tel Aviv, le opere di Gaudí, Brasilia, l'immancabile opera di Sidney sono le uniche testimonianze. Ivrea quindi romperebbe in un sol colpo molti tabù: una prima presenza italiana "moderna", un collage di opere moderniste di vari autori pre- e post-seconda guerra mondiale, un'idea nuova (non nuovissima) di museo come spazio vivo e abitabile e, almeno fino a un certo punto, funzionante. Rimane insomma ancora forte in ambito "patrimonio" una certa diffidenza nei confronti delle opere più recenti. Per l'Unesco l'etica dei criteri si traduce in una doppia matrice: monumentale *vs* domestico; vecchio *vs* nuovo. Tendenzialmente per l'agenzia è molto più facile valicare il primo confine: la cultura familiare, domestica e quotidiana è ben accetta se tramanda una tradizione, mentre il passaggio più difficile è riconoscere un valore di *heritage* a un bene architettonico recente (con un'accezione di "recente" che arriva facilmente a un secolo), quale che sia la sua qualità e il suo riconoscimento culturale. Forse anche perché l'architettura moderna – e gran parte di quella successiva al modernismo – si basa su una scala di valori fortemente orientata all'internazionalismo in antitesi al localismo, è ostile alla tradizione e tramanda ben poco. Per questo ci piaceva fare riferimento al progetto dell'archivio dei film: per la potenzialità eversiva che potrebbe avere se traslato nel nostro campo – se non altro per lavorare a un'idea di patrimonio meno standardizzata, nazionalista e produttivistica di quella delle agenzie Onu. Per questo abbiamo ancora una volta fiducia nel dispositivo *recycle* in quanto capace per la sua stessa natura ibrida di scardinare l'antinomia tra vecchio e nuovo. La rovina monumentale malmessa e il complesso industriale dismesso sono valori che si mischiano e si confondono nella cultura *recycle*. Soprattutto in casi complessi, dove il valore di patrimonio di una struttura architettonica si basa soprattutto sul suo rapporto con un contesto e sulla testimonianza dell'attività e della vita che si svolgevano al suo interno e nel suo contesto, la strategia del riciclo offre strumenti che agiscono con libertà sul contenitore senza indebolirne il contenuto. Anzi, l'inserimento del nuovo, del parassita, della protuberanza temporanea o permanente non fa altro che aggiungere un nuovo strato di rilevanza espressiva, e quindi di potenziale patrimonio. L'esempio più chiaro di questo approccio, per fortuna di Milano e per lo scorno degli architetti italiani che hanno avuto (o avrebbero dovuto avere) decine di occasioni per realizzare un esempio di questo genere, è al momento il progetto Oma per la Fondazione Prada di Milano. Nel corpo della vecchia distilleria, realizzata nel 1910, lo studio di Koolhaas ha salvaguardato la gran parte dei vecchi edifici e aggiunto tre nuove strutture, non particolarmente armonizzate alla preesistenza, ma piuttosto ad essa giustapposte in vario modo, quasi a misurare il potenziale dell'attrito non moderato tra vecchio e nuovo, tra il monumento al *labor* e quello al *glam*. "The Fondazione – spiega il sito di Oma – is not

a preservation project and not a new architecture. Two conditions that are usually kept separate here confront each other in a state of permanent interaction – offering an ensemble of fragments that will not congeal into a single image, or allow any part to dominate the others". Non sarà facile, quando venisse il momento, decidere se questo progetto faccia "patrimonio" o no, se gli edifici vadano preservati individualmente o come complesso, se vadano vincolati i modesti vecchi fabbricati o gli altrettanto modesti (foglia d'oro a parte) nuovi interventi.

Inside/outside

Sarebbe giusto chiudere questo breve viaggio nel patrimonio con una visita di rito al *museo*, luogo per sua stessa natura deputato a riciclare prodotti più o meno creativi in beni di patrimonio da collezionare, catalogare, esporre e tramandare al futuro. Osservare i rapporti tra riciclo e patrimonio all'interno dello spazio e del paradigma museale potrebbe sembrare a questo punto un'esperienza piuttosto tautologica. Quello che di nuovo si può dire su questo tema non è molto, se non che la particolare condizione dei musei, pubblici o privati che siano, all'interno dei sistemi economici attuali produce un interessante paradosso. La tirannia del budget fa infatti sì che sia sempre più difficile per la maggior parte dei musei dispiegare ricchi programmi di acquisizioni, pagando le opere al prezzo di mercato. Molto più conveniente, per le istituzioni, è quindi la scelta di *produrre patrimonio* piuttosto che di reperirlo sul mercato. Conviene insomma scoprire giovani artisti/architetti e far loro produrre opere specifiche che poi restano in collezione e (potenzialmente) si apprezzano progressivamente, anche per il fatto stesso – splendida *autopoiesis* – che è il museo ad averle commissionate. È un input interessante, perché in questo modo il museo si assume in prima persona il compito di produrre valore invece di reperirlo sul mercato. L'effetto è da un lato la produzione di una specifica forma di inflazione, dall'altro la creazione di una specie di calmiere rispetto agli agenti dei miliardari asiatici che comprano a prezzi indicibili alle aste opere che non hanno nemmeno visto e che non usciranno mai dai caveau, se non in occasione di un passaggio di proprietà. Non so se sia vero che c'è una *crisi* dei musei, ma certo sono in crisi alcuni meccanismi tradizionali di funzionamento del museo e alcune delle cinghie di trasmissione che legavano i musei, soprattutto in Europa, a un'economia della cultura basata sul welfare. È ironico che a dare il via alla trasformazione del bene culturale in prodotto, all'alba della nascita delle liste Unesco, siano stati proprio i socialisti più statalisti di tutti, vale a dire i francesi di Mitterrand. Ora che il virus – buono o cattivo che sia – si è ben diffuso, dobbiamo tutti fare i conti con un'idea di patrimonio come moneta globale corrente, per di più a rischio crescente di inflazione. Un meccanismo per *riciclarlo*, a questo punto, mi pare un antidoto interessante da sperimentare.

Bibliografia

C. Andriani (a cura di), *Il patrimonio e l'abitare*, Donzelli, Roma 2010 | T. Arrenhius, *The fragile Monument. On Conservation and Modernity*, Artifice, London 2012 | R. Bevan, *The Destruction of Memory. Architecture at War*, The University of Chicago Press, Chicago 2007 | A. Cederna, *Brandelli d'Italia. Come distruggere il bel paese: sventramento di centri storici, lottizzazioni di foreste, cementificazione*, Newton Compton, Roma 1991 | R. Koolhaas, J. Otero-Pailos, *Preservation is overtaking us*, Gsapp Books, New York 2014 | A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Venezia 1966 | T. Slade (Robert Bevan, consultant), *The Destruction of Memory*, film, Vast Production, Usa 2016.

Pippo Ciorra

Da www.treccani.it.
Consultato il 15 maggio 2016

patrimonio s. m. [dal lat. *patrimonium*, der. di *pater -tris* "padre"]. | **1. a.** il complesso dei beni, mobili o immobili, che una persona (fisica o giuridica) possiede; **b.** in contabilità, complesso dei valori attribuiti ai beni e alle utilità a disposizione di un'azienda in un determinato momento; **c.** analogam. *p. pubblico*, complesso di beni appartenenti a un ente pubblico (stato, regione, provincia, comune, ecc.); *p. ecclesiastico*, il complesso dei beni appartenenti alla Chiesa o ai singoli enti ecclesiastici; *p. di San Pietro*, locuz. che indicò dapprima, genericam., tutti i beni fondiarî posseduti dalla Chiesa sia a *Roma* sia in altre regioni anche fuori d'Italia, e in seguito, a partire dal sec. VIII, più propriam. lo Stato della Chiesa. | **2.** con uso estens. e fig., l'insieme delle ricchezze, dei valori materiali e non materiali che appartengono, per eredità, tradizione e sim., a una comunità o anche a un singolo individuo. | **3.** in biologia, *p. cromosomico*, lo stesso che *corredo cromosomico* (v. *corredo*), cioè l'assetto cromosomico delle cellule di un organismo; *p. ereditario*, v. ereditario.

Heritage come patrimonio e perdita di trasmissione

Siamo incontestabilmente passati da un'epoca segnata dal patrimonio e dalla presenza di valori ben definiti a un mondo disorientato in cui i riferimenti sono rimessi in discussione, e che apre un divario vertiginoso all'interno del quale, per la prima volta nella storia dell'umanità, individualismo e distacco generalizzato si ritrovano associati. Come sottolineato da Peter Sloterdijk: "Il fatto è che le persone cresciute in un regime individualista subiscono una specie di distacco integrale. Si tratta di una parola alla quale ricorro da un po' di tempo in quanto mi permette di descrivere il modo strano in cui le giovani generazioni si separano improvvisamente dai loro genitori. Questo genere di cose non si riscontra in nessun'altra forma di civiltà precedente" (Sloterdijk 2001).

Dopo un'evoluzione di quasi due secoli, l'attuale estensione del concetto di patrimonio e le forti derive verso una patrimonializzazione normalizzante sembrano costituire le reazioni agli interrogativi circa la condizione dell'uomo moderno. Allorché questa situazione paradossale è caratterizzata da una riconsiderazione dell'insieme delle basi e dei valori comuni così come da un ripiego sulle identità spezzate,

l'iperinvestimento del patrimonio, che sollecita la trasmissione e la memoria, sembra sollevare consenso e incarnare l'opposto di una rottura. "Fino a quando sapevamo da dove discendevamo e a chi dovevamo d'essere quello che siamo, il patrimonio ha conservato la sua aura di affare di famiglia", scrive Pierre Nora, considerando che una certa inflazione del peso del passato lo rende problematico: "Non possiamo, senza timore, ma fino a quale livello di saturazione e di congestione, immaginare l'accrescimento materiale del peso del passato nel presente?"

La pietà patrimoniale che si è recentemente diffusa in Europa si estende oramai a tutti i campi disciplinari. A quello che rappresentava un valore come reliquia sacra o oggetto artistico si è aggiunto, durante il XIX secolo, prima il monumento storico poi, a poco a poco, il patrimonio urbano, industriale, vernacolare, paesaggistico, naturale. L'espressione "patrimonio dell'umanità" è particolarmente rivelatrice della trasformazione del concetto di patrimonio, sia dal punto di vista della sua estensione che da quello della sua reinterpretazione come campo culturale e ambientale. La Terra è ormai considerata essa stessa patrimonio della specie umana in quanto condizione della vita nella sua diversità.

Molteplici sono le questioni politiche, etiche e filosofiche sollevate: come riuscire a conciliare uso, evoluzione e conservazione? Che cosa conservare e fino a che punto? Ma anche, che cosa risparmiare? Quali sono i retaggi in gioco? La reliquia conserva la virtù di quello da cui proviene e il suo valore è consustanziale alla sua immutabilità essenziale nonostante gli effetti del tempo; l'oggetto artistico è correlato a differenti forme di singolarità compiute e preservate in quanto opera. Ma cosa dire di una città, di un paesaggio, di un biotopo, di una cultura, che costituiscono gli ambiti in divenire dove si accumulano tracce, impronte e riconfigurazioni, e rispetto ai quali le memorie, molto spesso, divergono?

Heritage come scontro di visioni tra trasformazione e conservazione

Alcune importanti attitudini paradigmatiche rispetto al patrimonio sottolineano le contraddizioni inerenti a visioni antagoniste che tentano di fermare il tempo o di dar forma al divenire. Alcune di queste posizioni rappresentano oggi dei riferimenti importanti. Nell'orientamento che si vuole non-interventista avviato da John Ruskin con la sua opera *Seven lamps of architecture*, il passato è considerato come qualcosa di inaccessibile al presente e di irreversibilmente superato (Ruskin 1849). Il restauro appare allora come una missione impossibile, e la traccia di un passato che si allontana sempre più non può che essere prolungata; la sua ineluttabile scomparsa è soltanto differita. Le rovine costituiscono da questo punto di vista delle figure appropriate a causa del loro forte potere di evocare e incarnare il tempo distruttore che trascorre inesorabilmente. Toccherebbe al presente il compito di situarsi nella continuità della tradizione, conservando al contempo il passato nel suo scorrere e nella sua

degradazione, tutt'al più soltanto rallentata. Al contrario, Viollet-le-Duc, sostenendo che "restaurare un edificio significa ripristinarlo in uno stato di completezza che potrebbe non essere mai esistito in un dato tempo", ha considerato una ricostituzione del passato fino alla sua ri-creazione in quel che costituisce la sua essenza, o perfino come mai esistito (Viollet-le-Duc 1854-68). Egli ha in questo modo praticato una radicale appropriazione analitica attraverso il disegno della morfologia e della struttura, al fine di stabilire e di mettere in atto tale punto di vista. Una posizione intermedia è stata sviluppata Camillo Boito in *I restauri in architettura*, il quale opta per un'attitudine attiva giustificata da un interesse per l'autenticità, e preconizza un principio di intervento basato sulla consolidazione e sulla riparazione al fine di preservare ogni strato delle diverse epoche storiche, distinguendo al contempo le parti originali dai restauri realizzati con tecniche moderne (Boito 1893). Aloïs Riegl ha invece affrontato la questione in termini di valori condivisi. Nella sua opera fondatrice, *Il culto moderno dei monumenti*, egli sottolinea come un monumento sia edificato innanzitutto in virtù di un'intenzione, quella di conservare presente e viva la memoria, il ricordo di un'azione, di un evento, che egli definisce valore di rimemorazione (Riegl 1903). Un monumento, spiega, non possiede soltanto un valore informativo, oggettivo, estetico o spirituale. Innanzitutto, in quanto traccia simbolica intenzionale che proviene dal passato, esso ambisce esplicitamente a interpellare la memoria collettiva su un evento che, benché trascorso, ci consegna un messaggio che attraversa il tempo. Il monumento è quindi destinato a toccare direttamente, e il più profondamente possibile, il cuore degli uomini. Lo choc emozionale che esso provoca ha come fine essenziale quello di unire, attraverso uno stesso sentimento, una comunità, di saldare o rinsaldare un legame costitutivo dell'identità di un gruppo intorno a valori comuni. Ogni traccia ereditata può acquisire il significato di monumento, a cominciare dall'istante in cui viene riconosciuta come testimonianza di un'epoca precedente che essa concorre a mantenere presente.

Queste principali argomentazioni che si sono andate affermando in Europa durante la seconda metà del XIX secolo e nel corso del XX, devono oggi essere rimesse in prospettiva con la pregnanza di una postura ecologica che attiri l'attenzione sulle forze naturali, che esse siano tettoniche, biologiche o atmosferiche... Un'attitudine etico-ambientale reinterroga gli obiettivi del patrimonio naturale e culturale, e ne sottolinea il carattere cruciale attraverso una reinterpretazione degli intrecci delle traiettorie del tempo dell'umanità e del suo destino tecnico. Queste preoccupazioni crescenti – tra le quali le questioni legate all'alta qualità ambientale e allo sviluppo sostenibile non rappresentano che una sfaccettatura – rinviano all'accettazione di una nuova problematica, quella che Hans Jonas chiama un'"etica del futuro". In effetti, gli esseri umani si sono confrontati con l'invenzione degli spazi di una città che possa essere la dimora planetaria degli uomini, dimora estesa alle generazioni

future. Le crescenti possibilità di manipolazioni dell'ambiente, la consapevolezza della fragilità degli esseri viventi e dei loro habitat, ma anche gli obiettivi delle specificità culturali e del loro incontro, il dovere di precauzione così come la preoccupazione del lungo termine, del "sostenibile", inculcano priorità altre che inseriscono tali impegni etici nel cuore della pianificazione (Younès, Paquot 2000). Si tratta di operare una forma di inversione epocale nel rapporto tra natura e cultura, ma anche di ripensare la pluralità delle culture come uno spazio prezioso di condivisione, fatto di consonanze, dissonanze, scarti, dialoghi; uno spazio di "possibilità del pensiero", o ancora uno spazio "in cui si distribuisce il pensabile dell'umanità durante il suo sviluppo". In una società in cui la dimensione tecnico-scientifica onnipresente è al contempo celebrata e denunciata, la rappresentazione della sua potenza genera una forte inquietudine: quella che, all'interno di questa impennata incontrollata che ha accresciuto il potenziale di distruzione, di sterminio, di cataclisma dell'uomo, il rischio per quest'ultimo sia maggiore. I timori sono numerosi: paura delle manipolazioni genetiche, accuse di mal-essere, inquietudini per la salute e la sopravvivenza, denunce di esclusioni e ineguaglianze, diffidenza verso i media... La consapevolezza che pianificare significhi confrontarsi con la "vulnerabilità critica della natura attraverso l'intervento tecnico dell'uomo" (Jonas 1979) e con la necessità di un suo riposizionamento, si sviluppa. Hans Jonas ci invita: "Le possibilità apocalittiche contenute nella tecnologia moderna ci hanno insegnato che l'esclusivismo antropocentrico potrebbe effettivamente risultare un pregiudizio". In questo modo sono emerse delle nuove forme di responsabilità affinché lo spazio della Terra resti vivibile, conducendo a ripensare il senso dell'abitare e del fare mondo: "La consapevolezza del comune destino terrestre deve essere l'evento chiave della fine del millennio; siamo solidali a questo pianeta, la nostra vita è legata alla sua vita. Dobbiamo svilupparla o morire" (Kern, Morin 1993).

Heritage come bene comune

Effettivamente, la questione del patrimonio e della perdita di trasmissione è fondamentalmente quella del bene comune, che resta una ricerca ininterrotta di senso. Jean-Luc Nancy, confrontando i termini "senso" e "bene", insiste sul loro carattere al contempo dato e fuori da ogni possesso: "Se il senso è contemporaneo della filosofia, [...] c'è da chiedersi in che modo esso si sia offerto alla nascita della filosofia. Esso porta il nome dell'*agathon,* il 'bene' di Platone... Il Bene nomina fin dall'inizio – e fino alla fine della filosofia – l'appropriazione del dono e il dono dell'inappropriabile" (Nancy 1993). La loro reinterpretazione non può che passare attraverso un interrogativo su ciò che è in gioco. In tal modo, il Bene di Platone si differenzia dalla somma di interessi particolari e rivela una dimensione politica: "La vera arte politica non deve preoccuparsi del bene individuale ma del bene generale, dato che se il

bene comune unisce, il bene individuale divide le città: entrambi, bene comune e bene individuale, guadagnano se il primo piuttosto che il secondo viene saldamente assicurato" (*Le leggi*, libro IX). Aristotele, dal canto suo, ha altresì associato il "bene comune" alla città, considerando che, se le leggi di quest'ultima ambiscono al bene comune, che è interesse reciproco, esse sono giuste (*Etica a Nicomaco*, libro I; *La Politica*, libro III). Questo bene comune, che non può essere oggettivato, governato o fissato, rinvia a una ricerca di possibilità: mai bloccato, esso circola come ciò che apre al raccoglimento, all'ascolto, al dialogo e alla concertazione.

Il patrimonio è intrappolato in questo lavoro politico, in questo lavoro della memoria, dei valori e della trasformazione di ogni cosa. Le insidie della fossilizzazione rappresentate dalla feticizzazione, dalla museificazione, dalla patrimonializzazione turistica, così come tutte le forme di cancellazione o di manipolazione della memoria, contribuiscono a confondere le piste e a fabbricare delle *impasses*. Esse sono da evitare attraverso un'apertura critica capace di restituire il patrimonio alla vettorializzazione sottolineata da Françoise Choay: "Nel momento in cui cesserà di essere l'oggetto di un culto irragionevole e di una valorizzazione incondizionata, il patrimonio potrà divenire il terreno inestimabile di un richiamo di noi stessi al futuro" (Choay 1992). Perché la questione rinvia innanzitutto alla dinamica di una possibile condivisione, ma anche a progetti responsabili che investano in tale direzione, per conservare e, al tempo stesso, reinventare il patrimonio rigenerandolo.

Bibliografia

C. Boito, *I restauri in architettura. Dialogo primo*, in Id., *Questioni pratiche di belle arti*, Hoepli, Milano 1893 | F. Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Éditions du Seuil, Paris 1992 | H. Jonas, *Das Prinzip Verantwortung*, Suhrkamp, Frankfurt 1979 | A.B. Kern, E. Morin, *Terre-patrie*, Éditions du Seuil, Paris 1993 | J.-L. Nancy, *Le sens du monde*, Galilée, Paris 1993 | A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen, seine Entstehung*, Braumümuller, Wien 1903 | J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Smith, Elder & Co., London 1849 | P. Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire*, Hachette, Paris 2001 | E.-E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Bance-Morel, Paris 1854-68 | C. Younès, T. Paquot, *Éthique, architecture, urbain*, La Découverte, Paris 2000.

Chris Younès

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 30 May 2016

patrimony (ˈpætrɪmənɪ) noun [mid-14c., from Old French *patremoine* "heritage, patrimony" (12c.) and directly from Latin *patrimonium* "a paternal estate, inheritance from a father," also figurative, from *pater* (genitive *patris*) "father" (see *father*) + *-monium*, suffix signifying action, state, condition. Meaning "property inherited from a father or ancestors" is attested from late 14c. Figurative sense of "immaterial things handed down from the past" is from 1580s. A curious sense contrast to *matrimony*]. | **1.** an inheritance from one's father or other ancestor. | **2.** the endowment of a church.

Heritage

I do not know whether it is the right time to talk about patrimony. In an age when there are military-religious factions that make such sophisticated and conscious use of the communicative power of the "demolition" of monuments, it may seem idle to speculate on the role and on the strategies of conservation and transmission of global heritage. With the candour and pragmatism typical of the Anglo-Saxons, investigative journalist Robert Bevan, in a book-reportage (Bevan 2007) recently "updated" in an eponymous film, reminds us that the destruction of the architectural heritage of a people or a nation is instrumental to the purging of its cultural identity. Just in case we hadn't understood it. This concept is certainly very clear to Daesh, who has also learned how to use the *globalist* idea of heritage "protected" by UNESCO to its own advantage: with a single series of destructions, the Islamic state militia hits and humiliates not only a *local* community – as it happened to the Muslim population of Mostar when the ottoman bridge was bombed – but the entire humanity as its *enemy*, that is, at least 195 member nations of the agency in question.

UNESCO and the nations are perfectly aware of the challenge they face, but of course they are not equipped to react. In any case, if we assume an instrumentally cynical point of view, the catastrophic events of Palmira, Raqqa and other Middle Eastern archaeological sites that have been cowardly devastated, confirm the idea that the management of heritage always entails a generous amount of *conflict*, in peace as in war. Conflict appears between oblivion and memory, between preservation and abuse, between Viollet-le-Duc and Ruskin (and generally between different approaches to the discipline of restoration), between present and future, landmark and heritage, tourism and museum, economy and accuracy, technology and art.

What we can do in these difficult times is try and understand if and how the Recycle concept, as we have sought to define it in a few years of research work, may help in dealing with the conflicts and contradictions that come along with any program of heritage management. We shall attempt to do this in two steps. The first is a rapid self-analysis designed to understand whether, and how far, the concept of patrimony is still evolving (at least with regard to the physical environment). The second is an attempt at the deconstruction of some of the opposing pairs identified above, conducted in the light of the potentialities of recycling.

Blood, wear and tear

Monuments, as Thordis Arrhenius argues "in opposition to Aldo Rossi" in his *The Fragile Monument* (Arrenhius 2012), are nowadays under threat from the two opposite sides. The frontal attack is led by thier

natural enemies: ethnic cleansing, land speculation, neglect, incompetent policies, aggressive treatment ("shall we go with restoration or stratigraphy?"). A flanking manoeuvre is launched by global tourism. It implies a transformation of patrimony into a source of economic gain, which leads to intensive exploitation of the cultural asset and its transformation into a product, thereby endangering it. It is the act of conservation itself that creates problems. According to Arrhenius, in the frame of the excesses of the *Heritage industry,* "the classification into heritage risked the object's destruction rather than guaranteeing its protection." While we understand the concerns of the Norwegian scholar, we are more interested in a third form of corrosion of the authority of the monument, one that acts more on its meaning than on its physical consistency. As a matter of fact, we observe an ever faster growth – even beyond the strict frame of UNESCO's action – of areas to be considered "heritage" and to be subjected to some form of protection. Koolhaas' pronouncement *Preservation is Overtaking Us* (Koolhaas, Otero-Pailos 2014) must be understood in both a temporal and a spatial sense. The temporal proximity of the heritage landmarks to be protected now extends to contemporary times, if not to the future; whereas the total range of areas containing architectural or artistic heritage, archaeological sites, landscapes, traces, behaviours, products, and traditions to be protected is now so extensive that it can only result in dissolving the very idea of selection, protection, *fencing*, safeguarding, cataloguing and worldwide communication that is the basis of the definition of heritage. A simple example springs to mind: the Bologna-based culture and art association Home Movies (www.homemovies.it) has been running since 2001 a very radical programme with the support of the local film library, namely collecting all private and family videos that citizens possess and are willing to donate. The idea is clear: every life is a landmark, and the accumulation of traces recording the passage of these landmarks are documents that will doubtlessly contribute to any future historiographical project. It is to all effects a green light to the *total* archive. Not bad, especially if we tried to extend the concept to buildings and places. If everything is a monument, then nothing is a monument! I must admit that the implicit nihilism and anti-heritage connotation that accompanies such an idea sound like a much more interesting and productive threat to the traditional notion of conservation than the Taliban horrors or the invasion of tourists. It may be worth spending some time on it.

As regards Italy, the notion of national heritage has gone through some essential stages. First came – as a result of French precedents and a superficial reading of Riegl – Giovannoni's ideas on *diradamento* (thinning out), intended as a void space to be created around the monument. These ideas were powerful enough to influence the transformation of the Italian cities during fascism, but essentially not far off what Le Corbusier had envisaged with his modern and very *diradato* Plan Voisin. Then came the

fifties and the activism of proto-ecologist intellectuals, who loudly clamoured the architects to extend the definition of patrimony *to be protected* to the entire historical built environment and landscape. Some architects agreed, or at least they obliged, in the hope that the alliance would guarantee them a special and personalized license to intervene, even though it was never clear what temporal and typological boundaries could be assigned to the term "historical." Besides, simplification was definitely within reach, and irresistible: in order to certify fidelity to the national architectural identity it was enough to attack modernity, or at least to disguise it, criticize it, "adapt" it, make it subject to the representation of a political discourse. All fair and democratic, of course. Except that Antonio Cederna and the others did not realize that, by weakening the modern project, they were also weakening the ability of contemporary culture to create an *adequate plan to protect* the myriad items of our heritage (Cederna 1991). Basically, hostility to modern culture and innovation became prevalent even though it was of no real interest for anybody, except perhaps in that of designers with a special talent for making the type of compromises mentioned above. The last phase in the history of our preservation policies began in the 1970s and saw the rapid expansion of the official "World Heritage" in our country, with a large number of sites immediately listed (now 51 plus a fairly sizeable national waiting list). The only antibody to such process of museumization, recalled with understandable nostalgia by Bernardo Secchi (Andriani 2010), developed within the concept itself of conservation and was the emergence of a favourable attitude towards re-use. In other words, the awareness that the increase in number of listed (or generically "protected") properties also entailed the need for greater freedom in carrying out their recovery and active protection.

Unlike what happens today with *recycling*, reuse was, however, an essentially *urbanistic* practice. While it was doubtlessly fuelled by the need to reinstate a function to the too many historic buildings that had lost it, it mostly responded to instances of wider-scale urban transformations related to the rapid expansion of the cities and the need to move industrial areas outside the urban centre. The current situation, hence the need to develop the Recycle concept, must however take into account patterns of development in cities that are much less consistent and controlled than in the post-war period, and the widespread and unsystematic dissemination of abandoned structures, ruins, incongruous use, places on a line between waste and heritage, and *junk spaces* of various kinds. All this in a context where the very meaning of words such as cities, architecture, archaeology, and monument changes rapidly and therefore cannot fail to question the very concepts of Heritage and Preservation.

Technique vs. art

The first point that I wish to analyse within the complicated concept of heritage is one of the typical conflicts that live within architecture, that

between technology and art. However, before addressing the issue in design terms and therefore discuss the potential value of recycling in the context of such duality, I would like to reiterate a "basic" notion. Since its origins, the concept of (artistic, religious, civil) heritage has been intended as nothing more than a device needed to invest on a building with a value that goes beyond its material one. The exact same process applies to a work of art, the evaluation of which depends on aspects that are only marginally related to the sum of the material costs and the hours spent for its production. Naturally, it is not an entirely linear process. There are cases of artists that explicitly reflect on the subject, such as Damien Hirst who covers the famous skull with a quantity of diamonds sufficient to match the commercial value of the work; and there are situations where a sixteenth-century palace is sold at the price of a studio flat in the suburbs (or even given away for free) precisely because of the costs imposed by its being listed as "heritage." In general, however, one of the reasons why architecture belongs to the universe of the arts can be traced back to the immaterial nature of the concept of patrimony. In this regard, and keeping in mind Koolhaas' assertions concerning the speed of preservation, just consider the customary practice established since the 1980s that gives a "starchitect" the right to request a fee solely determined by the specific market, thus not tied to percentage calculations and proportions that apply to everyone else, and that in any case are always related to the material consistency of the work and to the construction processes. This means that even before its conception, just as happens in the arts, to the work is already allocated an additional value (that can be monetized in the future), a certificate of *pre-preservation* that does not require further certification by historians, superintendents or archaeologists of any kind, and which is determined merely by its authorship. In this framework, the Recycle practice certainly takes on an interesting meaning. First of all, because it erases differences between authorial and anonymous works. Secondly, because it allows the transformation of anonymous work into authorial work and vice versa, and generally the stratification of heritage, changing the rules of the game in a way that can only be deemed positive.

Patrimony (cultural assets) vs. heritage

The use of the two words in question is always accompanied by a certain degree of embarrassment. It is not clear whether they are interchangeable or if they have similar meanings that are further connoted by the geo-cultural context in which they are used. Especially when it comes to Italian the official documents of UNESCO end up using both the words heritage and *patrimonio*. But this does not end the discussion. In a book already quoted, Carmen Andriani has collected an extensive series of comments on the concept of heritage. Fulvio Irace (Andriani 2010) focuses on the "difference of meaning, of substantial nuances that exist between the two terms" as an interesting element that helps us understand "the issues

upon which we are invited to reflect." Irace does not offer a simple explanation of the above mentioned difference, but a clue to his opinion on the subject is his negative evaluation of the term *patrimonio* ("cultural assets"), burdened with echoes of material value to be exploited, and a sense of national belonging (running the risk of considering buildings like ingots to be kept in the caveau of the central bank).

In my personal case, Arrhenius' book helped me to reflect upon the issue. While I was reading it, I thought it dealt with the issue of heritage, its fragility and preservation. I quickly realised however that the theme of the book was not heritage but the monument, in its established meaning linked to its historical and/or authorial values. Fragility – a crucial theme in the book – is precisely the distinguishing characteristic of the work – as opposed to the resilience extolled by Aldo Rossi in *L'architettura della città* (Rossi 1966) – and heritage is the linguistic and technical device we need in order to combat such fragility. If we follow Irace's advice and read the chronological list of UNESCO's listed heritage sites, we understand the method with which the international institution, perhaps under the influence of a certain Anglo-Saxon hegemony, has willingly extended the concept of heritage to the immaterial sphere of knowledge, music, food, and traditions of all kinds. In brief, it has expanded the horizon of identities that deserve to be preserved. Therefore, this time going against Irace's suggestions, at least with regard to our purposes in this text, the concept of patrimony appears more interesting, ductile and concrete, less metaphysical and value-laden. If we decide to believe in the pioneers of the Home Movies initiative, we should take up the challenge of a patrimony that expands in space and present endless problems of conservation, restoration, reuse, erasing, substitution, and adaptation at virtually every street number of any street. The only notion we possess that would allow us to keep it all together at all levels is indeed the theory and practice of Recycle, with its multiple tools and languages, with its ability to uncover value where it is unexpected and find endless individual solutions within a common, shared strategy.

Old vs. new

In 2011, UNESCO rejected for the second time the transnational nomination proposal submitted by the Fondation Le Corbusier for a series of nineteen works by the Swiss master. Nineteen and not all, due to the ineligibility of works for which there is no local protection programme already in place; this was indeed the case in India (Chandigarh), Massachusetts (Carpenter Centre) and Russia (Centrosoyuz) where no plan has been activated as yet to transform these buildings into heritage. At present UNESCO is evaluating the candidacy of only four sites: Villa Savoye, Ronchamp, the Unité d'Habitation of Marseille and the Tokyo museum. Meanwhile, a few months ago came the news of the acceptance in UNESCO's waiting list of the nomination proposed for Olivetti's Ivrea as an

open-air museum of modern architecture. Should Ivrea be successful, it would be an important precedent, since at present modern architecture and urbanism make an incredibly sporadic appearance in the list. The only representatives of this category are the "White City" in Tel Aviv, Gaudi's works, Brasilia, and the inevitable Opera House in Sidney. Thus Ivrea would break many taboos in one fell swoop: the first "modern" instance of Italian architecture, a collage of modernist works by various pre- and post-World War II architects, a new (albeit not brand new) idea of the museum that is a finite and operational space, living and habitable at the same time. It is clear, in brief, that a certain mistrust of more recent works still deeply affects the notion of heritage. For UNESCO, the rationale of the criteria used to result in a double matrix: monumental vs. domestic; old vs. new. Naturally, for the agency it is becoming much easier to cross the first boundary: every-day, domestic family culture is welcome if handed down by tradition, while the most difficult step is to acknowledge the value in terms of heritage of a recent architectural asset (that is, built within the last century), whatever its quality and cultural recognition. Perhaps because modern architecture – and much of what came after modernism – is based on a scale of values tending towards internationalism in opposition to localism, it is hostile to tradition and apparently very little interested in legacy. That is the reason why we refer to the Home Movies archive project, for the subversive potential that it would hold if transferred in our field, if only to work on an idea of heritage less standardized, nationalistic and consumeristic than that fostered by the UN agencies. This is why we once again trust in the Recycle method inasmuch as, by its hybrid nature, it is able to undermine the opposition between old and new. In the Recycling culture, the shabby monumental ruins and the abandoned industrial complexes are values that combine and become blurred. Especially in complex cases, where the value of an architectural structure as heritage is mostly based on the relationship with its context and on the testimony of the life and activity that animated it and its surroundings, the recycling strategy offers tools that act freely upon the container without weakening the content. Indeed, the inclusion of the new, the parasitic, the temporary or permanent *extension* adds a new layer of expressive significance, and therefore a potential asset. The clearest example of such approach, fortunately for Milan and to the shame of the Italian architects who have had (or should have had) dozens of occasions to produce an example of this kind, is currently the OMA project for the Prada Foundation in Milan. In the old distillery, built in 1910, Koolhaas' project has preserved much of the old buildings and added three new structures, not particularly harmonized with the pre-existent architecture, but rather juxtaposed to it in various ways, as if to measure the potential of an unrestrained friction between old and new, between a monument to *labor* and one to *glamour*. As explained on the OMA website, "The Fondazione is not a preservation project and not a new architecture. Two conditions

that are usually kept separate here confront each other in a state of permanent interaction – offering an ensemble of fragments that will not congeal into a single image, or allow any part to dominate the others." It will not be easy, when the time comes, to decide whether this project can be turned into a "heritage" site or not, if the buildings should be preserved individually or as a whole, and if the modest old buildings or the equally modest (except for the gold leaf) new interventions should both be listed.

Inside/outside

It would be fair to conclude this brief excursus into heritage with an obligatory exploration of the *museum*, a place which by its very nature is dedicated to recycling more or less creative products into patrimony items to collect, catalogue, display and hand down to future generations. Observing the relationship between recycling and heritage within the space and paradigm of the museum might seem at this point a rather tautological experience. Nothing particularly new can be said on this subject, except that the particular condition of museums – whether they are public or private – in the current economic system produces an interesting paradox. The tyranny of the budget makes it so that it is increasingly difficult for most museums to deploy expensive purchasing programmes, where works are bought at their market price. A much cheaper option for such institutions is therefore to *produce heritage* rather than to source them on the market. In a nutshell, it is more profitable to discover young artists and architects, and let them produce site specific works which then remain in the collection and will (potentially) be increasingly appreciated precisely for the fact – a wonderful *autopoiesis* – that the museum commissioned them. It is an interesting idea, because it allows museums to take up the task of producing value instead of finding it on the market. The outcome is, on the one hand, the production of a specific form of inflation, and on the other hand, the creation of a sort of price control mechanism to counterbalance Asian billionaires' agents who pay unspeakable sums at auctions for works that they have not even seen and that will never come out of vaults, except for a change of ownership. I do not know whether it is true that museums are suffering a *crisis*, but indeed a crisis is affecting some traditional mechanisms of operation of museum and several transmission belts that connected the museums, especially in Europe, to an art economy intended as part of a cultural welfare. It is ironic that to kick off the transformation of cultural heritage into a product, at the very beginnings of the UNESCO World Heritage list, were precisely the most statist socialists of all, namely the French under Mitterrand. Now that the virus – good or bad as it may be – is widespread, we must all come to terms with an idea of heritage as a global currency that, moreover, is increasingly threatened by inflation. A mechanism to recycle it, at this point, may be an interesting antidote that is worth experimenting.

Bibliography

C. Andriani (ed.), *Il patrimonio e l'abitare* (Roma: Donzelli, 2010) | T. Arrenhius, *The fragile Monument: On Conservation and Modernity* (London: Artifice, 2012) | R. Bevan, *The Destruction of Memory. Architecture at War* (Chicago: The University of Chicago Press, 2007) | A. Cederna, *Brandelli d'Italia. Come distruggere il bel paese: sventramento di centri storici, lottizzazioni di foreste, cementificazione* (Roma: Newton Compton, 1991) | R. Koolhaas, J. Otero-Pailos, *Preservation is Overtaking Us* (New York: GSAPP Books, 2014) | A. Rossi, *L'architettura della città* (Venezia: Marsilio, 1966) | T. Slade (Robert Bevan, consultant), *The Destruction of Memory* (film; USA: Vast Production, 2016).

Pippo Ciorra

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 31 May 2016

perimeter (pəˈrɪmɪtə) noun [early 15c., "line around a figure or surface," from Latin *perimetros*, from Greek *perimetron* "circumference," from *peri-* "around" (see *peri-*) + *metron* "measure" (see *meter*). Military sense of "boundary of a defended position" is attested from 1943]. | **1.** (mathematics) **a.** the curve or line enclosing a plane area; **b.** the length of this curve or line. | **2. a.** any boundary around something, such as a field; **b.** (as modifier) → "a perimeter fence", → "a perimeter patrol." | **3.** a medical instrument for measuring the limits of the field of vision.

The urbanized perimeter in urban planning is a conventional line drawn to distinguish, in a territory, the spaces built, or mainly committed to construction, from natural and agricultural areas.

The technical act of tracing this perimeter is an essential step to know the characters and the dynamics of the urbanization process at different scales (national, regional, metropolitan, urban and suburban) and to set, correct and steer the relevant planning policies.

In particular, the perimeter, besides highlighting the different geographical forms of anthropic space occupation, allows to acquire the data on the conventional quantitative measure of the urbanized land or land occupation for urban uses (in square meters). Starting from this information we can access, through correlations with other data, multiple parameters for the understanding, evaluation and management of the urbanization process, especially land consumption, constituted by the ratio between the area occupied for urban uses (land occupation) and settled population (sqm/inhabitant), read with periodic surveys in its progressive increase. Other useful correlations relate, for example, the variation of land occupation and soil sealing of metropolitan growth types (core area, local systems, intermediate crowns, areas of diffusion, etc.) or those of urban growth (inner city, urban core, urban and rural fringes, urban sprawl, etc.) or interior areas (neighborhoods, urban areas, settlement types, spread, etc.) or in full compliance with specialized land uses (residential, non-residential, open spaces, etc.).

These ratios are not fully expressive in themselves but, to be able to correctly interpret the diversity of local and urban realities, require

further comparisons, for example of the quantitative aspects, with median values or thresholds for the settlement of urban locations or similar settlements at the same scale of observation.

It is clear, however, that in order to obtain comparable data and information you need a shared working method, which establishes the technical requirements and purposes of uniform assessment at national and local levels and allows to repeat the operation over time.

Moreover, the exact knowledge of the areas that are already urbanized and those under planning is considered an essential step to the formation of a new generation of plans geared to urban re-centralization, reduction of greenfields consumption, correct reuse of residual and underutilized space, appropriate ground facilities for public use and green that reduce energy and environmental consumption, etc. which form the strategies of "urban recycling" and the research field of this PRIN (National Interest Research Program) "Re-cycle Italy".

In Italy, the issue of the delimitation and measurement of urbanized areas has gradually been dealt with before in legislation, then in national research and in metropolitan and urban plans with the problems of urban sprawl and soil sealing.

In the past ISTAT has defined the concept of the town centre as the "inhabited places characterized by the presence of adjacent or neighboring houses with roads and squares, in any case with few interruptions in the continuity of buildings, characterized by the existence of public services which constitute the condition of an autonomous form of social life" for statistical purposes (population and housing) to distinguish the urbanized territory from free areas.

In the legislation the perimeter of the town centre is regulated: by the art. 41 quinquies of the Town Planning Act (LUN 1150/42 and subsequent changes), to hold the edification without plan (3 mc/sq m within and 0.03 mc/sq m outside); with new street design code (D L 285/92 and later mod.) for the classification and the design of roads (detachments, speed, ...).

The DM 1444/68 and subsequent laws define with the "zone A historical center" perimeter the oldest part for which regulatory protection is required.

The perimeter of the town center was also the reference to calculate the compensation coefficients for expropriation with the L 865/10 and 71/77, figures which were later surpassed.

These perimeters have different purposes, they are not identified with technical criteria and leave the specific applications to the municipalities.

The national research "It.urb.'80" (Astengo, Nucci 1990) systematically addresses the delimitation and quantification of the urbanization process in a national survey and is characterized by the definition and the unified method of locating the urbanized area perimeter for urban uses.

It analyzes within a definite time period (the thirty years of 1951-81), the quantitative and morphological growth of urbanized land in significant regional areas with a more intense urbanization and in sample areas. In this research the urbanized perimeter is made by a continuous line which defines the urbanized area. This consists in settlements, centers, houses scattered in definable areas, as well as production and social facilities. The delimitation is realized by the continuous line around marginal settlement buildings that characterize the continuity of the settlement. For continuity we intend two buildings where the distance between the sides or fronts does not exceed 30 m. The outline includes the built plot (and, in its absence, by a line parallel that is 10 ± 15 m from the side of the last building). Marginal and service roads are included in the perimeter. The boundary line delimits settlements, center and similar zones. As for the houses scattered in urban sprawl but within identifiable perimeters they are defined according to local characteristics of the widespread urbanization, in which you can recognize a common average distance between the buildings.

The need for the research stemmed from the absence of data on the amount of "ground absorbed" by the urbanization process. For every "relevant area" some basic research was conducted on the urbanization process in a homogeneous manner, to evaluate the detected areas, both in general terms of total area occupied by urbanization compared to its settled population from which we can obtain a first data of soil sealing per capita, and the overall urban development according to the urbanization morphology and typology. On "sample area" more specific soil sealing research was developed in relation to the land use classes, the development process, the effectiveness of urban planning and building regulations tools, as well as the costs evaluation for the infrastructure completion and missing services, to finally come to assess the "environmental quality."

The method to delimit the urbanized land is deliberately intended to form "rational" plans, with significantly reduced expansion to correct the previous city expansion cycle.

The research, within the limits offered by the cartographic and statistical materials available at the time, has reconstructed the urbanized perimeter from cartographic surveys and aerial views at close scale. The "manual" identification with a unified method on the geographical map (IGM 1:25.000, the only national map available, for significant areas and 1:10.000 for the sample areas) proposed by this research, remains, as already mentioned, the prioritized activity in the phase of accumulating knowledge and making assessments of the plan. The availability of a technically-reliable perimeter allows us to have some basic information on the characteristics and the extent of the urbanization process (settlement forms, ratio between voids filled, density, ratio between public and private areas) for the purposes of planning decisions.

In the 1990s the research "Itaten" (Clementi, Dematteis, Palermo 1996) aimed to interpret the new forms and types assumed by the urbanization process in national and local territory, with the metropolitan area and urban sprawl.

It did not follow the method of "It.urb. '80" but has worked with the footprint of urbanized area derived from low resolution satellite imagine (Census and Ita), within the limits of its approximations.
The definition and the method of "It. Urb.80" were later, after the 1990s, experimented with and perfected in some regional landscape plans (Regione Lazio, Piano territoriale paesistico regionale n. 4 Valle del Tevere), metropolitan plans (Rome, Padua, Rimini, Frosinone, ...) and municipal plans.

For example the metropolitan plan of Rome (Provincia di Roma, Piano territoriale provinciale generale, PTPG, 2010) defines land occupation as portions of land directly (built-up areas) and indirectly (non-built-up areas) affected by various forms of construction; areas that are pertinent to construction or who are functionally attached: lots, squares, streets, gardens, picnic areas to free range farms, processing plants near quarries, industrial plants, areas for services...

The perimeter is a continuous and closed line outside of and marginal to the developed area that passes along or on certain boundaries (property boundaries, roads, orographic limits ...) or parallel to the outer limit of the developed area at a 25 m distance.

The perimeter is interrupted if the distance between the buildings is higher than 50 m.

The minimum size to locate a portion of territory with urban uses in urban area is 4 hectares. It is bounded if it is next and attached to other parts of land with urban uses. If it is isolated, the choice is decided on a case by case basis, depending on characteristics of the settlement; within the perimeter are included: vacant lots, roads, railways, industry, equipments, quarry products processing plants...

Within a territory concerned with urban uses an "urban void" is detected if it is greater than 2 hectares (equal to 200 x 100 m).

The scattered houses were delimited/identified if the bounded surface constitutes "centers, filaments, lattices or clumps of scattered houses" and is greater than 8 hectares (equal to 200 x 400 m); within the perimeter surface scattered buildings are distributed (not less than 10 and not more than 80) at a distance not exceeding 150 m; we identify "pockets and voids" if the distance exceed this limit.

Isolated buildings for agricultural use or sparsely urban areas are not delimited if the area is smaller than 8 hectares.

With regard to the production area, if they fall into an equipped area, the perimeter coincides with the equipped area; if they are an unstructured grouping, the perimeter is delimited to the contour of the peripheral buildings, if recognizable, if it is not at 25 m distance

from the edges of the buildings; if they are isolated, the perimeter coincides with the total area (covered + uncovered).

The perimeter is done on a cartographic map CTR 1991 in scale 1:10.000 (updated with flight 2000-01) reduced in small-scale 1:25.000 and to be reproduced in scale 1:50.000.

The perimeter, as described, can distinguish between fully developed and empty space offering a wide variety of design recycling opportunities at different scales. It draws articulated and different shapes of the urbanized "full" from the non-urbanized "empty," tries to interpret and to name different shapes of developed areas, urbanization phases and process and stimulates the language of urban planning, architecture and landscape design on completion and densification operations.

At the European level, the Commission defined the overall goal of eliminating soil sealing in the union countries by 2050 and, with the "Thematic strategy on soil protection in 2006," stressed the need to reduce the negative effects of consumption and soil sealing (European Commission 2012). The practical approach is to implement policies and actions aimed to limit, mitigate and compensate for the waterproofing process.

Even in recent research careful to combat land consumption and soil sealing, the data on urbanization are mainly derived from calculations of the most technologically advanced and precise satellite images that still present margins of approximation.

At the national level numerous studies were activated in the 2000s by ISPRA, CRCS, and WWF Italia (ISPRA 2015; CRCS 2009, 2010, 2012, 2014; Filpa, Lenzi 2013, 2014) and legislative proposals that address these issues (DDL for soil sealing containment 27.10.15).

ISPRA (Higher Institute for the Protection and Environmental Research) evaluates soil sealing with two surveys at national and municipal levels. At the national level land use cover (urban atlas), conducted as part of Copernicus program to implement the European information services, provides a high-resolution cartography of 305 European developed areas. The data have a representation of a scale of 1:10.000 and a more detailed classification system than the Corine Land Cover. The municipal level is done with different indicators (soil sealing percentage per municipal land area, total land consumption, per capita soil sealing, land use intensity, etc.) and it is an estimation based on a "sample" approach with aerial photo interpretation, verification and validation of 120,000 points.

The survey methods are integrated with earth observation data at a European level, using cartographic and aero-photogrammetric analysis.

The land monitoring ISPRA network is also the official reference for the ISTAT statistical information at the national level (ISPRA 2015).

The CRCS – Center of Soil Sealing Research, founded in 2009 by the Department of Architecture and Urban Studies (DAStU) of the Milan Polytechnic, the National Institute of Urban Planning (INU) and Legambiente – develops and disseminates data and contributions to

knowledge of the land consumption in Italy. The CRCS has identified a methodology for quantifying at metropolitan level the soil sealing in Italy based on the changes between two different land use surveys (on a regional cartographic, vector or raster, scale of 1:10.000). The data are published in annual reports (CRCS 2009; 2010; 2012; 2014).

WWF Reuse Italy has promoted an awareness campaign in defense of common goods (environment, landscape, ...) on the reduction of soil sealing and the recovery and reuse of derelict land in Italy (Filpa, Lenzi 2013; 2014).

In the DDL for soil sealing containment presented in 2014 by the Ministry of Agriculture, Food and Forestry, the issue is shifted to protect the integrity of agricultural land by setting a threshold of annual soil sealing at the national level, as has been tried in other Europeans countries.

At the regional level some planning acts define in different ways the urbanized territory and promote transformations mainly within internal perimeters. The acts do not require the perimeter and do not specify the criteria with which this should be done. This makes the Directive less effective in carrying forward further expansion.

The need for a unified survey methodology of the perimeter and interpretation of the urbanization forms still remains unresolved at the research and regulatory level.

Actually the questions about the lack of recognized and unified method are still particularly open: non-uniform information sources; different data acquisition methods; lack of multi temporal measurements (observation and monitoring); variability of the scales used and the minimum territorial unit of inquiry; different classification systems used; imprecision in communication results, etc.

For this reason, this PRIN has taken under consideration the task of defining a unified method of approaching the urbanized perimeter to the various scales, national-regional and metropolitan-municipal, distinguishing methods and techniques needed to acquire the data aggregate for the reduction of land use policies at the territorial level, from the methods and survey techniques more detailed and directly aimed at the urban design issues to be used at regional and local scales, realizing gradually the convergence of the two paths of investigation and of the two technical survey processes of the urbanized perimeter from satellite and from cartography.

Bibliography

G. Astengo, C. Nucci (a cura di), "It. urb. '80. Rapporto sullo stato dell'urbanizzazione in Italia e sulle politiche urbane e territoriali per gli anni '80," *Quaderni di Urbanistica informazioni*, 8 (1990) | A. Clementi, G. Dematteis, P.C. Palermo (a cura di), *Le forme del territorio italiano* (Roma-Bari: Laterza, 1996) | CRCS, *Primo rapporto 2009* (Sant'Arcangelo di Romagna: Maggioli, 2009) | CRCS, *Rapporto 2010* (Roma: INU Edizioni, 2010) | CRCS, *Rapporto 2012* (Roma: INU Edizioni, 2012) | CRCS, *Rapporto 2014* (Roma: INU Edizioni, 2014) | European Commission, "Guidelines on best practice to limit, mitigate or compensate soil sealing," SWD, 101 (12 April 2012) | A. Filpa, S. Lenzi (eds.), *Riutilizziamo l'Italia* (Roma: WWF Italia, 2014) | ISPRA, *Il consumo di suolo in Italia. Rapporti 218/2015* (Roma: ISPRA, 2015).

Lucia Nucci

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 19 maggio 2016

perimetro (pe-rì-me-tro) n.m. [dal fr. *périmètre*, che è dal lat. *perimĕtros*, a sua volta dal gr. *perímetros*, comp. di *perí* "intorno" e *métron* "misura"]. | **1.** linea di contorno che racchiude una zona: "il perimetro del giardino". | **2.** (geom.) linea chiusa che delimita un poligono; anche, la misura di questa linea. | **3.** strumento usato in oculistica per misurare l'ampiezza del campo visivo.

Il perimetro dell'urbanizzato in urbanistica è una linea convenzionale tracciata per distinguere, in un territorio, gli spazi costruiti o prevalentemente impegnati da costruzioni da quelli delle aree naturali e agricole maggiormente liberi. L'atto tecnico di tracciare questo perimetro è passaggio iniziale imprescindibile per accedere alla conoscenza dei caratteri e delle dinamiche del processo di urbanizzazione del territorio alle diverse scale in cui si manifesta (nazionale, regionale, metropolitano, urbano, infraurbano e extraurbano) e per impostare le relative politiche di piano, correttive e di indirizzo. In particolare, la perimetrazione, oltre a evidenziare le varie forme geografiche dell'occupazione antropica dello spazio, consente di acquisire il dato quantitativo convenzionale sulla misura della superficie urbanizzata o dell'occupazione del suolo per usi urbani (in mq). Da questa informazione si può accedere, attraverso correlazioni con altri dati, a molteplici parametri informativi fondamentali per la conoscenza, valutazione e gestione del processo di urbanizzazione, tra questi il più noto è il consumo di suolo costituito dal rapporto tra superficie occupata per usi urbani (occupazione del suolo) e popolazione insediata (mq/ab), letto con rilevamenti periodici nel suo incremento progressivo. Altre correlazioni utili riguardano, ad esempio, la variazione dell'occupazione e del consumo del suolo in corrispondenza delle tipologie di crescita metropolitana (area centrale, sistemi locali, corone intermedie, aree di diffusione, ecc.) o di quelle della crescita urbana (città consolidata, città in trasformazione, frange urbane, diffuso, ecc.) o infraurbana (quartieri, zone urbane, tipologie insediative, diffuso, ecc.) o rispetto agli usi specializzati del suolo (residenziale, non residenziale, aree libere, ecc.). Questi rapporti, a loro volta, non sono pienamente espressivi in sé ma, per poterli interpretare correttamente nella diversità delle realtà urbane e locali, richiedono ulteriori operazioni di confronto, ad esempio per gli aspetti quantitativi, con valori mediani o di soglia espressivi di situazioni urbane o insediative simili presenti alla stessa scala di osservazione. È evidente tuttavia che per ottenere dati e informazioni confrontabili è necessario disporre per la perimetrazione di un metodo operativo condiviso, che stabilisca regole tecniche e finalità di valutazione unitarie a livello nazionale e locale e consenta di ripetere l'operazione in tempi successivi. Inoltre, l'esatta conoscenza dello stato di fatto del territorio già urbanizzato e di quello impegnato dai piani è considerato passaggio preventivo essenziale alla formazione di una nuova generazione di piani orientati alla ricentralizzazione urbana, alla riduzione del consumo di

suolo non ancora urbanizzato, della diffusione e dello spreco insediativo, alla corretta riutilizzazione degli spazi residui liberi e di quelli sottoutilizzati infraurbani, alle adeguate dotazioni di suolo a uso pubblico e verde, al contenimento dei consumi energetici e ambientali che costituiscono le strategie – oggi particolarmente sollecitate – del "riciclo urbano" e che rappresentano l'ambito della ricerca Prin "Re-cycle Italy".

In Italia, il tema della perimetrazione e misurazione delle aree urbanizzate è stato affrontato progressivamente prima in sede normativa, poi, con il maturare dei problemi della diffusione insediativa e dello spreco del bene suolo non riproducibile, con ricerche di livello nazionale e, in sede operativa, in alcuni piani di area vasta e comunali.

Nel passato l'Istat per distinguere a fini statistici (popolazione e abitazioni) il territorio urbanizzato dalle aree libere ha definito il concetto di centro abitato come la "località abitata caratterizzata dalla presenza di case contigue o vicine con interposte strade, piazze e simili, o comunque brevi soluzioni di continuità, caratterizzata dall'esistenza di servizi o esercizi pubblici costituenti la condizione di una forma autonoma di vita sociale".

In sede normativa il perimetro del centro abitato è regolamentato: con l'art. 41-quinquies della Legge urbanistica 1150/42 e le sue successive modifiche per contenere l'edificazione in assenza di piano (3mc/mq all'interno e 0,03 mc/mq all'esterno); con il nuovo codice della strada (D. Lgs. 285/92 e succ. mod.) per la classificazione e la progettazione delle caratteristiche tecniche e prestazionali della strada (distacchi, velocità, ecc.). Il Dm. n. 1.444/68 e le leggi successive definiscono con il perimetro della zona A (il centro storico) le parti più antiche, per le quali è necessaria una tutela normativa. Sempre in sede normativa, per il perimetro del centro edificato, si faceva riferimento alle leggi n. 865/71 e 10/77, poi superate, per calcolare i coefficienti dell'indennità di esproprio. Questi perimetri hanno finalità diverse, non sono individuati con criteri tecnici e univoci e lasciano alle amministrazioni comunali l'applicazione operativa.

La ricerca di interesse nazionale "It. urb. '80" (Astengo, Nucci 1990) affronta in modo sistematico la perimetrazione e la quantificazione del processo di urbanizzazione in una indagine estesa all'intero territorio nazionale e si caratterizza per la definizione e il metodo unitario di individuazione del perimetro dell'urbanizzato/occupazione del suolo per usi urbani.

Essa analizza in un intervallo temporale certo (il trentennio 1951-'81), la crescita quantitativa e morfologica del suolo urbanizzato nelle aree regionali significative a più intensa urbanizzazione e in aree campione. Nella ricerca il perimetro dell'urbanizzato è proposto come una linea continua che definisce complessivamente il territorio urbanizzato costituito da abitati, nuclei, annucleamenti, case sparse in aree delimitabili, oltreché impianti produttivi, sociali e tecnologici esterni. La delimitazione è realizzata con linea continua circoscritta agli edifici marginali

dell'insediamento che presenti carattere di continuità di tessuto insediativo, o di continuità fra gli edifici, intendendosi contigui due edifici la cui distanza fra lati o fronti non superi i 30 m. La linea di contorno comprende le aree di pertinenza dell'edificato (e, in assenza, da una linea parallela al lato dell'ultimo edificio considerato, distante 10 ± 15 mt da esso). Sono compresi nel perimetro i lotti inedificati interclusi così come le strade marginali e di servizio. La linea di contorno delimita abitati, nuclei e annucleamenti. Per quanto riguarda le case sparse in aree a urbanizzazione diffusa (aloni o filamenti), ma entro perimetri identificabili, sono definite tenendo conto delle caratteristiche locali dell'urbanizzazione diffusa, in cui si potrà riconoscere una distanza media comune tra gli edifici. La necessità della ricerca derivava dall'assenza di dati sulla quantità di terreno effettivamente "assorbito" dal processo di urbanizzazione. Per ogni "area significativa" si sono svolte ricerche di base, condotte in modo omogeneo, sul processo di urbanizzazione, da valutare con la contabilizzazione delle aree rilevate, sia in termini generali di superficie occupata complessivamente dall'urbanizzazione fra due date rapportata alla relativa popolazione insediata, da cui ricavare un primo dato di consumo di suolo urbanizzato pro-capite, sia, in modo più specifico, disaggregando lo sviluppo urbanistico complessivo secondo gli aspetti morfologici e tipologici dell'urbanizzazione. Su "un'area campione" si sono sviluppate le ricerche del consumo di suolo più specifiche in relazione alle classi di destinazione d'uso, alle modalità del processo di sviluppo, all'efficacia, o meno, degli strumenti di pianificazione urbanistica e della regolamentazione edilizia adottati, oltreché alla valutazione dei costi per il completamento delle infrastrutture e dei servizi mancanti, per giungere infine a valutare la "qualità ambientale". Il metodo di perimetrazione dell'urbanizzato è volutamente indirizzato alla formazione "razionale" di piani con previsioni di espansione insediativa decisamente ridotte a correzione del precedente ciclo espansivo delle città. La ricerca, pur nei limiti dei materiali cartografici e statistici a disposizione al tempo, ha la caratteristica di aver costruito il perimetro dell'urbanizzato da rilievi cartografici e aerofotogrammetrici a scala ravvicinata. L'individuazione "manuale" e con un metodo unitario sulla carta geografica (Igm 1:25.000 unica cartografia disponibile sull'intero territorio nazionale per le aree significative e 1:10.000 per le aree campione) proposta da questa ricerca, rimane, come già richiamato, l'azione prioritaria nella fase di conoscenza e valutazione degli strumenti urbanistici. La disponibilità di un disegno tecnicamente affidabile del perimetro consente di avere una informazione di base certa sui caratteri e la misura del processo di urbanizzazione (forme insediative, rapporto pieni/vuoti, densità, rapporto tra le aree pubbliche e le aree private) anche ai fini delle decisioni di piano.

Negli anni '90 la ricerca "Itaten" (Clementi, Dematteis, Palermo 1996) è finalizzata a interpretare le nuove forme e tipologie assunte dal

processo di urbanizzazione nel territorio nazionale e locale, con l'avvento delle costruzioni metropolitane e della diffusione insediativa.

Essa non ha seguito il metodo di "It. urb. '80" ma ha lavorato sull'impronta dell'urbanizzato ricavata da immagini satellitari a bassa risoluzione (Census e Ita) nei limiti di approssimazione di queste.

La definizione e il metodo dei "It. urb. '80" sono stati successivamente – dopo gli anni '90 – sperimentati e perfezionati in alcuni piani paesistici regionali (Regione Lazio, Pianto territoriale paesistico regionale n. 4 Valle del Tevere), piani territoriali provinciali (Rimini, Padova, Roma, Frosinone, ecc.) e comunali. Ad esempio nel piano della Provincia di Roma (Provincia di Roma, Piano territoriale provinciale generale Ptpg del 2010) l'occupazione del suolo per usi urbani è definita superficie urbanizzata corrispondente a porzioni di territorio individuate come aree interessate da diverse forme di edificazione direttamente (aree edificate) e indirettamente (aree non edificate); aree che costituiscono pertinenze di aree edificate o che ne sono funzionalmente annesse o assimilabili; lotti interclusi, piazze, strade, giardini, aree attrezzate a parchi, spazi liberi, impianti di trasformazione a ridosso di cave, impianti industriali, aree per servizi).

Il perimetro è una linea continua chiusa esterna e marginale all'edificato, che passa o su confini certi (confini di proprietà, strade, limiti orografici) o parallela al limite esterno dell'edificato a una distanza corrispondente a 25 m. Il perimetro si interrompe se la distanza fra gli edifici supera i 50 m. La dimensione minima per individuare una porzione di territorio interessata da usi urbani in area urbana è di 4 ha circa (pari a 200 x 200 m). Viene perimetrata se è prossima e contigua ad altre porzioni di territorio interessate da usi propriamente urbani. Se è isolata, va deciso di volta in volta il comportamento da tenere, in funzione dei caratteri del subsistema insediativo di riferimento; entro la perimetrazione vengono compresi: lotti inedificati interclusi, strade, ferrovie, attrezzature d'uso urbano, impianti industriali, impianti di trasformazione di prodotti di cava. Entro una porzione di territorio interessata da usi urbani si individua un "vuoto urbano" se ha dimensione superiore a 2 ha circa (pari a 200 x 100 m). Per quanto riguarda le case sparse, sono state perimetrate/identificate se la superficie perimetrata costituisce "nuclei, filamenti, reticoli o addensamenti di case sparse" ed è di dimensioni totali superiori a 8 ha circa (pari a 200 x 400 m); entro la superficie perimetrata sono distribuiti edifici sparsi (non meno di 10 e non più di 80) a distanza non superiore a 150 m; si individuano "sacche, vuoti e cesure" se la distanza fra gli edifici si allontana da questa dimensione.

Non vengono perimetrati edifici isolati per usi agricoli o aree a urbanizzazione diffusa se l'area risulta di dimensioni inferiori agli 8 ha. Per quanto riguarda gli impianti produttivi, se ricadono in area attrezzata, il perimetro dell'occupazione del suolo coincide con quello dell'area attrezzata anche se utilizzata parzialmente; se ricadono in raggruppamenti non strutturati, il perimetro viene tracciato sul contorno degli

edifici periferici considerando la relativa area di pertinenza, se riconoscibile, in caso contrario a una distanza convenzionale di 25 m dai bordi degli edifici; se risultano isolati, il perimetro coincide con l'area complessiva dell'impianto (coperto + scoperto). La perimetrazione è eseguita su una cartografia di base Ctr al 1991 in scala 1:10.000 (aggiornata con volo 2000-2001) ridotta in scala 1:25.000 e da riprodurre in scala 1:50.000. La perimetrazione come qui descritta riesce a distinguere i pieni costruiti dai vuoti offrendo una grande varietà di occasioni progettuali di riciclo alle diverse scale, disegna le forme articolate e diverse dell'urbanizzato "pieno" e del non urbanizzato "vuoto", cerca di interpretare e dare un nome alle diverse forme dell'insediativo e dei residui liberi, alle fasi e modalità di urbanizzazione, stimola i linguaggi della progettazione urbanistica, architettonica e paesistica sulle operazioni di completamento e di densificazione sia del costruito che del non costruito alle diverse scale.

A livello europeo, con la "Strategia tematica per la protezione del suolo del 2006", la Commissione ha definito l'obiettivo dell'azzeramento complessivo dello spreco di suolo dei diversi paesi dell'unione entro il 2050, sottolineando la necessità di ridurre gli effetti negativi del consumo e dell'impermeabilizzazione del suolo (European Commission 2012). L'approccio indicato è quello di attuare politiche e azioni finalizzate a limitare, mitigare e compensare l'impermeabilizzazione.

Anche nelle ricerche recenti più attente a combattere lo spreco e il consumo di suolo, bene collettivo non riproducibile, i dati sull'urbanizzazione sono prevalentemente ricavati da elaborazioni di immagini satellitari tecnologicamente più evolute e precise, che presentano ancora margini di approssimazione.

A livello nazionale, si sono attivate negli anni 2000 numerose ricerche di Ispra, Crcs e Wwf Italia (Ispra 2015; Crcs 2009, 2010, 2012, 2014; Filpa, Lenzi 2013, 2014) e proposte legislative che affrontano questi temi (Ddl sul contenimento del consumo di suolo 27.10.15).

L'Ispra valuta il consumo di suolo con due indagini: una a livello nazionale e una a livello comunale (Ispra 2015). Quella a livello nazionale sull'uso e la copertura del suolo (*urban atlas*), realizzata nell'ambito del Programma Copernicus per implementare i servizi informativi europei, offre una cartografia ad alta risoluzione su 305 agglomerati europei. I dati hanno una scala di rappresentazione 1:10.000 e un sistema di classificazione più approfondito del Corine Land Cover. Quella a livello comunale, effettuata con diversi indicatori (percentuale di suolo consumato rispetto alla superficie comunale; superficie consumata totale in ettari; consumo di suolo pro capite; intensità d'uso del suolo, ecc.), è una stima basata su un approccio campionario puntuale con foto-interpretazione, verifica e validazione di 120.000 punti. Le metodologie di rilevazione si integrano con dati di osservazione della terra a livello europeo, utilizzando analisi cartografiche e aero-fotogrammetriche. La rete di monitoraggio del consumo di suolo Ispra è anche il riferimento ufficiale per le

informazioni statistiche a livello nazionale dell'Istat. Il Centro di ricerca sui consumi di suolo – Crcs fondato dal Dipartimento di architettura e studi urbani (Dastu) del Politecnico di Milano, dall'Istituto nazionale di urbanistica (Inu) e da Legambiente Onlus dal 2009 elabora e divulga dati e contributi per la conoscenza del fenomeno del consumo di suolo in Italia. Il Crcs ha individuato una metodologia per quantificare al livello provinciale il consumo di suolo in Italia basata sulla lettura delle variazioni intercorse tra due diverse rilevazioni dell'uso del suolo (su base cartografica regionale vettoriale o raster in scala 1:10.000). I dati raccolti sono pubblicati in rapporti annuali (Crcs 2009; 2010; 2012; 2014). Il Wwf con *Riutilizziamo l'Italia* ha promosso una campagna di sensibilizzazione sulla riduzione del consumo di suolo e sul recupero e riuso delle aree abbandonate nel territorio italiano attraverso la segnalazione di proposte e progetti per la difesa dei beni comuni (ambiente, paesaggio) (Filpa, Lenzi 2013; 2014). Nel Ddl per il contenimento del consumo di suolo, presentato nel 2014 dal Ministero delle politiche agricole, alimentari e forestali, la questione è stata spostata sulla tutela dell'integrità del territorio agricolo fissando una soglia di consumo annuale di livello nazionale, così come è stato tentato in altri paesi europei.

A livello regionale, alcune leggi urbanistiche definiscono in vario modo il territorio urbanizzato e promuovono le trasformazioni prevalentemente dentro i suoi perimetri, ma non richiedono una sua perimetrazione e non precisano i criteri con i quali questa vada effettuata, rendendo così meno efficace la direttiva di contenere ulteriori espansioni del perimetrato. La necessità di una metodologia unitaria di perimetrazione e interpretazione delle forme dell'urbanizzazione rimane ancora oggi attuale e in parte non risolta, sia al livello di ricerca che normativo. Nell'esperienza in atto sono ancora aperte le questioni dell'assenza di un metodo di indagine riconosciuto e unitario, in particolare: la non omogeneità delle fonti informative; la non univocità nelle modalità di acquisizione dei dati; la carenza di rilevamenti multi-temporali (monitoraggio); la variabilità delle scale adottate e dell'unità minima territoriale di indagine; l'eccessiva non uniformità tra sistemi di classificazione utilizzati; la non accuratezza delle modalità di comunicazione dei risultati.

Per questo si ritiene, anche in sede di Programma di ricerca di interesse nazionale (Prin), di operare per la definizione di un metodo unitario di perimetrazione dell'urbanizzato alle diverse scale – nazionale-regionale e metropolitana-comunale –, distinguendo metodi e tecniche necessarie ad acquisire il dato aggregato per le politiche di riduzione del consumo del suolo al livello territoriale, dai metodi e tecniche di rilevamento da utilizzare nella scala regionale e locale, più analitici e direttamente finalizzati, ai problemi della progettazione urbanistica – realizzando poi progressivamente nel tempo la confluenza dei due percorsi d'indagine e dei due procedimenti tecnici di rilevamento e perimetrazione dell'urbanizzato da satellite e da cartografia aerofotogrammetrica.

Bibliografia

G. Astengo, C. Nucci (a cura di), *It. urb. '80. Rapporto sullo stato dell'urbanizzazione in Italia e sulle politiche urbane e territoriali per gli anni 80*, "Quaderni di Urbanistica informazioni", 8, 1990 | A. Clementi, G. Dematteis, P.C. Palermo (a cura di), *Le forme del territorio italiano*, Laterza, Roma-Bari 1996 | Crcs, *Primo rapporto 2009*, Maggioli, Sant'Arcangelo di Romagna 2009 | Crcs, *Rapporto 2010*, Inu edizioni, Roma 2010 | Crcs, *Rapporto 2012*, INU Edizioni, Roma 2012 | Crcs, *Rapporto 2014*, Inu edizioni, Roma 2014 | European Commission, *Guidelines on best practice to limit, mitigate or compensate soil sealing*, "Swd", 101, 12 April 2012 | A. Filpa, S. Lenzi (a cura di), *Riutilizziamo l'Italia*, Wwf Italia, Roma 2014 | Ispra, *Il consumo di suolo in Italia. Rapporti 218/2015*, Ispra, Roma 2015.

Lucia Nucci

From www.collinsdictionary.com; www.merriam-webster.com; www.etymonline.com. Accessed 31 May 2016

presentism (ˈprɛzəntɪzəm) noun [from *present*, c. 1300, "the present time," also "act or fact of being present; portion of space around someone," from Old French *present* (n.) from Latin *praesens* "being there," + *-ism*, word-forming element making nouns implying a practice, system, doctrine, etc., from French *-isme* or directly from Latin *-isma*, *-ismus*, from Greek *-ismos*, noun ending signifying the practice or teaching of a thing, from the stem of verbs in *-izein*, a verb-forming element denoting the doing of the noun or adjective to which it is attached]. | **1.** a partiality towards present-day points of view, esp. by those interpreting history. | **2.** an attitude toward the past dominated by present-day attitudes and experiences.

The neologism presentism was coined by a handful of authors to express a specific relationship between a society (ours) and its era. It is generally not a positive definition; generally associated with an attitude of renunciation, it is considered almost an affliction suffered by society as it allows it to glimpse at the risk of a future without prospects. In the vocabulary of recycling, presentism instead proposes a "diverse" idea of the future.

Over the course of the twentieth century the relationship between architecture and time has undergone many changes. It has shifted toward an anti-heroic attitude, progressively less supported by any ideology. This is demonstrated, for example, by the rise and fall of a literary genre typical of architectural theory: the manifesto. In the past it was used on many occasions, though in different forms, to proactively establish the key points of a theoretical position, more often than not projected into the future. Examining this theme in *Manifesto Architecture. The Ghost of Mies*, Beatriz Colomina (Colomina 2014) notes that the propositional strength of the manifesto already appeared to have in some way been domesticated in the "gentle" manifesto of Venturi, Scott Brown and Izenour, *Learning from Las Vegas* (Venturi, Scott Brown and Izenour 1972) and the "retroactive" manifesto *Delirious New York* penned by Rem Koolhaas, which begin to define a new idea of reality in architecture (Koolhaas 1978).

The approach adopted by Robert Venturi, so openly declared in *Complexity and Contradiction in Architecture* (Venturi 1966), and the successive work by Rem Koolhaas, contain both a profound comprehension and an acceptance of the present. In OMA's projects, the "culture of congestion," "Junkspace" and the "Generic City" become "strategies of reality," as Marco Biraghi points out (Biraghi 2008).

Recycling, given its specific relationship with context and material, is an operative practice that contributes to the delineation of a new aesthetic of reality; at the same time, and this is one of its most interesting aspects, it confirms its role as a conceptual and immaterial operation, which runs transversally to different fields of contemporary culture, from art to cinema to literature. This double soul, material and conceptual, stands against a backdrop of a certain pragmatism that derives from the original conditions that generate it: states of necessities and/or contingencies.

As a specific action, recycling profoundly modifies previous conditions through operations that, when compared to more traditional strategies from the world of preservation, appear "subversive" and apparently "incorrect."

The concept of time, and consequently of memory and history, is strongly called into question.

In architecture, and above all in the field of urbanism, practices of recycling define a sphere of specific actions whose primary objective is to trigger processes generally marked by a level of openness and indeterminacy. It is during these processes that the objects and spaces involved can produce unexpected results.

Reasoning by contingencies or rapid decisions refers to a notion of time that is strongly anchored to the present and to an idea of the future better defined as a "never-ending present," the expression of a culture involved in the management of the widest range of crises, rather than in the development of utopian visions. Its principal characteristic is that of *real time* decisions: through technologies, social networks and total access, everything occurs "here and now" (be always on). In *Present Shock: When Everything Happens Now*, Douglas, a specialist in the relationship between technology, society and culture, describes a change in perspective that derives from a simple observation with incredible implications: the future that we had been chasing for much of the twentieth century has finally arrived (Rushkoff 2013).

Our experience of time is pervaded with rapidity and simultaneity and design often passes from being prefiguration to management.

With the abolition of distances, communication technologies create the illusion of living in a perpetual present that also has to do with the act of saving. In *The Radicant*, the art historian Nicolas Bourriaud describes a "society on auto-save," in which the recording and archiving of cultural events are now widespread and systematic, not to mention, thanks to technology, both rapid and instantaneous

(Bourriaud 2009). The excess of information and images fools us into thinking we have seen everything and have nothing left to discover, that we are immersed in the realm of evidence.

"The future will not create ruins – it does not have the time for it", declares the anthropologist Marc Augé in *Le Temps en ruines* (Augé 2003). Yet, as Augé himself also claims, in the world that surrounds us and in the individual there are ample zones of resistance to evidence. "Anthropologists [...] feel that the inventory of ruins is not an end in and of itself, and what counts is invention, even under the enormous pressures and effects of domination that threaten our very existence. Humanity is not in ruins, it is under construction."

The present to which practices of recycling belong is thus an extraordinarily dense time, as it compresses past and future. The real city is a large construction site and its reinvention is one of the challenges proposed by re-cycling.

Bibliography

M. Augé, *Le Temps en ruines* (Paris: Galilée, 2003) | M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea II* (Torino: Einaudi, 2008) | N. Bourriaud, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation* (Paris: Denoël, 2009) | B. Colomina, *Manifesto Architecture: The Ghost of Mies* (Berlin-New York: Sternberg Press, 2014) | R. Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (New York: Oxford University Press, 1978) | D. Rushkoff, *Present Shock: When Everything Happens Now* (New York: Current, 2013) | R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1966) | R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1972).

Francesca Pignatelli

Da www.treccani.it.
Consultato il 20 maggio 2016

presentismo | **1.** *s. m.* (spreg.) dipendenza eccessiva dal presente, visto come unica dimensione della realtà. | **2.** (presenteismo) *s. m.* il comportamento di chi, spinto dall'insicurezza sul proprio destino lavorativo, va o resta sul posto di lavoro anche al di là dei propri obblighi o a prescindere dalle condizioni di salute, con la conseguenza di rischiare più facilmente malori e infortuni sul lavoro e, secondo determinate logiche produttive, di risultare meno efficiente.

"Presentismo" è un neologismo coniato da alcuni autori per esprimere una specifica relazione tra una società (la nostra) e il suo tempo. La sua accezione è generalmente non positiva; associato a un atteggiamento rinunciatario, è considerato quasi un'afflizione inferta alla società, in quanto lascia intravedere il rischio di una mancanza di prospettive di futuro. In un dizionario sul riciclo, "presentismo" diviene invece un termine che propone una "diversa" idea di futuro.

Nel corso del ventesimo secolo, il rapporto tra architettura e tempo ha, in effetti subito mutamenti, muovendosi verso un atteggiamento antieroico, sempre meno sorretto dall'ideologia. Lo dimostra,

ad esempio, l'ascesa e il declino di un genere letterario proprio della teoria dell'architettura: il manifesto. In passato esso è stato più volte utilizzato, seppure con declinazioni differenti, per fissare alcuni punti chiave di una posizione teorica in modo propositivo e con uno spiccato orientamento al futuro. Beatriz Colomina, ragionando sul tema in *Manifesto Architecture. The Ghost of Mies* (Colomina 2014), ha messo in evidenza come la forza propositiva del manifesto appaia già in qualche modo addomesticata nel manifesto "gentile" di Venturi, Scott Brown e Izenour, *Learning from Las Vegas* (Venturi, Scott Brown, Izenour 1972) e nel manifesto "retroattivo" di Koolhaas, *Delirious New York* (Koolhaas 1978), con i quali inizia a delinearsi una nuova idea di realtà in architettura. Nell'atteggiamento di Robert Venturi prima, già apertamente dichiarato in *Complessità e contraddizioni nell'architettura* (Venturi 1966), e in quello di Rem Koolhaas poi, vi è una profonda comprensione e accettazione del presente. La *cultura della congestione*, il *junkspace*, la *città generica* divengono, nei progetti di Oma, "strategie della realtà", così come evidenziato da Marco Biraghi in *Storia dell'Architettura Contemporanea II* (Biraghi 2008).

Il riciclo, per il suo specifico rapporto con il dato contestuale e materiale, è una pratica operativa che contribuisce al delinearsi di una nuova estetica del reale; allo stesso tempo, ed è questo uno dei suoi aspetti più interessanti, si afferma come operazione concettuale e immateriale, trasversale a diversi campi della cultura contemporanea, dall'arte al cinema, alla letteratura. La sua doppia anima, materiale e concettuale, ha sullo sfondo un certo pragmatismo, che deriva dalle condizioni di partenza che lo generano, ovvero stati di necessità e/o contingenze. In quanto azione puntuale, il riciclo agisce modificando profondamente le condizioni precedenti, attraverso operazioni "sovversive" e apparentemente poco "corrette", se rapportate alle strategie più tradizionali affini alla conservazione. Il concetto di tempo – e conseguentemente di memoria, di storia – viene fortemente messo in discussione. In architettura, e soprattutto in campo urbano, le pratiche del riciclo definiscono una sfera di azioni puntuali il cui obiettivo primario è di innescare processi dotati generalmente di un grado di apertura e indeterminatezza nel corso dei quali gli oggetti e gli spazi coinvolti possono dare luogo a esiti inaspettati. Il ragionare per contingenze, per decisioni rapide, rimanda a una concezione del tempo fortemente ancorata al presente e a un'idea di futuro meglio definibile come "presente continuo", espressione di una cultura impegnata a gestire le più diverse crisi piuttosto che a elaborare visioni utopiche. La sua principale caratteristica risiede nelle decisioni *real time*: attraverso la tecnologia, i *social network*, l'accesso totale, tutto accade "qui e ora" (*be always on*). Douglas Rushkoff, studioso del rapporto tra tecnologia, società e cultura, in *Presente continuo* (Rushkoff 2014) ci pone di fronte a un cambio di prospettiva che deriva da una constatazione semplice ma

dalle implicazioni notevoli: il futuro che abbiamo rincorso per buona parte del ventesimo secolo è finalmente arrivato.

La nostra esperienza del tempo è pervasa da rapidità e simultaneità e la progettazione da prefigurazione spesso slitta in gestione. Le tecnologie della comunicazione, attraverso l'abolizione delle distanze, creano l'illusione di vivere in un perpetuo presente che interessa anche l'atto del salvare. Lo studioso dell'arte Nicolas Bourriaud in *Il radicante* (Bourriaud 2014) descrive una "società in salvataggio automatico" nella quale la registrazione e l'archiviazione dei fatti culturali sono ormai estese e sistematiche nonché, attraverso la tecnologia, rapide e istantanee. L'eccesso di informazioni e immagini ci illude di aver visto tutto e di non aver più niente da scoprire, immersi nel regno dell'evidenza.

"La storia futura non produrrà più rovine. Non ne ha il tempo", dichiara l'antropologo Marc Augè in *Rovine e macerie* (Augé 2004). Eppure, sostiene lo stesso Augè, vi sono nel mondo che ci circonda e nell'individuo stesso, ampie zone di resistenza all'evidenza. "Gli antropologi [...] sentono che l'inventario delle rovine non è un fine in sé e che quello che conta è l'invenzione, anche se sottoposta a enormi pressioni e a effetti di dominazione che ne minacciano l'esistenza. L'umanità non è in rovina, è in cantiere".

Il presente a cui appartengono le pratiche di riciclo è dunque un tempo straordinariamente denso, in quanto comprime in sé passato e futuro. La città reale è un grande cantiere e la sua reinvenzione è una delle sfide che *re-cycle* propone.

Bibliografia

M. Augè, *Rovine e macerie. Il senso del* tempo, Bollati Boringhieri, Torino 2004 | M. Biraghi, *Storia dell'Architettura Contemporanea II*, Einaudi, Torino 2008 | N. Bourriaud, *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Postmedia books, Milano 2014 | B. Colomina, *Manifesto Architecture. The Ghost of* Mies, Sternberg Press, Berlin-New York 2014 | R. Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, New York 1978 | D. Rushkoff, *Presente continuo. Quando tutto accade ora*, Codice, Torino 2014 | R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York 1966 | R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1972.

Francesca Pignatelli

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 31 May 2016

preservation (prɪˈzəˈveɪʃən) noun [early 15c., *preservacioun* "protection from disease," from Old French *preservacion* (13c.), from Medieval Latin *preservationem* (nominative *preservatio*), noun of action from past participle stem of *preservare* (see *preserve*)]. | **1.** the act or an instance of keeping safe from danger or harm; protection. | **2.** protection from decay or dissolution; maintainance → "preservation of old buildings." | **3.** prevention from decomposition or chemical change. | **4.** preparation (of food), as by freezing, drying, or salting, so that it will resist decomposition.

The term preservation was first used to describe the care of antiquities in the early 16th century (OED). During the course of the nineteenth century, it evolved into an area of practical and theoretical specialization within a range of existing and nascent disciplines invested in the artistic remains of the past including especially architecture, art, architectural history, art history, archaeology, urban planning, and jurisprudence. Modern governments responded to this growing concern by adopting it as policy and creating preservation bureaucracies, which in turn spurred further specialization and encouraged organized instruction. Dedicated university programs emerged in the mid twentieth century, slowly crafting it into a discipline with a distinct body of theoretical and applied knowledge about all aspects of preservation, including its aesthetic expression.

To define the aesthetics of preservation involves identifying those qualities that are specific to its mode of expression. The difficulty lies in the fact that preservation's central expressive ideal is self-effacement. As with any ideal, it is seldom achieved, yet it serves as a standard against which excellence is judged according to the familiar scale that begins at the top with documentation, a version of the Hippocratic "do no harm," through which preservationists record the existing state of old objects and take into account the negative effects of possible interventions. Further down the scale are progressively more intrusive interventions such as conservation, which intervenes only enough to maintain objects as they are, restoration, which completes objects as they might have been, adaptation, which changes objects to fit contemporary uses, and replication, which completely substitutes the object. Each of these terms acknowledges the need to manipulate objects in order to prolong their existence but establishes an aesthetic threshold beyond which the intervention is thought to undermine the authenticity of the original. Preservation installs an aesthetic mark that affirms and denies the aesthetic ideal of self-effacement. It must be invisible enough not to interfere with the experience of the work, but not disappear completely, for pure self-effacement would be totally indiscernible and therefore a successful falsification.

Documentation comes closest to preservation's aesthetic ideal of self-effacement. It leaves no visible mark on objects, appearing to "do nothing" to works of art and architecture. While documentation might not physically alter the object, it does fundamentally transform our understanding of its nature. For instance, once documented, the work turns into an original. Documentation also allows us to perceive artworks as temporal, anchoring them to various points in time (e.g. the dates of past documentation campaigns) giving them the appearance of having a "life" or a history.

Preservation can only claim the aesthetic ideal of self-effacement if it can show itself to be less important, that is less real, than the original.

Aesthetically, this means that it must be qualitatively inferior to the original. For example, documentation omits aspects of artworks or buildings that are unimportant, such as slight imperfections, or later alterations, in order to record what is truly important. Preservation's instrumental loss of quality in comparison to the real object produces an aesthetic effect of opacity, or abstraction, that is intended to distinguish it from the real object. Opacity effaces the insignificant qualities of the work with the goal to better call attention to what is significant, to put it into relief, and to give it specificity. Through its own opacity, preservation aesthetics organizes our attention towards the old object, invites the viewer to consider what is clear and ignore what is unclear, and provides a framework for our intellection of the object as something historic.

The contrasting play of obscuring and clarifying draws contours that divide between meaningful and meaningless elements in the old object. Aesthetically, preservation functions like a frame: it is meant to be secondary, even invisible, yet visibly establish the boundaries of what is constitutive and external to the artwork. This frame operates semantically, establishing a baseline of physical aspects without which we would lose the ability to grasp the work's meaning. It also operates pragmatically, identifying the materials that need to be preserved in order for the work to continue to be understood as art or architecture.

Preservation aesthetics aim at establishing the material needed to support our image of the old object's aesthetic integrity, and make it understandable as a complete artwork or building. Yet, completeness is inextricable from loss, and inconceivable without it. The concept of loss, the idea that artworks were vulnerable to losing the very qualities that made them artworks, was therefore central to preservation aesthetics since its early development in the 15th century. Loss operates at two distinct but equally important levels. First, as we saw with documentation, it constitutes preservation aesthetics by providing the basis of distinction (i.e. loss in quality) from the aesthetics of the original work. Second, it justifies preservation by setting up a threshold of intelligibility, associated to a given amount of physical material integrity without which the artwork is deemed irreparable, and which must therefore be protected from damage.

Preservation aesthetics are, in other words, an index of intelligibility. More precisely, they are an expression of the belief that losses to the material integrity of art and architecture can be read as losses in their meaning, or authenticity. This is why preservation techniques have been ranked according to the degree of material loss they inflict on the object preserved. Today we place documentation at the top, and substitution at the bottom. But this has not always been the case, and indeed as preservation evolved from its modest 15th century beginnings, it slowly developed into a discourse defined by struggles to change the hierarchy.

Since Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) and his generation, preservation has been charged with creating a proper setting for old art and architecture to be perceived as objects of knowledge, something akin to a primeval stage, which creates the aesthetic frame within which theatrical action acquires meaning. A stage must of course be present but also obviated in order to be effective. In the same way, preservation involves aesthetic devices that can both claim and deny their role in staging art and architecture as objects of knowledge. For instance, James Wyatt (1746-1813), Britain's revered neoclassical architect and restorer, favored demolishing houses around Gothic Cathedrals and replacing them with lawns like those of Georgian palaces, in order to create proper stages for appreciating the monuments.

As an instrument of historical knowledge preservation was not free from politics. With the rise and development of nationalism from the 19th to the 20th centuries, preservation aesthetics became identified with national cultures and their degrees of civilization. A hagiography of national preservation heroes developed and their intellectual defense of one or another preservation technique were interpreted aesthetically, made exemplary and turned into national schools. Thus we have John Ruskin (1819-1900) the father of English conservation, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) the father of French restoration, Ann Pamela Cunningham (1816-1875) the mother of American Preservation, Nikolaos Balanos (1860-1942) the father of Greek anastylosis, Sicheng Liang (1901-1972) the father of Chinese preservation, Lucio Costa (1902-1998) the father of Brazilian *patrimônio*, and so on. Significantly, this search for a national differentiation coincided with the internationalization of preservation as a movement beyond Western Europe. The division of preservation aesthetics according to national schools was fully internalized by the end of the 19th century, when Camillo Boito (1836-1914) couched his bid to create an Italian school of *restauro* as a blend of the best "French" and "English" schools. These nationalist preservation schools upheld distinct aesthetic expressions mostly by celebrating a single preservation technique, deemed to be superior, and inhibiting other (inevitably foreign) techniques. Thus we have the association of Britain with conservation, France with restoration, China with substitution, and so on. Beginning with the French Commission de Monuments Historiques (1830), national government-funded preservation bureaucracies were set up as much to protect (now national) works of art and architecture, as to construct nationalist preservation aesthetics, and to provide evidence of a national history.

By the interwar period, the pursuit of a way to replenish losses without incurring further damage on the original material coalesced into the concept of reversibility. Technically, this meant that whatever materials were added to the work in the process of protecting it or

restoring its form should be entirely removable, and its former, incomplete or damaged condition should be recoverable. Reversibility freed preservation aesthetics to be more visibly assertive, so long as they remained temporally ephemeral, and physically prophylactic.

Cesare Brandi (1906-1988), the founding director of the Istituto Centrale del Restauro in Rome (1938), became known as one of principal theorists of reversibility with his concept of *tratteggio*. Both technique and aesthetic, *tratteggio* referred to the inpainting of areas of chromatic loss in a painting in order to restore its aesthetic integrity. Brandi defined restoration as the production of a "methodological moment" in which the damaged thing before us ceases to be a meaningless object, and is instead appreciated as "art" in a state of decay that has compromised its aesthetic integrity. "Restoration," he continued, "must aim to establish the potential [aesthetic] unity of the work of art, as long as this is possible without producing an artistic or historical forgery and without erasing every trace of the passage of time left on the work of art" (Brandi 1996, p. 231). The damaged thing needed to be supplemented by restoration, its losses replenished and its aesthetic image completed in order to be staged as an object of knowledge: a meaningful artwork.

To insure material reversibility, all retouching was to be done in a medium that differed from the original and could be easily removed, such as using watercolors to retouch an oil painting. More importantly for our purposes, *tratteggio* was also an aesthetic expression of reversibility. From a distance it was intended to make it impossible to perceive any difference between the restored and original portions of the canvas. But up close, the restored areas were to reveal themselves easily to the trained eye, as minute linear brushtrokes of color. Technically, aesthetically and conceptually, *tratteggio* claimed (from afar) and denied (from up close) being the work of art in order to stage it as the object of knowledge. It therefore also had to simultaneously claim (from up close) and deny (from afar) being preservation. In other words, *tratteggio* expressed preservation aesthetics as an endless play of substitutions between art-work and preservation-work.

Tratteggio conceived of reversibility mostly as a problem of the artwork's surface. It therefore had less traction in architectural preservation, where reversibility created different technical challenges given the primacy of the need to maintain structural stability. The concept of anastylosis, introduced by Balanos during the interwar period to describe the process of re-erecting carved stones (*stelae*) fallen from ancient temples, articulated similar aesthetic principles to *tratteggio* within architectural preservation. Anastylosis was codified in the influential Charter of Venice (1964) as the "conservation of a monument and the reinstatement of its form" to make it more comprehensible, using new materials to replenish the losses, and cementing the detached fragments back onto the building, but being careful to

treat the new material in such a way as to make it theoretically possible for a trained viewer to distinguish it from the old. Despite the fact, or perhaps because, structural changes are often irreversible, Anastylosis emphasized the visual expression of reversibility on the surface even more strongly than *tratteggio*. But in essence, it also theorized the relation between new and old material as a visual play of substitution.

Because the theory of reversibility was based on the ability to distinguish between art-work and preservation-work, it also encouraged the development of aesthetic expressions unique to preservation. The notion that mistakes could be reversed also freed preservation aesthetics to be more creative and experimental. Brandi worried that preservation's newfound aesthetic freedom would entice preservation expressions that would overpower the original artworks. He quickly imposed limits on reversibility insisting that preservation aesthetics had to remain subservient to those of the original artwork. He codified the aesthetics of reversibility as a visual game of substitution between expression and effacement. In the process, he inadvertently cast creativity in preservation as a search for an aesthetic that could simultaneously reveal and conceal itself. He insisted more radically than ever on the aesthetic ideal of self-effacement, but also gave it a new temporal inflection. The play of substitution was meant to express the provisional character of preservation aesthetics. Its goal was to both convincingly offer and strategically defer a final aesthetic solution to the artwork.

Perhaps because architects had more professional leverage against art historians like Brandi than artists, they also resisted more strongly the directive to make preservation aesthetics subservient to those of the original building. During the post-WWII years, Roberto Pane (1897-1987) successfully advanced Critical Restoration as a defense of more assertively contemporary preservation aesthetics. He argued that there were many aesthetic means to achieve preservation's goal to make old objects intelligible for contemporary viewers. The equally important thing was to also allow all viewers to clearly distinguish original from restorative material. *Tratteggio* and anastylosis required a trained eye to detect the play of substitution between new and old. They therefore came dangerously close to deceiving the general public, which by definition lacked the required training, into taking highly reworked objects for primary historical evidence. Preservation had a responsibility to reveal itself more, to make itself intelligible. Indeed, Pane thought that aesthetic contrast was the only honest way to give meaning to the original object. Preservation had to show old objects to be staged by, in and according to the aesthetic conventions understandable by everyone as belonging to the present. Pane applied his theory in highly acclaimed projects, like his restoration of the Church of Santa Chiara in Naples, badly damaged by allied

bombs in 1943, where he retained the remaining medieval outer walls and completed the missing parts and roof in a modernist idiom. He thought that preservation, conceived in this new way, could include a creative element, and itself become a work of art.

Preservation as a creative process starts with a response to a damaged object in the form of a projected model for its completion. It then indexes the difference between the object and the model as loss, and thus suggests the need and basis for replenishing it. This creative process can be read as evidence of a consciousness about the inextricability of completeness from loss. There can be no preservation without a model of the aesthetic integrity of the old object, without a fantasy of completion. By the postwar period there was a consensus in the field that this fantasy must never be satisfied, because if it were to be fully consummated in reality it would be a crime: a forgery. Restoration would kill the old artwork by substituting it with a completed version of itself. The artwork had to take precedence over preservation's fantasy of completion, which meant its losses needed to remain visually expressed.

Many architects of the last quarter of the twentieth century explored the range of creative expressions possible within preservation's game of substitution, and attempted to make the inextricable nature of completeness and incompleteness visually intelligible. Venturi and Rausch's 1976 restoration of Benjamin Franklin's House in Philadelphia is representative of this broader movement. Franklin's house was entirely missing, save for the foundations, and there was scant documentary evidence as to its precise look and materiality. A traditional restoration would have been impossible, because it required the presence of a material object to restore. Dangerously close to a poor replica, Venturi and Rausch were still able to claim their work as a restoration by producing a cartoonish outline of the house's volume in white steel that simultaneously claimed and denied being the lost structure. It also provided periscopes to look down at the archeological dig of the foundations–the necessary authentic object grounding the restoration, materially and intellectually. The project revealed what was missing (documentary evidence) as much as what was there (the foundations). Architect Franco Minissi (1919-1996) accomplished similar experimental restorations with his use of transparent plastics to restore the lapidary losses of ancient buildings. Projects such as these resist categorization as either model or execution, and instead encourage viewers to play a mental game of substitution between projection and recovery, where each figure only as the anticipation of the other.

Another distinguishing peculiarity of preservation aesthetics in the late twentieth century was the paramount importance given to their materiality as an enabling element of the aesthetic play. For Brandi, "the physical medium to which the transmission of the image is entrusted does not accompany it; on the contrary, it is coextensive

with it" (Brandi 1996, p. 231). He insisted that preservation's medium of transmission must not interfere with the artwork's intended message. Marshall McLuhan, the most popular media theorist of the 1970s, took this principle to its logical extreme when arguing that the medium was identical to the message. In tacit opposition to Brandi, 1970s preservation aesthetics explored ways in which the medium could scramble the message. Preservationists hypostatized the unintentional aesthetics of the material medium, such as the accidental marks of time, and presented them as competing with the intended message; for example, by leaving distracting rectangles of old soil on the cleaned surfaces of artworks. They built on a long tradition, dating back to Aloïs Riegl's (1858-1908), whose lasting contribution to preservation theory was precisely his ability to articulate the aesthetic, historical and cultural significance of the unintentional marks of damage and loss that artworks accrue over time into the concept of "age value." Renewed awareness that the material medium, in its various modes of decay, could supplement the artwork's message, led to preservation aesthetics that sought to use the contrast between decayed and new material as a way to re-interpret artworks, to stage them anew, and to make them intelligible in new ways for contemporary audiences.

The concept of reversibility acquired a new relevance in this context. Reversibility became more than a simple guarantee that the artwork's original material would not be damaged. It also embodied an awareness of the limited temporal horizon within which preservation aesthetics would be understandable as such. Reversibility anticipated a future moment when the material added to an artwork in order to make it intelligible would no longer help to make sense of the artwork because the cultural conventions of aesthetic understanding would have changed. All preservation work would eventually have to be removed. The precise date could not be foretold, but reversibility anticipated it as a given in the temporal mode of the future anterior.

By the late 1970s, Evgenij Michajlovskij (1907-1985?), perhaps the most influential Soviet preservation architect of the period, and a scholar working for the Central Scientific Research Institute of the History and Theory of Architecture in Moscow, became famous for his theory that the aim of preservation aesthetics was not to change monuments, but rather to change the viewer's understanding of them. More importantly, he theorized preservation aesthetics as discontinuous, punctual expressions, which must resist becoming complete in themselves. Instead, they must appear only to supplement the aesthetic unity of the original building. The supplementing role of preservation was like that of a postscript to an ancient text, which explains it for contemporary audiences. The supplement seems dispensable but, once it appears, it becomes in fact intrinsic to the contemporary meaning of the work. Michajlovskij differentiated between the original artistic

value of monuments and the contemporary aesthetic value that preservation granted them, which varied in each historic period. The certainty that preservation aesthetics will cease to properly supplement the artwork, that they will no longer be able to claim and deny being the object they stage, produced an effect of ephemerality that made them all the more precious. Certainty that preservation aesthetics will vanish makes us appreciate them as appearing to be vanishing already.

From the late twentieth century to the present, the objects that have come to be subject to preservation have increased dramatically from traditional artworks and buildings to landscapes, oral traditions, ritual performances (such as folkloric dances), pre-modern hunting practices, and so on. These new "objects" have challenged the twentieth century's theoretical framework of preservation, which gave primacy to material interventions as the basis of preservation aesthetics. There is now renewed interest in preservation's techniques that do not require acting upon the object's materiality, such as, among others, legal enactments, which act upon the objects institutional substance, re-enactments that intervene in the object's social performativity, and documentary techniques such as photography and film that alter the object's discursiveness. This expanded field of preservation techniques makes it clear that preservation aesthetics are not exhausted in material traces.

A representative example of emerging preservation aesthetics can be appreciated in the whistled language of La Gomera, Spain, which involves projecting whistles onto the mountain faces of canyons that in turn echo the whistling sounds across long distances. UNESCO designated the Silbo Gomero as Intangible Cultural Heritage of the World in 2009, calling attention to this unique practice and the peculiar geography that serves as its material amplifying support. As a work of preservation, UNESCO's designation did not change the language or the face of the mountains that are its instruments. Gomeros are whistling the same way today as they were in 2008. The designation of the Silbo Gomero, aims to be aesthetically self-effacing and indistinguishable from what it preserves. Preservationists used many different aesthetic techniques to organize cultural attention towards the Silbo by supplementing it: digital publications demarcated what sort of whistling falls into and outside of the realm of heritage; education programs made the Silbo a requirement in grammar school education on the island; encounters were staged between whistlers and audiences according to the tourist calendar; plaques were installed in the canyons that echo best. Preservation supplemented the Silbo with the institutional gravitas of UNESCO, inflected it with connotations of world-wide significance which it did not previously have, exalted it as protected by the very same tourist operators that presumably endangered it. Taken together, all of these supplementary mediations subtly objectified the Silbo and altered its meaning; for once we become aware that it has been

brought under the aegis of preservation, our perception of the Silbo Gomero changes. It becomes intelligible in a new way. Both the whistlers and their audiences now perceive each whistle with new urgency, as an act of defiance against the pressures of vanishing.

Preservation aesthetics involve installing vanishing effects in objects as expressions of the discipline's receding ideal of self-effacement. Historically, vanishing effects were achieved through compensatory material interventions that set in motion visual plays of substitution between the original object and the derivative preservation work. Today, preservation aesthetics occur in an expanded field of supplementary media that allow vanishing effects to be framed within the cultural reception of objects as much as within the objects themselves. This expanded field, materially detached but not conceptually free from the responsibility to make historic objects intelligible, suggests the onset of a new turn in preservation aesthetics which has yet to find eloquent expression.

[This article was previously published as "Preservation," in Michael Kelly (ed.), *Oxford Encyclopedia of Aesthetics* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2014), pp. 291-296]

Bibliography

N. Balanos, *He Anastelosis ton mnemeion tes Akropoleos, Propylaia, Erechtheion, Parthenon* (Athens: S.N. Tarousopoulos, 1940) | C. Boito, "Restoration in Architecture: First Dialogue" (1893), *Future Anterior*, 1/6 (2009) | C. Brandi, "Theory of Restoration" (1963), in N. Stanley Price, M. Kirby Talley, A. Melucco Vaccaro (eds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1996) | L. Costa, "Necessary Documentation" (1937), *Future Anterior*, 2/6 (2009) | A.P. Cunningham, "To the Ladies of the South," *Charleston Mercury*, 2 (1853) | S. Liang, *A Pictorial History of Chinese Architecture: A Study of the Development of Its Structural System and the Evolution of Its Types*,edited by W. Fairbank (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1984) | E.V. Michajlovskij, "The Methods of Restoration of Architectural Monuments: Contemporary Theoretical Conceptions" (1977), *Future Anterior*, 1/8 (2011) | F. Minissi, *Conservazione dei beni storico-artistici e ambientali: restauro e musealizzazione* (Roma: De Luca, 1978) | R. Pane, *Città antiche, edilizia nuova* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1959) | A. Riegl, "The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin" (1903), *Oppositions*, 25 (1982) | J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* (New York: J. Wiley, 1849) | E.-E. Viollet-Le-Duc, "Restoration" (1854), in Id., *The Foundations of Architecture: Selections from the Dictionnaire Raisonné* (New York: George Braziller Inc., 1990) | J.J. Winckelmann, *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks: With Instructions for the Connoisseur, and an Essay on Grace in Works of Art* (London: A. Millar, 1765; or. ed. 1756).

Jorge Otero-Pailos

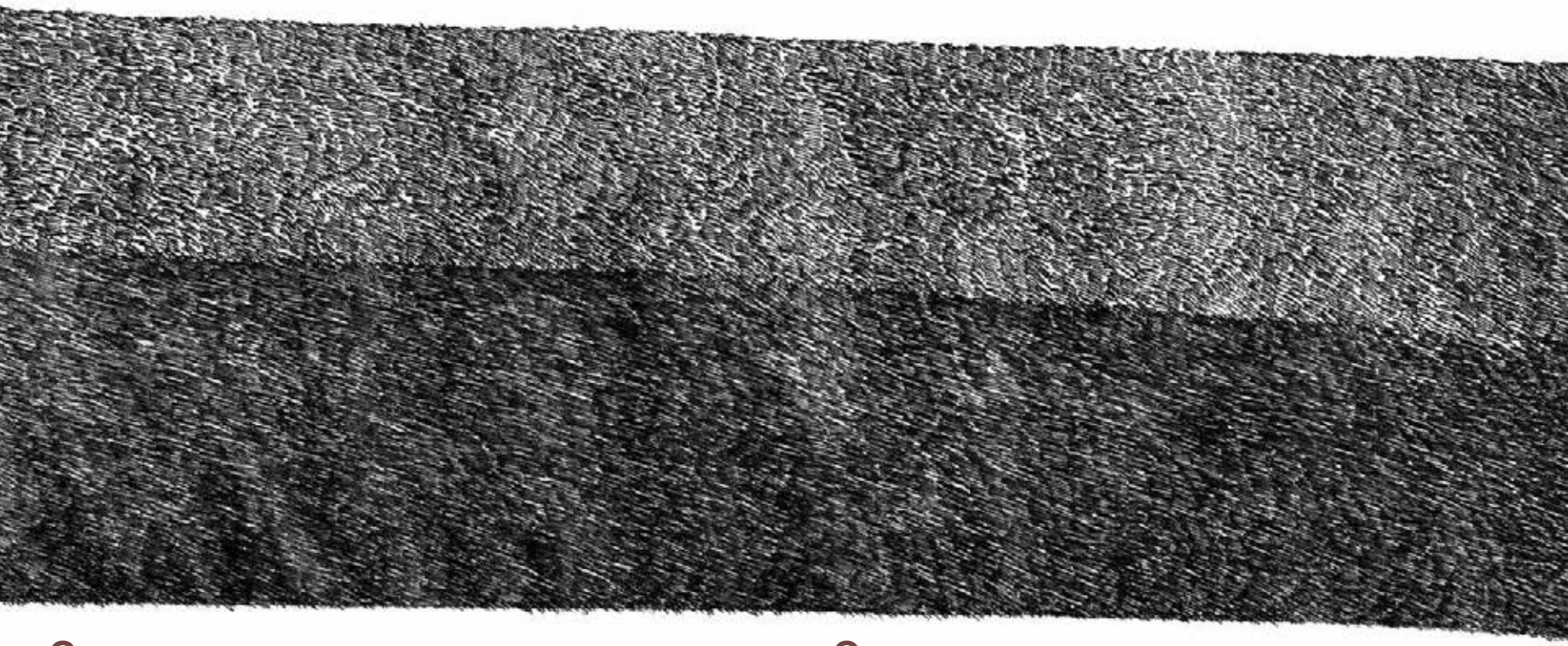
Da www.treccani.it.
Consultato il 19 maggio 2016

quadratura s. f. [dal lat. tardo *quadratura*, der. di *quadrare* "ridurre a quadrato"]. | **1. a.** l'operazione, il fatto di quadrare, di ridurre a forma quadrata. […] | **2.** in storia dell'arte, la pittura murale a prospettive, nella decorazione di pareti, volte, cupole, ecc. (v. *quadraturismo*). | **3. a.** in astronomia, la posizione che due astri assumono quando la loro longitudine geocentrica (o rispetto a un altro astro) differisce di 90°; **b.** in fisica, *grandezze armoniche della stessa frequenza in quadratura*, tra cui esiste una differenza di fasi di un quarto di periodo. | **4.** in tipografia, nella composizione a caratteri mobili, il gruppo di bianchi tipografici di spessore uguale o maggiore, e di altezza inferiore, rispetto al corpo adoperato, che costituiscono i multipli del quadratone. | **5.** in marina, *q. del pennone* (non com.), la parte centrale di un pennone, che generalmente è a sezione quadrata o anche esagonale, invece che circolare come per il resto del pennone stesso. | **6.** in musica, la formazione di una melodia strofica che si snoda in frasi composte di quattro misure ciascuna. | **7.** fig. **a.** l'operazione, il fatto di far quadrare, di far cioè corrispondere, di contrappesare. […]

Quadrature. Lo spazio promesso

Piotr Barbarewicz

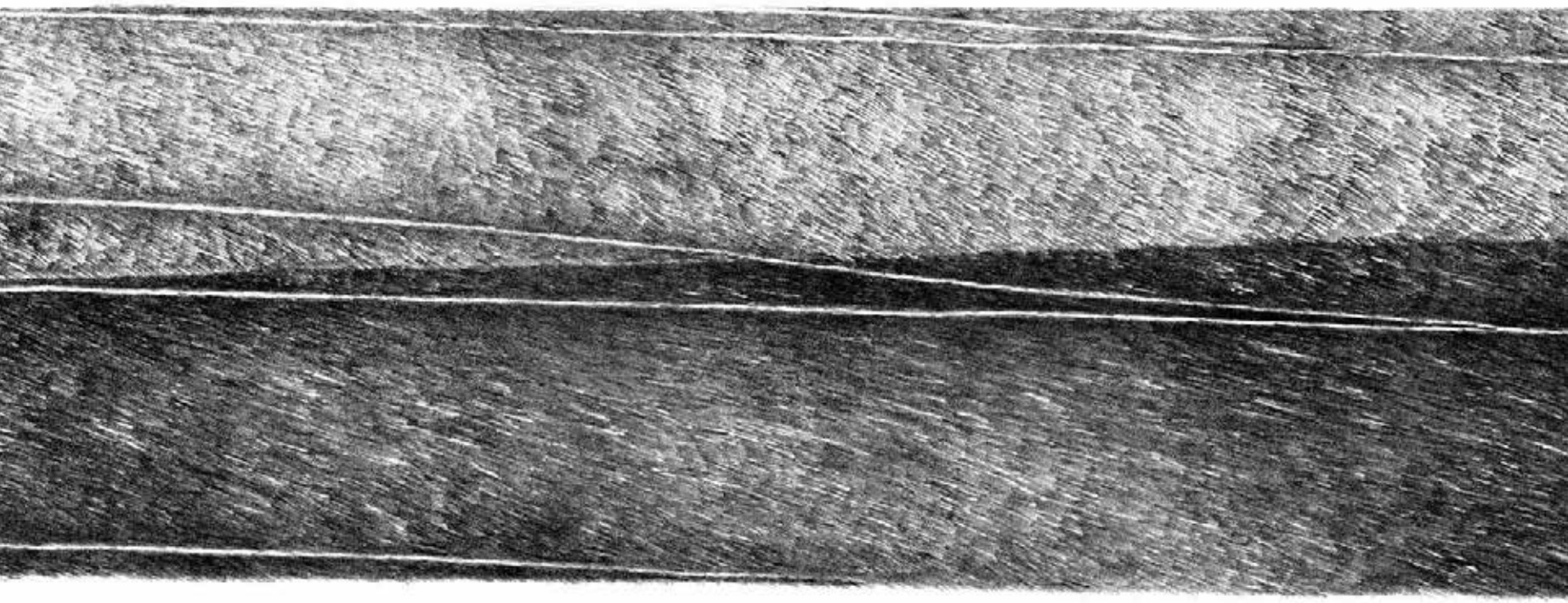
P. Barbarewicz, Cartografie nostalgiche (polittico), dettaglio, 2015 (2002)



Q

P. Barbarewicz, Ciudad Lineal, 1:55000 (dittico), 2015 (1998)

Q

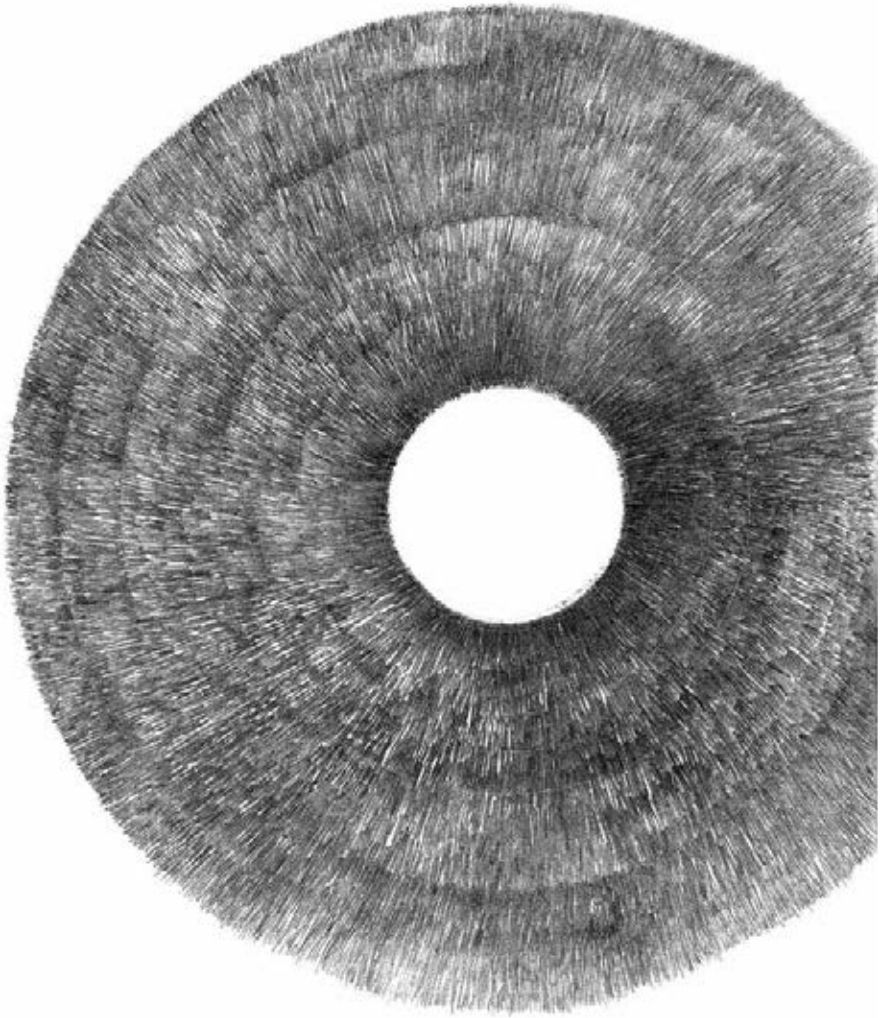


Q

Piotr Barbarewicz, Ciudad Lineal, dettaglio (dittico), 2015 (1998)

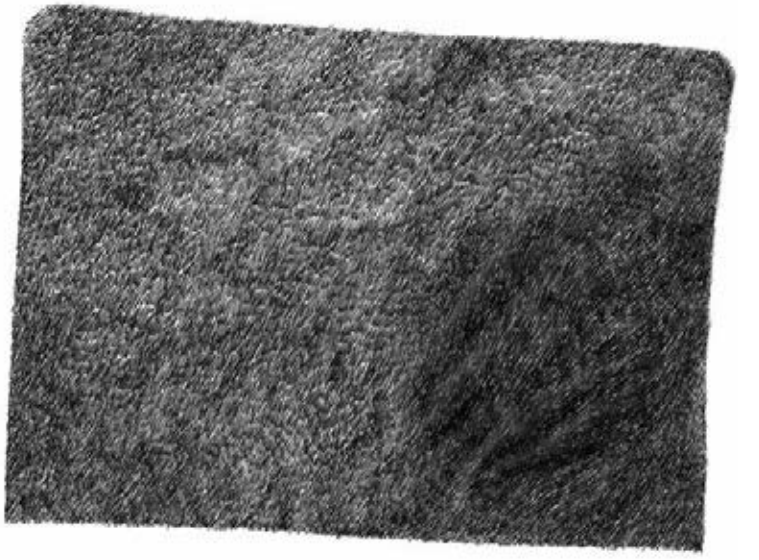
Q

456

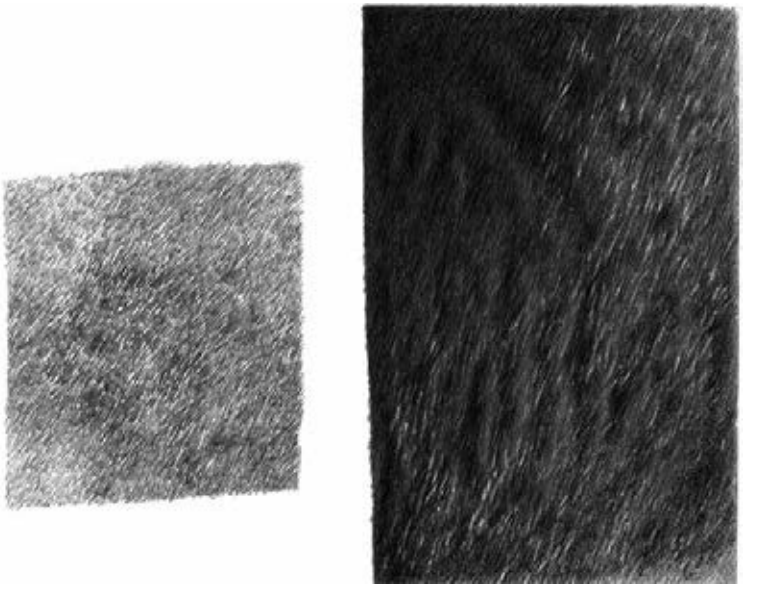


Q P. Barbarewicz, Une Ville Radieuse, Rotorelief eccentrico, 2015 (2003)

457



P. Barbarewicz, Stereogramma per stereofantascopio, sinistro, 2015 (2005)



Q P. Barbarewicz, Cittànuova, Rotorelief a 90°, antiorario, 2015 (1991)

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 31 May 2016

quality (ˈkwɒlɪtɪ) noun [c. 1300, "temperament, character, disposition," from Old French *qualite* "quality, nature, characteristic" (12c., Modern French *qualité*), from Latin *qualitatem* (nominative *qualitas*) "a quality, property; nature, state, condition" (said – Tucker, etc. – to have been coined by Cicero to translate Greek *poiotes*), from *qualis* "what kind of a," from PIE pronominal base **kwo-* (see *who*). Meaning "degree of goodness" is late 14c. Meaning "social rank, position" is c. 1400]. | **1.** a distinguishing characteristic, property, or attribute. | **2.** the basic character or nature of something. | **3.** a trait or feature of personality. | **4.** degree or standard of excellence, esp. a high standard. | **5.** (formerly) high social status or the distinction associated with it. | **6.** musical tone colour; timbre. | **7.** (logic) the characteristic of a proposition that is dependent on whether it is affirmative or negative. | **8.** (phonetics) the distinctive character of a vowel, determined by the configuration of the mouth, tongue, etc., when it is articulated and distinguished from the pitch and stress with which it is uttered. | **9.** (modifier) having or showing excellence or superiority → "a quality product."

"In all games, personal qualities determine the quality of play. But in any particular built environment, the significance of the player's actual identity goes further still.
The quality of the environment, and the play within it, will depend not only on players' individual qualifications but also on their socioeconomic environment. Built form reflects the broader field of social interactions within which it occurs."

Nicholas John Habraken

Nicholas J. Habraken, *The Structure of the Ordinary: Form and Control in the Built Environment* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000; or. ed. 1998), p. 29.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 31 May 2016

quantity (ˈkwɒntɪtɪ) noun [early 14c., from Old French *quantite*, *cantite* (12c., Modern French *quantité*) and directly from Latin *quantitatem* (nominative *quantitas*) "relative greatness or extent," coined as a loan-translation of Greek *posotes* (from *posos* "how great? how much?") from Latin *quantus* "of what size? how much? how great? what amount?," correlative pronominal adjective, related to *qui* "who" (see *who*). Latin *quantitatem* also is the source of Italian *quantità*, Spanish *cantidad*, Danish and Swedish *kvantitet*, German *Quantität*]. | **1. a.** a specified or definite amount, weight, number, etc.; **b.** (as modifier) → "a quantity estimate." | **2.** the aspect or property of anything that can be measured, weighed, counted, etc. | **3.** a large or considerable amount. | **4.** (mathematics) an entity having a magnitude that may be denoted by a numerical expression. | **5.** (physics) a specified magnitude or amount; the product of a number and a unit. | **6.** (logic) the characteristic of a proposition dependent on whether it is a universal or particular statement, considering all or only part of a class. | **7.** (prosody) the relative duration of a syllable or the vowel in it.

Wes Jones

Wes Jones, Quantity, 2016

Da www.treccani.it.
Consultato il 19 maggio 2016

quotidiano (letter. cotidiano) agg. e s. m. [dal lat. *quotidianus*, *cotidianus*, der. di *quotidie* o *cotidie* "ogni giorno", comp. di *quot* "quanti" e *dies* "giorno"]. | **1.** agg. **a.** di ogni giorno, che si fa o avviene o ricorre tutti i giorni (sinon. quindi, in genere, di *giornaliero*). […] | **2.** s. m. **a.** per ellissi di *foglio*, *giornale*, ecc., giornale che si pubblica tutti i giorni (tranne, a volte, il lunedì); **b.** non com. con valore neutro, ciò che appartiene alla vita di tutti i giorni.

"L'architettura rivolge la propria attenzione al paesaggio che s'impone come il vero protagonista dell'esperienza spaziale. A differenza dello spettacolo, che implica l'esistenza di un occhio che lo guarda, la nozione di paesaggio trae dalla sua provenienza geografica un'impersonalità che prescinde completamente dal punto di vista soggettivo. La sessualità neutra dell'esperienza plastica può essere descritta come una dislocazione del sentire in un contesto geotropico: non è più l'uomo che sente il paesaggio, perché egli stesso fa parte di questo. Tale inserimento della vita umana nel paesaggio non deve tuttavia essere inteso come il presupposto oggettivante tipico dell'approccio scientifico della geografia classica e sistemica, che ignora la dimensione 'vissuta' dell'esperienza spaziale. Il fatto che l'uomo va posto all'interno e non all'esterno del paesaggio è un dato che emerge dalla vita quotidiana prima che dall'architettura".

Mario Perniola

Mario Perniola, *Il Sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994, pp. 112-113.

rap (ræp) noun [c. 1300, "a quick, light blow, stroke," also "a fart" (late 15c.), native or borrowed from a Scandinavian source (compare Danish *rap*, Swedish *rapp* "light blow"); either way probably of imitative origin (compare slap, clap). Slang meaning "rebuke, blame, responsibility" is from 1777; specific meaning "criminal indictment" (as in *rap sheet*, 1960) is from 1903. To *beat the rap*

From www.collinsdictionary.com;
www.etymonline.com.
Accessed 31 May 2016

is from 1927. Meaning "music with improvised words" first in New York City slang, 1979]. | **1.** a sharp quick blow or the sound produced by such a blow. | **2.** a sharp rebuke or criticism. | **3.** (slang) voluble talk; chatter → "stop your rap." | **4. a.** a fast, rhythmic monologue over a prerecorded instrumental track; **b.** (as modifier) → "rap music." | **5.** (slang) a legal charge or case.

"Rap's here and now is always here and now: a music without a future tense can't but be immortal [...]. A music that collapses the distinction between homage and infringement, signal and rule – shit, Self and Other – in the rip-off that is sampling can't but be 'original' in how it plunders and mangles and re-uses..."

Mark Costello
David Foster Wallace

Mark Costello, David Foster Wallace, *Signifying Rappers* (New York: Little, Brown & C., 2013; or. ed. 1990), p. 144.

From www.collinsdictionary.com;
www.etymonline.com.
Accessed 1 June 2016

reality (rɪˈælɪtɪ) noun [1540s, "quality of being real," from French *réalité* and directly Medieval Latin *realitatem* (nominative *realitas*), from Late Latin *realis* (see *real*). Meaning "real existence, all that is real" is from 1640s; that of "the real state (of something)" is from 1680s. Sometimes 17c.-18c. also meaning "sincerity." *Reality-based* attested from 1960. *Reality television* from 1991]. | **1.** the state of things as they are or appear to be, rather than as one might wish them to be. | **2.** something that is real. | **3.** the state of being real. | **4.** (philosophy) **a.** that which exists, independent of human awareness; **b.** the totality of facts as they are, independent of human awareness of them. See also *conceptualism*. Compare *appearance*. / Quotation: "Reality is that which, when you stop believing in it, doesn't go away" Philip K. Dick.

Reality is that thing which is "more" than we can describe. This may come across as a rather trivial sentence, but it contains a challenging philosophical thesis: the world is more than what appears. Realism, which is actually a complex set of theories and metaphysical positions, starts here, from the acknowledgment of the distinction between "perception" and "reality." The whole history of Western philosophy, within an obvious system of recurring cycles, is a tightrope between positions that make the world

depend on the subject who perceives it (from Pyrrho of Elis up to Schopenhauer) to theories that highlight the transcendence of the outside world (from Plato to Frege). From the standpoint of naïve metaphysics, reality is the set of all the "objects" of the world (including, potentially, also all the "possible objects"). The argument that metaphysics, and therefore the analysis of reality, should deal with objects may appear controversial to those who argue, like Ludwig Wittgenstein in his *Tractatus Logico-Philosophicus*, that "the world is the totality of facts, not of things" (Wittgenstein 1921, § 1.1): this depends on the fact that in philosophy not only "things," but also "the analysis of things," are often more complex than we can imagine. In order to have a good working hypothesis, let's say that reality is the necessary level for all other levels to exist: it is the condition of possibility of any other thing (including the unreal and the surreal). Philosophy is not physics: therefore, rather than reality as such, it analyses our approach to reality. Arguing that there is an outside world that transcends the individuals who perceive it (realism) does not mean believing that what we see corresponds to what exists: the first false polarization between realism and anti-realism arises from this misconception. It is precisely because there are different ways of seeing reality that we can deduce that there is a level of reality that transcends these ways, and the very existence of this level permits us to distinguish between better and worse interpretations (Umberto Eco called them "overinterpretations").

In Martin Heidegger's essay "The origin of the work of art," published in *Off the Beaten Track*, at some point he analyses the very notion of "thing," a general philosophical way to discuss these alleged objects which the outside world is made of: "The thing, as everyone thinks he knows, is that around which the properties have gathered. Thus speaks the core of the thing. The Greeks, we are told, called it *to hypokeimenon*. This core of the thing was its ground and was always there. But the characteristics are called *ta symbebekota*: that which always appears and comes forth along with the core. These designations are by no means arbitrary. Within them speaks [...] the Greeks' fundamental experience of the being of beings in the sense of presence. It is through these determinations, however, that the interpretation of the thingness of the thing is grounded that will henceforth become standard and the Western interpretation of the being of beings established. The process begins with the appropriation of the Greek words by Roman-Latin thought; *hypokeimenon* becomes *subiectum*, *hypostasis* substantia, and *symbebekos* accidens. This translation of Greek names into Latin is by no means without consequences – as, even now, it is still held to be. Rather, what is concealed within the apparently literal, and hence faithful, translation is a translation [Übersetzen] of Greek experience into a different mode of thinking. *Roman thinking takes over the Greek words without the corresponding and equiprimordial experience of what they say, without the Greek word*. The rootlessness of Western thinking begins with this translation" (Heidegger 2002, pp. 5-6).

The debate between two different philosophical ways of observing reality starts from two interpretations of this passage: the most obvious, and perhaps the most consistent with Heidegger's philosophical position, shows how language is constitutive of being. A realist interpretation, on the other hand, arises if one is able to point out that if the Greek words, according to Heidegger, were more appropriate, this should depend on the fact that they better suited the nature of the thing, so that it is language that is constituted by being, and not the other way round. The question of reality, viewed from this perspective, seems to appear in the same terms as the eternal question "what came first: the chicken or the egg?" In philosophically modern language, it means understanding that reality is layered and maybe for some of its parts one can make claims like Heidegger's, but not for other parts. In this vein, contemporary ontology – the discipline that, following Quine, analyses what exists – divides its inventory into categorically different objects: ideal objects, mathematical objects, social, abstract, natural, fictional, etc.

Drawing from reality is necessary for each discipline to acquire its legitimacy: working with real objects, using them or recycling them, first of all means knowing them. But for this to happen it is necessary that objectivity and truth are not downgraded to discretionary values. True and false, good and evil (and, with an inevitable incursion in the current political scenario, even the ideological characterization of the Left and the Right) cannot be ambivalent or omnivalent. It goes without saying that science does not hold all the truths, and philosophy is not an antagonist or an alternative to science. And yet the common field of reality is what makes their task the same. Realism is a critical doctrine in two senses: in the Kantian one of judging what is real and what is not, and in the Marxist perspective of the transformation of what is not right. The former is today related to science rather than philosophy, but the latter undoubtedly sums up very well the task of social human sciences: ascertaining reality does not mean accepting it. If we go from metaphysics to politics, there is no doubt that economy and politics are social constructions, but it is just as certain that changing them does not depend on the will of a single subject. The revolutionary impact of hermeneutics in the past century has very often amounted to this: to promise a kind of inner revolution, so that even a professor or a reader or anyone, interpreting things, maybe in her room and in total disconnection from the outside world, could be a fighter of the new age. Sartre said that between leading an army and getting drunk alone, in the end, there is no difference, and radical hermeneutics seems to have taken this opinion literally. Much contemporary thought has purported to give up the real, and not with good philosophical arguments (such as the arguments on the prevalence of the inner world recently defended by Robert Stalnaker, 2008): giving up reality actually means giving up reason. The realism-reason equation, in reference to the emancipatory

demands raised by the Enlightenment, is related to the wish to awaken from unconsciousness and carry out a reconstruction, relying on a positive idea of progress.

Reality is more than what we can say about it. For this reason, we cannot only think of it negatively, as something that resists the subjects: we also have to think of it in terms of a positive realism, so that the world offers unexpected surprises to those who venture to know it. It doesn't take much to convince someone that, after all, what she calls "world" is nothing but a bundle of stimuli elaborated by her senses and brain, and it is even easier to convince her that colours exist in her brain and in her eye rather than in things, since they're gone as soon as the light is off. What's harder is to convince her that the resistance of, say, a wall depends on her organs or conceptual schemes. If we turn off the light, the table becomes black (which is controversial, because the table doesn't turn black as the sky turns blue or pink), but we still hurt ourselves if we bump into it. The hardness of the table does not depend on sight or hearing – the two senses that are traditionally used to support the subjective character of impressions – but on touch: the only sense of imperfect animals, according to Aristotle (*De anima*, 433b-434a). For this very reason, touch is the fundamental sense, without which the animal would be destroyed: in fact, touch serves its being, whereas all other senses serve its well-being (*De anima*, 435b 17-25). But beyond all this there is also a world that is not only unamendable (resistant to our will) but also unknown: the world is not all that appears, but all that might appear. Nevertheless, the first and easiest way to think of reality as something distinct from us goes through its "resistance:" the thing affects us, it is there, and there's nothing we can do about it, regardless of our conceptual schemes and perceptive apparatuses: if something hits us there is no use in closing our eyes, ears and nose, and this is what can ultimately demonstrate the existence of a world that is external to and independent of our conceptual schemes. The fact that what "hits" us comes from "the outside" reveals the fact that the world has a demand: it wants to be taken into account. Thus begins the path from negativity to positivity: once touch has been addressed, one can extend objectivity also to so-called secondary qualities (like colours) and even tertiary ones. After all, between saying that a chair is hard and has a given shape, that it is black or another colour, and finally that it is beautiful or ugly, or that we like it or not, there is a difference of degree but not of substance, because even when we say that we don't like a chair we are talking of properties that belong to the chair, and not to us: just like impenetrability. Every object imposes part of itself on the subject.

At this point it should be clear that philosophy can deal with the real through two radically different approaches: the epistemological one (our access to things) and the ontological one (things as things).

Every time that the two collapse, research comes to a halt: to arrogantly think that the world in which we know things corresponds to things themselves is a radical mistake of antirealism. Of course the definition of an environment always involves a reference to the mind, as Hilary Putnam argued in his *Representation and Reality* (Putnam 1988). The underlying line of reasoning is that if each of our relationships with the world is related to a reference to the mind, then the world is inconsistent, precisely because it always depends on the things we have in mind; notoriously, there is a great deal of things that go through one's head and it is hard to understand how any of it could aspire to some independent objectivity. This principle can also be put in different terms: there is a "weak anthropic principle" in our world (as argued in various places by Nick Bostrom) so that observation is only possible if the world and our world coincide. The basis of this idea is that once you introduce something anthropological in a description then there can no longer be objectivity. Or, inversely, that objectivity is only the result of human intervention, of conceptual schemes and the like. Paradoxically, however, the distinction between "our world" and "the world" makes it easier to understand that for several animals to share portions of the world with us, even without possessing similar conceptual schemes, it is necessary to posit the existence of a world – one that is capable of providing the shared point of departure of these different schematizations related to different life forms. What – also thanks to Paolo Bozzi – was called "naïve physics" (Bozzi 1998) shows how we can share an objective and common environment even in the absence of true laws. In fact this also takes place with laws (rarely formulated as such, given that they are also applied to animals) able to openly contrast all we think or know. It is not necessary to postulate that there is an optimal adaptation to the environment. Let us assume that the adaptation takes place in the worst possible way: it would still be an environment capable of supporting the interaction between different beings, and therefore an environment with stable and strong features. This power, this stability, is what we might call – with little margin of error – "reality."

From the above it follows that the point is not to prove the existence of the Outside World, but that the world has its own objective character regardless of what subjectivity may add to it with its schemes. Hence a foundation of the human world that ensures the circle between subjectivity and objectivity (in relation to the natural world, the sciences more than suffice). When we discuss reality we are dealing with a problem as old as the human sciences, which arose when science distinguished itself from experience: it was no longer deemed possible to talk the same way about physics and society, and it was realized that attempts to reach a unified science were in vain. That is when thinkers began to distinguish two spheres: nature (implicitly assumed to be the "true reality") and all the rest. The point is that the second sphere has

always seemed like a poor relation, and not by chance, since it had an internal rate of relativism so high as to make it almost unusable. Each time it would base itself on things like the appeal to understanding as psychological empathy as opposed to scientific explanation (Dilthey), or the recognition of the sciences that have no general laws; but describe the individual (Windelband), or the prevailing reference to language and symbolic forms (the twentieth century in general).

It is from this perspective that the proposal of an applied ontology becomes interesting. It starts from a realistic assumption: the world exists independently of what we think and know, and has objective properties that belong to it, not to us. Objects resist, and using them in our own way depends on their way of being in this world. And this is true not only for nature, but also for a large part of the human world (from economics to architecture), which as such can only work because it exists regardless of the beliefs of the single individual (for this reason it is not an illusion). In fact, much of our life is confronted with issues of common sense (trivially: reading the newspaper and only believing that which can be transcribed in terms of basic science is an impossible task), and we are not dealing only with protons and viruses, but with laws, contracts, bonds, software, marriages, homes. Now, this world cannot be reduced to something else, and it will not go away - nor is it sufficient to found often vital decisions based on a simple game of interpretations or arguments that claim to be plausible but not true.

Reality, then, is the essential precondition of philosophy, of life, and of the very image that we have of humanity and the world.

Bibliography

P. Bozzi, *Fisica ingenua* (Milano: Garzanti, 1998) | M. Heidegger, *Off the Beaten Track* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002; or. ed. *Holzwege*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1950) | H. Putnam, *Representation and reality* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988) | R. Stalnaker, *Our Knowledge of the Internal World* (New York: Oxford University Press, 2008) | L. Wittgenstein, "Logisch-philosophische Abhandlung," *Annalen der Naturphilosophie*, 14 (1921).

Leonardo Caffo
Maurizio Ferraris

Da www.treccani.it.
Consultato il 20 maggio 2016

realtà s. f. [dal lat. *realĭtas*, der. di *realis* "reale"]. | **1.** in senso astratto, la qualità e la condizione di ciò che è reale, che esiste in sé e per sé o effettivamente e concretamente: **a.** nell'uso comune: "la r. di un fatto, di un sospetto"; "la situazione gli apparve improvvisamente in tutta la sua r."; "sono fantasie prive di r., che non hanno alcuna r."; molto frequente la locuz. avv. *in r.*, realmente, veramente, davvero, nel fatto: "avevo dei sospetti su di lui, ma mi sono accorto che in r. è un brav'uomo"; "credimi, è così in realtà"; **b.** in usi specifici: "la r. del mondo esterno", "la r. fenomenica", "la r. delle idee nella concezione di Platone", in filosofia, la loro esistenza in sé e per sé; *principio di r.*, in psicanalisi, uno dei due principî che, secondo la teoria freudiana, regolano la vita psichica (l'altro è il *principio del piacere*). | **2.** con valore concr., in senso generico e collettivo, ciò che è reale, che esiste effettivamente e concretamente; in senso specifico, oggetto, fatto reale, che esiste o è esistito realmente o che è veramente accaduto. | **3.** in informatica, *r. virtuale*.

La realtà è quella cosa che è "più" di ciò che possiamo descrivere. Sembra una frase banale ma contiene entro sé già una tesi filosoficamente impegnativa: il mondo è più di ciò che appare. Il realismo, che in realtà è un insieme articolato di teorie e posizioni metafisiche, comincia da qui: un riconoscimento della distinzione tra "percezione" e "realtà". Tutta la storia della filosofia occidentale, entro un ovvio sistema di corsi e ricorsi, è una corda tesa tra posizioni che fanno dipendere il mondo dal soggetto che lo percepisce (da Pirrone di Elide fino a Schopenhauer) a teorie che evidenziano in modo netto la trascendenza del mondo esterno (da Platone a Frege). Definiamo realtà, da un punto di vista della metafisica ingenua, l'insieme di tutti gli "oggetti" del mondo (definizione in cui, volendo, è possibile includere anche tutti gli "oggetti possibili"). La tesi secondo cui la metafisica, e dunque anche l'analisi del reale, si occupi di oggetti potrebbe apparire controversa per chi sostiene, come Ludwig Wittgenstein nel suo *Tractatus logico-philosophicus*, che "il mondo è la totalità dei fatti, non delle cose" (Wittgenstein 1921, § 1.1): questo dipende dal fatto che in filosofia non solo le "cose", ma anche "l'analisi delle cose", sono spesso più complesse di quanto possiamo intuire. Per consentire una buona definizione di lavoro diciamo che la realtà è il piano necessario affinché si sviluppino tutti gli altri piani: è la condizione di possibilità di qualsiasi altra cosa (irreale o surreale compresi). La filosofia non è la fisica: dunque più che la realtà analizza il *nostro* approccio alla realtà. Sostenere che esista un mondo esterno che trascende i soggetti che lo percepiscono (realismo) non significa credere che ciò che vediamo corrisponda a ciò che esiste: la prima falsa polarizzazione tra antirealismo e realismo passa da qui. Proprio dal fatto che esistono modi diversi di vedere il reale possiamo dedurre che esiste un piano della realtà che trascende questi modi, e proprio l'esistenza del piano consente di distinguere interpretazioni migliori da interpretazioni peggiori (Umberto Eco le chiamava "sovrainterpretazioni").

Nel saggio *L'origine dell'opera d'arte* di Martin Heidegger, che si trova in *Sentieri interrotti*, a un certo punto viene analizzata la nozione stessa di "cosa": un modo filosoficamente generico per discutere di questi presunti oggetti di cui è composto il mondo esterno. "La cosa – scrive Heidegger –, come ognuno crede di sapere, è ciò intorno a cui le proprietà si raccolgono. Si parla così del nocciolo della cosa. I Greci lo intesero come *to hypokeimenon*. Questo nocciolo della cosa era per loro ciò che sta nel fondo e che precede ogni determinazione. Le

caratteristiche sono invece *ta symbebekota*, ciò che, nei singoli noccioli, è già sempre incluso, e quindi si presenta sempre con essi. Queste denominazioni non sono casuali. In esse parla [...] la sperimentazione fondamentale dell'essere dell'ente da parte dei Greci. In queste determinazioni trova fondamento la successiva interpretazione della cosità delle cose e in esse si fonda l'interpretazione occidentale dell'essere dell'ente. Questa incomincia con l'assunzione dei termini greci nel pensiero romano-latino: *hypokeimenon* diviene *subjectum*; *hypostasis* diviene *substantia*; *symbebekos* diviene *accidens*. Questa traduzione latina dei termini greci non è per nulla quel processo 'innocuo' che è oggi ritenuto. Dietro questa traduzione letterale, e quindi apparentemente garantita, si nasconde invece il tradursi in un modo di pensare diverso dalla sperimentazione greca dell'essere. Il pensiero romano assume i termini greci senza la corrispondente sperimentazione cooriginaria di ciò che essi dicono, senza la parola greca. La mancanza di base del pensiero occidentale incomincia proprio con questo genere di traduzione" (Heidegger 1950). Il dibattito tra due diversi modi filosofici di osservare la realtà comincia da due interpretazioni di questo passo: la più ovvia, forse la più coerente con la posizione filosofica di Heidegger, dimostra quanto il linguaggio sia costitutivo dell'essere. Il realismo inizia nella misura in cui si è in grado di far notare che se i termini greci, secondo Heidegger, erano più adeguati, questo deve dipendere dal fatto che si attagliavano meglio alla natura della cosa, sicché era il linguaggio a venir costituito dall'essere. La questione del reale, osservata da questa prospettiva, si pone un po' nei termini del problema se sia nato prima l'uovo o la gallina: ovvero, nel linguaggio filosoficamente moderno, nella comprensione del fatto che anche la realtà è stratificata e magari per certe sue parti è possibile avanzare pretese come quelle di Heidegger e per altre sue parti no. In questo solco l'ontologia contemporanea, ovvero la disciplina che seguendo i dettami di Quine analizza che cosa esiste, distingue il suo inventario in oggetti categoricamente diversi: oggetti ideali, matematici, sociali, astratti, naturali, finzionali, ecc.

Il prelievo dalla realtà è il percorso obbligato affinché ogni disciplina acquisti la sua legittimità: lavorare con gli oggetti della realtà, utilizzarli o riciclarli, significa innanzitutto conoscerli. Ma affinché ciò avvenga è necessario che oggettività e verità non siano declassate a fattispecie discrezionali; che vero e falso, bene e male (e facendo una inevitabile incursione nell'attuale scenario politico, la stessa caratterizzazione ideologica dei termini sinistra e destra, o viceversa) non assumano una configurazione ambivalente o onnivalente. Va da sé che la scienza non detiene tutte le verità e la filosofia non si situa quale antagonista o alternativa della scienza: eppure il campo di operazione del reale è ciò che mette in comune il compito di queste imprese così diverse. Il realismo è una dottrina critica in due sensi, in quello kantiano del giudicare che cosa è reale e cosa non lo è, e nella prospettiva marxiana della

trasformabilità di ciò che non è giusto. Se nella contemporaneità la prima è ancorata forse più alla scienza che alla filosofia, senza dubbio la seconda rende bene il compito delle scienze umane sociali: accertare la realtà non significa accettarla. Se passiamo dal metafisico al politico non c'è dubbio che l'economia e la politica siano costruzioni sociali, ma è altrettanto indubbio che non dipende dalla volontà di un singolo soggetto di trasformarle. Molto spesso la portata rivoluzionaria dell'ermeneutica del secolo scorso è consistita proprio in questo: promettere una specie di rivoluzione interiore, per cui un professore o un lettore o chicchessia, interpretando, magari nella sua stanza e in totale sconnessione con l'esterno, poteva diventare un alfiere e un combattente dei tempi nuovi. Sartre aveva detto che tra guidare un esercito e ubriacarsi in solitudine alla fine non c'è differenza, e l'ermeneutica radicale sembra aver preso in parola questa sua opinione. Nonostante ciò, tanta contemporaneità ha preteso di rinunciare al reale, e non con buoni argomenti filosofici (tipo gli argomenti sulla prevalenza del mondo interno difesi recentemente da Robert Stalnaker, 2008): rinunciare alla realtà è rinunciare alla ragione. L'equazione realismo-ragione, in riferimento alle istanze emancipatorie sollevate dall'Illuminismo, percorre il filo di un pensiero che postulava il riscatto dall'inconsapevolezza e dalla tutela intellettuale per ricostruire rimettendosi a un'idea positiva di progresso.

Il reale è più di ciò che possiamo dire sul suo conto: per questo non possiamo soltanto pensarlo in negativo, ovvero come una resistenza del mondo ai soggetti, ma siamo costretti anche a pensarlo come un realismo positivo: il mondo che offre qualcosa di inaspettato a chi si avventura nella sua conoscenza. Non ci vuol molto a convincere un uomo del fatto che, alla fine, quello che lui chiama "mondo" è solo una congerie di stimoli elaborati dai suoi sensi e dal suo cervello, ed è anche più facile persuaderlo del fatto che i colori sono nel suo cervello e nel suo occhio piuttosto che nelle cose, giacché scompaiono se si spegne la luce. Più difficile è persuaderlo che la resistenza di un muro o di un oggetto è dipendente dai suoi organi o dai suoi schemi: spegniamo la luce, il tavolo diventa nero (questo è controverso: il tavolo non "diventa nero" alla stessa maniera in cui lo diventa il cielo che prima era azzurro e poi rosso), però alla fine ci sbatto comunque contro. La durezza (una parte importante della forma) non riguarda l'occhio o l'orecchio, quei sensi che sono tradizionalmente evocati per illustrare la soggettività delle impressioni, bensì il tatto, l'unico senso a disposizione degli animali imperfetti, secondo Aristotele (*De anima*, 433b-434a), ma, proprio per questo, il senso fondamentale, quello senza cui l'animale sarebbe distrutto, visto che serve al suo essere, mentre tutti gli altri servono al suo benessere (*De anima*, 435b 17-25). Ma oltre tutto ciò esiste anche un mondo che non soltanto è inemendabile (resistente alla nostra volontà) ma sconosciuto: il mondo non è tutto ciò che appare, ma tutto ciò che potrebbe apparirci. Anche se effettivamente il primo e più semplice

modo di pensare alla realtà come qualcosa di distinto da noi è attraverso la "resistenza" che esercita: la cosa colpisce, è lì, non possiamo farci niente, indipendentemente dai nostri schemi concettuali e anche dai nostri apparati percettivi: di fronte al colpo o alla resistenza non possiamo chiudere gli occhi, tapparci le orecchie o turarci il naso, ed è proprio questa circostanza che, in ultima analisi, può valere per dimostrare l'esistenza di un mondo esterno e indipendente dai nostri schemi concettuali. Il "colpo" che viene da "fuori" rivela una pretesa del mondo dei nostri confronti: mostra che il mondo vuole essere tenuto nel debito conto. E così comincia il percorso dal negativo al positivo: una volta che si sia avanzata una pretesa per il tatto si può incominciare a estendere l'oggettività anche alle cosiddette qualità secondarie, come i colori, e poi anche alle qualità terziarie. In fondo, tra il dire che una sedia è dura ed è di una certa forma, che è nera o di un altro colore, e infine che è bella o brutta, che ci piace o non ci piace, c'è una differenza di grado, ma non di sostanza, giacché anche quando diciamo che una sedia non ci piace stiamo parlando di proprietà che appartengono alla sedia, e non a noi: proprio come l'impenetrabilità. Ogni oggetto impone parte di se stesso al soggetto.

A questo punto dovrebbe essere dunque chiaro che la filosofia può occuparsi del reale attraverso due approcci radicalmente diversi: quello epistemologico (dell'accesso alle cose) e quello ontologico (le cose in quanto cose). Tutte le volte che i due piani collassano la ricerca si arresta: pensare con arroganza che il mondo in cui conosciamo le cose corrisponda alle cose è l'errore dell'antirealismo radicale. Ovviamente, la definizione di un ambiente comporta sempre un riferimento al mentale, come argomenta Hilary Putnam nel suo *Representation and Reality* (Putnam 1988). Il ragionamento soggiacente è che se ogni nostro rapporto con il mondo è correlato a un riferimento al mentale, allora il mondo non è niente di consistente, appunto perché risulta sempre dipendente dalle cose che abbiamo in mente; e, notoriamente, c'è una grande quantità di cose che ci passano per la testa e non si capisce come si possa ambire a una qualche oggettività indipendente. Questo principio si può porre anche in questi termini: nel nostro mondo opera un "principio antropico debole" (come ha sostenuto in varie sedi Nick Bostrom) secondo cui l'osservazione è possibile soltanto se il mondo e il nostro mondo coincidono. La base di questa idea è che una volta che si introduca qualcosa di antropologico in una descrizione allora non ci può più essere oggettività. O, inversamente, che l'oggettività sia solo il risultato di un intervento umano, di schemi concettuali e simili. Paradossalmente invece la distinzione tra il "nostro mondo" e il "mondo e basta" agevola la possibilità di comprendere che affinché diversi animali possano condividere con noi porzioni di mondo, anche senza possedere schemi concettuali simili, è necessario supporre l'esistenza di un mondo che inauguri il punto di partenza di queste diverse

schematizzazioni sensibili alla differenza di forme di vita. Quella che è stata chiamata, anche grazie al contributo fondamentale di Paolo Bozzi, "fisica ingenua" (Bozzi 1998) mostra come noi possiamo condividere un ambiente oggettivo e comune anche in assenza di leggi vere; anzi, con leggi (raramente formulate come tali, visto che le applicano, come abbiamo accennato, anche gli animali) che possono essere in aperto contrasto con tutto ciò che pensiamo o sappiamo. Non è affatto necessario postulare che ci sia un adattamento ottimale all'ambiente. Poniamo che l'adattamento avvenga nel peggiore dei modi possibili: resterebbe che un ambiente capace di sopportare l'interazione tra esseri diversi e variamente disadattati è un ambiente con caratteristiche stabili e forti: questa forza, questa stabilità, sono ciò che possiamo definire con pochi margini di errore "realtà".

Da quanto detto segue l'ovvietà secondo cui non è questione di dimostrare l'esistenza del Mondo Esterno, bensì che quel mondo abbia dei caratteri propri e oggettivi indipendentemente da quello che ci aggiunge la soggettività con i suoi schemi. Di qui una fondazione del mondo umano che assicuri il circolo tra la soggettività e l'oggettività (per quanto attiene al mondo naturale, le scienze vanno benissimo). Quando discutiamo di realtà abbiamo a che fare con un problema vecchio tanto quanto le scienze umane, sorte proprio nel momento in cui la scienza si è distinta dall'esperienza: quando non si è più sperato di poter fare gli stessi discorsi per la fisica e per la società, o quando ci si è accorti di quanto inefficaci siano i tentativi di giocare a tutti i costi il progetto di una scienza unificata, si è incominciato a distinguere due sfere, la natura (implicitamente assunta come «la realtà vera») e tutto il resto. Il punto è che la seconda sfera è sempre apparsa come una parente povera, e non per caso, visto che assumeva al proprio interno un tasso di relativismo talmente alto da renderla quasi inutilizzabile, fondandosi, di volta in volta, sull'appello alla comprensione come immedesimazione psicologica per contrapposto alla spiegazione delle scienze (in Dilthey), o sul riconoscimento di scienze che non trovano leggi generali, ma descrivono l'individuale (in Windelband), poi ancora sul riferimento prevalente al linguaggio e alle forme simboliche (nel Novecento).

È proprio da questo punto di vista che diviene interessante la proposta di una ontologia applicata, che viceversa muove da una assunzione realistica: il mondo esiste indipendentemente da ciò che ne pensiamo e ne sappiamo, e ha delle proprietà oggettive che appartengono a lui, e non a noi. Gli oggetti resistono, e utilizzarli a nostro modo dipende dal loro modo di stare in questo mondo. E questo vale non solo per la natura, ma anche per una parte consistente del mondo umano (dall'economia all'architettura), che come tale vale solo in quanto ha la caratteristica di esistere indipendentemente dalle credenze dei singoli (proprio per questo non è una illusione). In effetti, buona parte della nostra vita si confronta con questioni di senso comune

(banalmente: leggere il giornale prendendo per buono solo ciò che può essere trascritto in termini di scienze di base è impresa impossibile), e non abbiamo a che fare solo con protoni e virus, ma con leggi, contratti, obbligazioni, software, matrimoni, case. Ora, questo mondo non può essere ridotto, e non se ne andrà via, né ci si può accontentare di fondare decisioni spesso vitali sulla base di un semplice gioco di interpretazioni o di argomentazioni che si dichiarano verosimili ma non vere.

La realtà è dunque la condizione di possibilità della filosofia, della vita, e dell'immagine stessa che abbiamo dell'umanità e del mondo.

Bibliografia

P. Bozzi, *Fisica ingenua*, Garzanti, Milano 1998 | M. Heidegger, *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 1950 | H. Putnam, *Representation and reality*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1988 | R. Stalnaker, *Our Knowledge of the Internal World*, Oxford University Press, New York 2008) | L. Wittgenstein, *Logisch-philosophische Abhandlung*, "Annalen der Naturphilosophie", 14, 1921.

Leonardo Caffo
Maurizio Ferraris

Da www.treccani.it.
Consultato il 21 maggio 2016

realtà aumentata locuz. sost. f. – Tecnica di *realtà virtuale*, in inglese *augmented reality* (*AR*), attraverso cui si aggiungono informazioni alla scena reale. Questa tecnica è realizzabile attraverso piccoli visori sostenuti, come i caschi immersivi, da supporti montati sulla testa che permettono di vedere la scena reale attraverso lo schermo semitrasparente del visore (*see-through*), utilizzato anche per mostrare grafica e testi generati dal computer. Applicazioni di elezione della r. a. sono tutte quelle situazioni in cui è necessario un supporto manualistico contestuale alle operazioni effettuate, in cui devono essere fornite indicazioni nel luogo e al momento opportuni, come, per es., nel caso della manutenzione oppure dell'assemblaggio in una catena di montaggio.

Risulta utile ampliare il concetto di realtà aumentata, divincolandolo dalla tecnica omonima per cui si suole impiegare questa espressione, a favore di un significato che contempla una certa convergenza tra il dominio digitale e la realtà fisica. Questo mutamento semantico, di ordine ontologico, identifica l'azione dell'ampliare con l'amplificare un'entità di una nuova *estensione dimensionale*. L'operazione risulta una normale aspirazione semantica quando si tratta di un tecnicismo che si basa sull'abbandono dell'ambito tecnico in cui si conia per occupare una categoria più estesa, quella di una congiuntura spazio-temporale. Detto ciò, la realtà aumentata si definisce, in questo nuovo dizionario, come il vero e proprio campo di applicazione di un evento che costruisce, a partire dall'imperativo tecnologico digitale, una nuova ecologia per l'essere umano: l'Ambiente Aumentato. Questa ecologia

digitale modella la relazione spazio-temporale instaurata tra gli esseri umani e il loro ambiente, risultando definita in una posizione dell'Ambiente Fisico (AF) e da un campo di informazioni supplementari giacenti nell'Ambiente Digitale (AD). Il campo suddetto deve essere referenziato a una posizione dell'AF. Qualsiasi altro scenario che appartenga esclusivamente all'AF o all'AD, difetterà della condizione ibrida per cui si possa parlare di realtà aumentata, intendendo quest'ultima come "espansione topologica" e non nell'accezione cartesiana di *res extensa*. La natura della realtà aumentata è necessariamente artificiale e complessa e si ascrive alla definizione di "segunda naturaleza" di Juan Herreros; è pluridimensionale, supera le basi fondamentali della geometria euclidea ed è, in ogni momento, multicronica.

A partire da questa duplice condizione, l'oggetto fisico vede estesa la sua natura gravitazionale e biologica con un'informazione digitale, mentre, simultaneamente, lo strato digitale privo di massa è integrato da una connotazione fisica, una posizione. Il legame tra i due insiemi si instaura in molteplici formati progettati, fabbricati e rimpiazzati al suono tecnologico della Silicon Valley, tra altri scenari di sicuro noti al lettore. L'Ambiente Aumentato si fonda sulla tecnologia dei *locative media* o media locativi. In alcuni casi, si inseriscono i dati digitali di un sito *web* mediante un Sistema di Posizionamento Globale; in altri, mediante un codice QR. Nella videosorveglianza, si impiega un riconoscimento digitale dei tratti del volto: questi ultimi sono solo alcuni esempi per annoverare parte della giostra di applicazioni che non smette di accrescersi rapidamente. La suddetta tecnologia, spesso, fa parte della computazione ubiqua, della *wearable computing* e di altri ambienti sensoriali artificiali che costruiscono il cosiddetto "internet delle cose". Tutti questi scenari favoriscono la comparsa di ambienti di vita per la realtà aumentata.

Lo spazio aumentato definito da Tom Moran e Paul Dourish come "Context-aware Computing" o "Context-sensitive Computing" è per Lev Manovich *l'erede* dello spazio virtuale. Inoltre, è uno spazio *monitorato* artificialmente sensibile. Manovich lo classificò per la prima volta come "aumentato" nel suo saggio *The Poetics of Augmented Space: Learning From Prada* (Manovich 2002), in cui si esplora la dinamica complessiva tra la forma dello spazio e l'informazione, che ci ha accompagnato per secoli. Manovich stesso definì lo spazio aumentato, nel senso di "amplificato", come quello "spazio fisico sovrapposto a informazioni che cambiano dinamicamente". Si suole dare queste informazioni in formato elettronico multimediale e di consueto sono gestite da ogni utente. Possiamo concludere, quindi, che la realtà dell'Ambiente Aumentato non è *immediata* ma tecnologicamente *mediata* da dispositivi elettronici.

È importante ricordare che il concetto di "realtà aumentata", coniato intorno al 1990, è opposto a quello di "realtà virtuale", nella quale l'utente lavora in un ambiente digitale simulato. La realtà aumentata nacque come conseguenza della rottura della *quarta parete* o schermo,

spinta dall'emergere dei *locative media*. Così il *cyberspace* cessò di abitare gli schermi come aveva fatto nel XX secolo. Per essere più precisi, il dispositivo che permise questa circostanza fu il *controller*, il comando della console Nintendo WII (2006). Comunemente conosciuto come "WII Remote", questo apparato utilizzava una composizione di accelerometri e un rilevamento a infrarossi per registrare la posizione in un ambiente tridimensionale. Permise ai giocatori di esercitare il controllo del gioco mediante movimenti corporei. Sebbene la realtà aumentata risulti spesso *immersiva* nei videogiochi o nel *cyberspace* di internet – dà cioè la possibilità al fruitore di sperimentare la sensazione di trovarsi nella suddetta realtà –, essa presenta un'immersione che dipende dal grado di porosità percettiva dello strato digitale. Ovviamente, l'immersione nell'ambiente aumentato obbedisce anche alla condizione tecnologica dell'utente.

Dopo questa premessa etimologica analizzeremo di seguito i risvolti della realtà aumentata nell'ordine ecologico che fa riferimento alle strategie di riciclo. Questa nuova forma di *supra natura* elettronica sostituisce gli ecosistemi tradizionali con quelli ibridi fisico-digitali, il che implica l'integrazione obbligata di questa caratteristica in qualsiasi strategia di riciclo integrale che finga di essere impostata nell'Ambiente Aumentato. Le scienze ambientali e l'emergere di un paradigma di sviluppo sostenibile hanno condotto l'implicazione ecologica del dominio digitale alla considerazione di grande fornitore di strumenti di simulazione e valutazione energetica dell'AF. Questa tendenza contemporanea non ha ancora considerato la capacità ecologica della natura propria dell'oggetto digitale, che apre delle aspettative che invitano a riflettere in profondità su di esso, e a chiedersi se la costruzione dell'Ambiente Aumentato sia sufficientemente matura per avanzare in questo campo.

Il grado di riciclaggio dell'oggetto digitale risulta determinato dalla natura della struttura di *bits* che si oppone alla prassi tradizionale dell'archivio. Attila Marton evidenzia la diversa qualità della modalità di archivio dell'informazione digitale come carattere *trasfigurato* di queste entità digitali, così come la sua capacità di essere editata e gestita in modo interattivo. Passando di mano in mano, il contenuto si può modificare, cancellare, evidenziare. Il grado di trasfigurazione dell'oggetto dipende dall'interesse del suo creatore di proteggerlo da manipolazioni impreviste. Questo carattere editabile proviene dalla cultura del codice aperto nata come conseguenza dell'azione del collettività *hacker* e delle licenze Creative Commons. La trasfigurabilità rappresenta una caratteristica intrinseca degli oggetti che popolano l'Ambiente Aumentato, così come l'opportunità di adattare l'archivio a nuovi scopi implementando i processi di riutilizzo e riciclo. La sostituzione del progetto perfezionato o chiuso da protocolli embrionali di progetto – parafrasando Manuel de Landa – che ammortizzano queste proprietà e fruttificano il suo status finale con l'interazione di agenti esterni, invita a pensare alle enormi possibilità di riciclo del codice base di questi oggetti digitali.

Paul Milgram e Fumio Kishino si riferivano nel 1994 alla realtà mista dell'Ambiente Aumentato come "qualsiasi luogo compreso tra gli estremi del *continuum* virtuale". Includere strategie di recupero in una dinamica di consumo implica l'integrazione di processi fondati sul *feedback,* che convertano il *continuum* lineare in un *continuum* circolare. Sebbene l'origine dei sistemi retroattivi risalga alla Teoria Cibernetica formulata da Norbert Wiener nel 1948, fu nel campo della computazione che si ottennero i progressi più significativi per la disciplina architettonica, con Gordon Pask come maggior referente della Seconda Generazione Cibernetica. Da allora il progetto di metabolismi circolari minimizza il numero di nuovi input applicati a un sistema e massimizza il suo riciclaggio, come immortalato da Richard Rogers nel suo celebre diagramma in *Cities for a Small Planet* (Rogers 1996).

Sebbene le strategie di riciclo nell'AF si siano sempre proposte considerando il settore energetico in riferimento alla materia ($E = mc^2$), sarebbe più corretto riferirle anche alle informazioni di base di quest'ultima, in quanto il processo di generazione e progetto è esso stesso occasione di un consumo energetico suscettibile di essere registrato e ridotto. L'attribuzione del concetto di *energia incorporata* all'oggetto digitale, ovvero quella impiegata in tutte le trasformazioni che hanno luogo – lo sviluppo del programma, del marketing fino all'esecuzione da parte dell'hardware –, risulta ideale per registrare la sua impronta ecologica. William McDonough e Michael Braungart affermano, nella loro celebre teoria *Cradle to cradle* (McDonough, Braungart 2002), che il conseguimento dello sviluppo sostenibile si ottiene tramite il collegamento tra il ciclo di vita biologico e il ciclo tecnologico dei materiali. Dunque, nella realtà mista dell'Ambiente Aumentato, la nuova interpretazione del concetto di riciclo dovrebbe sommare non solo le strategie applicate al ciclo fisico degli atomi (biologico + tecnologico), ma anche promuovere il riciclaggio nel ciclo digitale dei bits. La natura sistemica, aperta e incompiuta dell'oggetto di consumo digitale abilita la sua integrazione dei protocolli di riciclo. Possiamo convenire sul fatto che una società avanzata, che si pone il fine di ridurre i consumi, non può sprecare un'enorme quantità di energia incorporata che fa parte degli oggetti digitali. Sebbene oggigiorno, effettivamente, l'implementazione dei protocolli di riciclaggio nel ciclo digitale sia quasi inesistente, il potenziale di questo dissipatore di energia è sufficientemente importante da non prendere provvedimenti di una certa urgenza.

A partire da questi presupposti di sostenibilità è giusto riflettere sul reimpiego dell'architettura digitale nei processi progettuali architettonici. Costruito l'edificio, tutti i punti digitali che costituiscono il progetto architettonico creati mediante il Cad terminano la loro vita utile come spazzatura digitale – il lettore pensi a quante cartelle del suo Pc finiscano per convertirsi in vere discariche digitali. L'architettura liquida può e deve riutilizzarsi in un ambiente della sua stessa natura. Talvolta potremmo inaugurare una lista di strategie con un "universo"

di una particolare rilevanza sociale e, naturalmente, economica: i mondi virtuali. Così il mondo digitale viene restituito alla realtà artificiale a cui appartiene, per essere abitato da *Sims* nelle *Simcity*, per configurare il paesaggio urbano della prossima edizione del *Grand Theft Auto* o per dar rifugio ai nostri avatar in *Second Life*. La strategia di riciclaggio di oggetti architettonici digitali sarebbe impiegata, in questa occasione, per i videogames. Come autentico paradigma architettonico del dominio digitale, il formato del videogioco si differenzia per la sua interattività e per la capacità di movimento consentite negli scenari digitali. In tal modo, il percorso transdisciplinare risulta utile, non presentando importanti contraddizioni di carattere tecnico. Il formato vettoriale appartenente agli spazi digitali progettati dagli architetti è perfettamente compatibile con i paesaggi in *bits* che gli sviluppatori dei videogiochi simulano con i motori grafici. La compatibilità del linguaggio, le similitudini nella routine di programmazione e la trasfigurabilità dei file risultano la chiave per comprendere la fattibilità di riciclaggio di queste rappresentazioni. Texture, modelli 3d, materiali, animazioni, ecc. possono abbandonare l'interfaccia di Autocad per integrare la geometria poligonale sotto forma di *assets* in CryEngine.

Questo saggio sul riciclaggio degli oggetti architettonici delinea l'opportunità offerta dalla convergenza tra le diverse discipline. In realtà, per affrontare la sfida che ci pone il futuro prossimo bisognerebbe riflettere su un altro tipo di confluenza tra materie: quella che dà vita alla Città Aumentata. Che possibilità di riciclaggio si possono avere in un tessuto urbano a cui si somma uno strato digitale privo di gravità?

Questo accoppiamento richiede una revisione del concetto di pelle o di copertura dell'edificio. La possibilità di eliminare la qualità estetica come attributo invariante, proprio dei sistemi massivi, può facilitare l'ingresso dell'Ambiente Aumentato nella città tradizionale in cui viviamo. La sostituzione della componente estetica della membrana tradizionale, in generale poco economica e poco qualificata, da un'altra che ha come fine altri obiettivi, apporta degli effetti ecologici di grande rilevanza. La pelle dell'architettura aumentata risponde ad altri parametri, presenta il suo principio estetico nella leggerezza del *bit,* che sollecita chiaramente a una nuova ideazione del paesaggio urbano. Mentre lo strato digitale percepito dall'abitante della Città Aumentata si specializza nel diventare un autentico modello di comunicazione avanzata o produttiva, impiegando le parole di Abraham Nosnick, la membrana edificata può finalmente essere progettata come una vera e propria epidermide che media energeticamente tra l'interno e l'esterno dell'edificio.

La tendenza dell'utente elettro-nomade verso il consumo di *wearable technologies,* ovvero di tecnologie che possono formar parte del vestiario individuale, suggerisce qualcosa in più nello schermo del telefono, nel parabrezza dell'auto o negli occhiali di Google per percepire la realtà aumentata delle città del futuro. La pelle digitale editabile e

trasfigurabile delle nostre città può e deve assumere protocolli di riciclaggio e riutilizzo. Come non pensare, ad esempio, a un edificio che si iberna quando i suoi abitanti non lo occupano, allo stesso modo in cui lo fa il salvaschermo del computer. Inoltre, lo strato digitale che definisce la Città Aumentata rappresenta un'opportunità per reinventare la natura pubblica della città. Lungi dal considerare il "cittadino aumentato" come un mero consumatore di pubblicità, il nuovo ordine tecnologico lo accoglie come un fruitore attivo e reattivo delle dinamiche di informazione che abilitano i terminali architettonici della Città Aumentata.

Nell'Ambiente Aumentato i flussi di informazioni passano dal presentarsi sugli schermi urbani che configurano le facciate mediatiche degli edifici – come direbbe Robert Venturi – a farlo nei dispositivi elettronici individuali del cittadino. Infatti, questi dispositivi, che supportano un'interfaccia, possono essere considerati come l'ultimo baluardo dell'architettura. Tali appendici architettoniche si presentano all'utente indipendentemente, tanto in scale che in posizioni e in categorie spaziali e temporali indistinte, se necessario. Il processo di smaterializzazione dell'edificio nato con la rivoluzione industriale incontra nell'Ambiente Aumentato la possibilità reale di trascendere ciò che è materico e occupare il campo informativo degli spazi aumentati. La realtà aumentata, intesa come sistema architettonico, inizia pertanto lì, dove si trova il consumatore o utente.

L'abitante della Città Aumentata può sintonizzare sul quadrante digitale, con il permesso dei *padroni dell'aria* (Javier Echeverría *dixit*), quale porzione di realtà aumentata vuole percepire. Talvolta potrebbe desiderare di passeggiare muovendosi tra le strade del suo quartiere mentre ripercorre la colonna sonora che il giorno precedente ha scaricato dalla Rete, o al contrario, può decidere di navigare per l'appena inaugurata estensione digitale che annuncia la pubblicità di una conosciuta marca commerciale. Probabilmente, durante il cammino, il nostro protagonista inciamperà nei resti della spazzatura digitale abbandonati in una vecchia georeferenzazione – qualche mancato pagamento? Come cittadino iscritto all'etica del Paradigma Sostenibile, raccoglierà tramite Bluetooth i resti del tessuto digitale per trasferirlo all'impianto di riciclaggio comunale dove in seguito riscriveranno in maniera ottimale il suo codice. [La traduzione del testo dallo spagnolo all'italiano è di María Vicidomini]

Bibliografia

L. Manovich, *The Poetics of Augmented Space: Learning From Prada* (2002), "Visual Communication", 5/2, giugno 2006 | W. McDonough, M. Braungart, *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*, North Point Press, New York 2002 | R. Rogers, *Cities for a Small Planet*, a cura di P. Gumuchdjian, Faber and Faber, London 1997.

Eduardo Roig

recycle (riːˈsaɪkəl) verb (transitive) [1922, originally of industrial processes; see *re-*, c. 1200, from Old French and directly from Latin *re-* "again, back, anew, against," Latin combining form conceivably from Indo-European **wret-*, metathetical variant of **wert-* "to turn" (Watkins), + *cycle*, late 14c., from Late Latin *cyclus*, from Greek *kyklos* "circle, wheel, any circular body, circular motion, cycle of events." Specifically of waste material from 1960]. | **1.** to pass (a substance) through a system again for further treatment or use. | **2.** to reclaim (packaging or products with a limited useful life) for further use. | **3.** to institute a different cycle of processes or events in (a machine, system, etc.). | **4.** to repeat (a series of operations).

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 1 June 2016

"So long as that woman from the Rijksmuseum
in painted quiet and concentration
keeps pouring milk day after day
from the pitcher to the bowl
the World hasn't earned
the world's end."

Wisława Szymborska, with this poem entitled *Vermeer* (Szymborska 2015), proposes that painting as the source of everlasting salvation and, along with it, the whole world.
This incisively shows how she attributed a redemptive power above all to art and cultural heritage. Needless to say that I share this position with great conviction.
A similar yearning for the invention of new life-cycles for the things and beings of this world, is suggested by the same poet in another of her brilliant poetic intuitions entitled *Autotomy* (Szymborska 2015) in which she interprets as an expert naturalist the survival instincts of sea-cucumbers:

"When in danger the sea-cucumber divides itself into two:
One self it surrenders for devouring by the world,
With the second it makes good its escape.
It splits violently in perdition and salvation,
Into the end and reward, into what was and what will be.
In the middle of its body there opens up a chasm
With two shores that are immediately alien.
On one shore death, on the other life.
Here despair, there hope.
If a scale exists, the balance does not tip.
If there is justice, here it is.
To die as much as necessary, without going too far.
To grow back as much as needed, from the remnant that survives.
[...]"

I omitted the last part of the poem to help, in some way, its instrumental use, in order to develop the concept of "re-cycle," or that of a "new life cycle," if you prefer. The sea-cucumber (*holothurian*) metaphor delivers to us an unexpected potential of re-generation, suggesting the ability to retain and re-invent at once our "keepsakes" – like Szymborska would have probably appealed (Bikont, Szczesna 2015) – but also at the same time to get rid of useless burdens. That is to say: re-cycle as an invention of a new cycle of life starting from the existent yet together as a choice – radical though painful – to abandon to its fate the ballast which could threaten that new life. In other words, the conservation and enhancement of the heritage, but also the abandonment and destruction of what could choke that same heritage.

I am using Szymborska's "illuminations" – and her enchanting ability to look at things (or "keepsakes") with loving care and at the same time with ironic disenchantment – to introduce the ideological roots (theoretical, if you will) that I attribute to re-cycle and the ways in which it can relate to the desire to hand down those "things" that have a value as a resource, regardless of their intrinsic value as an historical and artistic heritage.

When Herzog & de Meuron re-generate the Bankside Power Station in London to turn it into the Tate Modern or re-assemble fragments of another old power station to give life to the Caixa Forum in Madrid, they operate in the end as Szymborska's aforementioned sea-cucumbers, discarding useless pieces of the old architecture, but building the new body from that which existed before. It's just one of many examples of architectural recycling by contemporary artists. This argument in favour of a conservation – which is not embalming but is instead capable of giving new vital meanings to things – needs to know how to perform on "things" (in our case, the "things" of architecture, city and landscape) an exercise of creative fantasy and therefore of "project". And such an exercise of *creative fantasy* explicitly calls for the use of all those design processes or mechanisms – artistic, literary and philosophical – trying to find meaning in things, with a daring somersault through the heretic estranging power of reversal, inversion, seemingly random association, even non-sense. That is to say: the *calembour*, the non-sense, the limerick, the *objet trouvé*, the ready-made and the bachelor machines, the *merz-bau*, the *bricolage*, the surreal design, and so on: in short, all the processes of creative manipulation proposed primarily by the experience of the artistic avant-garde of modernity.

The large lid with which Bernard Tschumi cinematically re-generates the spaces of an old complex for amusement to realize the new Le Fresnoy art center in Turcoing or the overlapping layers through which he reinterprets the topography of Athens' Acropolis in the Acropolis Museum are operations of creative manipulation that go in the direction of the upheaval of meaning. Many Rem Koolhaas's projects operate

in the same vein, last but not least in the rehabilitation of an industrial area for the Prada Foundation in Milan. The aforementioned treasure of techniques and strategies can reveal unexpected possibilities and re-invent from the beginning, even knowing that re-invent can often mean simply re-find (*re-invenire*), therefore to look with new eyes, to re-activate or also to re-articulate, precisely in order to give rise to new life cycles.

"So much depends upon a red wheelbarrow glazed with rain water beside the white chickens" – wrote another poet, William Carlos Williams (Williams 1923), suggesting simply to paint with a glance common things as they are. This is another way, less unsettling, more minimalist, to view with new eyes pre-existing things and give new life to them through a simple process of settling and purifying that which is given. It is, after all, the same process proposed in the field of architectural re-cycle operations by Lacaton & Vassal's work at the Palais de Tokyo in Paris and elsewhere: to clean, cleanse, empty the existing building structures and return them to their skeletal essence and to an open, flexible, constantly reinterpretable way of use. Yet, with a completely different language, similar operations of settling are seen in some aphasic "emptying restorations" made by Eduardo Souto de Moura at Santa Maria de Bouro monastery or in the old Customs of Porto, for the new transport museum.

Creative fantasy can also mean acting on the existing heritage with repair work, not simply darning and mending, but with an authentic re-inventiveness. In this respect I was struck by the call by Nicola Emery in a recent lecture, to re-examine a nearly forgotten booklet by Alfred Sohn-Rethel, entitled *Naples. Philosophy of the Broken* (Sohn-Rethel 1991), in which the German philosopher praises the creativity of the Neapolitans in calling to life broken or degraded objects. This suggests to me a reflection on the possibility of linking the term creation with the term recreation. I mean that *creation* (or invention) – in this case the creative art of repairing things by Neapolitans – is fantastically close to the *re-creation*, that is, the playful and ironic but deeply educational dimension of play and *divertissement*. Indeed, Sohn-Rethel praised in the Neapolitan "his bricolage skill and the presence of mind with which, in front of a danger, he succeeds with ridiculous ease to earn from a defect a redemptive advantage [...]. In him lies – he concluded – the supreme inventive wealth of a child."

The re-cycle we are discussing has a lot to do, in my opinion, with this type of original "artistic" practices, more or less spontaneous or "popular", linked to material culture, which is basically the *bricolage* the anthropologists speak of, Claude Lévi-Strauss first of all (Lévi-Strauss 1966). In architecture, we could compare such a notion with works of montage-bricolage proposed for instance by Enric Miralles: I am thinking mainly of his surprising re-composition of ten small medieval buildings to create the town-hall in Utrecht. But we might

also recall, as an authentic manifesto of this kind of playful montage techniques in architecture, the famous pop reconstruction of his house in Los Angeles by Frank O. Gehry: an experience that more recently found many followers in many projects of true material recycling in architecture, more involved with social action: from the participatory experiments of Rural Studios in Alabama to the more professional examples of Superuse Studios in the Netherlands.

The process of "imagination to power" proposed by artistic and architectural experiences of the kind mentioned above I think is not very far from what is now at the centre of socio-economic and urban debate about the profound changes taking place in the production and settlement of contemporary territories. Maybe the message towards a start-up future – chased by the new generation of entrepreneurs and intellectuals, in a purely individualistic dimension – can nowadays be something like the older "imagination to power" originated from the thought of Herbert Marcuse and then merged into collectivist dreams: in the sense that it calls us once again to invest in creativity and re-creativity, even in the context of the present socio-economic and territorial communities. The notion of *start-up* and creative energy are basically concepts very close to the idea of re-cycle: an idea, which is also derived from a wholly individualistic matrix, substantially of material culture (see the already mentioned *bricolage*), but with virtuous potential also in the social sense, if only we consider it not so much as a mere technical operation of reusing wasted or abandoned materials but rather as a true re-invention of vital meanings, i.e. the reopening of completely new life cycles starting from the pieces of architecture or infrastructure or even from natural or geographical elements making the contemporary cities and territories, in the name of that keyword now on everyone's lips: sustainability.

Examples such as the High Line in New York, a famous park-viaduct by Diller-Scofidio-Corner-Oudolf or the Galleries of Trento, a historical museum reusing old road tunnels, designed by Elisabetta Terragni, didactically demonstrate how the creative reuse-recycling of infrastructures born with technical engineering purposes can generate urban spaces of strong social attractiveness, able to rehabilitate and relaunch into the urban fabric such artefacts usually considered destructive of the landscape's value. This opens space to research that still aims to continue to be based, even in the name of innovation and creativity, on the historical and geographical knowledge and re-interpretation of the "deeper layers" of the Italian territory. Therefore, it carefully considers the patrimony inherited from the past, but far from any nostalgic dimension: "the memory which draws on history, which in turn feeds it, aims to save the past only to serve the present and the future. It must ensure that the memory serve the liberation and not the enslavement of men" – Jacques Le Goff warned (Le Goff 1988). Heritage instead – even the deep archaeology of the territory – is a material for building the future according to new paradigms.

In this sense, re-cycle combines closely with the legacy of the past, but researching in such legacy or "tradition" seeds of the future, in favour of new evolutionary processes. Within this perspective even the "keepsakes," more or less useless, more or less affectionately preserved – whether abandoned or obsolete infrastructures or buildings – become valuable assets for the project, because the novelty of re-cycle, in relation to other more or less traditional concepts such as those of rehabilitation, reuse, regeneration, or even mending and repair, lies precisely in this creative and re-inventive capacity (the same that has for some time been proposed in the art or industrial design experiences) which reports to a deeply humanistic and not flatly technical dimension the process of the architectural, urban-territorial, landscape recycling. Far beyond "modification," in favour of a more substantial and ambitious re-invention or re-creation.

Here, in the discourse around re-cycle in its territorial dimension, we can find another major topic of debate in the recent architectural-urban culture: landscape design. The landscape conceived as a fundamental infrastructure of the new territorial assets, able to enliven and renew the planning work with the new perspectives of environmental sustainability – towards settlement models that consider the relational spaces as central to the new city. On the other hand, the landscape conceived as the bearer of a deeply humanistic cultural dimension that can re-establish our "experience" of space – architectural, urban and territorial – relying on the values of (haptic) perception that such a space, related with the people who live it and use it, can express and embody – in this way, giving back to the experience of architecture itself the ability to read and configure the space in its intimate relationship with the people who live in and then experience it.

On one side, then, a search emerges for new settlement patterns that find in the landscape the structuring bonding agent and that emphasize the opportunity to rethink the structure of the built environment starting right from the free land, coupling the landscape values to the "urban recycling" ones. On the other side emerges the search for new behavioural patterns and for the "experience" of spaces that characterize the "perceptual" and "social" values of landscape, such as established by the European Convention in 2000.

Bibliography

A. Bikont, J. Szczesna, *Cianfrusaglie del passato. La vita di Wisława Szymborska* (Milano: Adelphi, 2015) | J. Le Goff, *Histoire et mémoire* (Paris: Gallimard, 1988) | C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (Paris: Plon, 1966) | A. Sohn-Rethel, *Napoli: la filosofia del rotto*, edited by S. Custoza (Napoli-Milano: Alessandra Carola editrice, 1991) | W. Szymborska, *Map: Collected and Last Poems* (New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2015) | W.C. Williams "The Red Wheelbarrow," in Id., *Spring and All* (Paris: Contact Publishing Co., 1923).

Renato Bocchi

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 1 June 2016

relic (ˈrɛlɪk) noun [early 13c., "body part or other object from a holy person," from Old French *relique* (11c., plural *reliques*), from Late Latin *reliquiæ* (plural) "remains of a martyr," in classical Latin "remains, remnants," noun use of fem. plural of *reliquus* "remaining, that which remains," related to *relinquere* (perfective *reliqui*) "to leave behind" (see *relinquish*). Sense of "remains, ruins" is from early 14c. Old English used *reliquias*, directly from Latin]. | **1.** something that has survived from the past, such as an object or custom. | **2.** something kept as a remembrance or treasured for its past associations; keepsake. | **3.** (usually plural) a remaining part or fragment. | **4.** (Roman Catholic Church, Eastern Churches) part of the body of a saint or something supposedly used by or associated with a saint, venerated as holy. | **5.** (informal) an old or old-fashioned person or thing. | **6.** (plural) archaic the remains of a dead person; corpse. | **7.** (ecology) a less common term for relict.

Relic (from Latin *reliquiae -arum* "leftovers, remains" also of the dead) means *what remains of something*, and, in particular, human remains. The derivation from the Latin *reliquus* and the affinity with *relinquere*, which means leave something behind, set something aside or also relinquish and/or concede and bequeath, attests the material context where the term relic first emerged and was understood.

Cicero used *cibi reliqua* to describe the remains of food that get stuck between the teeth, while some believe that the expression also meant excrements.

As is well known, the term also acquired a religious meaning in the context of Christianity, denoting the bodily remains of the religious personalities that underwent martyrdom, scraps marked by violence aimed at destroying a Christian's physical body. However, the sedimentation and ostentation of incorruptible remains that were mysteriously still able to act was able to attest to the spiritual status of the ravaged body, and thus constituted a blatant denial of the enemy's power of annihilation. As we read in St. Paul, Christ "will transform our lowly bodies so that they will be like his glorious body," thus allowing our flesh to achieve the resurrection and the eternal life "for as in Adam all die, so in Christ all will be made alive" (I Cor. 15, 20-22). Hence, Christian relics directly or implicitly presuppose martyrdom and *his stigmata*, their marks and their wounds as the signs of violent humiliation of the corruptible material body. The paradoxical outcome of such violence, however, is the transformation of the body/scrap itself in a remaining, persistent body, where the recovery of fragments, secretions, remains, with their certification and safekeeping, as well as their periodic and ritual ostentation, become *exempla* of resurrection and part of worship.

In this context, the original meaning of the term "relic" in the low-materialistic context as leftover, remains, is condensed with the

religious meaning and takes on a spiritual connotation. In the semantic stratification shaped by history, the materialistic denotation and the symbolic-religious connotation are intertwined and effect a transubstantiation of the letter of the scrap into the theological grammar of the spirit.

Such transubstantiation foreshadows an *economy of meaning* able to overcome any form of disorganisation and decay, and to prevent the uncertainty and the oscillation between meanings in favour of establishing a definitive, redemptive Meaning.

The *disjecta membra* of the martyr, subjected to investigation and disambiguation in order to ensure their attribution, will no longer be the parts of a corpse in a potential, current or even advanced state of putrefaction; nor will they longer be remains of mortal flesh, and as such not allowed inside the city walls as potential vehicles of contamination and disgusting stench. In this regard, in the year 380 Ambrose openly opposed the law promulgated by Emperor Theodosius I.

There was a significant void to be filled in Milan, that of the Ambrosian basilica, the largest place of worship whose construction had recently progressed to the roof but still lacked the essential bones of the saints. These fundamental scraps were the founding *exemplum* to be placed in the altar in order to consecrate the space. Ambrose went out of town to unbury and gather the remains of several martyrs. While he was digging around a small memorial, the remains of two bodies soon emerged. However, it was necessary to prove their authenticity. Ambrose was not deterred: he summoned some possessed people, and the evil spirit inside one of them, faced with the venerable and formidable power of the saints, shouted that they truly were martyrs and that their names were Gervasius and Protasius. Then some old men declared that those names belonged precisely to two Christians that had been martyred several decades before (Freeman 2011).

According to the official narrative these bones, as manifestations of uncorrupted and continuous, that is eternal, life, once unearthed did not appear decayed to Ambrose and the participants in that small and composite procession out of town, but as "intact bones still filled with much blood," and pregnant with miraculous powers. In short, not bones but holy relics.

Despite Theodosius, these suddenly valuable scraps were no longer to be repudiated as discarded or rejected parts, nor to be removed as contaminating and pathogenic waste; on the contrary, they were remains to be recovered and re-integrated as elements endowed with a formidable *surplus of meaning*, a promise of resurrection and salvation stronger than any secular presence doomed to a brief material body/time impermanence and thus also undermined by "the evil one." By staging the recovery of Gervasius and Protasius' relics, loading the remains on a wagon and returning to the city with this cargo, and giving great visibility and publicity to the event, Ambrose engineered a manifestation

of the power of Christianity, i.e. the ability to tame and overcome death, regarded and experienced even in its more repugnant aspects and partly also concerning the living body. In a nutshell, it was a demonstration of power over life that would enjoy durable popularity. It seems that a blind man in the excited crowd rubbed a piece of cloth on the bones and then on his eyes and regained his sight. Two days later the bones were installed in the new church, where to this day they are still preserved and venerated as "the sacred relics of Gervasius and Protasius."

Marked by the remembrance of a martyrdom, discovery, recognition, and attribution-disambiguation, Ambrose's strategy did not fail to raise concerns for its exploitative character. The whole operation felt more like an *e/puration of bodily remains* and *production of relics* than a simple recovery and exhumation.

Who could guarantee that the transition from the low-materialistic and uncertain level of the signifier (those generic bones and that blood) to the theological level of *unambiguous meaning* (the redeeming identity/memory/continuity of the Saints) was not arbitrary?

Evidently the issue of the arbitrariness of the sign existed before De Saussure's discussion of it in his *Cours de linguistique générale.*

Differently from the possessed, the old and the blind mobilised by Ambrose and by many other bishops and clergymen after him in order to second this and countless other uncertain attributions, the intellectual *élites* derided these strategies and objectives, and harboured the recurring suspicion that they were at the receiving end of a fraud instead of a miracle. A radical master of suspicion in this regard was the Greek rhetorician and historian Eunapius of Sardis, who denounced that Christians "collected the bones and skulls of criminals who had been put to death for numerous crimes [...] made them out to be gods, haunted their sepulchres, and thought that they became better by defiling themselves at their graves" (Eunapius 1921, p. 425). The doubtful attributions – for obvious reasons always necessarily so – offered the opportunity to highlight the harmful ambiguity of the alleged *materia sacra*: in confusing the saint's body with that of the murderous sinner, if not even the remains of the spiritual body with those of rotting animal carcasses, the desired theological meaning plunged into an abyss of indecisiveness that pulled together *martyrdom and murder, faith and fraud, sense and nonsense, reason and madness* until they became indistinguishable. (By the way, some may well point out that this *mise en abyme* possibly and exclusively concerns this denomination with its idolatrous worship of relics. I shall reply that it is no easy task recognising where and how religious fetishism in general – and in particular Catholic fetishism – was ever superseded, except perhaps in the self-dissolving form of atheism; in this regard, according to Giuseppe Rensi's extremely paradoxical proposition, atheism appears as "the highest and purest of all religions," see Rensi 2013, and therein my preface "Terapia dell'ateismo," pp. 7-22).

In any case, despite all the more or less heretical, unbelieving, skeptical or atheist deconstructions and regardless of the outcomes, the drive for *wish fulfilment* has undeniably prevailed (Freud 1927). Through a formidable and iconic architectural expedient, Catholicism transformed the decomposition of bodies and the foundation (and breaking down) of signifiers into gain of meaning, it *re-invested* destruction and decay in the manipulation of anxiety, a promise of happiness, magic and supreme power. Wish fulfilment is accomplished by establishing spatial and temporal structures that seems able to overcome the truth of the disorganisation-decomposition of mortality. This structure is not only achieved through religious representations and *immaterial* narrative *exempla* such as the stories and lives of saints, parables, and theological elaborations, but also by establishing, constructing and transmitting works and artifices meant to bring forward the extension of life, its being and remaining in a relationship with a distance and with another possible and incorruptible reality. In short, with structures and constructions that connote its salvation.

The role of relics in this project of evangelization is seemingly to offer the denotative guarantee for the establishment of structures meant to function, more than as utopian spaces where redemption is brought forward, as semantic devices whose purpose is to reassure and act as bulwarks, monuments-dams (to use Georges Bataille's description), against the temporal decay of all matter. Thus the cult of relics should not be understood solely and primarily as the expression of a desire of *antithesis* in relation to the finality of the socio-historic reality principle, but also as the manipulative assertion of a cultural-existential bulwark against the most radical and disturbing *nonidentical*, that of the *irredeemable, irreparable, irreversible* inchoate.

The relics of the saints of Christianity, from the time of Ambrose (who played a decisive role in the Christian appropriation of the diminutive pagan temple that through the discovery and attribution of the remains of Vitale and Agricola became none other than the Abbey St. Stephen or of the "Seven Churches" in Bologna, the Sancta Ierusalem Bononiensis), were to be glorified and celebrated in *shrines* and casings of various shapes and sizes. They would provide not only a justification but also a denotative-theological need for the development of medieval *body-part sculpture*, as well as the basis for the construction and spatial organisation of churches and immense cathedrals whose connotation, despite the *civitas peregrina* and Adorno and Bloch's "support for the non-identical crushed by the constriction of identity that takes place in reality," is also the poignant, majestic expression of capitalisation of sense, appropriation of difference, organisation of eternity, mastery over life.

The content, the spiritual body, whether real or perceived, saint or criminal, is both manifested and concealed in the sculpted body that houses it, while the proof of authenticity of the relics there collected

and protected is a fundamental requirement and the prerequisite for the legitimacy of places and forms of worship. These would otherwise be exposed to the permanent risk of changing into monumental representations of a fraud – shrines without substance or containing "false" bones, or considered such because they are altogether too real, and paradoxically similar to the all-bones and no-flesh bull's carcass procured by Prometheus' *doulie techne* to trick the gods (see Hesiod 1953, vv. 550 and ff.); in this regard, see also Vernant 1990, pp.183 and ff.). Still in the context of Catholicism, brief reference should be made to the foundation of San Mark's in Venice, a splendid "open-air reliquary" (Bettini 2006, p. 20) built to suitably glorify the recovery of the remains of Mark the evangelist, who was persecuted and put to death in Alexandria. The purloining of those bodily remains by Buono da Malamocco and Rustico da Torcello was particularly adventurous, as they hid them in wicker baskets protected by cabbage leaves and intentionally dissimulated with pieces of pork. Here the strategically used signifier was *Kanzir, Kanzir* i.e. pork, while the hidden meaning was, or should have been, Mark's body. Placed in the first instance in a corner of the Ducal Palace, those invaluable remains that had been obtained and purloined in such daring ways led to the construction of the Venetian basilica. However in 1094, almost two hundred years after their arrival and with the construction of the third basilica underway, the saint's relics had gone lost.

A profound collective crisis ensued marked by despair, prayer and fasting – perhaps organised to avoid the risk of severe confusion and potential ambiguity on the level of food signs in a sort of return of the repressed. Then on June 25 of that year, an arm of the saint leaned from a pier on the right side of the basilica, "which was filled with the sweetest perfume". Once the body of the saint was thus found by its spontaneous action, it was exhibited at the centre of the new basilica, accompanied by devout festivals and pilgrimages from all over Europe. Later on in October 8, 1094, the crypt of the Doge Falier in the basilica was enlarged to house the sarcophagus containing Mark's relics (the story can still be read on the official website of St. Mark's basilica, www.basilicasanmarco.it, curated by the Procuratoria of Venice). In this account the basilica appears not only as the place where the relics are preserved, but also where takes place a sort of fusion between the remains of the saint and the body of the building, where the "recovery" of the saint goes hand in hand with the transmutation of matter, with the animation of a marble column. Relics are the catalysts of a symbolic experience that links opposites, stone and life, past and present, origins and becoming, presence and distance, Spirit and matter, finiteness and eternity. The column is the saint, and the saint is also the column, with architecture itself becoming a substantial part of worship. The original connection or "alliance" (Belting 1994) thus identified between relics and plastic arts such as sculpture and architecture casts a light on cult meanings

linked with eschatological hope and domination that are original and not ascribable to the sphere of mere aesthetic conscience, and which certainly preceded the autonomy of art. In the service of the cult of relics, sculpture and architecture are rooted in a mysterious religious materialism supported by the attempt to escape decay and a drive towards wish fulfilment that is more powerful than any positive attribution. In this regard, the empowerment of the aesthetic moment, with all its uncertainties, auratic nostalgia and possible degrees, must be viewed as a form of secularisation subject to twists, returns, and superimpositions, following movements that are far from linear. Remotely originated by the worship of relics and the redemptive symbolism of waste, contemporary artistic practice too attests its persistence in a variety of ways, nourished (even scholastically) as it is by salvaged material, DIY and recycling practices. In Kurt Schwitters, whose *Merzbau* is both the extreme *realisation* and *deconstruction* of the tradition of the reliquary, the preservation of a certain cult value, as paradoxical as it may be, tends to subordinate and sacrifice the exhibition value prefigured by Walter Benjamin. The endless stratification of the *Merzbau* as a cathedral of extreme poverty built on the progressive accumulation of finds and scraps grounds its a-theist-teleological position in the irretrievability of the authentic. Constant overwriting is not at the service of economy of meaning: the accumulation becomes a critical questioning of the sense of a capitalization that merely leaves behind an endless accumulation of signifiers. Here the relic tends to disappear in the *trace*, to dissolve in the *plasticity of the trace* in a kind of trauma processing bringing into play, on the one hand, the obsessive repetition compulsion and the endless return of the same, and, on the other hand, the plastic-deconstructive association game of the finally unconstrained signifier in its *dynamis*. By transforming, shattering and making each scrap unrecyclable, the *Merzbau* triggers a short-circuit in which the logic of relic and the antithetic logic of critique meet. It acknowledges the scars but no longer reifies them, whence it does not betray but asserts the duty of modern art in its autonomy: "The traces to be found in the material and the technical procedures, from which every qualitatively new work takes its lead, are scars: they are the loci at which the preceding works misfired. By laboring on them, the new work turns against those that left these traces behind [...] the truth content of artworks is fused with their critical content" (Adorno 1997, p. 35). The fragments and the wounds are not simply unearthed and exhibited as incorruptible and unchangeable relics: on this basis, contemporary art, as an instance of the non-identical, offers a critique of the "culture of waste" as it senses its intimate connection with all forms of reification. Hence, moving away from the culture of waste that has solidified and hardened into traumatic heritage goes hand in hand with art's radical affirmation of its own autonomy, as well as the representation and display of all that is inchoate and irreversible, disorganised and disarticulated beyond an

excessively harmonious notion of recovery: "Cruelty is an element of art's critical reflection on itself; art despairs over the claim to power that it fulfils in being reconciled" (Adorno 1997, p. 50). In other words, recycling today must be considered in the framework of the contamination of the paradigm of relics with that of the plastic-critical trace, if it is to avert the risk of becoming embroiled in the fraudulent theological and restorative recovery of Meaning, as well as in fraudulent commercialisation. Related to the notion of recovery and recycling is also the idea of art recently propounded by the current Pontiff of the Catholic Church, Pope Francis I, explicitly summed up in the motto "art does not discard;" a perspective which holds true a purely instrumental conception of art, defined without any hesitation as an "instrument of evangelisation" (Papa Francesco 2015, p. 9 and ff.). "Recreating" waste, the artist seems to be called to show that "what is not seen, which for some is illusion, is instead a hope in which we can all believe" (Papa Francesco 2015, p. 14).

Through the recovery of waste, the work should in fact result in "a message to tell the whole world that, in expectation of the coming of the Son of man, nothing is lost, nothing is discarded, everything is meaningful in God's magnificent work" (Papa Francesco 2015, p. 11) While this text, written by the highest authority in the Catholic church, never mentions the word relic, it seems reasonable to affirm that the relics tradition is revived and reconfirmed. Despite the strive for openness, this tradition underlies the text's utterly reified notion of art and its recoveries that rejects *a priori* the issue of the irreversible-irretrievable and the experimentation-freeing of genuinely autonomous signifiers, and is instead enlisted to confirm the instrumental role mentioned above (sadly eloquent in this respect are the works of Alejandro Marmo that serve as the main reference for Pope Francis' text).

Bibliography

T.W. Adorno, *Aesthetic Theory* (London-New York: Continuum, 1997) | H. Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (Chicago: The university of Chicago Press, 1994) | S. Bettini, *Venezia. Nascita di una città* (Milano: Neri Pozza, 2006) | Eunapius, *Lives of the Philosophers and the Sophists* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1921) | C. Freeman, *Holy Bones, Holy Dust: How Relics Shaped the History of Medieval Europe* (New Haven: Yale University Press, 2011) | S. Freud, "The Future of an Illusion" (1927), in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (London: Hogarth Press, Volume XXI, 1927-1931) | Hesiod, *Theogony* (New York: Liberal Arts Press, 1953) | Papa Francesco, *La mia idea di arte*, edited by T. Lupi (Città del Vaticano-Milano: Musei Vaticani-Mondadori, 2015) | G. Rensi, *Apologia dell'ateismo*, edited by N. Emery (Roma: Castelvecchi, 2013) | J.P. Vernant, *Myth and Society in Ancient Greece* (Cambridge, Mass.: Zone Books, 1990).

Nicola Emery

Da www.treccani.it.
Consultato il 22 maggio 2016

reliquia s. f. [dal lat. *reliquiae -arum* "avanzi, resti", anche di un morto (der. di *relĭquus* "restante", affine a *relinquĕre* "lasciare")]. | **1.** letter. ciò che rimane di qualche cosa (più spesso al pl.). | **2.** in senso religioso, resti corporali, oggetti d'uso, prodotti o tracce di personaggi d'importanza religiosa, o attribuiti a essi, custoditi in luoghi sacri e venerati nel culto; in partic., nella tradizione cristiana, i resti mortali del corpo (o il sangue custodito in ampolle) dei martiri della fede, gli strumenti del loro martirio e quelli della passione di Gesù, o il corpo di un *santo*. In usi fig., qualsiasi oggetto che si conserva e si venera come sacro ricordo. | **3.** in biologia, un raggruppamento, una fauna o una flora, che ricordano condizioni climatiche, topografiche ed ecologiche, comunque superate, della regione in cui si trovano.

"Reliquia" (dal latino *reliquiae -arum* "avanzi, resti", anche di un morto), significa "ciò che rimane di qualche cosa"; in particolare, i resti di persona morta. La derivazione dal latino *reliquus* e l'affinità con *relinquere*, che significa "lasciare indietro qualche cosa, lasciare da parte" o anche "abbandonare e/o concedere e lasciare in eredità", attesta il contesto materiale nel quale il termine "reliquia" si forma e originariamente viene inteso.

Cicerone scrive di "cibi reliqua" per indicare i resti di cibo che rimangono fra i denti, e per taluni questa espressione significa anche "escrementi".

Il termine ha poi notoriamente assunto un senso religioso, nell'ambito del cristianesimo, denotando i resti corporali delle personalità religiose sottoposte a martirio, scarti segnati da una violenza tesa ad annientare il corpo fisico del cristiano, rispetto alla quale la sedimentazione e l'ostentazione di un resto *incorruttibile*, e per di più ancora misteriosamente capace di agire, pareva poter attestare lo statuto spirituale del corpo violentato, e costituire pertanto una clamorosa smentita rispetto alla volontà di annientamento nemica. Come si legge in san Paolo, "Cristo trasformerà il corpo della nostra umiliazione, rendendolo simile al corpo della sua gloria", consentendo così di recuperare, per la propria carne, la resurrezione, la vita eterna, per cui "come tutti muoiono in Adamo, così tutti saranno vivificati in Cristo" (*1 Corinzi* 15, 22). Proprio per questo, le *reliquie* cristiane presuppongono, in forma diretta o implicita, il martirio e le sue *stigmate,* alla lettera i suoi marchi, le sue piaghe, quali segni di violenta umiliazione del corpo materiale corruttibile, il cui paradossale esito è tuttavia la trasformazione del medesimo corpo/scarto in corpo restante e persistente, dove il recupero di frammenti, secrezioni, resti, con la loro certificazione e custodia, oltre che con la loro periodica e rituale ostentazione, diventano *exempla* di resurrezione e parte del culto.

In questo contesto, il significato originario del termine "reliquia", ovvero avanzo, resto, di ambito basso-materialistico, si condensa con quello religioso, e finisce con l'assumere una connotazione spirituale, di

modo che nella stratificazione semantica prodotta nel corso della storia, denotazione materialistica e connotazione simbolico-religiosa si intrecciano, operando quasi una *transustanziazione* della lettera dello scarto nella grammatica teologica dello spirito. Questa *transustanziazione* sembra promettere un'*economia del senso* in grado di superare ogni forma di disorganizzazione e decomposizione, in grado di evitare anche l'incertezza e l'oscillazione fra i significanti, a favore della fissazione di un redentivo e definitivo Significato. Le *disjecta membra* del martire, sottoposte ad accertamento e disambiguazione al fine di garantirne l'attribuzione, non saranno più parti di un cadavere in potenziale, attuale o anche avanzato stato di putrefazione; non saranno nemmeno più avanzi di carne mortale, come tali soggiacenti al divieto di essere portati all'interno delle mura cittadine in quanto potenziali veicoli di contaminazioni e di ripugnanti miasmi. Attorno all'anno 380, Ambrogio su questo entra apertamente in rotta di collisione con la legge promulgata dall'imperatore Teodosio I. C'era un impressionante vuoto da colmare a Milano, quello della basilica ambrosiana, il grande luogo di culto, che era da poco giunto a tetto ma risultava ancora privo delle ossa dei santi, scarto fondamentale, *exemplum* fondante, da porre nell'altare per poter consacrare lo spazio. Ambrogio si reca fuori città per riesumare, recuperare e reintegrare i resti di alcuni martiri. Scavando attorno a un piccolo monumento funebre, cominciarono subito a emergere i resti di due corpi; "occorreva però provarne l'autenticità, ma Ambrogio si era preparato. Fece comparire alcuni indemoniati, e uno spirito maligno insediato in uno di costoro, di fronte al venerando e formidabile potere dei santi, gridò che si trattava veramente di martiri e che i loro nomi erano Gervasio e Protasio. Vennero poi esibiti alcuni anziani i quali dichiararono che quei nomi erano proprio quelli di due cristiani martirizzati svariati decenni prima" (Freeman 2012, pp. 20-21). Queste ossa, in quanto manifestazioni di vita incorrotta e continua, ossia eterna, una volta dissepolte, secondo la narrazione ufficiale, si presentano ad Ambogio e ai membri di quella piccola e composita processione fuori porta, non già in decomposizione ma come "ossa intatte e pregne ancora di molto sangue", gravide di poteri miracolosi. Infine, non ossa, ma *sacre reliquie*. Questi scarti divenuti improvvisamente preziosissimi, malgrado Teodosio, evidentemente non erano più da rigettare come parti reiette e rifiutate, o da rimuovere come *scorie* contaminanti e patogene, ma erano, ben diversamente e all'opposto, resti da recuperare e reintegrare quali elementi provvisti di una formidabile *eccedenza di senso*, una promessa di resurrezione e salvezza, rispetto a ogni presenza profana, condannata alla breve finitezza materiale del corpo/tempo e pertanto anche insidiata "dal maligno". Ambrogio, drammatizzando il recupero delle reliquie di Gervasio e Protasio, caricando le spoglie su un carro e tornando in città con questo carico, dando visibilità e grande pubblicità all'evento, fu artefice di una manifestazione del potere del cristianesimo, ossia della possibilità di domare e superare la morte, la morte considerata

ed esperita nei suoi aspetti anche più ripugnanti e in parte concernenti anche già sempre il corpo vivo. Fu insomma la manifestazione di un *potere sulla vita* destinato ad avere una lunga fortuna. Nella folla eccitata pare che un cieco si strofinò un panno sulle ossa e poi sugli occhi e recuperò così la vista; due giorni dopo, quelle ossa furono installate nella nuova basilica, nominate come "le sacre reliquie di Gervasio e Protasio", così come e dove tutt'ora sono custodite e venerate.

La strategia messa a punto da Ambrogio, scandita dalla rammemorazione di un martirio, previo ritrovamento, riconoscimento, attribuzione-disambiguazione, non mancò di suscitare certo anche perplessità per il suo carattere strumentale. Il tutto aveva l'aria più di un'operazione di *e/purazione dei resti corporei* e di *produzione delle reliquie* che non di semplice ritrovamento e riesumazione.

Chi assicurava, in particolare e soprattutto, che il passaggio dal piano basso-materialistico e incerto del *significante*, quelle generiche ossa e quel sangue, al piano teologico del *significato univoco*, l'identità/memoria/continuità redentrice dei Santi, non fosse arbitrario?

Il problema dell'arbitrarietà del segno, evidentemente, non nacque con la tematizzazione che ne fece De Saussure nel suo *Cours de linguistique générale*...

Le *élites* intellettuali, contrariamente agli indemoniati, ai vecchi e ai ciechi mobilitati da Ambrogio e dopo di lui da molti altri vescovi ed ecclesiastici al fine di assecondare questa e innumerevoli altre incerte attribuzioni, non mancarono di irridere queste strategie e finalità, sospettando a più riprese un'operazione fraudolenta, piuttosto che un miracolo. Radicale maestro del sospetto, in proposito, fu il retore e storico greco Eunapio di Sardi, il quale ritenne di poter denunciare che i cristiani "raccoglievano ossa e crani di criminali condannati a morte per numerosi reati... li facevano passare per santi e pensavano di diventare migliori, contaminandosi presso le loro tombe" (Eunapius 1921). Dall'attribuzione dubbia, e per ragioni evidenti sempre necessariamente tale, veniva la possibilità di mettere in luce l'ambiguità rovinosa della presunta *materia sacra*, dove nella confusione fra il corpo del santo e quello del peccatore omicida, se non anche nello scambio fra l'avanzo del corpo spirituale e i resti di putrefatte carcasse animali, l'agognato significato teologico precipita in una abissale indecidibilità, avvicinando, fino a renderli indistinguibili, *martirio e delitto*, *fede e frode*, *senso e non senso*, *ragione e follia*. (Detto di passaggio, questa *mise en abîme*, mi si vorrà far notare, investe, eventualmente e soltanto, questa fede idolatrica con il suo culto delle reliquie. Risponderò che tuttavia non è semplice riconoscere dove e come possa mai avvenire, o sia mai avvenuto, il superamento del feticismo religioso in genere, e di quello cattolico in particolare, se non forse nella forma autodissolutiva dell'*ateismo*, che in questo senso sarebbe da riconoscere, secondo la tesi di Giuseppe Rensi, non senza estremo paradosso, come "la più alta e la più pura di tutte le religioni"; si veda a questo proposito Rensi 2013, e ivi la

mia prefazione *Terapia dell'ateismo*, pp. 7-22.) In ogni caso, malgrado ogni più o meno eretica, miscredente, scettica o atea decostruzione, la tensione all'*appagamento del desiderio*, a prescindere dagli esiti dell'esperienza, ha innegabilmente prevalso (Freud 1927, p. 260), e, grazie alla mobilitazione di un formidabile dispositivo architettonico e iconico, il cattolicesimo ha trasformato decomposizione dei corpi e s-fondamento dei significanti in guadagno di significato, ha *re-investito* la distruzione e la putrefazione in manipolazione dell'angoscia, promessa di felicità, incanto e supremo potere. L'appagamento di desiderio si è realizzato istituendo strutture spaziali e temporali che paiono in grado di superare la verità della disorganizzazione-decomposizione del mortale, dove questo strutturare non viene realizzato soltanto con rappresentazioni religiose ed *exempla* narrativi *immateriali*, quali storie e vite dei santi, parabole, elaborazioni teologiche, ma anche fissando, costruendo e tramandando opere e artifici tesi ad anticipare il prolungarsi dell'esistenza, il suo stare e restare in relazione con una lontananza e con un'altra realtà incorruttibile e possibile. In breve, con strutture e costruzioni connotanti la sua salvezza.

La presenza della reliquia, in questo progetto di evangelizzazione, sembra offrire la necessaria garanzia denotativa per l'istituzione di strutture chiamate a funzionare, ancor più che come spazi utopici dell'anticipazione della redenzione, come dispositivi semantici assicurativi, veri e propri argini, *monumenti-diga* (riprendendo l'immagine di Georges Bataille), contro la decomposizione temporale di ogni materia. Nel culto delle reliquie non va colta unicamente e principalmente l'espressione di un desiderio di *antitesi* rispetto alla definitività del principio storico-sociale di realtà, ma anche l'affermazione manipolatoria di un argine culturale-esistenziale nel confronto con il *non-identico* più radicale e inquietante, quello dell'informe *irrecuperabile, irrimediabile*, *irreversibile*. Le *reliquie* dei santi della cristianità, a partire da Ambrogio (che ebbe un ruolo decisivo anche nell'appropriazione cristiana di quel piccolo tempio pagano che poi divenne, tramite il ritrovamento-riconoscimento dei resti dei corpi di Vitale e Agricola, nientemeno che l'Abbazia di Santo Stefano o delle "Sette Chiese" di Bologna, la Sancta Ierusalem Bononiensis), verranno glorificate e celebrate in *reliquiari* e involucri di varia fattura e dimensioni, procurando non solo giustificazione ma anche necessità denotativa-teologica allo sviluppo della *scultura corporea* medievale, e non di rado fornendo fondamento alla costruzione e all'organizzazione degli spazi di basiliche, duomi e cattedrali di spettacolari dimensioni, la cui connotazione, malgrado la *civitas peregrina* e l'adorniano-blochiano "sostegno al *non identico* schiacciato da quella costrizione all'identità che ha luogo nella realtà", significa forte e maestosamente anche capitalizzazione del senso, appropriazione della differenza, organizzazione dell'eternità, dominio sulla vita.

Il contenuto, il corpo spirituale, per autentico o presunto, per santo o criminale che sia, viene a un tempo manifestato e celato nel corpo plastico che lo ospita e l'accertamento dell'autenticità delle reliquie, ivi

raccolte e protette, resta operazione fondamentale, prerequisito dal quale dipende la legittimazione delle opere e delle forme cultuali, altrimenti esposte al rischio permanente di vedersi capovolte in monumentali rappresentazioni di una frode – involucri senza sostanza o con "false" ossa, o ritenute tali in quanto ossa fin troppo vere, e paradossalmente analoghe alla carcassa del toro senza carne e di sole ossa, procurate dalla *doulie techne* di Prometeo a inganno degli dèi (Esiodo 1998, vv. 550 e sgg.)

In proposito, si veda il commento di Jean-Pierre Vernant in *Mito e società nell'antica Grecia* (Vernant 1990, pp. 173 e sg.). Almeno di passaggio, si deve qui accennare, restando in ambito cattolico, anche alla fondazione di San Marco, splendido "reliquiario a cielo aperto" (Bettini 2006, p. XX) costruito per glorificare adeguatamente il recupero dei *resti* dell'evangelista Marco, perseguitato e messo a morte ad Alessandria. Particolarmente avventuroso fu il trafugamento – da parte di Buono da Malamocco e Rustico da Torcello – di quegli avanzi corporali, da loro nascosti dentro ceste di vimini protette da foglie di cavolo e intenzionalmente dissimulati con pezzi di carne suina. Qui il significante, strategicamente usato, era *Kanzir, Kanzir*, ossia maiale, mentre il significato celato era, o avrebbe dovuto essere, il corpo di Marco. Collocati dapprima presso un angolo di palazzo Ducale, quei preziosi resti, acquisiti e trafugati in questo modo quantomeno rocambolesco, portarono alla costruzione della basilica veneziana. Nel 1094, quasi duecento anni dopo l'arrivo di quelle reliquie e mentre era in corso la costruzione della terza basilica, accadde tuttavia che le reliquie del santo non si trovassero più.

Ne venne un'esperienza di profonda crisi collettiva, segnata da pianti e preghiere e giorni di digiuno – forse organizzata anche per evitare il rischio di una rovinosa confusione e potenziale ambiguità sul piano dei segni alimentari, in una sorta di ritorno del rimosso.

Fu poi il 25 giugno dello stesso anno che un braccio del santo sporse da un pilastro posto sul lato destro della basilica, "che si riempì di sovissimo profumo". Una volta così ritrovato il corpo del Santo, e ritrovato per sua stessa spontanea azione, esso venne esposto al centro della nuova basilica, accompagnato da feste devote e da pellegrinaggi provenienti da tutta Europa, e più avanti, l'8 ottobre 1094, la cripta del Doge Falier nella basilica venne poi ampliata per ospitare il sarcofago con le reliquie di Marco (si veda a questo proposito la narrazione tuttora proposta sul sito ufficiale della basilica di San Marco, www.basilicasanmarco.it, a cura della Procuratoria di Venezia). Entro questa narrazione, appare che la basilica non è soltanto deposito della reliquia, ma luogo di una sorta di fusione e congiunzione fra i resti del corpo del santo e il corpo di fabbrica, dove il "recupero" del santo va di pari passo con la trasmutazione della materia, con l'animazione della colonna marmorea. La reliquia costituisce il catalizzatore di un'esperienza simbolica che congiunge gli opposti, la pietra e la vita, il passato e il presente, l'originario e il divenuto, la presenza e la lontananza, la materia e lo Spirito, la finitezza e l'eternità. La colonna è anche il

Santo, e il Santo è anche la colonna, dove l'architettura stessa diventa parte sostanziale del culto. Il nesso originario o l'"alleanza" (Belting 2008, p. 369), che così s'individua, fra la reliquia e le "arti plastiche", quali la scultura e l'architettura, illumina pertanto significati *cultuali,* connessi con speranza escatologica e dominio, originari, non riducibili all'ambito della mera coscienza estetica, e certo anteriori rispetto all'autonomizzazione dell'arte. Scultura e architettura, al servizio del culto delle reliquie, si trovano radicate in un misterioso materialismo religioso, sostenuto dalla ricerca di una fuga dalla decomposizione e da un appagamento di desiderio più forte rispetto a ogni accertamento, e rispetto al quale l'autonomizzazione del momento estetico, con tutte le sue incertezze e auratiche nostalgie, con tutte le sue possibili gradazioni, andrà vista come una forma di secolarizzazione, passibile di torsioni, ritorni, sovrapposizioni, secondo movimenti per niente lineari. Lontanamente originata dal culto delle reliquie e dal simbolismo redentivo dello scarto, anche la pratica artistica a noi contemporanea, nutrita ormai quasi anche scolasticamente da recuperi, bricolage e pratiche di *recycling*, ne attesta, in molti ed eterogenei modi, la persistenza. In Kurt Schwitters, il cui *Merzbau* costituisce al contempo l'estrema *realizzazione* e l'estrema *decostruzione* della tradizione del reliquiario, la salvaguardia di un certo valore cultuale, per quanto paradossale, tende a subordinare e a sacrificare quella dimensione espositiva di cui Walter Benjamin ha predetto l'avvento. La stratificazione continua del *Merzbau*, grazie all'accumulo progressivo, in quanto "cattedrale della miseria", di reperti e di scarti, trova nell'*irrecuperabilità dell'autentico* il suo orientamento *a-teo-teleologico*. La sovrascrittura *in fieri* non è al servizio dell'economia del significato, l'accumulazione si trasforma in domanda critica circa il senso di una capitalizzazione di cui non resta che l'accumulo infinito dei significanti. La reliquia, da parte sua, qui tende a scomparire nella *traccia*, tende a dissolversi nella *plasticità della traccia*, in una sorta di elaborazione del trauma, mettendo in tensione da un lato l'ossessiva coazione a ripetere e l'infinito ritorno del medesimo, e dall'altro il gioco associativo e plastico-decostruttivo del significante infine liberato nella sua *dynamis*. Trasformando, frantumando e rendendo irrecuperabile ogni scarto, il *Merzbau* provoca un corto-circuito nel quale la logica della reliquia e quella, antitetica, della *critica* si toccano. Riconosce le cicatrici, ma non le reifica più, e per questo non tradisce ma afferma il compito della moderna arte autonoma: "Le tracce nel materiale e nei procedimenti cui ogni opera qualitativamente nuova si appiglia sono cicatrici, sono i luoghi nei quali le opere precedenti fallirono. Nella sofferenza di tale adesione, l'opera nuova si volse contro quelle che lasciarono le tracce [...] Il contenuto di verità delle opere d'arte è fuso con il loro contenuto critico" (Adorno 1977, p. 61). I frammenti e le ferite non vengono semplicemente riesumati e esposti come incorruttibili e immodificabili reliquie: a partire da qui l'arte contemporanea, come istanza del non identico, critica anche la "cultura dello scarto" in quanto intuisce i profondi legami che

questa intrattiene con ogni forma di reificazione. Per questo, uscire dalla cultura dello scarto irrigidita e indurita in patrimonio traumatico, va di pari passo con l'affermazione radicale della propria autonomia da parte dell'arte, e pertanto anche con la frequentazione e l'ostentazione dell'informe e dell'irreversibile, del disorganizzato e disarticolato al di là di ogni troppo armonica immagine del recupero: "la crudeltà fa parte del ripiegamento critico dell'arte su se stessa; essa dispera di quella pretesa al potere che viene invece tradotta in realtà da un'arte conciliata" (Adorno 1977, p. 86). Come dire, in altri termini, che il *recycling* va oggi pensato nella contaminazione del paradigma della reliquia con quello della traccia plastico-critica; altrimenti esso rischia facilmente di scivolare nella frode teologico-restaurativa del recupero del Significato, oltre che in quella di natura merceologica. Attorno all'idea di recupero e *recycling* ruota anche l'idea dell'arte affermata di recente dall'attuale Pontefice della Chiesa cattolica, Papa Francesco I, e sintetizzata esplicitamente nel motto "l'arte non scarta"; prospettiva che tiene ferma al contempo una concezione schiettamente strumentale dell'arte, definita senza alcuna esitazione come "strumento di evangelizzazione" (Papa Francesco 2015, p. 9 e sg.). "Ricreando" gli scarti, l'artista sembra essere chiamato a dimostrare che "quello che non si vede, che per alcuni è illusione, è invece una speranza nella quale tutti possiamo credere" (Papa Francesco 2015, p.14). L'opera, recuperando gli scarti, deve insomma risolversi in "un messaggio per dire a tutto il mondo che, nell'attesa della venuta del Figlio dell'uomo, niente è perduto, niente è scartato, tutto ha un senso all'interno della magnifica opera di Dio". (Papa Francesco 2015, p.11). Malgrado in questo testo della massima autorità cattolica non compaia mai il termine "reliquia", sembra decisamente lecito osservare che in esso la *tradizione delle reliquie* trovi una conferma e una ripresa, e che malgrado ogni sforzo di apertura, determini una concezione del tutto reificata dell'arte e dei suoi recuperi, chiusa aprioristicamente all'interrogazione dell'*irreversibile-irrecuperabile* e alla sperimentazione-liberazione di significanti realmente autonomi, e chiamata a offrire conferma al compito strumentale di cui si è detto (tristemente eloquenti, in tal senso, ci paiono le opere di Alejandro Marmo che fungono da principale riferimento al testo dell'attuale papa cattolico).

Bibliografia

T.W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1977 | H. Belting, *Il culto delle immagini*, Carocci, Roma 2008 | S. Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, Neri Pozza, Milano 2006 | Esiodo, *Teogonia*, in *Opere*, a cura di A. Arrighetti, Einaudi-Gallimard, Torino 1998 | Eunapius, *Lives of the Philosophers and the Sophist*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1921 | C. Freeman, *Sacre reliquie*, Einaudi, Torino 2012 | S. Freud, *L'avvenire di un'illusione* (1927), in Id., *Opere Di Sigmund Freud. Vol. 10. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino 1989 | Papa Francesco, *La mia idea di arte*, a cura di T. Lupi, Edizione Musei Vaticani-Mondadori, Città del Vaticano-Milano 2015 | G. Rensi, *Apologia dell'ateismo*, a cura di N. Emery, Castelvecchi, Roma 2013 | J.-P. Vernant, *Mito e società nell'antica Grecia*, Einaudi, Torino 1981.

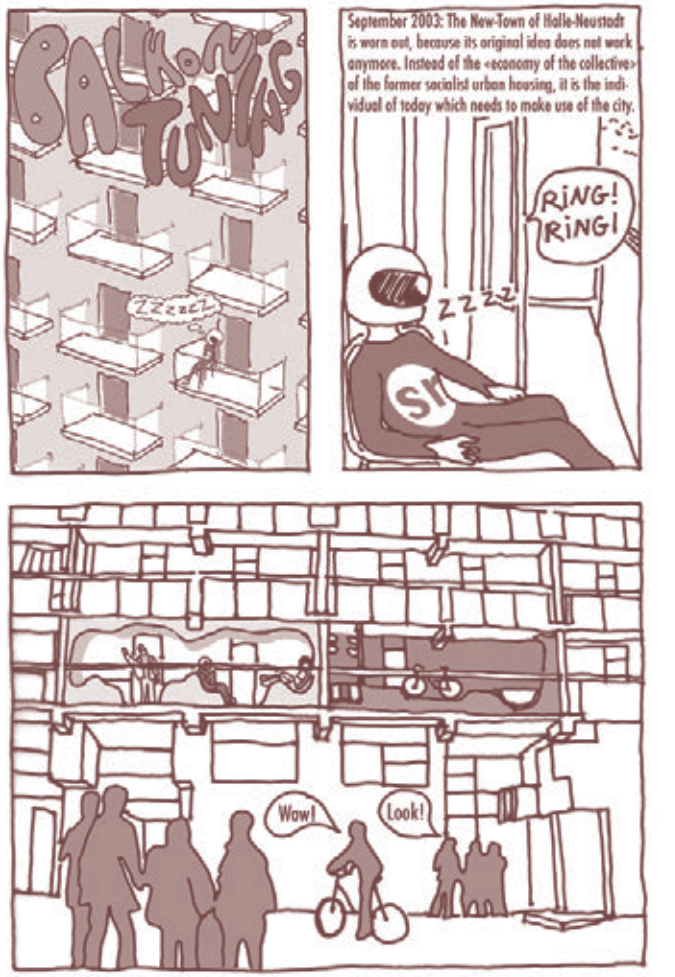
Nicola Emery

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 1 June 2016

reload (riːˈləʊd) verb (transitive) [1778, from *re-*, c. 1200, from Old French and directly from Latin *re-* "again, back, anew, against," Latin combining form conceivably from Indo-European **wret-*, metathetical variant of **wert-* "to turn" (Watkins), + *load*, late 15c., "to place in or on a vehicle," from *load*. Transitive sense of "to put a load in or on" is from c. 1500; of firearms from 1620s. Of a vehicle, "to fill with passengers," from 1832]. | **1.** to place (cargo, goods, etc.) back on (a ship, lorry, etc.). | **2.** to put ammunition into (a firearm) after having discharged it. | **3.** (computing) to fetch the latest updated version of (a web page or document); refresh.

Semantically Reloading (SR)

Peanutz Architekten



Peanutz Architekten, SR Balcony Tuning, 2004

Peanutz Architekten, SR Furniture Tuning, 2004

Fromwww.collinsdictionary.com;
www.etymonline.com.
Accessed 1 June 2016

remains (rɪˈmeɪnz) plural noun ["those left over or surviving," mid-15c., from Middle French *remain*, back-formation from Old French *remanoir*, *remaindre*, or else formed in Middle English from *remain*. But the more usual noun in English has been *remainder* except in *remains*, euphemism for "corpse," attested from c. 1700, from *mortal remains*]. | **1.** the remains of something are the parts of it that are left after most of it has been taken away or destroyed, [+ of] → "they were tidying up the remains of their picnic," → "… the charred remains of a tank," → "… the remains of an ancient mosque." | **2.** the remains of a person or animal are the parts of their body that are left after they have died, sometimes after they have been dead for a long time, [+ of] → "the unrecognizable remains of a man had been found," → "more human remains have been unearthed in the north of the country." | **3.** historical remains are things that have been found from an earlier period of history, usually buried in the ground, for example parts of buildings and pieces of pottery, → "there are Roman remains all around us."

The term "remains" derives from the verb "to remain" and means "any pieces, scraps, fragments, etc., that are left unused or still extant, as after use, consumption, the passage of time" (Collins 2008). By definition, the term "remains" therefore implies completion, inclusive of fragments and all that which is missing; its meaning in absolute terms is somewhat elusive insofar as it lacks any sort of autonomy: "ce n'est pas qu'il n'y ait pas de reste. Mais celui-ci n'a jamais de réalité autonome, ni de lieu propre" (Baudrillard 1981). Often, in order to truly grasp its significance, we must use other terms such as *waste* and *ruins*, which appear to describe the limits within which this word can be used.

And whilst it is true that ruins and waste are always remains, on the contrary it cannot be said that remains are always *waste* or *ruins*. The term in question describes a generic dimension that may at times include, and at other times be far removed from, these two stages of matter. While *waste* carries notions of judgement, "separation and destruction of waste was [...] the trade secret of modern creation" (Bauman 2003), on the contrary remains are not necessarily the outcome of waste; they have not necessarily been excluded but have often simply been left behind, the result of a surplus generated by the system. Interpreted in these terms, *remains* are stripped of the negative connotations attributed to *waste,* seen instead as having been reabsorbed or reused, like the baker's leftovers as described by Jonathan Miles in his novel *Want not* (Miles 2013), unleashing a late-night frenzy among the regular dumpster divers in the streets of Manhattan. While a comparison with the term *waste* proves somewhat favourable for remains, the same cannot be said for its comparison with *ruins*. Marc Augé describes the "spectacular

nature of ruins" when he says: "c'est leur aptitude à faire sentir le temps sans résumer l'histoire ni l'achever dans l'illusion du savoir ou de la beauté, à prendre la forme d'une œuvre d'art, d'un souvenir sans passé" (Augé 2003). That which distinguishes the word *ruins* from remains is therefore an educated acceptation of the term. Through their association with painting between the 17th and 18th centuries and their subsequent interpretation by George Simmel (Simmel 1911) as "a product of nature [...] as a return to the good mother," glorious connotations are attributed to ruins thanks to their ability to tell stories and express the dimension of time.

This distinction between remains, waste, ruins and rubble appears to be experiencing some dilution thanks to the general interest expressed by contemporary culture in that which has remained. "C'est sur le reste que se fonde un intellegibilité nouvelle [...] une sorte d'inversion de la structure, de retour du refoulé comme temps fort, de retour du reste comme surcroît de sens" (Baudrillard 1981). Various recent studies and experiences have stopped to consider marginal and even forgotten realities lacking any form of identity or specific connotation, attracted to their unlimited scope for interpretation and their readiness to absorb new meanings and unveil hidden memories.

In Freud's *Interpretation of Dreams* (Freud 1899) "*remains*" (day's residues) are those residues of our wakeful state that contribute to the making of our dreams, and at the same time the contents of our recent desires, subconsciously removed. Also inspired by Freud is the novel *The Remains of the Day* (1989) by Kazuo Ishiguro (Ishiguro 1989), where the day's residues become a narrative device through which to recount another version of the protagonist's life. In 1919 Sigmund Freud developed the concept of *Unheimliche* (Freud 1919) or rather the feeling of estrangement caused by removed contents, which later emerge as residues through the perception of apparently familiar locations, creating a feeling of discomfort and turmoil in those experiencing this phenomenon. Many artistic and architectural works are based on this psychoanalytical interpretation of space, using the theme of remains, carcases and ruined artworks as devices that trigger this discomfort or somewhat uncanny feeling (Vidler 1992).

One meaning of remains refers to corpses, to human remains. This vision appears in many drawings and texts composed by Aldo Rossi, wherein the body is often portrayed as an aggregation of multiple parts, broken and aching, the force of which lies "not in a model of unity, but in the intimation of the fragmented, the disjointed, the shattered" (Vidler 1992). In the project for the San Cataldo Cemetery (1971-78), the entire complex seems to evoke the image of a piece of architecture simply thrown onto the ground, in part emerging, in part already dead and buried. In his *Scientific Autobiography* (Rossi 1981), descriptions of decomposing works cyclically appear, evoking images

of scraps, of "pieces of mechanisms whose general value is partly lost." Remains and fragments of architecture become texts, works without boundaries able to express and narrate much more than completed and functional constructions could otherwise.

In his article "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey," Robert Smithson collected various images of the remains of abandoned city outskirts (Smithson 1967). Through analogical processes, these were transformed into evocative spaces, open to psychological interpretation by mechanisms responsible for the recovery and removal of memory. Beginning in the early seventies, the An-architecture group worked on decommissioned buildings and abandoned locations, unveiling the expressiveness and *other* value acquired by these buildings in their new role as remains.

In "Advertisement for Architecture," Bernard Tschumi published a series of photos of Villa Savoye taken in 1965 before its restoration, showing its rusted balustrades, falling plaster, ruined footpaths and blackened walls. The author wrote: "The most architectural thing about this building is the stay of decay in which it is" and the structure "was never so moving as when plaster fell off its concrete blocks" (Tschumi 1976), highlighting the way a state of abandonment and decay can create a certain appeal in that which remains, even more captivating than a fully functional building. Seen as a remain, the architectural value of Le Corbusier – already dead yet at the same time still alive – is reduced to its pure spatial dimension. In *Bunker Archaeology* (Virilio 1994) Paul Virilio published photographs shot between 1958 and 1964 at the bunkers of the Atlantic Wall. Just like concrete sculptures lining the sea shores, these buildings trigger a sense of discomfort in their observers, mixed with a touch of subtle, subconscious attraction.

In *The ballad of Trotsky* (1997), Maurizio Cattelan hangs the lifeless body of an embalmed horse with a rope from the ceiling. By looking upward the viewer observes a hanging carcass about to fall. The retrospective exhibition "All," set up at the Guggenheim of New York, reminds this previous work. Hung from the ceiling of the museum designed by Frank Lloyd Wright is not an animal, but a bundle and chaotic organism of bodies and objects, suspended in the middle of the museum. Fragments and splinters of the artist's work fall from the sky, like the ash and debris of an explosion. The exhibition space remains unaltered, and the protagonist of the scene is the image of this great fall, which reflects a sensation of a reality that cannot be understood except through remains, splinters and fragments.

All that which appears as *informe* (Bois, Krauss 1997) and which takes shape as the opposite of a creative and planned action, must be considered heritage that needs to be reintegrated within a vital cycle through a process of reactivation and the attribution of meaning. Gilles Clément writes in 2004 the *Manifeste pour le Tiers paysage* where he sets out

in a scientific manner the definitions and the interpretive categories of a third landscape: constituted of "Fragment *indécidé* du jardin planétaire, le Tiers paysage est constitué de l'ensemble des lieux délaissés par l'homme" from areas that exclude human presence and decision, having escaped the planning processes or having been the undesired consequences of these processes. "Refuges pour la diversité", without a function and a definite connotation, these spaces don't necessarily require a transformation, but must be preserved and maintained as other type of spaces, unused, indeterminate and open (Clément 2004).

"Junkspace is the residue mankind leaves on the planet [...] is what remains after modernization has run its course" (Koolhaas 2000). Just like crazed slag, the remains of a rational planning process contaminate the entire system, rendering it inconclusive and frustrating all attempts to implement any sort of order. This collection of residue, or junkspace, is the reality in which we find ourselves today and constitutes an interpretive key of contemporary culture.

In the introductory essay to the book *The Lost Vanguard: Russian Modernist Architecture 1922-1932* (Pare 2007) Jean Louis Cohen uses the abandoned remains of modern Russian avant-garde architecture as an interpretive key of the historical and cultural context in which they were was born. Abandoned buildings immortalised by the photographic lens of Pare, become the interpretive key of a specific moment in history while at the same time demonstrating the allure of that type of architecture reduced to mere rubble. Their textual value and their ability to serve as a testament have often transformed remains into materials specifically representative of national and cultural identities. ISIS has targeted numerous archaeological sites, identifying in this type of heritage a representative element of the civilisations they seek to attack and their thousand-year old process of construction and growth. "Créer de l'histoire avec le détritus même de l'histoire" (Benjamin 2000, vol. IX, p. 607) suggested Walter Benjamin, quoting Rémy de Gourmont and introducing the "rag-merchant" (Benjamin 2000, vol. IV, p. 144) as an historian of culture, collecting remains and assembling them in a silent story devoid of comments, whose meaning is hidden in its dialectics in the absence of any type of formal construction.

In December 2011, the "Re-Cycle. Strategies for architecture, the city and the planet" exhibition was set up in the MAXXI museum in Rome. It was a study on the theme of recycling the existing, viewed from the perspective of all disciplines representative of contemporary culture. The materials exhibited included projects that "displayed the potential of remains and waste as a response by visual culture and design to the problem of sustainability: *re-building* rather than building: *building above below around inside on top, using waste materials, as opposed to building, living the ruins rather than building, re-naturalising rather than re-urbanising*" (Ciorra, Marini 2011). Ecology, waste disposal, the pressing need

to slow down development and therefore land usage, have made it necessary to adopt a recycling culture able to guide actions geared towards the city's growth and transformation, contributing to the development of new-found knowledge about our existing heritage.

Testimonies from the recent past, materials that are awkward and difficult to reintegrate, an enormous number of building and architectural remains, even authorial ones, spread all throughout European and above all Italian territory, today represent the legacy of an overabundant period of construction that consumed almost all of the land's resources, generating entire landscapes of works either incomplete or abandoned upon their birth. This heritage needs to be reintegrated and reactivated. It is at the centre of the current debate on the relationship between design and the pre-existing, in its various declinations including restoration, recycling, preservation, retrofitting etc. In the 12th Edition of the Biennial of Architecture of Venice in 2010, Rem Koolhaas and the OMA group presented "Cronocaos" at the Central Pavilion, a reflection on the materials inherited from a not-so-distant past, and the ethical value that should be attributed to these realities by good design practices. This reflection by Koolhaas highlighted the progressive resetting of time, today a recurring phenomenon in the interim between the construction of a project and its decline into a ruin: this reduction in a project's vital lifecycle opens up to a reflection on the progressive accumulation of these remains, shedding light on the urgent need for a demolition theory. The latter must determine not so much what needs to be preserved, but rather what can be eliminated through planned decommissioning or demolition processes in a series of phases, in line with the insight of Kevin Lynch (Lynch 1990).

Just a few years later, Koolhaas returned to evaluate the relationships established between contemporary culture and the rest of the modern world. He did it again in Italy at the Biennial of Architecture, with the 2014 edition about "Fundamentals." In the section "Absorbing modernity 1914-2014," each nation portrayed its relationship with recent history giving way to a common approach among the various wings; less focused on the idea of a blank slate and the push towards the new, more inclined towards re-working and re-activating the materials of the past. A retroactive view of remains by the modern world now seems unavoidable if attention is to be shifted to the present. The urgent need to outline new trajectories in the dialogue between the pre-existing and innovation is making itself heard more than ever before.

A reflection on the potential of remains, seen as materials that can be reused in recycling processes, cannot help but consider the increasingly popular trend of adopting cultural production techniques based on reassembly, collages, mash-ups, remixes, recycled images, film fragments, song pieces, etc., all fitted back together in a totally new dimension of expression. In these actions, the focus on waste, leftovers, the

remains of materials that have already been produced, doesn't lie so much in their meaning or origin but rather in their operational utility, whereby they are seen as working materials. One looks at the existing, at the already known, at the past, but without an ideology, without a desire to narrate or reconstruct; the citation isn't needed, the source doesn't matter (Bertozzi 2012).

Remains, rubble and ruins seem to come together and comingle in the generic dimension of the pre-existing, becoming an interpretive category of the present day. The imaginary drive towards the future is replaced by the need to describe and elaborate on the present, without looking back or making projections towards that which is yet to come, but rather simply elaborating on that which *is*. "Presentism" (Hartog 2003), the period of "new realism" (Ferraris 2013) and the current "hunger for reality" (Shields 2010) all shed light on the need to start from where we left off, to build up the world beginning from the existing, to entrust to remains the task of designing the relations between the present and the past or future.

Bibliography

Augé, M., *Le temps en ruines* (Paris: Galilée, 2003) | J. Baudrillard, *Simulacres et simulation* (Paris: Galilée, 1981) | Z. Bauman, *Wasted lives. Modernity and Its Outcasts* (Cambridge: Polity Press, 2003) | W. Benjamin, "Pittura, art nouveau, novità," in Id., *Opere Complete* (Torino: Einaudi, 2000) | Y.-A. Bois, R. Krauss, *Formless: A User's Guide* (Cambridge, Mass.: Zone Books, 1997) | P. Ciorra, S. Marini, *Re-cycle: Strategies for Architecture, City and Planet* (Milano: Electa, 2012) | *Collins Concise English Dictionary* (Glasgow: HarperCollins Publishers, 2008) | M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo* (Roma-Bari: Laterza, 2013) | S. Freud, "Das Unheimliche," *Imago*, 5/6 (1919) | S. Freud, *Die Traumdeutung* (Leipzig-Vienna: Franz Deuticke, 1899) | F. Hartog, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps* (Paris: Éditions du Seuil, 2003) | R. Koolhaas, "Junkspace," *A+U*, special issue (May 2000), *Oma@work* | K. Lynch, *Wasting Away*, edited by Michael Southworth (San Francisco: Sierra Club Books, 1990) | J. Miles, *Want not* (New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2013) | R. Pare, *The Lost Vanguard: Russian Modernist Architecture 1922-1932* (New York: The Monacelli Press, 2007) | A. Rossi, *A Scientific Autobiography* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1981) | D. Shields, *Reality Hunger: A Manifesto* (New York: Vintage Books, 2010) | G. Simmel, "Die Ruine," in Id., *Philosophisce Kultur, Gesammelte Essais* (Leipzig: Klinkhardt, 1911) | R. Smithson, "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey," *Artforum* (December 1967) | B. Tschumi, "Advertisement for architecture" (1976), in Id., *Architecture and Disjunction: Collected Essays 1975-1990* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996) | A. Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1992) | P. Virilio, *Bunker Archaeology* (New York: Princeton Architectural Press, 1994).

Giulia Menzietti

remembrance (rɪˈmɛmbrəns) noun [c. 1300, "a memory, recollection," from Old French *remembrance* (11c.), from *remembrer* (see *remember*, from Latin *rememorari* "recall to mind, remember," from *re-* "again" + memorari "be mindful of," from *memor* "mindful"). From late 14c. as "consideration, reflection; present consciousness of a past event; store of personal experiences available to recollection, capacity to recall the past." Also late 14c. as "memento, keepsake, souvenir," and "a commemoration, remembering, ritual of

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 3 June 2016

> commemoration." Meaning "faculty of memory, capability of remembering" is early 15c.]. | **1.** the act of remembering or state of being remembered. | **2.** something that is remembered; reminiscence. | **3.** a memento or keepsake. | **4.** the extent in time of one's power of recollection. | **5. a.** the act of honouring some past event, person, etc.; **b.** (as modifier) → "a remembrance service."

"I must have given you something / If you look at me with those eyes," sang popular Italian singer-songwriter Piero Ciampi in his 1970's song *Tu no*. His sentence is made up of a main clause and a subordinate, governed by a precise *consecutio temporum*. The main clause ("I must have given you something") is an independent phrase, because it contains all the words that are needed for its meaning to be understood. The subordinate clause ("If you look at me with those eyes") does not stand on its own from the semantic nor from the syntactic points of view, as it is linked to the main clause by a causal connection. In Piero Ciampi's couplet, syntax and *consecutio temporum* affirm that the present (the woman's gaze) depends on the remembrance of the past (what she was given).

We must transmit ourselves: such is the teleology of all civilizations, but it is also a dictate of our individual instinct. We must pass ourselves on to the future (both as individuals and as a community), but also receive what is other than us from the past, in a double extroversion that is written in our cultural system as well as in our neuronal system, and above all in our genetic code. Remembrance is part of us, and lives in the two dimensions other than what we are at a precise moment: we exist as a cognitive assembly (LeDoux 2015), a body that moves into space thanks to time, a dynamic mass coordinated by innate reflexes, memorised experiences, future projections; we live within a three-dimensional dimension, organized along the axis of yesterday, today, and tomorrow. Remembrance is here and now, and is related to what has already been; but it is also a project, a future resolution, as much as it is a prescription or instruction from the past, a legacy that does not find a final recipient or user; it is like a *refrain* that repeats itself infinitely, thus not consigning itself to its past. Remembrance structures us so deeply that we cannot free our gaze and eliminate from our eyes what we were given, as Piero Ciampi knows very well.

"What we are you will be. What you are we were" warns the living a tomb in the Monumental Cemetery of Verano, in Rome. The secular outlook of Ugo Foscolo's hendecasyllabic blank verse exorcises the horror of oblivion, advocating recollection: "He only who bequeaths no heritage / Of warm affections, joys not of an urn" (Foscolo 1820). The cult of the dead precipitates the absolute into the becoming. Through recollection the watertight seals between the compartments of time are corroded: the flesh never becomes really dust, it is never completely consumed but remains eternal, evolving inside those who feed upon it.

Lara's children, the Lares, belong to a time when superstition grounded, embraced, and gave substance to religion, but that time is still reflected in ours, and we still need statues to protect our homes. We are still superstitious, we are still religious people. "It is not a right lying outside my might that legitimizes me, but solely my might," states the Max Stirner's assumption, that was quickly overcome thus: "The value of individuality is converted into an affirmation of spasmodic selfishness" (Croce 1909). Could those pages by Stirner be interpreted differently, and their purport be examined closely before dismissing them with a quick passing remark that branded them the "affirmation of a spasmodic selfishness?" Maybe yes. Perhaps there lies the value of autonomy, the freedom from the need to derive our reality from any antecedence. Maybe Stirner's positions could be accounted for in a different way than that set out by Croce in the wake of the Christian tradition or, from the Giacomo Leopardi's secular perspective, in pursuit of the "magnifiche sorti e progressive." However, the Hegelian line did not continue along the trajectory drawn by Stirner, but rather deviated along Leopold von Ranke's *Weltgeschichte*. It is not absolute notions but the variety of contexts that produce history, and documents and the interpretation of facts make it possible; thus, after all, even under the wings of a yet disjointed Walter Benjamin there is the wind of the past (and of remembrance) that blows continuously and interacts with the present.

We are not able to accept the fracture: amnesia is a disorder to be corrected; ours is an analytical and consecutive progress, *À la recherche du temps perdu*, powered by remembrance. Each hypothesis must have a foundation, each project a relationship with what preceded it; every theory must have a human referent, each system a relation with that with which it comes into contact, yesterday, today and tomorrow. There is no room for the new absolute for those who have deleted the notion of absolute itself by precipitating it into the becoming of history, precipitating it into History. In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God, and from there we must continue: this is the incipit of the Western world. The Bible is its sacred text, substantiating that remembrance that is not such, or it is nothing but a false memory. A man somewhere claims to have miraculously multiplied a few fish, and millions of people around the world have paid heed to his Testament, sitting for thousands of years at an empty table, misrepresenting a metaphor or drawing nourishment from something that is a story rather than a remembrance. It is the pursuit of the extremes of memory, or of those early memories that we fail to recall, that produced myth first of all, and then religion, with which we are still forced to contend even against our will. And it is always seeking the extremes of memory, of what evidently we cannot see or touch, to push science – the other face of the western world attracted to origins and explanations – to live for years as a mole deep in the ground in order to understand what was there

before us, almost as if this had any use in predicting what we will be in the future. This is because we still cannot free ourselves from the preconception already held by Thucydides (a historian, in fact): we still believe that knowing the past helps us to understand the present and predict the future, and we continue to dig and to stratify. Indeed the 27 km *Large Hadron Collider* is itself almost a relic: the physicists are already envisaging the *Future Circular Collider*, 80 or 100 km long ("Actually, we only made suppositions. It could be a linear or a circular machine. It could accelerate protons or electrons. Surely the LHC will not go beyond 2035 and will need a heir," said Fabiola Gianotti, Director General of CERN in Geneva, in the pages of the Italian newspaper *La Repubblica* of 14 April 2016). And of course – it goes without saying – the heir will remember the achievements of its predecessor. After all "our life is not our life, merely the story we have told about our life" (Barnes 2011): everything is narration, constructed remembrance, or a construction over a memory; "life and reality are history, and nothing but history" (Croce 1938).

In any event, it is not only civilisation that makes memory central and inevitable, and it is not only culture that forces us to keep a record of what came before; a compulsive record that is found inside ourselves, as well as outside, taking shape in cave art first, in paintings later, then in photographs and today in the virtual contents of cloud computing. Similarly to CERN probing the secrets of the universe in the depths of a mountain in Switzerland, the neurologist Sigmund Freud relentlessly investigated the deep recesses of the mind, to recover that which consciousness has concealed, but which is really there in some electric or chemical process of our secret abyss: the past is really there, inside us, it is not mere superstition, a myth or a story. And the impossible suppression of memory, its preservation as an intrinsic part of our being that affects our present and our future (McCarthy 2007) it is not only due to our neurons and synapsis: we are made of memory also by dint of our genetic code. It is neither simply our appearance or abilities, passions or skills, diseases or immunity, nor only our predispositions that our body remembers because it is the legacy of the materials that generated it and that we will (or should) in turn hand down to posterity. We are consequent and we will have consequence, and this is so not only for what we are, but also for what we do: we also remember the experiences that are not ours but of others. And this we do, in fact, not only through testimonies and chronicles, not only through biographies and histories. Culture is not alone in transmitting memory. "We subjected Fo mice to odor fear conditioning before conception and found that subsequently conceived F1 and F2 generations had an increased behavioral sensitivity to the Fo-conditioned odor, but not to other odors. When an odor (acetophenone) that activates a known odorant receptor (Olfr151) was used to condition Fo mice, the behavioral sensitivity of the F1 and F2 generations

to acetophenone was complemented by an enhanced neuroanatomical representation of the Olfr151 pathway. Bisulfite sequencing of sperm DNA from conditioned Fo males and F1 naive offspring revealed CpG hypomethylation in the Olfr151 gene. In addition, in vitro fertilization, F2 inheritance and cross-fostering revealed that these transgenerational effects are inherited via parental gametes. Our findings provide a framework for addressing how environmental information may be inherited transgenerationally at behavioral, neuroanatomical and epigenetic levels" (Dias, Ressler 2014). As experimental science shows, the inanimate particles that are made to collide in the *Large Hadron Collider* are not alone in reminding us what has happened: mice too are able to remember a path they never took. Thus even knowledge, and not only the ability to learn, can be handed down through genes. The memory of what was learned and done can be handed down from one generation to the next through paper or microchips but also, as happens for the colour of our eyes, through sperm. In our brains there is a material element, in addition to a cultural element, by virtue of which memory warns and informs our daily existence.

Even when the future takes centre stage, as in Philip Dick, remembrance is the real protagonist. The replicants hide their origins from the others. And they confuse the others so much that, thanks to the memories that were implanted in them, the others themselves, that is, humans, like Harrison Ford in the film version, become suspicious of their own nature. It is the flying dove, a silent witness; it is the end of memory to remark *Blade Runner*, an individual recollections that cannot be transmitted. "I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhauser gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain. Time to die:" thus speaks Rutger Hauer to agent Deckard/Ford in reprimand, thus he sublimates his own melancholy transforming his personal, individual tragedy into a collective, social tragedy: the experiences of a replicant without heirs will be lost, and the loss will affect whoever will be deprived of his memories.

"So many things happen without anyone realizing or remembering. There is almost no record of anything, fleeting thoughts and actions, plans and desires, secret doubts, fantasies, acts of cruelty and insults, word said and heard and later denied or misunderstood or distorted, promises made and then overlooked, even by those to whom they were made, everything is forgotten or invalidated, whatever is done alone or not written down, along with everything that is done not alone but in company, how little remains of each individual, how little trace remains of anything, and how much of that little is never talked about and, afterwards, one remembers only a tiny fraction of what was said, and then only briefly, the individual memory is not passed on and is, anyway, of no interest to the person receiving it, who is busy forging his

or her own memories" (Marías 2013): the adherence to shared memory is a value. Individual remembrance still exists and precipitates into the future even without a plan: it is the community, and not the individual, who not only wishes but in fact needs to elaborate shared memories.

"Who among you deserves eternal life?" (Houellebecq 2005). The French intellectual's answer to this question is the same as Marías: Daniel's cloning is an empty game because it is mute, his survival in duplicates of himself informed by the past is not supervention, nothing happens beyond his being; if eternal life is possible, Daniel's eternity is an island where there is no place for anything but a personal record, which finally does not concern even the person that wrote it. Essentially our lives are based on perpetuating or handing down in order to live again or that a part of us be given so that it can live again. Goya's *Saturn* does not only devour a body but the whole reason of being of a culture constructed with much effort over millennia; his wild-eyed gaze is that of a madman, which – for us, the mentally sane – is anyone who does not understand that the present derives from the past and marks a trajectory to the future, and that to break that chain equates to recklessly interrupting a path that must continue. Accumulating memory is a virtue, and the elderly are wise. The only acceptable suicide is that of the saviour who asks himself "Why me?" and feels shame at not having been submerged like the others; who cannot live with that embarrassment but, before reverting to silence, speaks on behalf of those who cannot speak, reaffirming the only value of existence, that of testimony, that is, acting as an intermediary between what came before and will come after, between others than himself (Levi 1986). Who deserves eternity? Goya's *Saturn*, a monster indifferent to the sacred, does; Houllebecq's hero deserves it, an alienated character that achieves the wrong objective, who confuses the necessary survival that is at the foundation of every species, with his own, useless survival. The experiences of the replicant in *Blade Runner* deserve the eternal life. Also the lessons that remind us what we must not do deserve eternity. Eternity is not deserved by those who attempt to hand down their own individual memory, which "is not passed on and is, anyway, of no interest to the person receiving it" or is only handed down partially and soon forgotten, but by those who hand down a universal dimension. "Everything is forgotten or invalidated," an assertion that implies the word "unfortunately" which embitters it and animates our battle against holocausts and terrorisms. Nothing would leave a mark, everything would be lost and forgotten, and with that everything all would be lost. Stanley Kubrick's projection into the future spins in a circular path, Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* that accompanies David Bowman's metamorphosis in his reversal to a foetus links the end of *2001: A Space Odyssey* to its beginning, in which the hominid learn the use of tools after touching the monolith. Without memory, our

opposable thumbs would not be able to shape a stone into an arrow as they have done since the time we learnt to write and pass on knowledge. So many things no one notices, many things nobody remembers, many others are remembered only in part, but they all happened and are all happening: many things have been done and are done, although there is little left. So many things no one noticed, that were not important after all, or were important only for those who experienced them, or they would have been important for us too and now we would not be here but somewhere else, perhaps we would not have the ideas that we have but other ideas. Many experiences have been lost, many rejects have been reabsorbed, the linearity of the route exists only because it is the only path that we can read. The truths sown in the field of our thought have grown well because many twisted boughs were pruned, crime was always met with punishment, our history is that of the primate that developed into man, prolonging its life and making eternal what it discovered along the way and the discoveries that nourished it. "Meditate that this came about: / I commend these words to you. / Carve them in your hearts / At home, in the street, / Going to bed, rising; / Repeat them to your children, / Or may your house fall apart, / May illness impede you, / May your children turn their faces from you" (Levi 1959): what we have realized and applies to everybody must be remembered and repeated again and forever. We all shape our memory, but a great part of it is made up of what is passed down and what is continuously reminded to us: this is relevant for me, that is relevant for many if not all of us; this is only a testimony of myself and that is a testimony of ourselves. I bear witness to myself, I attempt to pass myself on as an individual; we witness ourselves, and as a species we have to be able to pass ourselves on. Everything is lost and forgotten, but if many of us saved a single book, an entire library could survive a fire (Bradbury 1953). Meditate that this came about: millions have suffered the same cruelty and the same injury and this should be repeated to our children so that it never happens again. Meditate that this came about: the cruelty and injury I have suffered do not matter, my thoughts and my actions do not matter if they are not yours too; my projects, my desires, my doubts and my dreams do not matter if they are just mine. Meditate that this is and has always been: cruelty and injury that can be shared do matter, as only empathetic memory is eternal, and what cannot be shared cannot be remembered. We really leave a small part of ourselves, not only because individual memory is not transmitted and those who receive it do not care. We really leave a small part of ourselves and it is, after all, the small part that fits in the small space that is left within us for our personal memories; how little there is of us within us, how much is taken by the memory of others, how much space is taken by what was passed on to us and became ours even if it was not, and will no longer be ours when we pass on the baton. How little we

can pass on that is really our own, how little our experiences are our own, our perspective on things is truly ours or instead it only sees what we were told to remember or what we have learned to recognize in a certain way. The opposable thumb of the first monkey that used it to handle a tool deserved eternal life and is still ours as we write what is only partly ours. Goya's *Saturn* deserves eternal life because it depicts the present destroying the past, what the past has told and continues to tell us: it reminds us of what is written inside us even if it does not belong to us and was told by others. Goya's *Saturn* deserves eternal life because it reminds us of the madness of those who devour the future, forgetting that which the first monkey who became man passed on to us from the past: what concerns not only me but us, is that what we are and what we were shall continue to be. Because individual recollection exists regardless of our will, it organizes the present and projects itself into the future even unintentionally. However, it senses the caducity of its own particular nature. Similarly to the replicant's memory in *Blade Runner*, it wants to be recorded, but in order to do so must be perceived as general, sought after and claimed by many.

"Ora questo è perduto", wrote Aldo Rossi in 1975. With this statement he bore witness not to the end of a story but the end of a *shared* story. "Dieses ist lange her" is not a translation, as might be suggested by the slash between the two sentences next to his signature under the drawing, in the way of title, but only an addition to the sentence in Italian by way of comment. "Now this is lost" and "This is a long time ago", but the Gallaratese portrayed in its decline in the drawing had actually just been completed. While by drawing John Soan's *Bank of England* as a ruin Joseph Michael Gandy represents something that would inevitably occur, thus suggesting a pure projection of the present into the future, in Rossi's work the present is already the past, as it has become an individual remembrance. What the Gallaratese could have been appears to him already crumbled. Even though it is not clear who should be to blame – and in other works by Rossi the same collapses will be connoted as "Murdered architecture" – from that moment onwards the city has increasingly expressed individual needs, as in a theatre where there is clear distinction between the audience and the actors even if the roles are not fixed; a stage where individual remembrance projections take it in turns to rise to the stage from the stalls but are incapable of establishing a collective memory. The Modern plan – decidedly forward-looking in its attempt to indicate a new collective route towards social progress – in Rossi's melancholy representation of 1975 was already long gone, and had given way to the more or less scientific autobiographies that would increasingly take centre stage. Disenchanted with the presumed supremacy of the future and turned in upon their memories, which made them incapable of interpreting or shape those of others, architects renounced commitment, or indulged in self-seeking pursuits, thus losing the

political aspect of their work and remitting their social mandate to others. Postmodernity was at the gates: the subjectivity of Merleau-Ponty's phenomenology had already combined with that of Freud's unbridled desires (Lyotard 1971); soon it would make of the parenthesis the sign characterizing the historical phase that continues to this day, identifying and revealing the partiality of presumed comprehensive thought (comprehensive in the sense that it embraces and knows a plurality) and would have opened the doors to the value attributed to all that is intimate, relative, local as opposed to universal. Thus, Paolo Portoghesi's *Strada Novissima* is not quite so new, and it is no longer a public road: by reopening the Corderie dell'Arsenale – a virtuous attempt at the rediscovery of forgotten spaces – the first Venice Architecture Biennale in 1980 appeared only beyond Aldo Rossi's front door, and the city represented is a familiar interior that seemed inhabited by architects each recalling their personal fragments of a story. Such notion of remembrance has not changed since then. Thirty years later, at the 2010 Venice Architecture Biennale curated by Kazuyo Sejima, Do-Ho Suh covered the floor of the Palazzo delle Esposizioni with potassium ferrocyanide and ferric ammonium citrate, and interposed a negative between the ferric salts and the ultraviolet light from the roof, thus producing a photographic image. While the process might not be accurately described, the title, *Blueprint* clarifies the meaning of the work. What was it that the Korean artist wanted to photograph? Suh confronts us with three realities: Venice, New York, and South Korea. In the negative that hangs from the room ceiling there is the plan of the house in the States where the artist lives, that is, his present and his immediate future; printed on the cloth laid out on the floor are the perspective drawings of his family home in Korea and of an ideal Venetian palace, thus representing the past and, again, the present (his being in Venice at that time). With this installation, Suh staged the photographic evidence of a wholly private condition, that of his past, present, and future in a pure self-display. In that same edition of the Biennale, halfway between Do-Ho Suh and Wu Ping and Yang Wu's house transported from China to Zurich as *Nagelhaus* by Caruso St John and Demand (a private recollection that attempts to find the strength to resist the onslaught of bulldozers and progress through sharing), Tom Sachs disassembles a large monument erected, once again, to remind us what Modern, and Rossi's "Murdered architecture" might have been: the notation "13 death" along the downward arrow on the side of Le Corbusier's drawing of the *Unité* tells us that the attempt to construct a new collective memory has been reduced to an artist's memory of the 13 people who threw themselves out of the windows dotting those façades. While other notations in that exhibition remind us that the twin towers of the pupil Minoru Yamasaki were not at all able to solve "la guerre aérienne" as *La ville radieuse* was meant to do, according to his mentor, Le Corbusier. The rhetoric of the Modern, the attempt to construct new products of collective

consciousness disconnected from the past, failed the test of time, according to Sach. It is a reminder that was hardly needed. Rossi had already sentenced, "Now this is lost," nostalgically attached to the ideas that inspired his Gallaratese, therefore paradoxically incapable of that forward-looking vision that the lamented Modern had indicated. Nevertheless it was an unstoppable process, and the strong power of a remembrance more and more circumscribed on individual portraits was becoming widespread, meeting little resistance. After Do-Ho Suh's intimism and Sachs' aesthetically respectable but historically superfluous drawings, the 2012 Biennale, curated by David Chipperfield, appears as a haphazard move that belatedly seeks to find an undoubtedly long lost "Common Ground" overcome by the objectivity of individual and isolated contributions that only a curator or the title of an exhibition can combine. Moreover, Rem Koolhaas's "Fundamentals," an utterly personal remembrance that appeared two years later, was already on the horizon. It is the spiritual testament of a single person who to all effects ferried and guided the Floating Swimming Pool of the Modern down to the banks of the Postmodern, and that was able to consume his ideas faster than consumerism itself had done with all the components of our reality. That same consumerism that in all appearance seems to violate the sacrality of remembrance, but in truth works in a similar way to that modern from which it derives after all. Because "the nihilistic character of consumerist economy, which lives in denial of the world it produces because its permanence would mean its end" (Galimberti 2003), and that fights against any duration, means that today, paradoxically, we increasingly feel the need to remember: "Things have always been consumed and become unusable, but in the uninterruptable production-consumption cycle they are conceived with a view to their rapid obsolescence. As a matter of fact, not only are they created to be transitory, but their 'expiration date' must be as short-term as possible. Thus, instead of just ending their existence, the *end* of things is conceived from the beginning as *their ends*. In this process, where the principle of destruction is inherent in production, the *use* of things must coincide as much as possible with their *wear and tear*" (Galimberti 2003). In this process that involves us too, the ever-accelerating deterioration of the world around us is the most perfected manifestation of the urgency of memory, and the more effective demonstration of its necessity. Modern and Postmodern: the myth of the new and the planned obsolescence of products, on the one hand, the replaceability of ideas resulting in the multiplication of interpretations, on the other hand. The more Nihilism drives us to destroy, the more that which remains disappears to the benefit of that which happens; the more the present is evanescent and the more we need to find stability and continuity elsewhere, seeking them in conservation rather than in planning. However, nowadays remembrance is extremely mobile, articulated, and relative. Moreover it is not true that our recollections are statically fixed in our brains: whenever something resurfaces in

our minds, new neuronal connections update it and modify it by associating them to experiences or new knowledge that we have gained in the meantime (from the moment that produced the remembrance): memory is flexible. The experiments conducted in laboratories that analyse the brain as an organic substance tell us so, but also psychoanalysis, which sets itself the goal of correcting things that for some reason remain firmly incrusted in our minds, thus interrupting the natural course and developing memory; it is philosophy itself that tells us that history, world, reality "always appear in an experience, hence in a movement of interpretation which contextualizes them according to a network of differences" (Derrida 1988). In short, the notion of a "Common Ground" today seems rather unrealistic. For us, the postmoderns, there is no remembrance that can be collective, because our ideas cannot have a common foundation, because there is no single way in which things stand and there is no single way to represent them; there is no definite truth, and the very thought is downright dangerous because the *pensée unique* gives way to dogmatism and it is far from our idea of democracy as an extension that is resolutely and courageously open to exchange and thus to conflict (Putnam 2004). Hence, at the 2016 Venice Biennale of Architecture "Reporting from the Front" appears on the scene to talk about conflicts rather than "Common Ground:" Alejandro Aravena invites on a stage that is only temporarily shared, simple personal battles, whatever their scale, difficulties, political, economic or social significance may be. In addition to telling us the challenges involving the architecture's willing victims (to overthrow, updating it, the famous subtitle of *Exodus*), "Reporting from the Front" reminds us that nowadays remembrance has to contend with daily events: even Aravena's event, like that of previous exhibitions in Venice, or of the thousands who flock to our cities and have stolen the show from architectural monuments as spaces of memory – cannot be consigned to oblivion. The event is the new ontological form of a fragmented reality that continually occurs, as multiple and dynamic as the ideas and principles that govern it. And as such, as a new object, the event, intended as everything that happens, must find the form of its transmission, because – as I have hopefully clarified – we are unable to relinquish anything whatsoever. Because remembrance, which nowadays is the account of events that very quickly stratify in all of us, is either shared or nobody cares: without sharing the battles of architecture's willing victims "Reporting from the Front" will be lost like tears in the rain, like the wars fought by the replicant in *Blade Runner*.

Talking about remembrance architecture, or of memory in architecture, nowadays means not so much talking about the construction of artefacts that recall events, but of how far our mind (a more and more individual and less collective entity) assigns or does not assign relevance to memories and to which out of the many memories; how far it appreciates or not the present reality according to its own

memories; to what extent, in short, memory that is less and less shared affects space, influences our spaces and the interpretation of our spaces, and thus their organization through the project.

"My memory is so full that sometimes I can't bear it. I'd like to lose more of it, I'd like to empty it a little. No, that's not true, I would rather it didn't fail me just yet. I just wish it wasn't quite so full. When you're young, as you know, you're in a hurry and always afraid that you're not living enough, you feel impatient and try to accelerate events, if you can, and so you load yourself up with them, you stockpile them, the urgency of the young to accumulate scars and to forge a past, it's so odd that sense of urgency. No one should be troubled by that fear, the old should teach them that, although I don't know how, no one listens to the old any more. Because at the end of any reasonably long life, however monotonous it might have been, however anodyne and grey and uneventful, there will always be too many memories and too many contradictions, too many sacrifices and omissions and changes, a lot of retreats, a lot of flags lowered, and a lot of acts of disloyalty, that's for sure. And it's not easy to put all that in order, even to recount it to yourself. Too much accumulation. Too much vague material collected together and yet somehow dispersed as well, too much for one story, even for a story that is only ever thought" (Marías 2005): this is the situation in front of us and within us. In a contemporary world the complexity of which seems impossible to decipher in any one way, and where reality is continually augmented, not surprisingly neuroscience is assuming an increasingly central role (as long as the feud that has begun between computationalists and cognitive researchers within the largest research project launched to date at a European level does not limit their ability to produce results, and therefore relevance). The field work is increasingly tightening around minute yet unknown spaces, and therefore the only ones capable of offering answers: if the Large Hadron Collider accelerates infinitesimal particles to levels beyond belief, the Human Brain Project seeks to equip us for a reality that appears more and more accelerated in its evolution.

The future of a landscape – the material (an object, a territory, a city) and cultural future (ideas and values) – does not necessarily have to do with the remembrance of what it was before appearing in its form, that of the New. Of course remembrance has manifested in history to produce the New not only in chemical-electrical processes in the brain or in sperm, which transmits memories and physical features. From the Roman replicas of Greek statues to transcripts of medieval copyists, from Heinrich Schliemann who with his findings gives new depth to museums, to the reconstructions of Japanese temples or Venetian monuments (bell towers or theatres), from the invention of photography to that of computer: there are many physical incarnations of remembrance. Certainly also Marchel Duchamp played with the power of memory and

staged it in his most famous instance of recycling: the memory of the urinal is so vivid that it becomes, in his fountain, the engine and reason underlying his artistic act. But today the power of remembrance and its pervasiveness are under attack from several fronts, or at least questioned for the way it imposes itself. Until recently, culture was based on accumulation and stratification, and knowledge – even in the shape of inventions – was nothing other than continuous improvement of what came before, and therefore it was built on a linear evolution or on the subversion of memory; today the far-reaching postmodernist movement combined with democratization (everyone has the right to say anything) and the multiplying contexts, really puts everything (and it is a lot) on the same level, and even remembrance has no more value than its opposite, amnesia. Again, every idea, as well as every object, has become an event, and this may mean (if it is not like that already) overthrowing permanence in favour of evanescence, which has no need (ontologically speaking) of memory. Moreover, if on one hand remembrance supports are becoming more efficient (as they are capable of storing an ever higher quantity of data that is already so high that we no longer even remember what we are saving and above all to remember what), on the other hand our stories are becoming so numerous that their cataloguing and useful re-elaboration for future use is increasingly difficult to structure, or at least this operation seems more and more secret: everyone has their own experiences and is progressively confined to them, and who knows if the Human Brain Project will be able to derive a shared value from it. The rather useless but extremely democratic space of the selfies snapped during the six months of Koolhaas or Aravena's Biennale, or during the many events that every day build more or less impromptu communities in our cities, is certainly very different from that of the static architectural monuments. While the latter inexorably recall common truths and are restored in order to stand forever and remind us all the reason for which they were erected, the former is an uncertain space occupied by lasting but perishable personal recollections that might become common in the end. Selfies are made to remember nothing more than themselves to themselves, they are produced and consumed incessantly one after another, portraying a self continuously overwritten by another self. Often, only a place and a date automatically associated to a digital image allow us to reconstruct a moment that is not even so important to remember. Almost as if they were a multiplication of Opalka's work, a double-speed Opalka, or Opalka 2.0, selfies potentially recall any moment of anybody's life, because all moments are important for each of us at least in our eyes, and therefore must be fixed in the extensions of our memory and of our limited reality; or perhaps they reveal that no moment is important. Andy Warhol's was a *boutade*: a fleeting notoriety is really not possible for everyone, or maybe no longer interesting to everybody. The extreme channelling of a private sphere exhibited to all is not truly sharing; the framing

of selfies is endless, but their use, as Galimberti says, coincides with their wear and tear, is the infinite multiplication of remembrance that threatens to dissipate its reason for being.

Hence, to wrap up this definition and perhaps the need for it to be remembered or to recall, and to revive amnesia as an equivalent value after all, it is worth going back to Antoine-Laurent de Lavoisier's conservation formula: nothing is created, nothing is lost, everything is transformed. Perhaps this formula could be changed into: nothing is created, and nothing is lost, and everything is transformed, therefore nothing is worth remembering, one day or the other. After all, be it individual or collective remembrance, event or architecture, or be it that the past is less cumbersome, that we might or might not want be rid of the anxiety induced by the *memento mori*, in order to pave the way for the definition of a new meaning are useful the words with which the old retired university professor (with his overflowing memory) glosses the passage quoted above: "Sometimes I think it would be best to abandon the custom altogether and simply allow things to happen. And then just leave them be" (Marías 2005). Or it is worth quoting what is recalled in considerations somehow placed outside of time: "it is always the same thing that makes happiness happiness: the ability to forget or, expressed in more scholarly fashion, the capacity to feel *unhistorically* during its duration. He who cannot sink down on the threshold of the moment and forget all the past, who cannot stand balanced like a goddess of victory without growing dizzy and afraid, will never know what happiness is – worse, he will never do anything to make others happy" (Nietzsche 1997). Although it is obviously impossible to forget, we will conclude by recalling the beginning of this essay with a quote by the unhappy Piero Ciampi (*In un palazzo di giustizia*, 1973): "I called a cab / Let it carry away the past, / You got in resentfully, / One look and you stepped out, / One look and you stepped out, / In a moment you stepped out."

Bibliography

J. Barnes, *The Sense of an Ending* (London: Jonathan Cape, 2011) | R. Bradbury, *Fahrenheit 451* (New York: Ballantine Books, 1953) | B. Croce, *Filosofia della pratica. Economica ed etica* (Bari: Laterza, 1909) | B. Croce, *La storia come pensiero e come azione* (Bari: Laterza, 1938) | J. Derrida, *Limited Inc* (Evanston: Northwestern University Press, 1988) | B.G. Dias, K.J. Ressler, "Parental olfactory experience influences behavior and neural structure in subsequent generations," *Nature Neuroscience*, 17 (2014) | U. Foscolo, *The Sepulchres… From the Italian of Ugo Foscolo*, Translated by Stratford Canning Viscount Stratford de Redcliffe (London: 1820; or. ed. 1807) | U. Galimberti, *I vizi capitali e i nuovi vizi* (Milano: Feltrinelli, 2003) | M. Houellebecq, *The Possibility of an Island* (London: Weidenfeld & Nicolson, 2005) | J. LeDoux, *Anxious: Using the Brain to Understand and Treat Fear and Anxiety* (New York: Viking, 2015) | P. Levi, *If This Is a Man* (London: The Orion Press, 1959) | P. Levi, *The Drowned and the Saved* (New York: Summit Books, 1986) | J-F. Lyotard, *Discours, figure* (Paris: Klincksieck, 1971) | J. Marías, *Your Face Tomorrow: Fever and Spear* (New York: New Directions Books, 2005) | J. Marías, *Tomorrow in the Battle Think on Me* (New York: Vintage, 2013) | T. McCarthy, *Remainder* (New York: Vintage, 2007) | F. Nietzsche, *Untimely Meditations* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997) | H. Putnam, *Ethics without Ontology* (Cambridge: Harvard University Press, 2004).

Alberto Bertagna

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 22 maggio 2016

remix (re-mìx) n.m. invar. [voce ingl.; deriv. di *to remix* propr. "mischiare di nuovo"]. (mus.) Nuovo mixaggio effettuato su un brano musicale; anche, il brano stesso.

Remix letteralmente vuol dire ri-modifica. È una forma d'arte ricombinata derivata da elementi provenienti da diverse fonti che vengono mescolati insieme per creare una nuova composizione.

Più in generale la cultura remix può essere definita come l'attività di scambio di informazioni resa possibile dalle tecnologie digitali supportate dalla semplice pratica del "copia/incolla".

Il concetto di remix fa riferimento alla cultura popolare musicale che si sviluppò tra la fine dei sessanta e i primi settanta a New York e che prendeva spunto dalle radici della musica Giamaicana. Oggi, questa pratica artistica (intesa come attività di assunzione di campioni di materiali preesistenti ricombinati in nuove forme a seconda dei gusti personali) trova immediata applicazione e si estende ad altre aree della cultura, in particolare alle arti visive, svolgendo un ruolo fondamentale nella comunicazione di massa.

Per capire il remix come fenomeno culturale dobbiamo prima definirlo nella musica. Un remix musicale, in generale, è una reinterpretazione di un brano preesistente in cui la forma, "l'aura" dell'originale, rimane dominante nella versione remixata. Questo tipo di operazione, così come molte altre azioni appartenenti ad altri ambiti culturali in cui si riutilizzano elementi provenienti da fonti differenti, costituisce un tipo di legante, un collante culturale, un virus, che informa e sostiene la cultura contemporanea.

Spostare materia ed elementi per ricomporli in nuovi organismi rimanda ad azioni compositive legate alla tecnica del mixaggio, del montaggio, dell'assemblaggio, dell'accostamento, della selettività di senso, che oramai da qualche tempo caratterizzano le esperienze di numerosi ambiti artistici impegnati nel ricercare dispositivi in grado di agire su un'opera compiuta e statica con la finalità di concepire scenari in continua trasformazione e configurazioni continuamente differenti. Per la costruzione di un'estetica del campionamento, della selezione, la pratica del remix parte da un'analisi degli elementi di arte, musica e nuovi media, finalizzata alla descrizione di diverse forme di linguaggio capaci di investire la cultura nei modi che vanno al di là della semplice ricombinazione di base del materiale. Le parti di scarto derivanti da tracce di registrazione, da vecchie foto, da antiche audiocassette conservano una loro origine, preservano e riassumono un passato che le rende riconoscibili: ma il passato non può essere totalmente recuperato. I ricordi sono continuamente modificati e corrosi dal tempo: quanto più cerchiamo di preservare la memoria, tanto più modifichiamo e frammentiamo i ricordi. Nel "paradigma dell'esistente" in cui il nuovo può essere concepito esclusivamente come deriva di ciò che è già stato prodotto, tutte le disfunzioni, le dismissioni, i virus, gli errori di

assemblaggio o di compressione, le distorsioni e i rumori sono benvenuti in questo scavare nei meandri della memoria e quindi nell'atto di ricordare, di riconoscere la provenienza, di contaminare il "costruito" con il nuovo.

L'idea di riutilizzare parti esistenti per ricomporle in nuovi modi è sempre esistita e ha interessato tutti i campi, a partire dalla cultura: del resto la quasi totalità del nostro patrimonio culturale ci dimostra come tutti i creatori poggino, come disse Isaac Newton, "sulle spalle dei giganti".

La cultura, nel suo insieme, ha cominciato a usare il termine "remix" per descrivere un tipo di produzione creativa che si è resa possibile con l'evoluzione della tecnologia contemporanea. In realtà il concetto di remix si lega in maniera inscindibile a quello di digitale, in quanto quest'ultimo ha consentito in maniera concreta l'atto di prelevare campioni reali da registrazioni per manipolarli in qualcosa di nuovo lasciando intatta la sorgente campionata originaria. Questo tipo di operazione non era possibile ad esempio nella tecnica del collage, in quanto la selezione delle parti necessarie alla nuova composizione obbligava alla distruzione dell'originale attraverso il taglio. Nella fotografia, invece, la scelta del soggetto implica una sorta di campionamento anticipato, una "registrazione" di momenti di vita reale che rimangono e non possono essere alterati.

La produzione culturale è entrata in una fase in cui la pratica di archiviare materiali digitali (ma oramai anche fisici) sta divenendo un atto fondamentale verso una produzione creativa che potenzialmente può attingere a piacimento a una smisurata quantità di elementi. Proprio come si uniscono delle parole per costruire le frasi, in epoca contemporanea, soprattutto attraverso l'uso degli strumenti digitali, si possono creare opere uniche realizzate con giunzioni di materiali di differente provenienza. Tale processo è possibile in quanto ciò che viene prodotto digitalmente, ma anche fisicamente (per esempio in arte e musica), diventa parte di un immenso archivio, un database. Il materiale archiviato, immagazzinato, comincia a funzionare come dei mattoni ottimizzati che possono essere infinitamente combinati. Questo stato di cose in realtà è in gioco in tutti i settori della cultura e di conseguenza sta ridefinendo il modo con cui percepiamo il mondo. I progressi tecnologici in atto ci consentiranno a breve di visualizzare qualsiasi oggetto come elemento ricomposto da parti rigenerate, a proposito delle quali sarà possibile avere informazioni sulla provenienza, la storia e persino la previsione di riutilizzo. In breve nulla sarà più originale ma semplicemente sarà unico nel momento in cui viene sperimentato.

L'intervento sull'esistente oggi rappresenta una condizione ineludibile che investe molti degli ambiti di creatività in cui assistiamo alla necessità di ridefinire le tradizionali categorie d'intervento.

Nell'architettura, ad esempio, la crescente complessità costituita dalla presenza sul territorio di grandi quantità di incompiuto e rovine rende necessario ripensare quegli antichi dispositivi di manipolazione

del costruito i cui obiettivi non coincidono più con le nuove necessità: l'intervento sull'esistente attraverso azioni consolidate quali il restauro, inteso come attività legata alla manutenzione e conservazione di un manufatto storico, il riuso, come reimpiego o riutilizzo di materiale antico in costruzioni più recenti, così come la ristrutturazione, vengono affiancate e contaminate da altre operazioni più complesse, capaci di rispondere meglio alla complessità della realtà. Il riciclo, come riutilizzo dei materiali di rifiuto e trasformazione della materia prima in prodotto finito, rappresenta una delle azioni più incisive e ha molto in comune con l'idea di remix. Proprio nel remix musicale possiamo individuare delle analogie, o quantomeno delle suggestioni più o meno stimolanti, a gerarchia differente di alterazione, utili a definire nuove complesse categorie di intervento, in cui musica e architettura ritrovano espliciti punti di contatto. La percezione del rimescolamento musicale nel tempo diviene un aspetto della nostra realtà quotidiana che mette in gioco una rigenerazione culturale dove le implicazioni di questo processo alterano il modo con il quale siamo abituati a concepire la creatività e la sua relazione con l'autenticità autoriale.

Osservando la produzione musicale derivata dalla pratica del remix di questi ultimi anni possiamo distinguere differenti forme: una prima forma di remix, che potremmo definire "estensiva", è quella che parte da un brano e ne crea una versione più lunga attraverso l'introduzione di parti strumentali per renderlo più mixabile con altri brani: la composizione originaria (o il bene di origine) è chiaramente riconoscibile ma subisce lievi variazioni estensive, tramite parti caratterizzate da ritmiche differenti e sonorità facilmente combinabili con parti di altri brani.

Una forma differente di remix, "riflessivo", può essere quella che prevede l'aggiunta o la sottrazione di materiale dal brano o dall'oggetto di partenza. Si agisce introducendo nuovi elementi o togliendo parti significative senza perdere ancora l'essenza, le qualità e la riconoscibilità del brano originario: parti di materiale vengono aggiunte o cancellate, ma le tracce originali sono largamente lasciate intatte per essere riconoscibili.

Un ulteriore livello di remix, che potremmo definire "selettivo", contesta e modifica l'aura dell'autonomia originale del brano pur mantenendo il nome del prodotto: si agisce sulla decostruzione del brano o del bene lasciando il titolo come unica cosa riconoscibile rispetto all'originale e conservando quindi l'autorialità. Per essere chiari, in termini musicali, questo tipo di remix potrà sempre contare sulla "paternità" del brano originale. Esteso alle altre forme culturali, questo tipo di remix consiste nel concepire una sorta di secondo livello (o meta-livello) in cui la fonte è dichiarata ma difficilmente riconoscibile. In breve, noi dobbiamo sapere e vagamente intuire che stiamo ascoltando un remix di qualcosa di pre-esistente per evitare che la composizione venga considerata come interamente nuova, con il rischio di diventare plagio. La paternità dell'opera sarà condivisa dall'autore originario e dal remixer.

Nel libro *Remix Theory. The aesthetics of sampling*, Eduardo Navas definisce una quarta forma di remix, quella di "rigenerazione", che si muove oltre la musica (Navas 2012). Come le altre forme di remix, rende evidenti le fonti originarie di materiale, ma a differenza di queste non necessariamente utilizza riferimenti o campionature per convalidare la loro forma culturale. Gli elementi vengono selezionati in base alla loro funzionalità e ricomposti verso qualcosa di totalmente nuovo. In sostanza si selezionano parti provenienti da diversi brani e li si ricompone in modo nuovo senza che si possa mantenere il senso originario del "corpo di origine" ma consentendo soltanto di intuirne frammenti ricomposti in una nuova forma. Ciò determina una scissione di autorialità che si affranca da quella dell'autore di origine divenendo nuova opera soggettiva strettamente legata al riconoscimento culturale del nuovo autore, del remixer.

Il remix *rigenerativo* è più potente, in quanto funziona come legante di materiale riciclato che ha valore solo quando continua a circolare: definisce un processo, un "ciclo", che anziché rispondere esclusivamente alla necessità di riconoscere forme culturali diviene strumento programmatico ed estetico. Il remix di "rigenerazione" lascia dietro di sé la percezione di una forma statica, manifesta l'ambizione a una forma dinamica in continua evoluzione legata al flusso costante dei dati. In questo senso diventa esso stesso qualcosa di diverso rispetto alle altre forme di pre-riciclaggio sapendo di poter sperimentare la ricomposizione degli elementi più volte e in maniera differente. Attingendo alla banca dati di beni, immagini, suoni, testi e sorgenti video, può esprimere le infinite combinazioni nell'immediatezza che la tecnologia consente.

E. Navas, *Remix Theory. The aesthetics of sampling*, Springer, Wien 2012.

Ludovico Romagni

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 2 June 2016

remix (riːˈmɪks) verb [from *re-*, c. 1200, from Old French and directly from Latin *re-* "again, back, anew, against," Latin combining form conceivably from Indo-European **wret-*, metathetical variant of **wert-* "to turn" (Watkins), + *mix*, 1530s, back-formation from Middle English *myxte* (early 15c.) "composed of more than one element, of mixed nature," from Anglo-French *mixte*, from Latin *mixtus*, past participle of *miscere* "to mix, mingle, blend; fraternize with; throw into confusion," from PIE **meik-* "to mix"]. | **1.** to change the balance and separation of (a recording), usually to emphasize the rhythm section. | **2.** (noun) a remixed version of a recording.

Remix literally means re-editing. It is an art form derived from recombining elements from different sources that are mixed together to

create a new composition. More generally, the remix culture can be defined as the activity of exchange of information made possible by digital technologies supported by the simple practice of "copy / paste."

The concept of remix refers to popular culture music that developed between the late 1960s and early 1970s in New York and which was built from the roots of Jamaican music. Today, this art practice (understood as an activity of taking samples of existing materials recombined into new forms according to personal taste) is applied immediately and extends to other areas of culture, in particular the visual arts, playing a key role in mass communication. To understand the remix as a cultural phenomenon we must first define it in music. A musical remix, in general, is a reinterpretation of a pre-existing song in which the form, the "aura" of the original, remains dominant in the remixed version. This type of operation, as well as many other instances of sharing belonging to other cultural environments which reuse elements from different sources, is a type of binder, a cultural glue, a virus, which informs and supports contemporary culture.

Composing matter and moving elements in new bodies evokes actions related to the compositional techniques of mixing, editing, assembly and combination of the selective nature of sense, that for some time now characterize the experiences of several artistic fields engaged in research endeavors capable of acting on completed and static works with the purpose of conceiving new scenarios in ever-changing and constantly different configurations. For the construction of an aesthetic of sampling, of selection, the practice of remix starts from an analysis of the elements of art, music and new media, finally describing the various forms of language capable of enriching the culture in ways that go beyond the simple recombination of the base material. The scrap parts resulting from recording tracks, from old photos and from ancient tapes retain their origin, preserve and sum up a past that makes them recognizable, but the past cannot be fully recovered. Memories are constantly changed and eroded by time; the more we try to preserve the memory and more we modify it. In the "paradigm of the existing," where the new can be conceived of as a result of the thing that exists, all malfunctions, dismissals, viruses, errors in assembly or compression, distortion and noise are welcome and help this excavation of the depths of memory and then the act of remembering, of identifying the origin, contaminating the "constructed" with the new.

The idea of using existing parts to reassemble in new ways has always existed and has affected all fields of the culture, as the rest of almost all of our cultural heritage shows us that all creators are based, as Isaac Newton said, "on the shoulders of giants."

The culture, as a whole, began to use the term "remix" to describe a type of creative production that is made possible with the evolution of contemporary technology. In fact the concept of remix is

linked inseparably to the concept of digital that it made possible in a concrete way the act of taking samples from real recordings to manipulate them into something new, leaving intact the original sampled source. This type of operation was not possible, for example in the collage technique, since the selection of the required parts for the new composition implied the destruction of the original through cutting. The same holds true differently in photography, as the choice of the subject implies a kind of anticipated sampling, a "recording" of real life moments that remain and cannot be altered.

Cultural production has entered a phase in which the practice of archiving digital material (but now even physical material) is becoming a fundamental act from which creative production can potentially tap into a huge amount of items. Just as you combine words to build sentences, in modern times, especially through the use of digital tools, you can create unique works made with combinations of materials of different origin. This process is possible because what is produced digitally, but also physically (for example in art and music), becomes part of an immense archive, a database. The archived material, stored, begins to function like bricks that can be optimized and infinitely combined. This state of affairs involves all areas of culture and consequently is redefining the way we perceive the world. Advances in technology will soon provide us with the display of any object as an element reconstructed from regenerated parts, of which it will be possible to have information on the origin, history and even the anticipation of reuse. In short, nothing will ever be original but simply will be unique when it is experienced.

The intervention on the existing today is an inescapable condition which affects many of the areas of creativity, from which arises the need to redefine the traditional categories of intervention. In architecture, for example, the growing complexity constituted by the presence in the landscape of large amounts of "unfinished" and "ruins" makes it necessary to rethink those ancient devices of the manipulation, devices buildings whose goals no longer coincide with the new needs: the intervention on the existing consolidated through actions such as "restoration," defined as activities related to the maintenance and preservation of a historical artifact, "re-use," as the reuse or recycling of old material in recent buildings, as well as the "restructuring," are side by side and contaminated by other, more complex means, able to respond better to the complexity of reality. The operation of "recycling," as reuse of waste materials and transforming raw materials into finished products, is one of the most incisive actions and has much in common with the idea of remix.

Just as in musical remix we can find similarities, or at least more or less challenging suggestions, with a different hierarchy of alteration, that can help to define new categories of complex intervention in which music and architecture find explicit points of contact. The

perception of mixing music over time becomes an aspect of our daily reality that involves a cultural regeneration where the implications of this process alter the way in which we are accustomed to think of creativity and its relationship with authorial authenticity.

Looking at the music production derived from the practice of remix of recent years, we can distinguish different forms: an early form of remix, that could be called "extensive," which starts with a song and creates a longer version by introducing parts that serve to make it more mixable with other tracks: the original composition (or original production) is clearly recognizable but undergoes slight variations of extension, through new parts characterized by different rhythms and sounds easily combined with parts from other songs.

A different form of remix, "reflective," may be the one that includes the addition or subtraction of material from the track or the object that serves as the starting point. It acts by introducing new elements or removing significant parts yet without losing the essence, quality and recognition of the original song: parts of material are added or deleted, but the original tracks are largely left intact to be recognizable.

A further level of remix, that could be called "selective", challenges and changes the aura of the autonomy of the original song while maintaining the product's name: it acts on the deconstruction of the song or the work, leaving only the title recognizable, therefore preserving the authorship. To be clear, in musical terms, this type of remix can always count on "paternity" of the original song. Extended to other cultural forms, this type of remix conceives of a second level or meta-level where the source is declared but hardly recognizable. In short, we must know and vaguely sense that we are listening to a remix of something pre-existing to prevent the composition can be considered as entirely new with the risk of becoming an act of plagiarism. The authorship will be shared by the author and the original remixer.

In the book *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*, Eduardo Navas defines a fourth form of remix, that of "regeneration," which moves beyond music (Navas 2012). Like other forms of remix, it makes evident the original source material, but unlike the others it does not necessarily uses references or samples to validate their cultural form. Elements are selected based on their functionality and reassembled into something totally new. Essentially, it selects parts from different tracks and reassembles them in a new way without keeping the original meaning of the "body of origin," but allowing only the reassembly of fragments into a new form.

This marks a split of authorship that frees itself from the author's original work, becoming a new subjective work closely linked to the cultural recognition of the new author, the remixer.

The regenerative remix is more powerful because it works as a binder of recycled material that has value only when it continues

to circulate: it defines a process, a "cycle" that instead of responding only to the need to recognize cultural forms becomes a programmatic and aesthetic instrument. The remix of "regeneration" leaves behind the perception of a static form; it manifests rather in the ambition to form a dynamic evolving linked to a constant stream of data. In this sense the remix itself becomes something different than other forms of pre-recycle, knowing that it can experiment with the recomposition of elements more times and in different ways. Drawing on the database of goods, images, sounds, text and video sources, it can express the infinite combinations in the immediacy that technology allows.

E. Navas, *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling* (Wien: Springer, 2012).

Ludovico Romagni

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 2 June 2016

resilience (rɪˈzɪlɪəns) noun [1620s, "act of rebounding," from Latin *resiliens*, present participle of *resilire* "to rebound, recoil," from *re-* "back" (see *re-*) + *salire* "to jump, leap" (see *salient*). Compare *result*. Meaning "elasticity" is from 1824]. | **1.** (also: *resiliency*) the state or quality of being resilient | **2.** (ecology) the ability of an ecosystem to return to its original state after being disturbed. | **3.** (physics) the amount of potential energy stored in an elastic material when deformed.

In current times the fortune of a term, a picture, a story or even a profession is assigned to the cohesion and rapidity of its diffusion in the collective imagination, to the aptitude of its understanding and of its potential extension in the fragmented process toward uniformity and in the inevitable division of an increasingly hyper-connected and hyper-stressed society. The more complex the social space-time, the more difficult it is try to circumscribe the meaning of a name that describes the characteristics and attitudes of the community that inhabits it.

Rhizomatic in its applications, elastic in his interpretations, not aggressive or unilateral as its apparent semantic neighbor "resistance," the term resilience was until a few years ago obscure to the public. Over the past five years, the application of resilience to socio-psychological and environmental areas, has made the term known and appreciated to very different readers, becoming a sort of *passepartout* to describe the approach of modern man to adversity and conflicts suffered or those in the future, in a society where crisis is not only widespread, but especially spectacularised and instrumentalised. By necessity for synthesis, we assert that the term "resilience" means the ability of a system to adapt and transform, of a community, a creature or thing – a material or product – to change to a different nature and type, intensity and violence.

First applied in the naturalistic and psychological fields, later in socio-urban-ecological, economic and financial fields, recently in arts and culture, in the last decade the first analyses have been developed of the term "resilience" and of the adjective "resilient" aimed at clarifying the meaning and its semantic extensions, trying to trace its story, origin and popularization (by different journalistic contributions to encyclopedias and dictionaries, mostly English and Italian). Precisely the polysemy and the ability of the word to expand and adapt itself to describe fields and different situations, has shown that the term "resilience" is not a "seasonal fashion." Resilient to time, it continues to find new territories of meaning and use, keeping alive its semantic appeal: "*Handle With Care*: Resilience is not a *passepartout* term, not the key that opens all the doors or the magic formula that can re-compose the fragmentation of everyday. It is a way to express the unstable state of things and the ability of art and culture today to re-design ourselves and try to overcome that which is, for better or worse, a crisis " (Arecco, Bignotti, Ghidelli, Reale 2014, p. XV).

After all, even the first syllable already contributes to the resilience of the term: "re-", present in a number of words so widespread today, emphasizing the need of man to think, design and build itself on the basis of a "been there, done that" that is tired and unsafe, already happened and abandoned even before being fully lived, in a landscape of deep questioning of economic and cultural geographies. In the distinctively contemporary – and widely popular – prefix "re-" we find nestled the idea of re-thinking for finding a new idea; of a re-doing for doing better; of re-claim and re-cycle for saving and building; of re-try for not giving up; of re-born, re-live, re-die for not killing a system that already is collapsing and yet it's still not falling entirely.

Nostalgia, project, reality-border-limit, responsibility: these are the words that are hidden behind the concept of resilience, recently identified by Giacomo Ghidelli: "The words of resilience have led us [...] to the destiny of building a project that is a bridge to the connection, a bridge over which the relations able to reconstitute the fullness that we miss can cross. A project – whatever it is: study, work, art or love – that can take the other as a responsible end. For filling that void, that nostalgia with which we began. A path that can be full of turns and changes to overcome the obstacles of reality. A patient, obstinate, long and certainly exhausting path. But do we have another?" (G.D. Ghidelli, *Le parole della resilienza*, Arecco, Bignotti, Ghidelli, Reale 2014, pp. 12-13).

The prefix "re-" brings together the idea of an action in progress that is most fitting for our liquid society: the present participle "-silien-" ("re-silien-ce", "re-silien-t") is derived from the Latin verb *salīre* which means to jump, to leap, to spring up and then contains the idea of a rapid reaction to things and facts. Associated with the prefix "re-" it composes the latin verb *resilire*, whose meanings vary from the idea

of "jump back" to that of "back off suddenly, in a rush, to bounce, to reflect." In their original Latin sense, therefore, the terms *resilientia* and *resiliens* refer to an empirical and physical dimension, which can be attributed both to things, as well as to living beings in the act of making a response action to change and external force, regardless of its type.

A careful reconstruction of applications and extensions of the term "resilience" in modern Western scientific thought has recently been published on the website of the Accademia della Crusca (S. Cresti, "L'elasticità di resilienza," 2014, accademiadellacrusca.it). According to this analysis, in the seventeenth century the adjective *resiliens* was used to indicate both the bounce of an object and the ability of some elastic bodies to absorb the impact caused by a collision, contracting themselves, or to assume its original shape after having undergone a deformation. Descartes, in correspondence, uses the concept of resilience in place of the French *rebondir*, to bounce, in order to indicate the attribute of a body to rebound and of a sound to reflect. By choosing the word "resilience" to describe the characteristic of an echo to come back, Francis Bacon demonstrates that already by the seventeenth century, this entry is in English. By the late eighteenth century, such applications in physics are joined by the mechanistic description of human passions, that for Antonio Genovesi are divided between the accepting and rejecting the other. In this direction, it should be noted that in the sense of "adaptability," the English version of "resilience" is attested by the nineteenth century, also because of the presence of the verb "to resile" that means "reject, renounce, retreat, and contract."

Retracing these applications of the term "resilience" until the dawn of modernity reveals a fundamental aspect that distinguishes it even from its apparent neighbor "resistance": that of elasticity. "resilient" is what responds by adapting itself, also by rejecting and contracting, but without breaking and destroying itself; resistant is what reacts placing itself in opposition to something or someone, risking to breaking itself into a thousand pieces, even succumbing.

This Resistance we find in the Partisans in the Second World War, made with a well-defined enemy; "resilience" is of our times and is made when the enemy is not clear, is mutable, is elusive, is unpredictable. Resilience is when something strikes us but we do not know how or where or when, nor why: just think of our approach to the facts and to our knowledge of the current international crisis, from the economic and financial aspects that have transformed the system of work and the relationships between people, passing to the cataclysms of the ecosystem, the widespread psychological, linguistic and media-driven violence, with which we live the expanded and intricate conflicts of our times. Resilience is then the best and most unresolved word in its definition to express the similarly unresolved and changeable condition of contemporary man who, despite everything, bends but does not break (C. Cravero, *Dove sono*

nelle cose che faccio, in Arecco, Bignotti, Ghidelli, Reale 2014, p. 66). The materials, people, places, and resilient communities face the conflict and tragedy trying to absorb them, using the "elastic" properties that characterize them, in order to obtain some good, or at least to avoid a fronton encounter with adversity, but trying to take advantage of the positive aspects or to positively transform the negative ones.

Browsing the contributions of the twentieth and twenty-first century for the definition of the word "resilience," the first field of application goes to psychology, starting from the first longitudinal study developed from 1955 and finalized in the eighties of the American psychologist Emmy Werner. Observing the process of growth and the changing behavior of 698 children of the community of the island of Kauai in Hawaii, forced to grow up in a situation of chronic poverty, maladjustment, psycho-physical disorder and deep stress, Werner describes a third of these as vulnerable but invincible, confirming their incredible resilience, their ability to respond positively to adversity, to transform the risk factors into protective factors and to achieve the best results with adulthood, around 30-40 years old. A theme and a field of study as timely as ever today, just think of the recent disasters worldwide, by the 2004 Tsunami in the Indian Ocean to that of 2011 in Japan, from Hurricane Katrina in 2005 to environmental disaster in Brazil in 2015 that forced entire populations to re-design themselves from scratch and overcome very deep trauma. The analysis of the responses to these tragedies uses the term "resilience" to describe the ability of the population and the environment to react more or less responsively to sudden violence. In this direction, resilience often is associated with both psychological and social territory, both with the environmental and urban planning, thanks to its intrinsic semantic elasticity, as recently analyzed by French neurologist, psychoanalyst and ethologist Boris Cyrulnik, author of several essays on the word which he recently described as "positive reorganization of life" (Cyrulnik, Malaguti 2005).

"Not of this time you have / to live – but in this time yes: there is no way, / it seems, of having another" (Raboni 1997).

Without wanting to retrace here all the usages of resilience in the psychological field, it is however important to emphasize that from a reaction to a traumatic fact the term today is more and more often used to suggest an operational and behavioral method of man, a kind of model for living better, bringing into play not only responding to, but also anticipating the danger, taking the risk necessary for acting and thinking more resiliently in our times. A demonstration of this use are the definitions and applications of the term in the political sphere. Barack Obama in September 2014 announced a new strategy of "climate resilience" to deal with the problems of many countries in terms of vulnerability and risk. The report of the Global Risks, Davos 2013, is dedicated to the theme "Building Resilience" and defines resilience

not only as a viable methodology in order to prepare to solve problems and deal with periods of even very great difficulty, but also to try to muster the courage, as quickly as possible, after the environmental and economic failures of recent years (resilienceconference.org).

Closely related to environmental issues is the Resilient Cities project, aimed at creating opportunities for discussion and sharing operational strategies for the improvement of natural resources and the world's energy, from food to urban planning of population policies, with a particular attention to urban centers where these problems are concentrated and complex, without highlighting negativity but instead extracting stimuli and alternative proposals from the critiques (resilient-cities.iclei.org). The network is thus extended, thanks to citations who increasingly see resilience emerge in daily speech, in a publication or in a newspaper article: Google Italy, under *resilienza* gives us over 450,000 results and over 500,000 to *resiliente*.

As a mesh woven of many threads, the word and its adjective are able to build links with several warps and wooves of sense, recently enriched with new potentialities also in the arts and culture. The occasion in which the term is widely present is a common project: the cultural and artistic movement "Resilienza italiana" that sustains the editorial work *Resilienza italiana. Dialoghi e riflessioni*, a book-manifesto written by the author with Francesco Arecco, Giacomo Ghidelli and Matteo Reale, which has been mentioned here several times through passages of texts of the authors who have contributed to it.

On one hand, the idea of the concept of "resilience" applied to the analysis of the new generations of artists has been developed by the present writer in a text selected from the international competition "Curators on Sculpture Today" organized by Sculpture Network, European platform based in Munich to support, encourage and promote contemporary sculpture, entitled "Strategy of resilience. Fundamentals, negations and survivals in Italian sculpture of the younger generation" (www.sculpture-network.org/en/home/about-sculpture/curators-on-sculpture/curators-on-sculpture-today-ilaria-bignotti-italy.html). On the other hand, the validity of the paradigm of resilience to describe the situation of contemporary art, especially of the younger generation after the economic and financial crisis of 2008, which profoundly changed and brought the system of art itself to its knees, has been demonstrated over the last three years by the remarkable reply received from the call by the artistic and cultural movement of "Resilienza italiana" at a national level, supported by the cultural patronage of the family Caccia Dominioni-Panza.

"A century ago there was talk of revolution. Then of resistance. Today of resilience. We need to restore the order to things, to history, to rethink them, to reread them, to read ourselves. The great historical avant-garde, the '60s and the prophecy of the death of art, the crisis of

modernity and the collapse of modernism, the re-design of postmodernism, the cries of no-future, the return of craft and slow cultures, the oasis of the local in the mirage of globalization, the artificial paradises and the digital purgatories, the 1.0, the 2.0, the 3.0, multiculturalism. They tell us that we have gone from radical critique to the setting of roots. We feel resilient..." (Arecco, Bignotti, Ghidelli, Reale 2014, p. XV).

Originally formed by a group of sculptors under 40 from different Italian regions, Francesco Arecco, Alberto Gianfreda, Marco La Rosa, Francesca Pasquali, Laura Renna and Daniele Salvalai, the project has been able to involve artists and curators extensively in exhibitions, conferences, seminars and meetings, as well as publications – the editorial collection *Resilienze*, published by Mimesis and formed by essays and catalogs – where the idea and the matrix of each event is found in dialogue and discussion, the collaboration and exchange open, even difficult and confrontational: "together we have the strength to be individuals [...] we will be a group open to others, to all others who want to confront themselves seriously: to dialogue in a relationship of give and take, lose and find" (Manifesto of Italian Resilience: resilienzaitaliana.org). The dialogue was so developed as a *modus operandi*, starting from the choice of sculpture as the original nucleus of work: "especially that related to certain rules, canons and materials, a practice of centuries-old tradition, if not thousands of years. Paraphrasing Arturo Martini, we could say that sculpture is not a dead language, but a language that evolves, that lasts. Among all the languages of art, the term 'sculpture' is one that lets greater interaction with others: we think of sculpture that dialogues with painting, of the relationship between sculpture and new media, or of sculpture that instead of being part of or a decorative element of architecture expands itself in space, becoming an environment. The word 'sculpture' is therefore resilient because in a certain sense it 'resists.' The word that defines it is itself resilient, because there is no another that can replace it. Even a strong competitor such as the word 'installation' is not able to overcome 'sculpture' and remains only one expression that is associated with sculpture" (C. Baldacci, *La scultura è resiliente quando è scultura*, in Arecco, Bignotti, Ghidelli, Reale 2014, p. 31). Starting from a careful reading of the status of current sculpture (F. Arecco, *Resilienza dei materiali: Scultura e Natura*, in Arecco, Bignotti, Ghidelli e Reale 2014, p. 7) the project involved many participants in the dialogue: historically-significant artists, critics and art historians, philosophers, collectors, architects, entrepreneurs, all called to reflect, first of all, on responsibility and on the inheritance of their actions in the present.

Each of them, in addition to the authors gradually cited in the lines above, has each in his own way stressed the need of a loving relationship, of patient care between saying and doing art (Ugo La Pietra), belligerent because it is peaceful (Emilio Isgrò), social because it

is collective with respect to the individual work (Michelangelo Pistoletto). Other authors have analyzed resilience in terms of art history, now in relation to places and their peculiar identity as active containers of people and events (Alessandra Pioselli), now in the role of writing respect to artistic practice (Elio Grazioli), to the relationship between nature and culture as an unstable and fertile equilibrium (Maria Chiara Cardini). Other writers have analyzed resilience in connection with the empathy of materials and shapes, in their harmonizing with people (Andrea Pinotti) or as welcoming the other (Andrea Dall'Asta S.J.). "Resilience" is also read in relation to architecture as mediation between project and building (Antonio Ravalli) and as conflictual and intentionally unresolved narration able to stimulate an operative integrity during the labor of writing and the word (Giovanni Corbellini). For collectors, resilience is a free thought (Paolo Lamberti), daily work (Giuseppina Caccia Dominioni-Panza), surprising attitude and daily conquest (Paola Formenti Tavazzani).

Resilience, as a wide and complex field of research that is impossible to be solved, demonstrates, in its continuous *remise en question*, its concrete relativity, giving to contemporary man the stimulus and the strength to live today, searching for truth in thought action, for giving and receiving as individuals who want to truly confront themselves with others: in the certainty that "Those with whom you sing, they change your song" (G. Scabia, *Metrica della musica, metrica del teatro, metrica della poesia verso memoria e corpo/voce. 1964/2014*, in Arecco, Bignotti, Ghidelli, Reale 2014, p. 56).

F. Arecco, I. Bignotti, G.D. Ghidelli, M.M. Reale, *Resilienza italiana. Dialoghi e riflessioni* (Milano-Udine: Mimesis, 2014) | B. Cyrulnik, E. Malaguti, *Costruire la resilienza. La riorganizzazione positiva della vita e la creazione di legami significativi* (Trento: Erickson, 2005) | G. Raboni, *Tutte le poesie (1951-1993)* (Milano: Garzanti, 1997).

Ilaria Bignotti

resilienza s. f. [der. di *resiliente*]. | **1.** nella tecnologia dei materiali, la resistenza a rottura per sollecitazione dinamica, determinata con apposita prova d'urto, il cui inverso è l'indice di fragilità. | **2.** nella tecnologia dei filati e dei tessuti, l'attitudine di questi a riprendere, dopo una deformazione, l'aspetto originale.

In tempi attuali la fortuna di un termine, di un'immagine, di una notizia o anche di una professione è affidata all'aderenza e alla rapidità della sua presa nell'immaginario collettivo, alla facilità di comprensione e alla potenzialità di estensione nel frammentato uniformarsi e nell'inevitabile articolarsi di una società sempre più iperconnessa e iperstressata. Quanto più complesso lo spazio-tempo sociale di riferimento, tanto più arduo diventa cercare di circoscrivere il significato di un nome che descriva le peculiarità e gli atteggiamenti della comunità che lo abita.

Rizomatico nelle sue applicazioni, elastico nelle sue interpretazioni, non aggressivo né impositivo come il suo apparente *vicino* semantico "resistenza", il termine "resilienza" è stato fino a qualche anno fa oscuro al largo pubblico; negli ultimi cinque anni, la sua applicazione ad ambiti differenti, inizialmente socio-psicologici e ambientali, lo ha fatto conoscere e apprezzare a lettori anche molto diversi, sino a diventare una sorta di passe-partout con il quale descrivere l'approccio dell'uomo contemporaneo alle avversità e ai conflitti subiti o di prossimo accadimento, in una società dove la crisi è non solo diffusa, ma soprattutto spettacolarizzata e strumentalizzata. Per necessità di sintesi, fin da ora riassumiamo che il termine "resilienza" significa la capacità di adattamento e di trasformazione di un sistema, di una comunità, di un essere vivente o di una cosa – un materiale o un prodotto – a un cambiamento di diversa natura e tipologia, intensità e violenza.

Applicato in ambito prima naturale e psicologico, poi socio-urbanistico-ecologico, economico-finanziario, recentemente anche artistico e culturale, nell'ultimo decennio del termine "resilienza" e dell'aggettivo "resiliente" sono state elaborate le prime analisi, volte a chiarirne il significato e le estensioni semantiche, cercando di tracciarne una storia, un'origine e di mappare la divulgazione (dai diversi contributi giornalistici alla presenza in enciclopedie e dizionari, prevalentemente inglesi e italiani).

Proprio la polisemia e la capacità di estendersi e adattarsi a descrivere campi e situazioni diversi, ha dimostrato che il termine "resilienza" non è una "moda di stagione": resiliente al tempo, continua a trovare nuovi territori di senso e di uso, mantenendo vivo il suo appeal semantico: "*Trattare con cura*: resilienza non è un termine passe-partout, non è il chiavistello che apre tutte le porte né la formula magica che possa ricomporre la frammentazione del quotidiano. È un modo per esprimere lo stato instabile delle cose e la capacità dell'arte e della cultura odierne di riprogettarsi e provare a superare quella che, bene o male, è una crisi in atto" (Arecco, Bignotti, Ghidelli, Reale 2014, p. XV).

Del resto, a questa resilienza del termine stesso contribuisce già la sua prima sillaba, *re-*, presente in una serie di vocaboli oggi molto diffusi, che sottolineano la necessità dell'uomo di pensarsi, progettarsi e costruirsi sulla base di un "già fatto" stanco, e pericolante, già accaduto e abbandonato prima ancora di essere pienamente vissuto, in un panorama di profonda rimessa in discussione delle geografie economiche e culturali.

Nell'attualissimo – e gettonato – prefisso *re-* si annida infatti l'idea del ri-pensare per trovare una nuova idea; del ri-fare per fare meglio; del re-cuperare e del ri-ciclare, per salvare e costruire; del ri-provarci per non arrendersi; del far ri-nascere, ri-vivere, ri-morire per non uccidere un sistema già al collasso e che tuttavia non cade ancora del tutto.

Bibliography
Da www.treccani.it.
Consultato il 22 maggio 2016

"Nostalgia", "progetto", "realtà-confine-limite", "responsabilità": sono le parole che si annidano dietro al concetto di resilienza, recentemente individuate da Giacomo Ghidelli: "Le parole della resilienza ci hanno condotto [...] al destino di costruire un progetto che sia un ponte verso la relazione, un ponte su cui possano transitare le relazioni capaci di ricostituire quel pieno di cui sentiamo la mancanza. Un progetto che – qualunque esso sia: di studio, di lavoro, d'arte o di affetti – assuma l'altro responsabilmente come fine. Per riempire quel vuoto, quella nostalgia da cui siamo partiti. Un percorso che può essere pieno di svolte e di cambiamenti per superare gli ostacoli del reale. Un percorso paziente, pervicace, lungo e certamente faticoso. Ma ne abbiamo un altro?" (Ghidelli, *Le parole della resilienza*, in Arecco, Bignotti, Ghidelli, Reale 2014, pp. 12-13).

Al prefisso *re-* si unisce l'idea di un'azione *in fieri* che ben si intona con la nostra società liquida e incalzante: il participio presente *-silien-* (*re-silien-za*, *re-silien-te*) deriva dal verbo latino "salīre" che significa "saltare, balzare, zampillare" e quindi contiene questa idea di rapidità reattiva alle cose e ai fatti; associato al prefisso *re-* forma in latino il verbo "resilire", i cui significati variano dall'idea del "saltare indietro" a quella del "ritornare di colpo, all'improvviso, di fretta, rimbalzare, ripercuotersi". Nella loro accezione originaria latina, dunque, i termini "resilientia" e "resiliens" rimandano a una dimensione empirica e fisica, che può essere attribuita sia a cose sia a esseri viventi colti nell'atto di compiere un'azione di risposta a un cambiamento e di reazione a una forza esterna, di qualunque tipo sia.

Un'attenta ricostruzione delle applicazioni e delle estensioni di senso del termine nel pensiero scientifico moderno occidentale è stata recentemente pubblicata sul sito dell'Accademia della Crusca (S. Cresti, *L'elasticità di resilienza*, 2014, accademiadellacrusca.it): secondo tale analisi, le prime attestazioni vedono nel XVII secolo l'impiego dell'aggettivo *resiliens* per indicare sia il rimbalzare di un oggetto, sia la capacità di alcuni corpi elastici di assorbire l'impatto provocato da un urto, contraendosi, o di riassumere la forma originaria dopo avere subito una deformazione; Cartesio, in un carteggio, utilizza il concetto di resilienza al posto del francese "rebondir" che significa rimbalzare, per indicare la proprietà dei corpi di rimbalzare e dei suoni di riflettersi; scegliendo la parola "resilienza" per descrivere la caratteristica dell'eco di "tornare indietro", Francis Bacon ci dimostra che già nel XVII secolo questa è entrata nell'inglese "resilience". A tali applicazioni in ambito fisico si unisce alla fine del XVIII secolo la descrizione meccanicistica delle passioni umane, che per Antonio Genovesi sono divise tra l'accogliere e il respingere l'altro. In questa direzione va segnalato che nell'accezione di "capacità di adattamento", il termine, nella versione inglese "resilience", è attestato già dal XIX secolo, complice anche la presenza del verbo "to resile" che significa "respingere, rinunciare, ritirarsi, contrarsi".

Ripercorrere tali applicazioni del termine "resilienza" fino all'alba della modernità fa emergere un aspetto fondamentale che lo

distingue anche dal suo apparente vicino "resistenza": quello della elasticità. Resiliente è ciò che risponde adattandosi, anche respingendo e contraendosi, ma senza spezzarsi e distruggersi; resistente è ciò reagisce ponendosi in antitesi a qualcosa o qualcuno, rischiando di rompersi in mille pezzi, anche di soccombere.

La Resistenza è stata quella partigiana: quella fatta con davanti un nemico ben definito; la resilienza è dei nostri tempi: si fa quando il nemico non è chiaro, è mutevole, è inafferrabile, è imprevedibile. Quando qualcosa ci colpisce ma non capiamo come, né dove, né quando, nemmeno perché: basti pensare al nostro approccio ai fatti e alla nostra conoscenza delle crisi internazionali attuali, da quelle economiche e finanziarie che hanno trasformato il sistema del lavoro e le relazioni tra le persone, ai cataclismi dell'ecosistema, alla diffusa violenza psicologica, linguistica, mediatica con la quale viviamo i conflitti estesi e intricati dei nostri tempi.

"Resilienza" è allora la parola più adatta e irrisolta nella sua definizione per esprimere l'altrettanto irrisolta e mutevole condizione dell'uomo contemporaneo che, nonostante tutto, si piega ma non si spezza (Cravero, *Dove sono nelle cose che faccio,* in Arecco, Bignotti, Ghidelli, Reale 2014, p. 66). Materiali, individui, luoghi, comunità resilienti affrontano il conflitto e la tragedia cercando di assorbirli, in virtù delle proprietà "elastiche" che li caratterizzano, ricavandone del bene o perlomeno evitando di contrapporsi frontalmente alle avversità, cercano di sfruttarne i lati positivi o di trasformare positivamente quelli negativi.

Se sfogliamo i contributi del XX e del XXI secolo alla definizione della parola "resilienza", va alla psicologia il primo terreno di applicazione, a partire dal primo studio longitudinale elaborato dal 1955 e completato negli anni ottanta dalla psicologa americana Emmy Werner. Osservando il processo di crescita e i mutevoli comportamenti di 698 bambini di una comunità dell'isola di Kauai nelle Hawaii, costretti a crescere in una situazione di povertà cronica, disadattamento, disordine psico-fisico e stress profondo, Werner descrive un terzo di questi come vulnerabili ma invincibili, verificandone l'incredibile resilienza, ovvero la capacità di rispondere positivamente alle avversità, di trasformare i fattori di rischio in fattori protettivi, fino a raggiungere i migliori risultati con l'età adulta, attorno ai 30-40 anni. Un tema e un campo di studio quanto mai attuale oggi: basti pensare alle recenti sciagure mondiali, dallo Tsunami del 2004 nell'Oceano Indiano a quello del 2011 in Giappone, dall'uragano Katrina nel 2005 al disastro ambientale in Brasile del 2015, che hanno costretto intere popolazioni a riprogettarsi da zero e a superare traumi profondissimi: l'analisi delle risposte a queste tragedie chiama il termine "resilienza" a descrivere la capacità della popolazione e dell'ambiente di rispondere con maggiore o minore reattività alla violenza subita. In questa direzione, "resilienza" spesso si trova associato sia al territorio psicologico e sociale che a quello ambientale e urbanistico, grazie alla sua elasticità semantica intrinseca, come recentemente

ha spiegato il neurologo, etologo e psicanalista francese Boris Cyrulnik, autore di svariati saggi sulla parola che recentemente ha definito "riorganizzazione positiva della vita" (Cyrulnik, Malaguti 2005).

"'Non di questo presente ora bisogna / vivere – ma in esso sì: non c'è modo, / pare, d'averne un altro'" (Raboni 1997, p. 285).

Senza volere ripercorrere in questa sede tutte le declinazioni di "resilienza" in ambito psicologico, è però importante sottolineare che da reazione a un fatto traumatico il termine oggi sempre più spesso è usato per suggerire una modalità operativa e comportamentale dell'uomo, una sorta di modello per vivere meglio, mettendosi in gioco non solo per rispondere, ma per anticipare il pericolo, adottando quel rischio necessario per un agire e un pensare più resiliente ai nostri tempi.

Prova di questa direzione sono le definizioni e applicazioni del termine in ambito politico, da Barack Obama che nel settembre 2014 annuncia una nuova strategia di *climate resilience* per affrontare i problemi di molti Paesi in condizioni di vulnerabilità e rischio, al rapporto del Global Risks di Davos del 2013, dedicato al tema *building resilience* dove la resilienza è non solamente una valida metodologia per potersi preparare a risolvere i problemi e affrontare periodi di gravi difficoltà, ma anche per provare a tracciare una possibile via di uscita per riprendersi, più velocemente possibile, dopo i fallimenti ambientali ed economici degli ultimi anni (resilienceconference.org). E legato a doppio nodo al tema ambientale è il progetto di Resilient Cities, volto a creare momenti di confronto e di condivisione di strategie operative per il miglioramento delle risorse naturali ed energetiche mondiali, da quelle alimentari alla pianificazione urbana, allo sviluppo delle politiche demografiche, con una peculiare attenzione ai centri urbani dove tali problemi si concentrano e complessificano, nell'ottica quindi non di evidenziarne le negatività ma di trarre dalle criticità stimoli e proposte alternative (resilient-cities.iclei.org).

La rete è dunque estesa, grazie anche alle citazioni che sempre più spesso vedono "resilienza" affiorare nel parlato quotidiano, in una pubblicazione o in un articolo giornalistico: Google Italia, alla voce "resilienza" ci restituisce oltre 450.000 risultati e oltre 500.000 per "resiliente".

Come una maglia intessuta di tanti fili, la parola e il suo aggettivo intrecciano infatti diversi trame e orditi di senso, arricchendosi recentemente di nuove potenzialità anche in ambito artistico e culturale. L'occasione in cui il termine è ampiamente presente è in un progetto diffuso: il Movimento di arte e cultura Resilienza italiana, cui corrisponde il lavoro editoriale *Resilienza italiana. Dialoghi e riflessioni*, un libro-manifesto a cura di che scrive con Francesco Arecco, Giacomo Ghidelli e Matteo Reale, che diverse volte è stato qui citato attraverso passi dei testi degli autori che vi hanno contribuito. Se l'idea del concetto di resilienza applicata all'analisi delle nuove generazioni artistiche è stata sviluppata da chi scrive in un testo – selezionato dal concorso internazionale

Curators on Sculpture Today indetto da Sculpture Network, piattaforma europea con base a Monaco di Baviera per il sostegno, l'incoraggiamento e la promozione della scultura contemporanea – intitolato *Strategy of resilience. Fundamentals, negations and survivals in Italian sculpture of the younger generation* (www.sculpture-network.org/en/home/about-sculpture/curators-on-sculpture/curators-on-sculpture-today-ilaria-bignotti-italy.html), la validità del paradigma della resilienza per descrivere la situazione dell'arte contemporanea, soprattutto delle giovani generazioni dopo la crisi economica e finanziaria del 2008 che mutò profondamente, e sia pure detto, mise in ginocchio il sistema stesso dell'arte, è stata dimostrata nel corso degli ultimi tre anni dalla notevole risposta avuta dalla chiamata all'operatività artistica e culturale del Movimento di Resilienza italiana a livello nazionale italiano, supportato dal mecenatismo culturale della famiglia Caccia Dominioni-Panza.

"Un secolo fa si parlava di rivoluzione. Poi di resistenza. Oggi di resilienza. Dobbiamo rimettere ordine alle cose, alla storia, ripensarle, rileggerle, leggerci: le grandi avanguardie storiche, gli anni '60 e la profezia della morte dell'arte, la crisi della modernità e il crollo del modernismo, la riprogettazione del postmoderno, le grida del no-future, la rivincita dell'artigianato e della slow culture, l'oasi del local nel miraggio della globalizzazione, i paradisi artificiali e il purgatorio digitale, l'1.0, il 2.0, il 3.0, il multiculturalismo. Ci dicono che siamo passati dalla critica radicale all'istanza del radicante. Ci sentiamo resilienti" (Arecco, Bignotti, Ghidelli, Reale 2014, p. XV).

Formato da un gruppo originario di scultori under 40: Francesco Arecco, Alberto Gianfreda, Marco La Rosa, Francesca Pasquali, Laura Renna e Daniele Salvalai, provenienti da diverse regioni italiane, il progetto ha saputo coinvolgere estesamente artisti e curatori in mostre, conferenze, seminari e incontri, oltre che pubblicazioni – la collana editoriale *Resilienze*, di Mimesis Italia e International, formata da una linea di saggi e da una di cataloghi – dove l'idea e la matrice di ogni evento è quella del dialogo e del confronto, della collaborazione e dello scambio aperto, anche difficile e conflittuale: "insieme abbiamo la forza di essere individui [...] saremo un gruppo aperto agli altri, a tutti gli altri, che vogliano confrontarsi con serietà: per dialogare in un rapporto di dare-prendere-perdere-trovare" (Manifesto di Resilienza italiana: resilienzaitaliana.org).

Il dialogo è stato così sviluppato quale *modus operandi* a partire dalla scelta della scultura quale nucleo originario di lavoro, "[...] specialmente quella legata a determinate regole, canoni e materiali, a una pratica di tradizione secolare, se non addirittura millenaria. Parafrasando Arturo Martini, si potrebbe dire che la scultura non è una lingua morta, bensì una lingua che si evolve, che dura nel tempo. Tra tutti i linguaggi dell'arte, è quello che permette maggiore interazione con gli altri: pensiamo alla scultura che dialoga con la pittura, alla relazione tra scultura e nuovi media, o anche alla scultura, che invece di

essere parte o elemento decorativo dell'architettura, si espande nello spazio e si fa essa stessa ambiente. È dunque resiliente perché in un certo senso 'resiste'. La parola che la definisce è essa stessa resiliente, perché non ce n'è un'altra che possa sostituirla. Persino una concorrente forte come la parola 'installazione' non è riuscita a scalzarla ed è rimasta soltanto una delle espressioni che si associano alla scultura" (Baldacci, *La scultura è resiliente quando è scultura*, in Arecco, Bignotti, Ghidelli, Reale 2014, p. 31). Partendo da una attenta lettura dello stato della scultura attuale (Arecco, *Resilienza dei materiali: Scultura e Natura*, in Arecco, Bignotti, Ghidelli, Reale 2014, p. 7) il progetto ha coinvolto nel dialogo artisti storicizzati, critici e storici d'arte, filosofi, collezionisti, architetti, imprenditori, chiamati a riflettere, anzitutto, sulla responsabilità e sull'eredità del proprio operato nel presente: e ciascuno di essi, oltre agli autori via via citati nelle righe di cui sopra, ha diversamente sottolineato la necessità di un rapporto amorevole, paziente, di cura tra il dire e il fare arte (Ugo La Pietra), belligerante perché pacifico (Emilio Isgrò), sociale perché collettivo nel rispetto del singolo operare (Michelangelo Pistoletto); ha analizzato la resilienza dal punto di vista storico-artistico, ora in rapporto ai luoghi e alla loro peculiare identità di contenitori attivi di persone e fatti (Alessandra Pioselli), ora al ruolo della scrittura rispetto a quello della pratica artistica (Elio Grazioli), al rapporto tra natura e cultura come equilibrio instabile e fertile (Maria Chiara Cardini); ora all'empatia dei materiali e delle forme nel loro risuonare con le persone (Andrea Pinotti) e come accoglienza dell'altro (Andrea Dall'Asta S.J.); ora a quello dell'architettura intesa come mediazione tra progetto e costruzione (Antonio Ravalli) e come racconto conflittuale e volutamente irrisolto che stimoli una presa di coscienza operativa, nel travaglio della scrittura e della parola (Giovanni Corbellini); ora a quello del collezionismo, libero pensiero per Paolo Lamberti, lavoro quotidiano per Giuseppina Panza, attitudine sorprendente e conquista quotidiana per Paola Formenti Tavazzani.

Resilienza allora come ricerca estesa, complessa, che, impossibile a risolversi, dimostra nel suo continuo rimettersi in discussione la sua concreta relatività, donando all'uomo contemporaneo lo stimolo e la forza per vivere oggi nella ricerca di verità di pensiero e azione, di un dare e ricevere come individuo che voglia realmente confrontarsi con gli altri, nella convinzione che "Coloro insieme ai quali canti mutano il tuo canto" (Scabia, *Metrica della musica, metrica del teatro, metrica della poesia verso memoria e corpo/voce (1964/2014)*, in Arecco, Bignotti, Ghidelli, Reale 2014, p. 56).

Bibliografia

F. Arecco, I. Bignotti, G.D. Ghidelli, M.M. Reale, *Resilienza italiana. Dialoghi e riflessioni*, Mimesis, Milano-Udine 2014 | B. Cyrulnik, E. Malaguti, *Costruire la resilienza. La riorganizzazione positiva della vita e la creazione di legami significativi*, Erickson, Trento 2005 | G. Raboni, *Tutte le poesie (1951-1993)*, Garzanti, Milano 1997.

Ilaria Bignotti

Da www.treccani.it.
Consultato il 22 maggio 2016

restauro (ant. o raro ristàuro) s. m. [der. di *restaurare*]. | **1. a.** genericam., qualsiasi intervento volto a rimettere in buono stato e in condizioni di funzionalità, spec. con lavori di muratura e di rinnovamento degli impianti, un edificio o alcune sue parti, oppure altro manufatto; **b.** in partic., l'operazione e il procedimento tecnico intesi ad assicurare la conservazione e a reintegrare, per quanto possibile e opportuno, gli aspetti compromessi di edifici e monumenti, di opere d'arte, di mobili e di altri oggetti di valore artistico, storico o antropologico, di libri e manoscritti. Nel restauro di manufatti e di opere d'arte prevale oggi la tendenza al cosiddetto *r. conservativo*, che (diversamente dai *r. storici* compiuti in passato – nell'età imperiale, nel Rinascimento, nel Settecento – con criterî e tecniche orientati al rifacimento delle opere, con modificazioni spesso sostanziali) si propone di rispettare i caratteri di autenticità delle opere e, qualora si renda necessaria la ricostituzione di parti mancanti (per es., nel caso di una scultura o di un'opera pittorica), gli interventi non vengono dissimulati ma sono al contrario resi evidenti, anche col ricorso a materiali diversi; analogo criterio si segue anche nel *r. architettonico*, nel quale gli interventi (consolidamento strutturale, inserimento di impianti, eliminazione degli elementi non costitutivi) sono finalizzati alla conservazione dell'edificio nella sua funzionalità. | **2.** fig. **a.** letter. ristoro; **b.** A *Lucca*, nel sec. 14°, l'imposta speciale sull'estimo destinata a compensare i cittadini dell'opera prestata per la costruzione e manutenzione di strade, ponti, ecc.

"Comunemente si intende per restauro qualsiasi intervento volto a mettere in efficienza un prodotto dell'attività umana" (Brandi 1963).

Restauro è l'esito di una riflessione critica che non si arrocca su principi e strumenti propri della *disciplina*, ma sconfina in territori sconosciuti per comprendere meglio la complessità e la rilevanza delle questioni legate alla trasformazione dell'esistente: lo sconfinamento induce a procedere con la dovuta circospezione per *intercettare* istanze e segnali del movimento incessante del mondo circostante. L'intervento di trasformazione restituisce l'immagine specchiata del mutamento.

Il restauro non impone, ma sollecita una consapevole partecipazione e solo procedendo *caso per caso*, attraverso un esame approfondito, la capacità di ascolto, la persuasione e il confronto, riesce a consegnare alla comunità un'opera condivisa, che include le tracce del passaggio della storia e la presenza della vita. Salvaguardata la preesistenza dai colpi devastanti inferti dal pregiudizio che progetto significhi costruire ex-novo, il restauro sceglie la stratificazione, "concepimento sopra un precedente concepimento", come modalità di occupazione dello spazio trovato.

Il restauro è una *forma* della superfetazione, quindi è per definizione transitorio.

Il piano di azione legittima strumenti messi all'indice dalla disciplina: violazione, ribaltamento, contrazione, espansione, intrusione, interferenza, frantumazione, saturazione, rimozione ritrovano il loro posto tra gli attrezzi in uso. L'intervento si sovrappone all'esistente insediandosi senza clamore, con discrezione e misura, sfruttando sempre le potenzialità latenti dell'*oggetto trovato,* spesso ribaltandone il senso: dalla preesistenza, utilizzata come materiale di costruzione ha origine il processo trasformativo.

Restauro implica rinunciare a imporre il *proprio valore*, accettare l'anonimato, limitare l'intervento allo stretto necessario, mettere in luce con chiarezza la propria ragione di essere, utilizzare senza pregiudizio, all'interno della strategia individuata, procedimenti diversi, apparentemente contraddittori (conservazione, attivazione, integrazione).

Il restauro non erige confini certi, ma progetta sconfinamenti: può mantenere in uso spazi e usi consolidati e, nello stesso tempo, attivare nuovi cicli di vita, rafforzare le relazioni tra intervento, paesaggio e preesistenza, evocare ciò che si è perduto.

L'ambiguità è il valore del restauro.

I nuovi segni impressi sull'esistente si palesano attraverso l'uso dei materiali scelti: l'uso strumentale dei materiali, rende riconoscibile l'operazione e certa la datazione; l'autonomia strutturale dell'intervento garantisce reversibilità e adattamento a nuove e impreviste necessità.

"... la più rigorosa e documentata certezza è sempre suscettibile di evoluzione e pertanto l'opera di restauro dovrà il più possibile mantenersi sul piano teorico, evitare il falso di sovrastrutture definitive e incrementare la possibilità di ulteriori studi e conseguenti nuove ipotesi e soluzioni di restauro" (Minissi 1964).

Nel mondo in cui viviamo, dove il contenimento dello spreco diventa una priorità, il restauro amplia il proprio campo d'azione, si riappropria di una pratica comune nell'edificazione della città e mette in atto nuove pratiche per prolungare l'aspettativa di vita del materiale di *spoglio* della modernità, affidando alle macerie e agli scarti il compito di costruire una diversa immagine del mondo.

Bibliografia

C. Brandi, *Teoria del restauro,* Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1963 | F. Minissi, *Applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nella tecnica del restauro e conservazione di monumenti*, in *Atti del II Convegno Internazionale di Restauro, Venezia 25-31 maggio 1964*, Icomos-Marsilio, Venezia 1964.

Maria Giuseppina Grasso Cannizzo

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 22 maggio 2016

restauro (re-stàu-ro) n.m. [deriv. di *restaurare*]. | **1.** tecnica e operazione del restaurare edifici, oggetti antichi, opere d'arte ecc. | **2.** (lett.) ristoro, sollievo: "Dato restauro a' corpi esausti e voti" (Ariosto *O.F.* XL, 12).

Restauro architettonico

La parola e la cosa sono *ambigue*. Questa frase, che riprende modificando l'incipit della prima compiuta definizione della voce "restauration" stesa da Viollet-le-Duc (Viollet-le-Duc 1866) centocinquant'anni fa, può risultare particolarmente calzante per sintetizzare come questo termine abbia assunto diverse accezioni a seconda delle coordinate temporali, culturali, storiografiche e geografiche in cui è stato declinato. Sovente la dizione "restauro" compare accompagnata da aggettivi – "filologico", "stilistico", "critico", "tipologico", solo per citarne alcuni – ognuno dei quali si riferisce a precisi orizzonti metodologici e teorici; se però la prospettiva si sposta su come determinati assunti di partenza siano stati tradotti nella prassi, allora il ventaglio di possibilità interpretative si apre ulteriormente, facendo spesso emergere contraddizioni e divergenze. Oggi "restauro" viene talvolta usato come sinonimo di "riuso", "recupero", "rifacimento", "ripristino"; può riferirsi a un intero ambito disciplinare o indicare interventi dal carattere eccezionale; a seconda del contesto è posto in relazione o in antitesi alla parola "conservazione". Indicarne l'oggetto, le modalità e le finalità si profila quindi come una questione complessa, che trova uno dei suoi principali nodi nei differenti significati che la storia ha avuto nel tempo e nei relativi riflessi sulla dimensione operativa.

Declinazioni del termine nel tempo

Ogni parola ha la sua storia: in particolare, il restauro in senso moderno è ancorato alla nascita della disciplina storiografica nell'Ottocento. Per la prima volta il passato è percepito come altro rispetto al presente, come qualcosa dotato di una propria razionalità intrinseca, che è possibile ricostruire secondo una logica lineare di progresso. Con la medesima consequenzialità della teoria evoluzionistica di Charles Darwin, il processo storico è interpretato criticamente ricorrendo ai metodi delle scienze naturali e si configura come fonte d'insegnamento per il presente. Anche il mondo dell'arte è inquadrato entro la più generale prospettiva positivista: la sua storia è quella della successione di stili, ognuno contraddistinto da una propria grammatica delle forme.

L'indagine del passato si carica inoltre di significati simbolici e politici e si tramuta in strumento per svelare le radici culturali di ciascuna nazione, accogliendo le istanze idealistiche, romantiche e patriottiche che attraversano tutto il secolo. Le espressioni artistiche dei secoli precedenti – e quindi anche l'architettura – si configurano non solo come documenti da indagare con approccio scientifico, ma

anche come opere dalle capacità monitorie, in grado di testimoniare valori spirituali e morali. In bilico tra queste due diverse accezioni, il restauro di ciò che viene riconosciuto come monumento, è principalmente un'operazione ideologica, il cui obiettivo consiste nel ripristino di una precisa immagine. Gli aggettivi "stilistico", "analogico" o "storico" che nell'Italia e nell'Europa dell'Ottocento accompagnano il termine "restauro" definiscono diverse strade – basate rispettivamente sull'analisi dello stile, sull'analogia di forme con edifici coevi e sulle attestazioni storiche – la cui meta comune consiste nel ricondurre un'architettura a una condizione di supposta integrità e unitarietà tramite completamenti, aggiunte, demolizioni, rifacimenti.

A livello teorico, tali posizioni sono riviste e ampliate criticamente da Camillo Boito, uno dei protagonisti della cultura italiana nella seconda metà del XIX secolo. Alla luce di un più maturo filologismo, egli legge nel testo architettonico un documento complesso: la ricerca della pura unità formale viene abbandonata in favore della conservazione di tutte quelle parti del monumento a cui viene riconosciuto un valore sia artistico che storico, includendo anche le trasformazioni avvenute nel tempo. Il restauro così inteso è definito con l'aggettivo "filologico": i relativi principi operativi saranno poi ripresi e declinati a scala urbana da Gustavo Giovannoni all'inizio del XX secolo, prendendo il nome di "restauro scientifico".

Le tesi di matrice positivista entrano in crisi all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, quando le vaste distruzioni lasciate dal conflitto impongono la ricerca di nuove modalità d'intervento sul costruito. I principi dell'estetica crociana e di una storiografia di stampo neoidealista si riflettono direttamente sul modo di intendere il rapporto con le tracce del passato, rappresentando le premesse del "restauro critico". Rispetto all'analisi dei fatti storici, diventa centrale il giudizio critico espresso dal restauratore, il quale è chiamato caso per caso a discernere se l'architettura in questione raggiunga o meno lo *status* di opera d'arte, inteso come sintesi tra forma e contenuto. Nel caso tale presupposto sia verificato, egli deve cercare di ricomporne l'immagine, riportando l'opera a una condizione di "unità potenziale" che può essere distante dalla conformazione originaria o dall'unità stilistica, anche a costo di sacrificare stratificazioni di riconosciuto interesse storico o artistico.

La Carta di Venezia del 1964 sostanzialmente ritornerà alle tesi filologiche; in particolare sancirà un'estensione dell'oggetto di tutela, riconoscendo non solo al singolo episodio architettonico ma anche all'ambiente e all'edilizia minore un autonomo valore testimoniale. Proprio l'analisi del tessuto urbano e del suo processo di formazione è il fondamento del "restauro tipologico". In questo caso l'operazione conoscitiva è strumentale all'identificazione di un numero finito di tipi edilizi, i quali diventano il riferimento obbligato per regolare gli interventi sul costruito alle diverse scale. L'obiettivo è il ripristino

dell'unità tipologica, anche a costo di realizzare falsi localizzati o di sacrificare parti giudicate incongruenti rispetto al modello assunto.

In generale, nella seconda metà del Novecento si è assistito a una crescente attenzione verso il patrimonio storico, la cui accezione si è progressivamente ampliata, accogliendo soprattutto gli influssi della *Nouvelle Histoire*. Il pieno ingresso delle scienze della conservazione da un lato e di discipline diverse come l'economia e l'urbanistica dall'altro ha ulteriormente allargato i confini del dibattito; allo stesso tempo l'aumento del numero di figure coinvolte, di culture a confronto con bagagli di valore differenti ha reso ancora più ardua una definizione univoca su cosa sia il restauro. Nei fatti, i valori formali e i valori storici hanno continuato a rappresentare i due poli di un dialogo difficile, che spesso nella fase di progetto ha visto la prevalenza dei primi sui secondi.

Restauro/Conservazione

Volgendo lo sguardo indietro ai due secoli appena trascorsi, emerge chiaramente quanto vi sia stata una pluralità di risposte a domande che, invece, hanno rappresentato una costante nel tempo. Alcune di queste – le più ricorrenti – sono: quali tecniche e procedure operative adottare per assicurare la durata di un bene? In quanto testimonianza di un passato, cosa deve essere tutelato e come bisogna intervenire sulla sua materia? In che modo rispondere alle esigenze funzionali del presente?

Negli ultimi decenni, l'Italia ha rappresentato una delle principali scene in cui si è svolta una riflessione inerente ai principi del restauro: semplificando, da una parte la "scuola romana" ha portato avanti le tradizioni interpretative di matrice neoidealista sviluppate da figure come Renato Bonelli e Cesare Brandi, basate sul giudizio storico-critico (Carbonara 1997); dall'altra la "scuola di Milano" ha delineato una nuova tendenza che prende il nome di "teoria della conservazione" (Bellini 1986, 1997; Dezzi Bardeschi 2002). Anche quest'ultima parola è ambigua: nel mondo anglosassone, "conservation" può riferirsi a un approccio in antitesi al restauro nella sua accezione di ripristino o ricostruzione più o meno fantasiosa (Ruskin 1849) o – con significato più generale e sfumature diverse a seconda dei casi – indicare quell'insieme di operazioni in cui rientra anche il restauro, volte ad assicurare l'uso e la durata di un manufatto nel tempo (Meek, Meek 1996).

In ambito italiano questo termine ha generato non pochi equivoci: talvolta afferisce a tutti quegli interventi di prevenzione e salvaguardia aventi l'obiettivo di evitare, ridurre o ritardare fenomeni di degrado; talaltra è fatto passare per sinonimo di generica manutenzione; nel peggiore dei casi è da alcuni interpretato come una imbalsamazione materica e formale del manufatto esistente. In realtà, se si fa riferimento agli orizzonti teorici della disciplina, il significato maggiormente appropriato è quello che il termine ha assunto dalla metà degli anni '70 del XX secolo (Bellini 1996; Dezzi Bardeschi 2002): da allora con "conservazione"

si è iniziato a indicare un orientamento in contrapposizione al restauro inteso come operazione di selezione, basata sulla formulazione di giudizi di valore e volta a riconfigurare il manufatto in una condizione diversa da quella pervenuta. Le premesse di un tale approccio vanno rintracciate nelle parole di protagonisti come Ruskin, Hugo, Riegl, in un diverso modo di interpretare la storia, nella crisi della cultura positivista e di quella idealista, di ciò che in ultima analisi è definito in filosofia come "pensiero forte", ossia come ricerca di una verità oggettiva. In particolare è negato il carattere di assolutezza di qualsiasi giudizio sull'importanza artistica o storica di un bene: il riconoscimento di un valore artistico, infatti, è per definizione soggettivo e dipende dalla sensibilità di chi lo pronuncia verso determiniate espressioni formali. Nel caso del valore storico, l'ampliamento degli orizzonti storiografici dall'evento eccezionale alla dimensione quotidiana, fino ai dati di carattere non solo qualitativo ma anche quantitativo e alle istanze della cultura materiale, ha comportato l'affermarsi di una visione relativista: qualsiasi oggetto rappresenta un documento dalle innumerevoli capacità testimoniali a seconda del punto di vista con cui lo si osserva e dei nessi che instaura con altri contesti.

Tali considerazioni conferiscono nuovi sensi anche ad altri termini da sempre impiegati per definire l'interesse culturale di un bene da tutelare. Una di queste parole è "autenticità", tradizionalmente adoperata in riferimento a una presunta condizione di unità iniziale che non ha subito interferenze con il passaggio degli anni. Muovendo dalla considerazione che l'architettura ha un natura autografa e non allografa (Goodman 1996) – ovvero non è riproducibile senza perdere il suo significato – l'autenticità diventa "materiale" e "processuale", viene cioè posta in rapporto diretto e indissolubile con le testimonianze fisiche e le relative evoluzioni nel tempo. Tutte le modifiche e le azioni dell'uomo che si sono stratificate nella vita di un oggetto vanno lette esse stesse come autentiche, come momenti di un processo che concorrono a definire l'unicità, l'irriproducibilità e singolarità del documento materiale (Dezzi Bardeschi 2008).

Conservazione/Trasformazione

La consapevolezza che anche oggetti in apparenza privi d'interesse possano tramutarsi in soggetti in grado di raccontare infinite storie, traslata nell'ambito della "teoria della conservazione" comporta l'accettazione che qualsiasi manufatto vada trasmesso al futuro senza procedere con selezioni basate su specifiche ideologie storiografiche. È una prospettiva che muove dal riconoscimento della relatività di qualsiasi interpretazione e che non mira a enunciare disposizioni oggettive, quanto piuttosto a fornire una metodologia operativa da applicare caso per caso, prestando attenzione a non cadere in assolutizzazioni e in conseguenti ossimori. Per esemplificare, è chiaro che un graffito vandalico appena realizzato sui muri della Casa del Fauno non ha il medesimo significato delle iscrizioni latine presenti nell'area archeologica di

Pompei; è altrettanto inimmaginabile per ragioni ecologiche la conservazione di quei documenti che potenzialmente avrebbero grande valore testimoniale come i rifiuti, i quali nel caso di civiltà passate aprono invece a importanti momenti di conoscenza (Bellini 2000). Analogamente non è accettabile che in funzione di un criterio d'intangibilità *a priori*, l'intervento sul preesistente neghi aggiunte, modifiche o sottrazioni, avallando condizioni di disagio per i fruitori del bene.

Più in generale, non è possibile pensare alla conservazione di una costruzione nel tempo senza valutare ciò che, in tutti i sensi, ne rappresenta il "predicato verbale": la trasformazione. Anche se limitiamo il termine a "semplici" operazioni tecniche di pulitura, consolidamento o integrazione volte a garantire la permanenza della materia storica, è illusorio credere che la consistenza fisica dell'edificio non subisca comunque mutamenti di entità variabile nel suo comportamento chimico, fisico o strutturale. Un'architettura si distingue da una pittura, da una scultura o più generalmente da un qualsiasi oggetto mobile, perché il suo mantenimento non si risolve assicurandone la semplice contemplazione, ma è indissolubilmente legato all'esperienza diretta del suo spazio, al suo valore d'uso. Se un edificio cessa di essere vissuto per le più disparate ragioni – cambiamenti di gusto, questioni sociali o economiche, obsolescenza funzionale – e non viene modificato per adattarlo alle nuove esigenze è inevitabilmente destinato al degrado e alla conseguente perdita. Quello che oggi va riconsiderato sono i parametri che guidano le scelte di trasformazione. Cambiano le discriminanti sulla base delle quali legittimare la perdita, che non consistono più nel riconoscimento di valori estetici o artistici, bensì nel garantire il valore d'uso del bene, rispondendo alle esigenze imprescindibili del vivere odierno, come ad esempio il rispetto di condizioni igienico-sanitarie basilari, di *comfort* ambientale, di accessibilità per tutti. Coscienti che tutto può rappresentare un documento polisemantico, ogni trasformazione impiantistica, tecnologica, funzionale o distributiva andrebbe fatta cercando di massimizzare la permanenza. È una condizione che non comporta l'annullamento della libertà espressiva del progettista, poiché tutte le nuove aggiunte dovrebbero sempre configurarsi, nella stratificazione dell'edificio, come ulteriori *layer* che rifiutano la mimesi o la falsificazione stilistica, dichiarando apertamente la propria autonomia con un linguaggio contemporaneo. Entro quest'ottica, lo studio e la conoscenza del manufatto su cui intervenire – della sua materia, delle tecniche costruttive utilizzate, della sua evoluzione nel tempo, delle condizioni di degrado – è parte integrante del progetto di conservazione e si configura come operazione critica vera e propria che delinea il quadro di insieme entro cui agire (Bellini 1986).

Trasformazione/Cura

Allo stato attuale del dibattito, la conservazione andrebbe intesa come progettualità in senso ampio che assume la pluralità delle

testimonianze del passato nella loro complessità non solo come condizione o limite, ma anche come motore per promuovere uno sviluppo consapevole; un atteggiamento che non può prescindere dalla concretezza dei dati, dalla considerazione delle effettive necessità di una comunità, da valutazioni multicriteri basate di volta in volta su circostanze specifiche. È un'istanza che può essere estesa anche alla pianificazione e alla realizzazione del nuovo, che si configura come una delle possibili strade per trovare un'alternativa al modello di crescita attuale, il quale ha nel continuo processo di distruzione/dismissione dell'esistente, la premessa della costruzione/creazione (Emery 2011). Entro tale prospettiva, "conservazione", "trasformazione", "innovazione", "sviluppo" sono tutte parole tra loro strettamente correlate che hanno un denominatore comune nella "cura", ossia in un approccio etico basato sul rispetto dell'ambiente e del costruito, delle sue caratteristiche naturali, stratificazioni storiche e peculiarità culturali. Sia nei confronti della preesistenza che del nuovo, la cura trae origine da uno stato di necessità e non da un'esigenza di consumo e si basa sulla ricerca del "minimo intervento, dello sforzo minore" in un ottica di "durata" e "riuso consapevole" (Bellini 1997; Emery 2007; Torsello 2006).

Sono molti gli esempi di intervento sul costruito che seguono una tale linea e che dimostrano nella pratica quanto una minimizzazione delle modifiche, sostituzioni e distruzioni tenda anche a una diminuzione di costi. Tuttavia nel caso specifico dei beni culturali immobili le valutazioni non possono ridursi al solo aspetto finanziario ma ovviamente devono contemplare una complessità di valori materiali e immateriali propri del bene culturale in quanto tale, come ad esempio la capacità di trasmettere memorie, di contribuire alla definizione, al mantenimento e alla crescita di una identità collettiva. Come ha già scritto Amedeo Bellini (Bellini 1986; 2000), per concretizzare una conservazione/cura generalizzata è innanzitutto necessaria una scelta politica; solo così potranno essere definiti nuovi strumenti giuridici ed economico-finanziari per la programmazione delle trasformazioni territoriali e per un sistema di tutela che vada oltre lo strumento del vincolo. Altrettanto importanti sono la promozione dell'opera educativa e l'incentivazione del processo partecipativo: azioni fondamentali sia per condurre a una sensibilizzazione diffusa su ciò che può essere considerato bene comune, sia per creare una domanda pubblica di qualità progettuale e di cultura volta a un miglioramento delle condizioni di vita.

Bibliografia

A. Bellini, *Teoria del restauro e conservazione architettonica*, in *Tecniche della conservazione*, a cura di A. Bellini, Franco Angeli, Milano 1986 | A. Bellini, *Restauro e storiografia*, in G. Spagnesi (a cura di), *Esperienze di Storia dell'Architettura e di Restauro*, vol. 1, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987 | A. Bellini, *A proposito di alcuni equivoci sulla* conservazione, "TeMA", 1, 1996 | A. Bellini, *Dal restauro alla conservazione, dall'estetica all'etica*, "'ANANKE", 19, 1997 | A. Bellini, *Riflessioni su alcuni aspetti del rapporto tra conservazione e valutazione dei beni culturali immobili*, "Quaderni di diritto ed economia del territorio", 2, 2000 | R. Bonelli, *Restauro (Il restauro architettonico)*, in *Enciclopedia Universale d'Arte*, vol. 11, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1963 | C. Brandi, *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1963 | G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori Editore, Napoli 1997 | S. Casiello (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia 1996 | M. Dezzi Bardeschi, *La conservazione come trasformazione/mutazione?*, in *Curva Caesena: lettura, riuso e resurrezione dell'antico in ambiti urbani e territoriali*, Atti della Conferenza, Cesena, ottobre-novembre 1993, Società Editrice Il Ponte Vecchio, Cesena 1996 | M. Dezzi Bardeschi, *Conservare non restaurare (Hugo, Ruskin, Boito, Dehio e dintorni). Breve storia e suggerimenti in questo nuovo millennio*, "'ANANKE", 35-36, 2002 | M. Dezzi Bardeschi, *The Discriminating Value of the Authenticity in the Debate on the Restoration. Before and after Nara*, in *Values and Criteria in Heritage Conservation, Proceedings of the International Conference of ICOMOS, ICCROM*, Fondazione Romualdo Del Bianco: Firenze, 2-4 marzo 2007, Edizioni Polistampa, Firenze 2008 | N. Emery, *Progettare, costruire, curare: Per una deontologia dell'architettura*, Casagrande, Bellinzona 2007 | N. Emery, *Distruzione e progetto: L'architettura promessa*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2011 | G. Giovannoni, *Restauro*, in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere e arti*, vol. 39, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1936 | N. Goodman, *Authenticity*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, vol. 1, Grove, New York 1996 | L. Grassi, *Restauro*, in *Dizionario Enciclopedico Unedi*, vol. 12, Unedi, Roma 1980 | J. Jokilehto, *A History of Architectural* Conservation, Butterworth-Heinemann, Oxford 2002 | H. Meek, M. Meek, *Architectural Conservation and Restoration*, in J. Turner (a cura di), *The Dictionary of Art*, vol. 2, Grove, New York 1996 | S.F. Musso, *Conservation/Restoration of Built Heritage: "Dimensions of Contemporary Culture"*, in P. Lombaerde (a cura di), *Bringing the World into Culture: Comparative Methodologies in Architecture, Art, Design and Science*, Upa University Press Antwerp, Brussels 2009 | J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Smith, Elder, and Co., London 1849 | B.P. Torsello, *La materia del restauro*, Marsilio, Venezia 1989 | B.P. Torsello, *Figure di pietra. L'architettura e il restauro*, Marsilio, Venezia 2006 | B.P. Torsello et al., *Che cos'è il restauro. Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venezia 2005 | E.-E. Viollet-le-Duc, *Restauration*, in *Dictionnaire Raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, vol. 8, A. Morel, Paris 1866.

Damiana Lucia Paternò

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 22 maggio 2016

resto (rè-sto) n.m. [deriv. di *restare*]. | **1.** quello che resta di un tutto una volta che ne è stata sottratta una parte; ciò che deve ancora essere fatto o detto per completare qualcosa; rimanenza, residuo. | **2.** la differenza in denaro che deve ricevere chi ha dato in pagamento una somma superiore al prezzo della cosa acquistata. | **3.** (mat.) il risultato della sottrazione | nella divisione di due numeri interi di cui uno non sia multiplo dell'altro, il numero che aggiunto al prodotto del divisore per il quoziente dà il dividendo. | **4.** (spec. pl.) ciò che avanza; la spoglia, il cadavere | rudere, rovina.

Il termine "resto" deriva dal verbo "restare", e indica "ciò che rimane di un tutto a cui è stata tolta o è venuta meno una parte" (Duro 1989, p. 1375); altro significato della parola rimanda a "ciò che rimane da fare o da dire, [...] per completare qualcosa che attende ancora il suo compimento" (Duro 1989, p. 1375). Il resto tende dunque, per definizione, a un'idea di completamento, contiene la dimensione del frammento, della mancanza; il suo significato in senso assoluto risulta estremamente sfuggente in quanto privo di una dimensione autonoma: "ce n'est pas qu'il n'y ait pas de reste. Mais celui-ci n'a jamais de

réalité autonome, ni de lieu propre" (Baudrillard 1981, p. 205). Spesso per coglierne il senso risulta necessario far riferimento ad altri termini quali "scarti", "rifiuti" e "rovine", che sembrano disegnare il perimetro entro cui circoscrivere l'impiego della parola.

Se è sempre vero che le rovine e gli scarti sono resti, non è altrettanto scontato che i resti siano scarti o rovine. Il termine in questione contiene una dimensione generica che sembra a tratti includere e a tratti prendere le distanze da questi due stadi della materia. Se lo scarto porta con sé l'idea di un giudizio, "la separazione e la distruzione dei rifiuti era destinata a essere il segreto commerciale della creazione moderna" (Bauman 2005, p. 28), al contrario il resto non risulta necessariamente come l'esito di un rifiuto, non è stato escluso ma semplicemente avanza, risultato di un surplus generato dal sistema. Letti in questi termini, i resti si spogliano dell'accezione negativa attribuita agli scarti e si prestano a essere riassorbiti, riutilizzati, come gli avanzi del fornaio descritti da Jonathan Miles nel romanzo *Scarti* (Miles 2015), che scatenano contenziosi notturni tra alcuni abituali frequentatori di cassonetti delle strade dei Manhattan. Se il confronto col termine "scarti" risulta vantaggioso rispetto a "resti", diversamente avviene facendo riferimento al termine "rovine". "Le rovine sono il culmine dell'arte nella misura in cui i molteplici passati ai quali esse si riferiscono in modo incompleto ne raddoppiano l'enigma esacerbandone la bellezza" (Augé 2006, p. 138). Marc Augé parla dello "spettacolo delle rovine" e della loro "capacità di fornire il senso del tempo" (Augé 2006, p. 137). "Parlare e pensare di rovine comporta, sempre, il riconoscimento che, nel decadere, un edificio *parla*" (Broggini 2009, p. 47), e in questo narrare storie gloriose e rimandare a echi e memorie lontane risiede la loro abilità nell'"innescare malinconie e al tempo stesso liberare l'immaginazione" (Marini 2010, p. 58). "Le macerie accumulate dalla storia presente e le rovine nate dal passato non si assomigliano" (Augé 2006, p. 135): il termine "maceria" si riferisce "al primo stadio del distrutto, ovvero il ritorno al materiale di composizione" (Pirazzoli 2010, p. 121), un residuo di frantumi che può essere ricomposto e plasmato nuovamente. Ciò che distingue la parola "rovine" da "resti" è dunque un'accezione colta del termine che, espressa a partire dal XVII e XVIII secolo con uno specifico genere di pittura, e poi con la visione di Georg Simmel come "prodotto della natura [...] come ritorno alla buona madre" (Simmel 2006, p. 73), attribuisce alla rovina una dimensione gloriosa nella capacità di raccontare storie ed esprimere la dimensione del tempo. "In qualsiasi modo si consideri l'evento rovinoso, i resti sono significativi solo per chi abbia consapevolezza della temporalità [...]. Solo a queste condizioni ciò che resta costituisce una rovina" (Tortora 2006, pp. 10-11).

Tali distinguo tra resti, scarti, rovine e macerie sembrano progressivamente stemperarsi nell'interesse generale che la cultura contemporanea mostra nei confronti di ciò che resta. "C'est sur le reste que se fonde une intellegibilé nouvelle [...] une sorte d'inversion de la

structure, de retour du refoulé comme temps fort, de retour du reste comme surcroît de sens" (Baudrillard 1981, pp. 209-210). Diverse ricerche ed esperienze recenti si soffermano sulle realtà marginali e rifiutate, prive di un'identità o di una connotazione specifica, attratte dalla loro dimensione di opera aperta e dalla loro disponibilità ad assorbire nuove letture, a rivelare memorie nascoste.

Ne *L'interpretazione dei sogni* freudiana (1899) i resti (*diurni*) sono quei residui dello stato di veglia che contribuiscono alla costruzione del sogno, allo stesso modo dei contenuti rimossi di alcuni desideri recenti. D'ispirazione freudiana è il romanzo *The Remains of the Day* (1989) di Kazuo Ishiguro, nel quale questi *residui del giorno* diventano un dispositivo narrativo per raccontare una versione altra della vita del protagonista. Nel 1919 Sigmund Freud elabora il concetto di *Unheimliche* (Freud 1919), ovvero una sensazione di straniamento causata da un contenuto rimosso, che emerge poi come residuo nella percezione di luoghi apparentemente familiari, provocando in chi li vive una sensazione di disagio e di turbamento. Molte opere nel campo dell'arte e dell'architettura si basano su quest'interpretazione psicoanalitica dello spazio, usando il tema dei resti, della carcassa e dell'opera in rovina come dispositivo d'innesco di questo disagio, di questo sentire *perturbante* (Vidler 2006).

Uno dei significati di "resti" è quello riferito alle spoglie, ai resti umani, e in tale accezione il termine rientra nelle questioni affrontate da Mario Perniola nel libro *Il sex appeal dell'inorganico* (Perniola 1994), ovvero nell'interesse verso il corpo, concepito come involucro, come *cosa* non vivente e non funzionante. Questa visione compare in molti disegni e scritti di Aldo Rossi, nei quali il corpo viene raffigurato spesso come aggregazione di più parti, rotte e doloranti, la cui forza "non sta più in un modello di unità ma nell'intimazione del frammentario, del disarticolato, del frantumato" (Vidler 2006, p. 82). Nel progetto per il Cimitero di S. Cataldo (1971-1978) tutto il complesso sembra evocare l'immagine di un'architettura deposta sul suolo, in parte emersa, in parte già morta e sepolta, e nel testo *Scientific Autobiography* (Rossi 1981) compaiono ciclicamente descrizioni di opere in disfacimento che rimandano all'immagine del brandello, di "pezzi di meccanismi il cui senso generale è in parte perduto" (Rossi 2009, p. 29). Resti e frammenti di architetture diventano testi, opere aperte spesso in grado di esprimere e raccontare molto più di costruzioni compiute e funzionanti.

Nel 1967 Robert Smithson raccoglie nell'opera *A tour of the Monuments of Passaic* (New Jersey 1967) una serie di immagini di resti di periferie abbandonate che tramite processi analogici diventano spazi evocativi, disponibili a una lettura psicologica affidata ai meccanismi di recupero e rimozione della memoria. A partire dai primi anni settanta il gruppo An-architecture lavora su edifici in disuso e luoghi abbandonati, mettendone a nudo un'espressività, una valenza *altra* che gli edifici rivelano in questo loro nuovo ruolo di resti.

Nel 1976, in *Advertisement for architecture*, Bernard Tschumi pubblica alcune foto di Villa Savoye scattate nel 1965, prima che iniziassero i lavori di restauro, che ne raffigurano le ringhiere arrugginite, l'intonaco staccato, i pavimenti rovinati e le pareti annerite. "The most architectural thing about this building is the stay of decay in which it is" e l'opera "was never so moving as when plaster fell off its concrete blocks", scrive l'autore (Tschumi 1996, pp. 74, 75), sottolineando quanto lo stato di abbandono e degrado possa conferire a ciò che resta un *appeal*, un fascino maggiore rispetto a quello dell'edificio in funzione. Colta nella sua dimensione di resto, l'architettura di Le Corbusier, già morta ma allo stesso tempo ancora in vita, si riduce a pura valenza spaziale.

In *Bunker Archaeology* (Virilio 1994) Paul Virilio pubblica le immagini scattate dal 1958 al 1964 ai bunker dell'Atlantic wall. Come delle sculture di cemento collocate sulle rive del mare, queste costruzioni provocano nell'osservatore una sensazione di disagio, mista a una sottile, inconscia attrazione. I bunker diventano i resti di un'archeologia del presente, ruderi istantanei che "non hanno avuto il tempo necessario a vuotarsi del loro *contenuto di emozioni* [...] troppo caldi, troppo vivi nella memoria perché lo sguardo possa posarsi su di loro con distacco" (Broggini 2009, p. 38).

In *The ballad of Trotsky* (1997) Maurizio Cattelan appende al soffitto il corpo senza vita di un cavallo imbalsamato. Lo spettatore osserva col naso all'insù un cadavere sospeso, in procinto di cadere. La mostra retrospettiva "All" allestita al Guggenheim di New York nel 2011 rimanda, sotto certi aspetti, a quest'opera: appeso al soffitto del museo di Frank Lloyd Wright non è più il cadavere di un animale, ma un organismo affastellato e caotico di corpi e oggetti, sospesi al centro del museo. Frammenti e schegge delle opere dell'artista scendono dal cielo, come le ceneri e i detriti di un'esplosione. Lo spazio espositivo resta inalterato, e la protagonista della scena diviene l'immagine di questa grande caduta, che restituisce il senso di una realtà che ormai non può che essere letta se non attraverso resti, schegge e frantumi.

Tutto ciò che appare come *informe* (Bois, Krauss 1997), e che si configura come opposto rispetto all'atto creativo e all'operazione progettuale, viene considerato come patrimonio da reinserire in un ciclo vitale tramite dei processi di riattivazione e attribuzione di senso. Gilles Clément nel 2004 scrive il *Manifesto del terzo paesaggio* nel quale enuncia in maniera scientifica le definizioni e le categorie interpretative di un *paesaggio* costituito da "spazi indecisi, privi di funzione sui quali è difficile posare un nome", da aree che escludono la presenza e la decisione umana, sfuggite a processi di pianificazione o come conseguenze indesiderate di tali operazioni. "Territori di rifugio per la diversità", questi spazi vanno preservati e mantenuti nel loro carattere di spazi altri, in quanto inutilizzati, indeterminati, aperti.

"Il junk-space (spazio spazzatura) è il residuo che l'umanità lascia sul pianeta [...] è ciò che resta dopo che la modernizzazione ha fatto il suo

corso" (Koolhaas 2006, p. 63). Come delle scorie impazzite, i resti depositati da un processo di pianificazione contaminano l'intero sistema rendendolo indeterminato e vanificando ogni tentativo di ordine. Il *junkspace*, descritto da Koolhaas come l'insieme di resti nei quali siamo immersi, è una categoria di pensiero che descrive la realtà contemporanea.

Nel saggio introduttivo al libro *L'avanguardia perduta. Architettura modernista russa 1922-1932* (Cohen 2007), Jean Louis Cohen utilizza i resti abbandonati dell'architettura dell'avanguardia modernista russa come chiave interpretativa del contesto storico e culturale che li vede nascere. Le costruzioni in abbandono, immortalate dagli scatti fotografici di Pare, diventano la chiave di lettura di un preciso momento storico, e allo stesso tempo mostrano il fascino di quel tipo di architettura ridotto alla dimensione di ruderi. Questo rapporto ambiguo tra una dimensione di testimonianza e una dimensione estetica del resto si risolve, secondo Stefano Catucci, in una "modalità di fruizione" che sempre più spesso tende a trasformare ogni traccia e ogni reperto in "oggetto estetico" (Catucci 2013, p. 107); secondo questa tesi l'interesse e la volontà di tutelare i resti dell'uomo lasciati sulla luna non risiede tanto nel loro valore documentario, quanto in un interesse estetico, o addirittura feticistico, verso tutto ciò che si presenta come resto, come reperto di un futuro, divenuto già passato.

Il valore testuale, la capacità di costituire una testimonianza, ha spesso trasformato i resti in materiali capaci di esprimere l'identità e il patrimonio di nazioni e culture. L'Isis ha scelto come bersaglio molti siti archeologici, identificando in questo tipo di lascito l'elemento rappresentativo delle civiltà da colpire e del loro millenario processo di costruzione e crescita. "Créer de l'histoire avec le détritus même de l'histoire" (Benjamin 2000, vol. IX, p. 607) suggeriva Walter Benjamin citando Rémy de Gourmont, e introducendo la figura del "cenciaiolo, raccoglitore di stracci" (Benjamin, 2000, vol. IV, p. 144) come lo storico della cultura che recupera i resti montandoli in una storia muta, priva di commenti, che trova il suo significato nella dialettica piuttosto che in una costruzione formale.

Nel dicembre del 2011 viene allestita nelle sale del museo Maxxi di Roma la mostra "Re-cycle. Strategie per l'architettura, la città e il pianeta", un'indagine sul tema del riciclo dell'esistente declinato in maniera trasversale in tutti gli ambiti espressivi della cultura contemporanea. Tra i materiali in mostra vengono esposti progetti "che mostrano le potenzialità del resto e dello scarto come risposta della cultura visiva e progettuale al problema della sostenibilità: *ri-costruire* invece di costruire: *costruire sopra sotto intorno dentro addosso, con i materiali di scarto, invece che costruire, abitare la rovina invece di costruire, rinaturalizzare invece che riurbanizzare*" (Ciorra, in Ciorra, Marini 2011, pp. 27-28). L'ecologia, lo smaltimento dei rifiuti, l'urgenza di minimizzare l'espansione edilizia e il relativo consumo del suolo rendono necessario il consolidarsi di una cultura del riciclo, che sappia orientare le

operazioni di crescita e trasformazione della città, e contribuire alla formazione di una nuova consapevolezza verso il patrimonio esistente.

Testimonianze di passati recenti, materiali scomodi e difficili da reinserire, numerosissimi resti di edifici e architetture, anche autoriali, diffusi nel territorio europeo e soprattutto in Italia, rappresentano oggi il lascito di un'esuberante stagione costruttiva che ha esaurito quasi tutte le risorse disponibili di suolo, costruendo interi paesaggi di opere incompiute o abbandonate sul nascere. Tale patrimonio chiede di essere reinserito e riattivato, ed è al centro dell'attuale dibattito sul rapporto tra progetto e preesistenza, nelle varie declinazioni che esso assume tra restauro, *re-cycle*, *preservation*, *retrofit*, ecc. Nella XII Edizione della Biennale di Architettura di Venezia del 2010 Rem Koolhaas e il gruppo Oma presentano al Padiglione centrale "Cronocaos", una riflessione sui materiali ereditati da un passato immediatamente trascorso, e sul valore etico che un giusto atteggiamento progettuale dovrebbe mostrare verso queste realtà. La riflessione di Koolhaas sottolinea il progressivo azzeramento dell'intervallo temporale che oggi intercorre tra la realizzazione di un'opera e il suo farsi rovina: tale riduzione della durata del loro ciclo vitale apre una riflessione sull'ascesa progressiva di questi resti, e fa luce sull'urgenza di una teoria delle demolizioni, che suggerisca non tanto cosa conservare, quanto piuttosto ciò che va cancellato, tramite l'abbandono programmato o dei processi di demolizione per fasi, in linea con quanto intuito da Kevin Lynch in *Wasting Away* (Lynch 1990).

Pochi anni dopo, Koolhaas torna a soffermarsi sulle relazioni stabilite dalla cultura contemporanea con i resti della modernità, e lo fa ancora una volta in Italia, nel contesto della Biennale d'Architettura, con l'edizione del 2014 "Fundamentals". Nella sezione "Absorbing Modernity 1914-2014", ogni nazione declina il proprio rapporto con la storia recente, e nei vari padiglioni sembra emergere un atteggiamento comune, sempre meno incline alla *tabula rasa* e alla spinta del nuovo, sempre più teso alla rielaborazione e alla riattivazione dei materiali del passato. Lo sguardo retroattivo verso i resti della modernità sembra ormai imprescindibile nell'orientare l'attenzione al presente, ed emerge, oggi più che mai, la necessità di tracciare nuove traiettorie nella dialettica tra preesistenza e innovazione.

La riflessione sulle potenzialità del resto come materiale da reimpiegare in processi basati sul riciclo non può non confrontarsi con la tendenza, oggi sempre più evidente, a impiegare tecniche di produzione culturale basate sul montaggio, sul collage, sul *mash-up*, sul *remix*, sul *found footage* da riassemblare in una nuova dimensione espressiva. In tali operazioni l'attenzione verso scarti, avanzi, resti di materiali già prodotti non risiede tanto nel loro significato o nella loro provenienza, quanto piuttosto in un interesse operativo che li scorge come materiali di lavoro. Si guarda all'esistente, al già noto, al passato, ma senza

ideologia, senza volontà narrative o ricostruttive – la citazione non serve, la fonte non è interessante, al contrario si cerca una "voluta inartisticità: materiale grezzo, apparentemente non lavorato, non filtrato, non censurato e non professionale" (Bertozzi 2012, p. 38).

Resti, macerie e rovine sembrano fondersi e amalgamarsi nella generica dimensione della preesistenza, e diventano una categoria interpretativa del momento presente. Alla spinta immaginifica verso il futuro si sostituisce oggi la necessità di descrivere ed elaborare il presente, senza sguardi retrospettivi o proiezioni verso scenari a venire, ma semplicemente rielaborando quello che c'è già. Il "presentismo" (Hartog 2003), la stagione del pensiero del "nuovo realismo" (Ferraris 2013) e l'attuale "fame di realtà" (Shields 2010) mettono in luce la necessità di ripartire da quanto già dato, costruendo il mondo a partire dall'esistente e affidando a ciò che resta la capacità di disegnare le relazioni che il presente instaura col passato e col futuro.

Bibliografia

M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2006 (ed. or. *Le temps en ruines*, Galilée, Paris 2003) | J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1981 | Z. Bauman, *Vite di scarto*, Laterza, Roma-Bari 2005 (ed. or. *Wasted lives. Modernity and Its Outcasts*, Polity Press, Cambridge 2003) | W. Benjamin, *Pittura, art nouveau, novità*, in Id., *Opere Complete*, Einaudi, Torino 2000 | M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012 | Y. Bois, R. Krauss, *Formless: A User's guide*, Zone Books, New York, 1997 | O. Broggini, *Le rovine del Novecento, rifiuti, rottami, ruderi e altre eredità*, Diabasis, Reggio Emilia 2009 | S. Catucci, *Imparare dalla Luna*, Quodlibet, Macerata 2013 | P. Ciorra, S. Marini (a cura di), *Re-cycle. Strategie per l'architettura, la città, il pianeta,* Electa, Milano 2011 | G. Clément, *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2004 | J.L. Cohen, *L'Avanguardia perduta. Architettura modernista russa 1922-1932*, Jaca Book, Milano 2007 | A. Duro, *Vocabolario della lingua italiana*, Treccani, Roma 1989 | M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2013 | S. Freud, *Il perturbante*, in Id., *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1977 (ed. or. *Das Unheimliche*, "Imago", 5/6, 1919) | S. Freud, *Die Traumdeutung*, Franz Deuticke, Leipzig-Wien 1899 | F. Hartog, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Éditions du Seuil, Paris 2003 | K. Ishiguro, *The Remains of the Day*, Faber and Faber, London 1989 | R. Koolhaas, *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, a cura di G. Mastrigli, Quodlibet, Macerata 2006 (ed. or. *Junkspace*, "A+U", Oma@work, numero speciale maggio 2000) | K. Lynch, *Wasting Away*, Sierra Club, San Francisco 1990 | S. Marini, *Nuove Terre*, Quodlibet, Macerata 2010 | J. Miles, *Scarti*, Minimum fax, Roma 2015 | M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994 | E. Pirazzoli, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Diabasis, Reggio Emilia 2010 | A. Rossi, *Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1981 (trad. it. *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano 2009) | D. Shields, *Reality Hunger. A Manifesto*, Vintage Books, New York 2010 | G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, Armando Editore, Roma 2006 (ed. or. *Die Ruine*, in Id., *Philosophisce Kultur. Gesammelte Essais*, Klinkhardt, Liepzig 1911) | R. Smithson, *A Tour of the Monuments of Passiac, New Jersey*, "Artforum", dicembre 1967 | G. Tortora, *Semantica delle rovine*, Manifesto libri, Roma 2006 | B. Tschumi, *Advertisement for architecture* (1976), in Id., *Architecture and Disjunction: Collected Essays 1975-1990*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1996 | A. Vidler, *Il Perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea,* Einaudi, Torino 2006 | P. Virilio, *Bunker Archaeology*, Princeton Architectural Press, New York 1994.

Giulia Menzietti

restoration (ˌrɛstəˈreɪʃən) noun [late 14c., "a means of healing or restoring health; renewing of something lost," from Old French *restoration* (Modern French *restauration*) and directly from Late Latin *restorationem* (nominative *restoratio*), noun of action from past participle stem of Latin *restaurare* (see *restore*). Mid-15c. as "the repairing of a building"]. | **1.** the action of returning something to a former owner, place, or condition: the restoration of Andrew's sight. **1.1** the process of restoring a building, work of art, etc. to its original condition: "the altar paintings seem in need of restoration." **1.2** the reinstatement of a previous practice, right, or situation: "the restoration of capital punishment." […] **1.4** (count noun) a model or drawing representing the supposed original form of an extinct animal, ruined building, etc.: "published restorations are dodgy, based on single bones".

From www.oxforddictionaries.com;
www.etymonline.com.
Accessed 5 June 2016

"Restoration is generally understood as any kind of intervention that permits a product of human activity to recover its function" (Brandi 1963).

Restoration is the outcome of critical reflection that does not hide behind the principles and tools pertaining to the *discipline*, but strays into unknown territories to better understand the complexity and importance of the issues related to the transformation of the existing: this straying into the unknown causes it to proceed with due circumspection in order to *intercept* the requirements and signals from the incessant movement of the surrounding world.

The act of transformation reflects the mirror image of change. Restoration does not impose, but calls for conscious participation, and only by proceeding on a *case by case* basis, combining careful study, a willingness to listen, persuasion and discussion, can a shared work be brought to the community, which includes traces of the passage of history and the presence of life. Safeguarding that which is pre-existent from the devastating blows dealt by the preconceived idea that design entails building from scratch, restoration chooses stratification, "a conception built over a previous conception," as its way of occupying the found space.

To restore aims to a *form* of superfetation, therefore temporary by definition. The plan of action legitimises the tools banned by the discipline: violation, reversal, contraction, expansion, intrusion, interference, crushing, saturation, and removal, find their place once more among the tools in use.

The intervention lays over the existing without fanfare, discreetly and with restraint, always exploiting the latent potential of the *found object*, often overturning its meaning: the transformative process originates from that which is pre-existent, used as the building materials.

To restore implies renouncing the imposition of one's *own worth*, accepting anonymity, limiting any intervention to the absolute minimum, highlighting very clearly the reasoning behind them, using

without prejudice, within the chosen strategy, different and seemingly contradictory procedures (conservation, activation, integration).

Restoration does not erect fences, but instead encourages straying: it keeps established spaces and practices in use, while at the same time, it enables new cycles of life, strengthening the relationships between intervention, landscape and that which is pre-existent, evoking what has been lost.

Ambiguity is the value of restoration.

The new signs impressed on what is already there manifest themselves through the use of the materials chosen: the instrumental use of materials makes the operation recognisable and dating reliable; the structural autonomy of the intervention guarantees reversibility and the ability to adapt to new and unforeseen requirements.

"The most rigorous and documented certainty is always susceptible to evolution and therefore restoration work should as far as possible remain on the theoretical level, avoid fake definitive superstructures, and increase the possibility for further studies and subsequent new hypotheses and restoration solutions" (Minissi 1964).

In the world we live in, where waste reduction is a major concern, restoration has widened its field of action, become a common practice in the building of cities, and introduced new ways of prolonging the life expectancy of the *spolia* of modernity, entrusting the task of building a different image of the world to rubble and waste.

Bibliography

C. Brandi, *Teoria del restauro* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1963) | F. Minissi, "Applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nella tecnica del restauro e conservazione di monumenti," in *Atti del II Convegno Internazionale di Restauro, Venezia 25-31 maggio 1964* (Venezia: ICOMOS-Marsilio, 1964).

Maria Giuseppina Grasso Cannizzo

restoration (ˌrɛstəˈreɪʃən) noun. | **1.** the act of restoring or state of being restored, as to a former or original condition, place, etc. | **2.** the replacement or giving back of something lost, stolen, etc. | **3.** something restored, replaced, or reconstructed. | **4.** a model or representation of an extinct animal, landscape of a former geological age, etc.

From www.collinsdictionary.com.
Accessed 2 June 2016

Architectural Restoration

The word and the object are *ambiguous*. This slightly modified version of the opening words of the first complete definition of *Restauration,* drafted by Viollet-le-Duc (Viollet-le-Duc 1866) a hundred and fifty years ago, may prove particularly apt to summarise how this term has adopted different meanings depending on the time and context in which it is used, be it cultural, geographical, or historiographical.

Often, the term "restoration" is accompanied by adjectives – "philological", "stylistic", "critical", "typological", to mention just a few – each of which refers to specific methodological and theoretical contexts; if, however, our perspective shifts to how certain initial hypotheses have been translated into practice, then the range of interpretative possibilities broadens even further, often causing contradictions and divergences to emerge. Today, "restoration" is sometimes used as a synonym for "reuse," "recovery,", "makeover," and "refurbishment." It may refer to an entire discipline or indicate interventions of an exceptional nature; depending on the context; the Italian *restauro* is connected to or the opposite of the word *conservazione* (literally, conservation). Stating its purpose, methods, and aims can thus become a complex issue, and one of its crucial points lies in the different meanings history has had over time and its associated influences in operational settings.

Variations of the term over the last two centuries

Every word has its own history: in particular, restoration in the modern sense is linked to the birth of historiography as a discipline in the nineteenth century. For the first time, the past was perceived as different compared to the present, as something with its own intrinsic rationality, which can be reconstructed following a linear logic of progress. With the same consequential logic as Charles Darwin's Theory of Evolution, the historical process is interpreted critically, using the methods of the natural sciences, and proves to be a source of learning for the present. The art world too falls within the more general positivist perspective: its history is that of a succession of styles, each characterised by its own grammar of forms. Investigating the past is also charged with symbolic and political meanings and becomes a tool able to reveal the cultural roots of each nation, adapting to the idealistic, romantic, and patriotic ideals marking the entire century. The artistic expressions – and therefore also the architecture – of earlier centuries appear not merely as "documents" to be investigated scientifically, but also as works that may caution, or bear witness to spiritual and moral values. Suspended between these two different meanings, restoration of what is regarded as a monument becomes a mainly ideological operation, the goal of which is to restore a precise image. Such adjectives as "stylistic," "analogic," or "historical" that accompanied the term "restoration" in Italy and Europe during the nineteenth century, define different routes – based respectively on the analysis of style, on the analogy of forms with contemporary buildings, and on historical data – whose common goal was to recreate the supposed state of integrity and unity of a building via completions, additions, demolitions, and refurbishments.

At a theoretical level, these positions were critically revised and developed by Camillo Boito, one of the leading exponents of Italian culture in the latter half of the nineteenth century. In the light of a more mature philological approach, he regarded architecture as a complex text: the pursuit of pure formal unity was abandoned in favour of the preservation of all those parts of a monument that were deemed to hold artistic and historical value, including transformations that had occurred over time. Restoration understood in these terms was defined by the adjective "philological": its operative principles would subsequently be adopted and formulated on an urban scale by Gustavo Giovannoni at the beginning of the twentieth century, under the name of "scientific restoration".

The positivist approach was plunged into crisis in the wake of World War II, when the devastation wrought by the conflict required a search for new methods of intervention on buildings. The principles of Croce's aesthetics and of a neo-idealistic vision of historiography directly influenced the way relations with traces of the past were understood, and formed the premises of "critical restoration". With regard to the analysis of historical facts, what became central was the critical judgement expressed by the restorer, who was required on a case-by-case basis to judge whether the architecture in question had attained the status of work of art, understood as a synthesis between form and content, or not. If this condition was met, he or she would have to try to reassemble the image, bringing the work to a condition of "potential unity" which might be very different to the original form or stylistic unity, even if it meant sacrificing layers of recognised historical or artistic interest.

The Venice Charter of 1964 essentially returned to the philological theses; in particular, it broadened the scope of what was safeguarded, taking into account not only the single architectural work but also according an autonomous value to its setting and more modest works of the past. The analysis of the urban fabric and its formation process would constitute the foundation of "typological restoration." In this case, the site survey was instrumental in identifying a finite number of architectural typologies, which became the necessary benchmark for regulating all site interventions at different scales. The goal was to restore typological unity, even if this meant producing localised falsifications or sacrificing parts judged inconsistent with their model.

In general, during the second half of the twentieth century there was a growing focus on cultural heritage, whose definition gradually expanded, especially embracing the influence of the *Nouvelle Histoire*. The boundaries of the debate have been further expanded by the full admission of conservation science on the one hand and of different disciplines such as economics and urban planning on the other; at the same time, the increase in the number of professional figures involved, and the range of cultures coming to terms with a set of different values, has made it even more difficult to create an unambiguous definition of what restoration is. When it comes down to facts, formal values

and historical values have continued to be the two extremes of a difficult conversation, which has often seen the prevalence of the former over the latter during the project phase.

Restoration/conservation

Looking back over the past two centuries, it is clear that there has been a whole range of answers to questions which, on the other hand, have remained a constant over time. Some of these – the most common – are: what techniques and operating procedures should be adopted to ensure the long life of a building? As evidence of a past, what needs to be protected and how should we intervene on the structure? How to respond to the functional needs of the present?

In recent decades, Italy has been one of the main centres in which thinking has developed with regard to the principles of restoration. For the sake of simplicity, on the one hand there is the "Roman School," which has carried forward the interpretive traditions of the neo-idealist approach developed by figures such as Renato Bonelli and Cesare Brandi, based on a historical and critical judgement (Carbonara 1997). On the other, the "school of Milan" has outlined a new trend known as the "theory of conservation" (Bellini 1986, 1997; Dezzi Bardeschi 2002). And this last word is also ambiguous: in English, "conservation" may refer to an approach that is the opposite of a more or less imaginative refurbishment or reconstruction (Ruskin 1849) or – with a more generalised meaning and different overtones depending on the case – it can indicate that set of operations (including restoration) aiming to ensure the use and long life of a building over time (Meek, Meek 1996).

In the Italian context, the term *conservazione* has generated many misunderstandings: sometimes it refers to all those safeguarding interventions that aim to prevent, reduce, or delay degradation; at other times, it is intended as a synonym for general maintenance; at worst, it is by some interpreted as a material and formal embalming of the existing item. In reality, if we refer to the theoretical limits of the discipline, the most appropriate meaning is the one the term has taken on since the mid-1970s (Dezzi Bardeschi 2002): since then, the term *conservazione* has begun to be used to indicate an approach – opposed to *restauro* – understood as a work of selection based on the formulation of value judgements and aiming to reconfigure the building in a different state to that which it currently has. The premises of this approach are to be found in the words of leading figures like Ruskin, Hugo, and Riegl, in a different way of interpreting history, in the crisis of positivist and idealist culture, and in what in the final analysis is defined by philosophy as "strong thought," or the search for objective truth. In particular, it denied the absolute quality of any judgement concerning artistic or historical importance. Artistic value, in fact, is to be seen as a subjective definition and dependent upon the sensitivity of the person

expressing an opinion regarding given formal expressions. In the case of historical value, the expansion of historiographical horizons (from the exceptional to everyday dimension, to include data that are not only qualitative but also quantitative, and to instances of material culture) has led to the emergence of a relativistic vision: any object is a document with countless capacities as evidence, depending on the point of view it is seen from and the links established with other contexts.

These considerations also give new meaning to other terms that have always been used to define the cultural interest of an object to be safeguarded. One of these words is "authenticity," traditionally used in reference to a supposed condition of original unity that has not undergone interference over time. Starting from the consideration that architecture is autographic rather than allographic (Goodman 1996) – in other words, it cannot be reproduced without losing its meaning – authenticity becomes "material" and "procedural:" it is directly and inextricably linked with physical evidence and its evolution over time. All changes and actions effected by man that have been stratified in the life of an object should themselves be read as authentic, as stages in a process contributing to define the unique unrepeatable, and singular nature of the material object (Dezzi Bardeschi 2008).

Conservation/transformation

The awareness that even seemingly uninteresting objects can become subjects with infinite stories to tell, transformed as part of the "theory of conservation," means accepting that any site should be passed down to the future without making any selections based on specific historiographical ideologies. This is a perspective that recognises the relativity of any interpretation and does not aim to formulate objective measures, but rather to provide an operational methodology to be applied case by case, taking care not to fall into absolutist frames of mind and consequent oxymorons. To illustrate the point, it is clear that a graffiti scratched by a vandal on the walls of the House of the Faun today does not have the same significance as the Latin inscriptions found in the archaeological area of Pompei; it is equally unimaginable, for ecological reasons, to preserve all those "documents" full of potentially invaluable evidence that is today's household rubbish, but which in the case of past civilisations instead provides an enormous amount of knowledge (Bellini 2000). Likewise, it is not acceptable in terms of an *a priori* criterion of "untouchability" that existing sites should not be added to, modified, or subtracted from in any way, undoubtedly inconveniencing those enjoying said site.

More generally, one cannot consider preserving a building over time without assessing what, in every sense, is represented by the very name of the activity: transformation. Even if we limit the term to "simple" operations like cleaning, consolidation, or integration to ensure the permanence of the historical material, it is an illusion to believe that the

physical form of the building does not undergo in any case a varying degree of change in its chemical, physical, or structural behaviour. Architecture is not the same as a painting, a sculpture, or more generally any movable object, because the question of its maintenance is not resolved simply by ensuring it can be looked at, as it is inextricably linked to the direct experience of its space, its practical value. If a building ceases to be used for whatever reason – changes in taste, social or economic issues, functional obsolescence – and is not modified to adapt it to new requirements, it is inevitably doomed to decay and consequent loss. What must be reconsidered today are the parameters that guide the choices regarding a building's transformation. The discriminating factors that justify the loss of a building have changed and are no longer the recognition of aesthetic or artistic values, but rather ensuring the practical value of the site, guaranteeing that it meets today's essential needs, such as conformity to basic health and safety standards, environmental comfort, and access for all. In the knowledge that everything could be seen as a polysemantic document, any modification with regard to its installations, the technologies used, its function, or its layout should be done with a view to trying to maximise permanence. This does not mean that the architect should not use his or her own creativity, as any new additions should always be seen as additional layers in the stratification of the building, and should reject any mimesis or stylistic falsification, openly declaring their autonomy by adopting a contemporary style. Within this perspective, the study and thorough understanding of the site on which to intervene – its material, the construction methods used, its evolution over time, the decay it has suffered – are an integral part of the conservation project and must be seen as a genuine critical survey which will define the overall framework to work in (Bellini, 1986).

Transformation/safekeeping

At the current state of the debate, conservation should be understood as planning in its broadest sense, taking into account the range of past traces in all their complexity which not only condition or impose limits but also drive a more conscious form of development. This approach takes into consideration concrete data, the actual needs of a community, and a whole range of case-by-case assessments dependent on specific circumstances. It can also be extended to the planning and construction of new buildings, potentially providing an alternative to the current growth model, whose current process of demolition/decommissioning of existing buildings presupposes the construction/creation of others (Emery 2011). Within this perspective, "conservation", "transformation", "innovation" and "development" are all closely related words which find their common denominator in *safekeeping*, in other words, an ethical approach based on respect for the environment and the site, for its natural characteristics, historical stratifications, and cultural specificities. With regard

to both pre-existing and new buildings, *safekeeping* draws inspiration from a state of necessity and not from a need to consume, and is based on a striving for *minimal intervention*, the *least effort* with a view to *long life* and *informed reuse* (Bellini 1997; Emery 2007; Torsello 2006).

There are many examples of intervention on sites that follow such a line and which demonstrate in practice how minimising modifications, replacements, and demolitions also leads to a decrease in costs. However, in the specific case of the cultural heritage of real estate, decisions cannot be taken merely based on the financial aspect, but must obviously also take into consideration the complex set of tangible and intangible values, inherent in the cultural heritage itself, including its ability to convey memories, and to contribute to the definition, maintenance, and growth of a collective identity. As has been written by Amedeo Bellini (Bellini 1986; 2000), in order to implement a generalised policy of conservation/safekeeping, a political choice is needed above all; only in this way can new legal and financial tools be defined to plan regional and national changes and to establish protective systems that are more than mere regulatory constraints. Promoting educational initiatives and fostering participation are equally important: these are crucial in heightening awareness with respect to what constitutes the public realm, and in creating a public demand for quality projects and culture that will benefit society.

Bibliography

A. Bellini, "Teoria del restauro e conservazione architettonica," in Id. (ed.), *Tecniche della conservazione* (Milano: Franco Angeli, 1986) | A. Bellini, "Restauro e storiografia," in G. Spagnesi (ed.), *Esperienze di storia dell'architettura e di restauro* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987) | A. Bellini, "A proposito di alcuni equivoci sulla conservazione," *TeMA*, 1 (1996) | A. Bellini, "Dal restauro alla conservazione, dall'estetica all'etica," *'ANANKE*, 19 (1997) | A. Bellini, "Riflessioni su alcuni aspetti del rapporto tra conservazione e valutazione dei beni culturali immobili," *Quaderni di diritto ed economia del territorio*, 2 (2000) | R. Bonelli, "Restauro" (Il restauro architettonico), in *Enciclopedia Universale d'Arte* (Venezia-Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1963, vol. 11) | C. Brandi, *Teoria del restauro* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1963 | G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti* (Napoli: Liguori Editore, 1997) | S. Casiello (ed.), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori* (Venezia: Marsilio, 1996) | M. Dezzi Bardeschi, "La conservazione come trasformazione/mutazione?," in *Curva Caesena: lettura, riuso e resurrezione dell'antico in ambiti urbani e territoriali. Atti della Conferenza, ottobre-novembre 1993* (Cesena: Società Editrice Il Ponte Vecchio, Cesena 1996) | M. Dezzi Bardeschi, "Conservare non restaurare (Hugo, Ruskin, Boito, Dehio e dintorni). Breve storia e suggerimenti in questo nuovo millennio," *'ANANKE*, 35-36 (2002) | M. Dezzi Bardeschi, "The Discriminating Value of the Authenticity in the Debate on the Restoration. Before and after Nara," in *Values and Criteria in Heritage Conservation, Proceedings of the International Conference of ICOMOS, ICCROM, Fondazione Romualdo Del Bianco: Firenze, 2-4 marzo 2007* (Firenze: Edizioni Polistampa, 2008) | N. Emery, *Progettare, costruire, curare. Per una deontologia dell'architettura* (Bellinzona: Casagrande, 2007) | N. Emery, *Distruzione e progetto. L'architettura promessa* (Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2011) | G. Giovannoni, "Restauro," in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere e arti* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1936, vol. 39) | N. Goodman, "Authenticity," in J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art* (New York: Grove, 1996, vol. 1) | L. Grassi, "Restauro," in *Dizionario Enciclopedico Unedi* (Roma: Unedi, 1980, vol. 12) | J. Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford, Butterworth-Heinemann, 2002) | H. Meek, M. Meek, "Architectural Conservation and Restoration," in J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art* (New York: Grove, 1996, vol. 2) | S.F. Musso, "Conservation/Restoration of Built Heritage: 'Dimensions of Contemporary Culture,'" in P. Lombaerde (ed.), *Bringing the World into Culture: Comparative Methodologies in Architecture, Art, Design and Science* (Brussels: UPA University Press Antwerp, 2009 | J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* (London:

Smith, Elder, and Co., 1849) | B.P. Torsello, *La materia del restauro* (Venezia: Marsilio, 1989) | B.P. Torsello, *Figure di pietra. L'architettura e il restauro* (Venezia: Marsilio, 2006) | B.P. Torsello et al., *Che cos'è il restauro. Nove studiosi a confronto* (Venezia: Marsilio, 2005) | E.-E. Viollet-le-Duc, "Restauration," in Id., *Dictionnaire Raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (Paris: A. Morel, 1866, vol. 8).

Damiana Lucia Paternò

retrofit (ˈrɛtrəʊˌfɪt) verb (transitive) [1954, from *retro-*, word-forming element meaning "backwards; behind," from Latin *retro* (prep.) "backward, back, behind," also of time, "formerly, in past times," probably originally the ablative form of **ret-eros*, based on *re-* "back", + fit, c. 1400, "to marshal or deploy (troops);" early 15c. as "be fitting or proper, be suitable," from *fit* (adj.) and perhaps in part from Scandinavian (compare Old Norse *fitja* "knit")]. To equip (a vehicle, piece of equipment, etc.) with new parts, safety devices, etc. after manufacture.

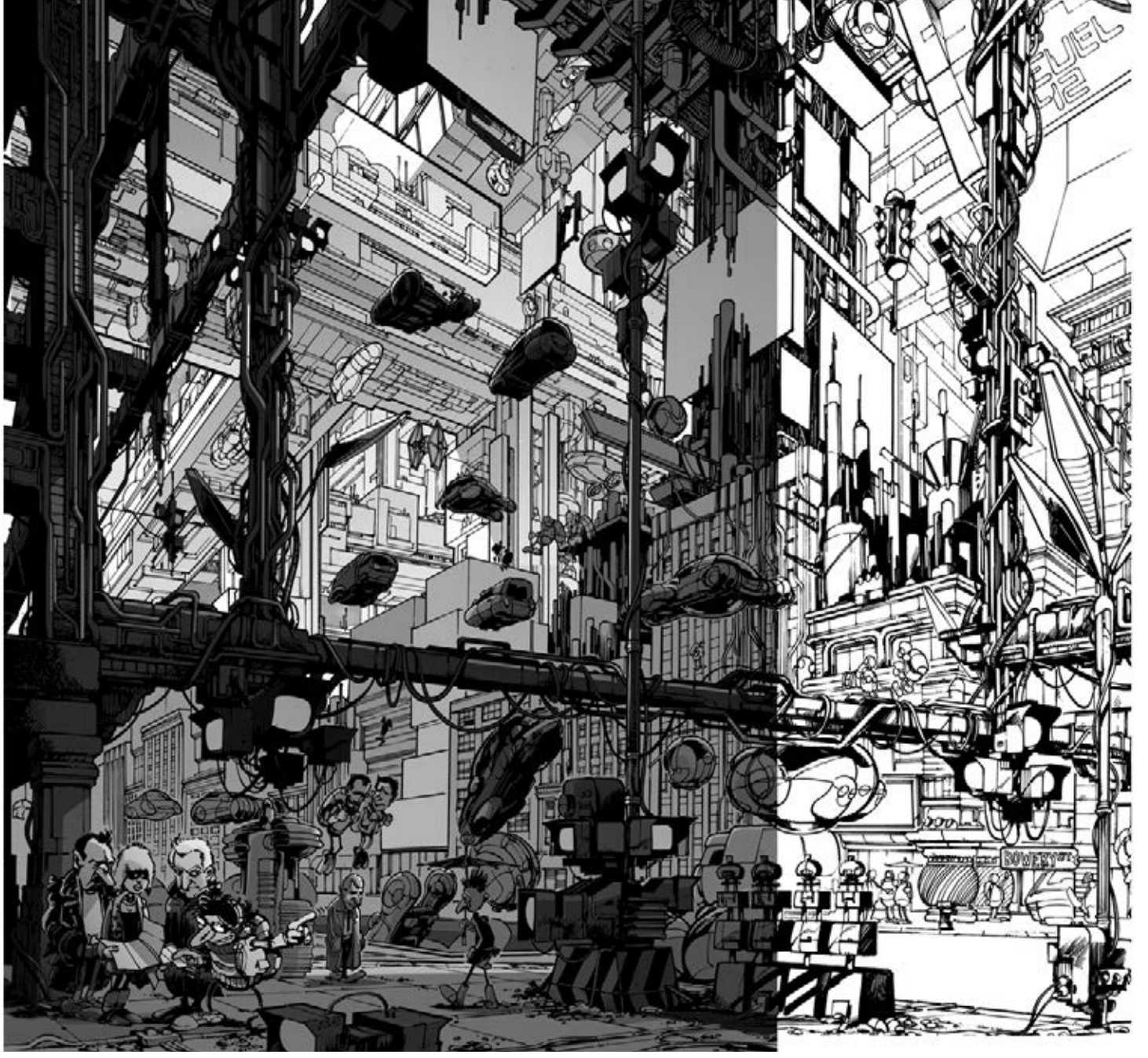
From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 1 June 2016

Auto-cannibalization
(or The Work of Art in the Age of Digital Reproduction)

"Unreal Estate." Originally published in Kazys Varnelis, Joseph Grima (eds.), *The New City Reader, 7: Real Estate*, The New Museum, New York, November 9, 2010. Recycled and reworked for "Hypertourism in the 22nd Century," in Darwin Marrero (ed.), *(In)Forma, 6: Hypertourism*, UPR, San Juan, Puerto Rico, 2011.

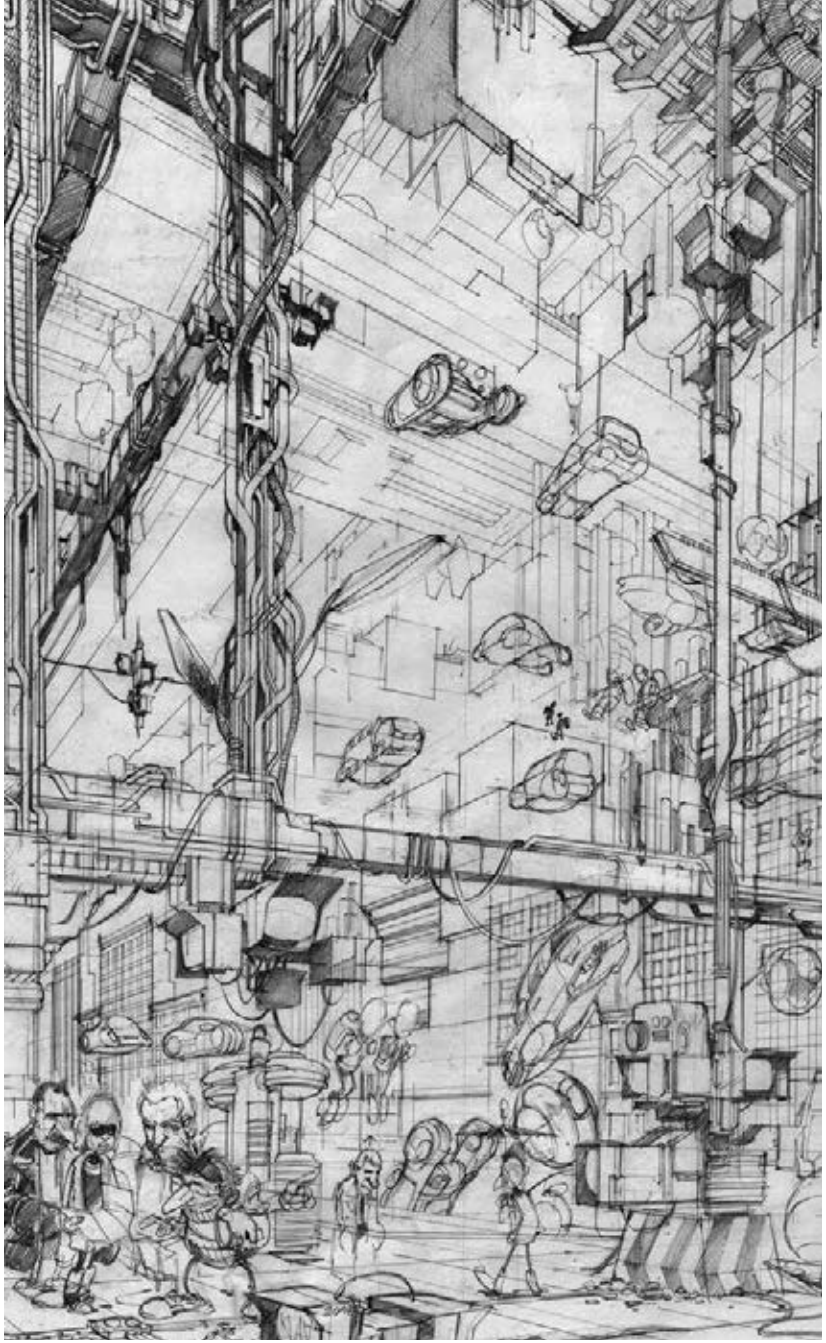
Klaus

Klaus, "Unreal Estate", in Kazys Varnelis, Joseph Grima (eds.), *The New City Reader, 7: Real Estate*, The New Museum, New York, November 9, 2010

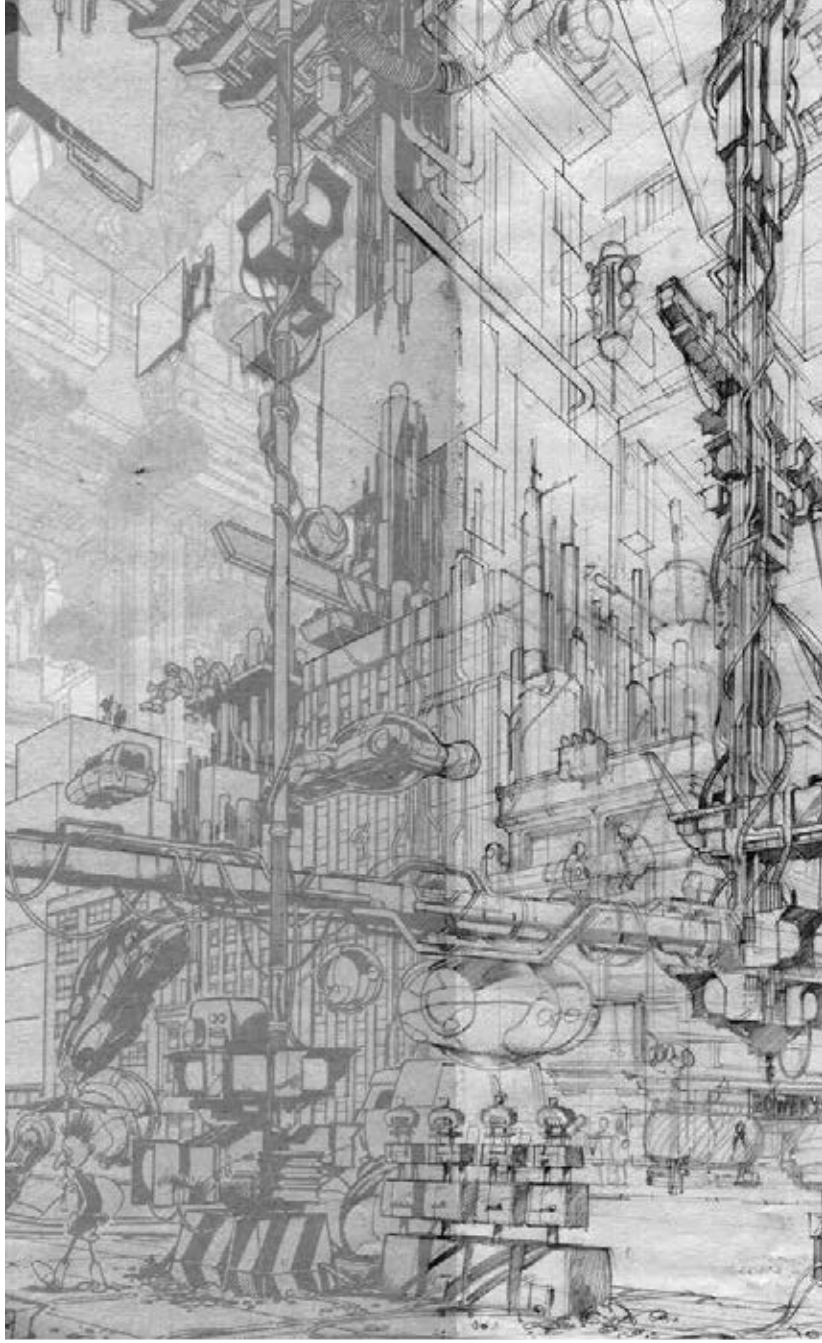


R

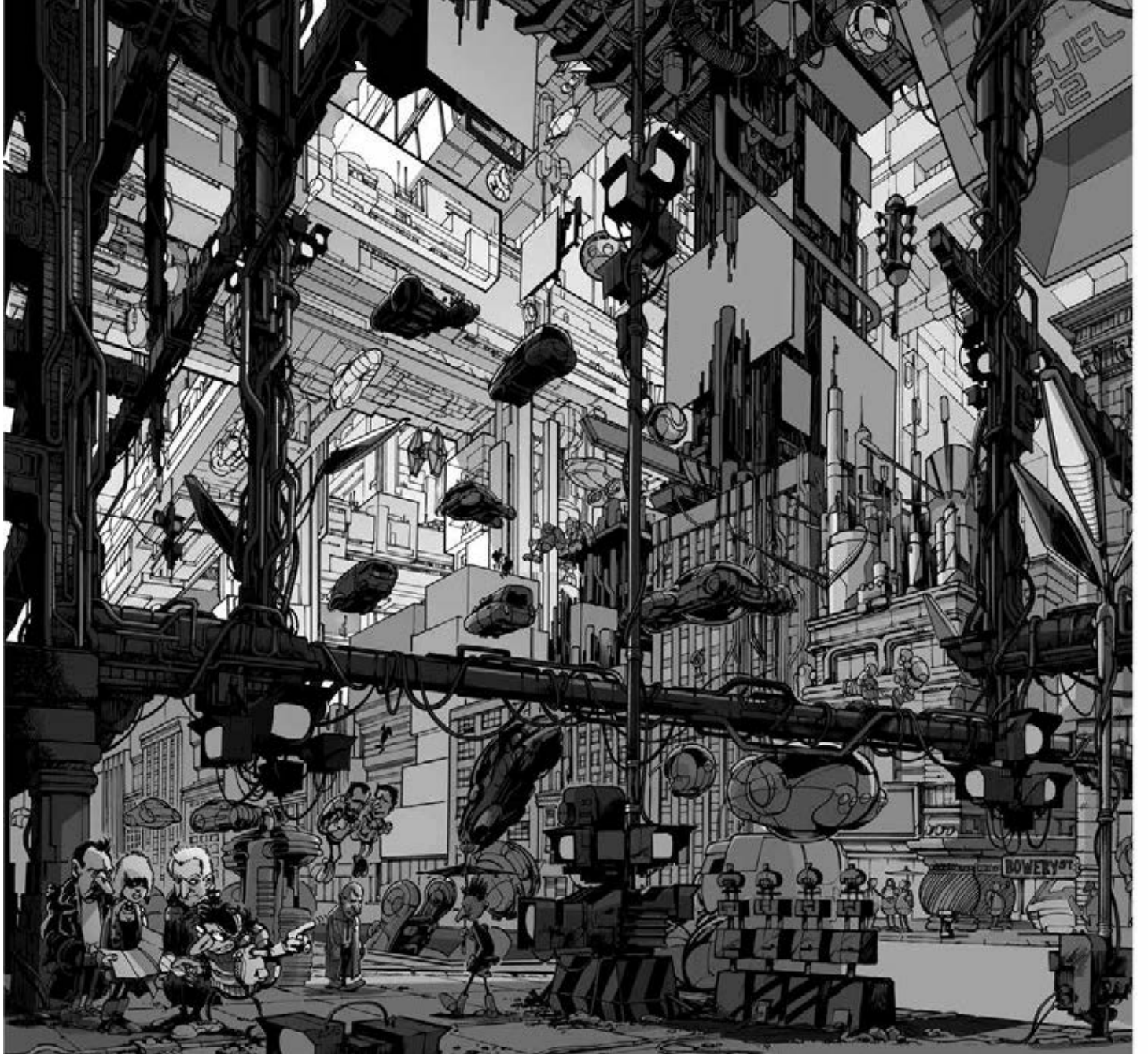
R



R



R



R

Klaus, “Hypertourism in the 22nd Century,” illustration for the opening cartoon in Darwin Marrero (ed.), *(In)Forma, 6: Hypertourism*, UPR, San Juan, Puerto Rico, 2011, p. 6

R

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 2 June 2016

reverse (rɪˈvɜːs) noun [mid-14c., "opposite or contrary" (of something), from *reverse* (adj.) or from Old French Related: *revers* "the opposite, *reverse*." Meaning "a defeat, a change of fortune" is from 1520s; meaning "back side of a coin" is from 1620s]. | **1.** the opposite or contrary of something. | **2.** the back or rear side of something. | **3.** a change to an opposite position, state, or direction. | **4.** a change for the worse; setback or defeat. | **5. a.** the mechanism or gears by which machinery, a vehicle, etc., can be made to reverse its direction; **b.** (as modifier) → "reverse gear." | **6.** the side of a coin bearing a secondary design. Compare *obverse*. | **7. a.** printed matter in which normally black or coloured areas, esp. lettering, appear white, and vice versa; **b.** (as modifier) → "reverse plates." | **8.** see *in reverse*.

"Now if one is perfectly honest with oneself, there is nothing extraordinary in the tendency to give to the manners and clothes of a distant day (which happens to be placed in the future) an old-fashioned tinge, a badly pressed, badly groomed, dusty something, since the terms 'out of date,' 'not of our age,' and so on are in the long run the only ones in which we are able to imagine and express a strangeness no amount of research can foresee. The future is but the obsolete in reverse."

Vladimir Nabokov

Vladimir Nabokov, "Lance," *The New Yorker*, 27 (1952), p. 22.

Da www.treccani.it
Consultato il 29 maggio 2016

riciclo s. m. [der. di *riciclare*]. | **1.** nella tecnica, operazione con la quale, terminato un ciclo di lavorazione, una parte delle materie prime di partenza (o di stadî intermedî), non ancora, o solo parzialmente, trasformate, viene riimmessa nel ciclo di lavorazione nello stadio iniziale (o in uno intermedio); per es., nel processo di sintesi dell'ammoniaca, i gas che non hanno reagito (azoto e idrogeno) vengono separati, all'uscita dai reattori di sintesi, dal prodotto (ammoniaca) e riciclati nei reattori stessi. | **2.** sinon., ormai raro, di *riciclaggio* nei suoi usi estens. e fig.

"Finché quella donna del Rijksmuseum
nel silenzio dipinto e in raccoglimento
giorno dopo giorno versa
il latte dalla brocca nella scodella,
il Mondo non merita
la fine del mondo."

Wisława Szymborska, con questa sua poesia del 2009 intitolata *Vermeer*, candida alla salvezza imperitura quel quadro e assieme a esso il mondo intero (Szymborska 2009). Questo sta a significare icasticamente come ella attribuisse un potere salvifico in primo luogo all'arte e al patrimonio culturale. Inutile dire che condivido convintamente questa sua posizione. Un analogo anelito verso l'invenzione di nuovi cicli di vita per le cose e gli esseri di questo mondo, è suggerito dalla stessa Szymborska in un'altra sua folgorante intuizione poetica del 1983, dal titolo *Autotomia* (Szymborska 1983), in cui si esercita, da esperta naturalista, nell'interpretazione degli istinti di sopravvivenza delle oloturie:

"In caso di pericolo, l'oloturia si divide in due:
dà un sé in pasto al mondo,
e con l'altro fugge.
Si scinde in un colpo in rovina e salvezza,
in ammenda e premio, in ciò che è stato e ciò che sarà.
Nel mezzo del suo corpo si apre un abisso
con due sponde subito estranee.
Su una la morte, sull'altra la vita.
Qui la disperazione, là la fiducia.
Se esiste una bilancia, ha piatti immobili.
Se c'*è giustizia, eccola.*
Morire quanto necessario, senza eccedere.
Rinascere quanto occorre da ciò che si è salvato.
[...]"

Ho omesso l'ultima parte del componimento per favorire in certo modo un suo uso strumentale ai fini di una messa a punto del concetto

di "riciclo", o "nuovo ciclo di vita" che dir si voglia, cui intendo riferirmi. La metafora dell'oloturia ci consegna infatti una potenzialità inaspettata di ri-generazione, che suggerisce la capacità di conservare e re-inventare in un sol colpo le nostre "cianfrusaglie" – come la stessa Szymborska le avrebbe probabilmente appellate (Bikont, Szczesna 2015) – ma anche di saperci disfare allo stesso tempo di inservibili fardelli. Vale a dire: il riciclo come invenzione di un nuovo ciclo di vita a partire dall'esistente e però insieme come scelta – radicale, per quanto dolorosa – di abbandonare al suo destino la zavorra che potrebbe minacciare quella stessa nuova vita. In altre parole, conservazione e valorizzazione del patrimonio ereditato, ma anche abbandono e distruzione di quanto potrebbe soffocare quel patrimonio stesso.

Ho usato le "illuminazioni" della Szymborska, e il suo incantevole saper guardare le cose (o le "cianfrusaglie", appunto) con amorevole cura e insieme con ironico disincanto, per introdurre le radici ideali (teoriche, se volete) che attribuisco al riciclo e i modi con cui esso si può rapportare con la volontà di tramandare quelle "cose" che possiedono un valore di risorsa, a prescindere dal loro intrinseco valore di eredità storico-artistica. Quando Herzog & de Meuron ri-generano a Londra la Bankside Power Station per trasformarla nella Tate Modern oppure ri-montano i lacerti di un'altra vecchia centrale elettrica per dar vita al Caixa Forum madrileno, operano tutto sommato come le oloturie, gettando a mare pezzi inservibili della vecchia architettura, ma costruendo il nuovo organismo a partire dalla preesistenza. È solo uno dei tanti esempi di riciclo architettonico operato da autori contemporanei. Questo ragionamento a favore di una conservazione non imbalsamatrice ma capace di attribuire nuovi significati vitali alle cose, deve saper esercitare sulle "cose" (nella nostra fattispecie, le "cose" dell'architettura, della città e del paesaggio) un esercizio di fantasia creatrice e quindi di "progetto". E per tale esercizio di *fantasia creatrice* si richiede esplicitamente l'utilizzo di tutti quei procedimenti o meccanismi progettuali – artistici, letterari o filosofici – che cercano di trovare un senso nelle cose, con una ardita capriola, attraverso il sottile straniante eretico potere del capovolgimento di senso, dell'inversione, dell'associazione apparentemente casuale, perfino del non-senso: vale a dire il *calembour*, il *non-sense*, il *limerick*, l'*objet trouvé*, il *ready-made* e le *macchine celibi*, il *merz-bau*, il *bricolage*, il *design surreale*, e via dicendo, insomma tutti i procedimenti della *manipolazione creativa* proposti in primis dall'esperienza delle avanguardie artistiche della modernità.

Il grande coperchio con cui Bernard Tschumi ri-genera cinematicamente gli spazi di un vecchio complesso per i divertimenti per realizzare il nuovo centro d'arte di Le Fresnoy a Turcoing o gli strati sovrapposti con cui rilegge la topografia dell'acropoli ateniese nel Museo dell'Acropoli sono operazioni di manipolazione creativa che vanno nella direzione di significativi capovolgimenti di senso. Così come per

altro verso operano molti progetti di Rem Koolhaas, "last but not least" la ristrutturazione di un'area industriale per la Fondazione Prada a Milano. Un patrimonio di tecniche, questo, in grado di rivelare potenzialità inaspettate e quindi di *re-inventare* daccapo, sapendo anche che re-inventare può voler dire spesso semplicemente ri-trovare (*re-invenire*), quindi riguardare con un nuovo sguardo, per ri-attivare o anche per ri-articolare, onde dar luogo appunto a nuovi cicli di vita.

"So much depends upon a red wheel barrow glazed with rain water beside the white chickens" – scriveva un altro poeta, William Carlos Williams (Williams 1923), proponendo semplicemente di ridipingere con lo sguardo le cose comuni, così come sono. Che è un altro modo, meno spiazzante, più minimalista, di guardare con altri occhi le cose sussistenti e donar loro una nuova vita attraverso un semplice processo di decantazione e depurazione di ciò che è dato. È questo, in fondo, il processo proposto nel campo del ri-ciclo architettonico da operazioni come quelle di Lacaton & Vassal al Palais de Tokyo di Parigi e altrove: *ripulire, depurare, svuotare* le strutture edilizie esistenti e restituirle così alla loro essenza scheletrica e a una utilizzabilità aperta, flessibile, continuamente reinterpretabile. Ma, con tutt'altro linguaggio, un'analoga operazione di decantazione e depurazione propongono taluni afasici "restauri di svuotamento" realizzati da Eduardo Souto de Moura nel monastero di Santa Maria de Bouro o, per il museo dei trasporti, nell'antica Dogana di Porto.

La fantasia creatrice può suggerire anche di operare sull'esistente con operazioni di *riparazione*, che non siano semplicemente di rammendo e ricucitura, ma di autentica capacità re-inventiva. Al riguardo mi ha colpito il richiamo, proposto da Nicola Emery in una sua recente conferenza, a un quasi dimenticato libretto di Alfred Sohn-Rethel, intitolato *Filosofia del Rotto* (Sohn-Rethel 1991), in cui il filosofo tedesco inneggiava alla creatività dei napoletani nel rimettere in vita oggetti rotti o degradati. Ciò mi suggerisce una riflessione sulla possibilità di collegare il termine *creativo* con *ricreativo*. Intendo dire che la *creazione* (o l'invenzione) – nella fattispecie l'arte creativa, propria dei napoletani, di aggiustare le cose – è fantasticamente vicina alla *ri-creazione*, ossia alla dimensione ludico-ironica, ma profondamente educativa, del gioco e del *divertissement*. Sohn-Rethel elogiava infatti nel napoletano "la sua abilità di *bricolage* e la prontezza di spirito con cui, dinanzi a un pericolo, riesce con irrisoria semplicità a ricavare da un difetto un salvifico vantaggio [...]. In lui – concludeva – c'è la suprema ricchezza inventiva del bambino". Il riciclo di cui ragioniamo ha molto a che vedere, a mio parere, con questo tipo di originale prassi "artistica", più o meno spontanea o "popolare", legata alla cultura materiale, che è in fondo il *bricolage* di cui tante volte parlano gli antropologi e Claude Lévi-Strauss in primo luogo (Lévi-Strauss 2010). Lo potremmo comparare in architettura con talune operazioni di montaggio-*bricolage* proposte per esempio da Enric

Miralles: penso soprattutto al suo sorprendente intervento di ricomposizione di dieci piccoli edifici medievali per realizzare il municipio di Utrecht. Ma potremmo richiamare anche, come una sorta di autentico manifesto di questo tipo di procedimenti di rimontaggio ludico in architettura, la famosa ricostruzione pop della sua casa a Los Angeles da parte di Frank O. Gehry: un'esperienza che ha trovato più di recente numerosi continuatori in molti progetti di vero e proprio riciclo materiale in architettura, più direttamente protesi verso l'azione nel sociale: dagli esperimenti partecipativi dei Rural Studios dell'Alabama fino a quelli più professionistici degli olandesi Superuse Studios.

Il processo di "immaginazione al potere" proposto da esperienze artistiche e architettoniche del genere sopra richiamato credo non sia molto lontano, per modi di agire e per finalità, da quanto è oggi al centro del dibattito socio-economico e urbano a proposito dei profondi mutamenti in atto nel tessuto produttivo e insediativo dei territori contemporanei. Forse il messaggio per un futuro da *start up* che inseguono le nuove generazioni imprenditoriali e intellettuali – in una dimensione ormai prettamente individualistica – può essere oggi qualcosa di simile a quella più antica "immaginazione al potere" originata dal pensiero di Herbert Marcuse e ammantata di sogni collettivisti: nel senso che chiama di nuovo a investire sulla creatività e la ri-creatività, anche nell'ambito delle comunità socio-economiche e territoriali. *Start up* ed energia creativa che in fondo sono concetti assai vicini a un'idea di riciclo. Un'idea anch'essa derivante da una matrice affatto individualista, sostanzialmente di cultura materiale (il *bricolage* già menzionato), ma dotata di potenzialità virtuose anche in senso sociale, se la si considera non tanto come mera operazione tecnica di reimpiego o riuso di materiali scartati o abbandonati quanto piuttosto come re-invenzione di significati vitali, riapertura di cicli di vita del tutto inediti e nuovi a partire dalle architetture o dalle infrastrutture, o perfino dagli elementi naturali o geografici che costituiscono le città e i territori contemporanei, in nome della parola d'ordine ormai sulla bocca di tutti: sostenibilità.

Esempi come l'ormai famoso parco-viadotto della High Line di Diller-Scofidio-Corner-Oudolf a New York o come le più nostrane Gallerie di Trento riciclate in museo storico da Elisabetta Terragni dimostrano didascalicamente come il riuso-riciclo creativo di infrastrutture nate con pure finalità tecnico-ingegneristiche possa generare spazi urbani di forte attrattività sociale capaci di riqualificare e rimettere in gioco sorprendentemente nel tessuto di relazioni urbane manufatti considerati usualmente distruttivi dei valori del paesaggio. Ciò apre la strada a una ricerca che ambisce comunque a continuare a fondarsi, pur in nome dell'innovazione e della creatività, sulla conoscenza e la re-interpretazione in chiave storico-geografica degli "strati profondi" del territorio italiano; e quindi considera con attenzione lo stesso patrimonio

ereditato dal passato, ma fuori da da ogni dimensione nostalgica, considerando dunque quel patrimonio – anche l'archeologia profonda del territorio – un materiale per costruire il futuro secondo nuovi paradigmi. "La memoria alla quale attinge la storia che a sua volta la alimenta, mira a salvare il passato soltanto per servire al presente e al futuro. Si deve fare in modo che la memoria serva alla liberazione e non all'asservimento degli uomini" (Le Goff 1977), ammoniva Jacques Le Goff.

In questo senso il *ri-ciclo* si coniuga strettamente con l'eredità del passato, ma ricercando in quell'eredità o "tradizione" germi di futuro, a favore di nuovi processi evolutivi. Entro questa prospettiva anche le "cianfrusaglie" più o meno inservibili, più o meno affettuosamente conservate – siano esse infrastrutture o edifici dismessi o abbandonati o obsoleti –, diventano patrimonio prezioso per il progetto, perché la novità del riciclo, nei confronti di altri concetti più o meno tradizionali come quelli di recupero, riuso, riqualificazione, o anche ricucitura e rammendo, sta proprio in questa capacità creativa e re-inventiva (la stessa che viene da tempo proposta nei campi dell'arte o del design) che riporta a una dimensione profondamente umanistica e non piattamente tecnica l'operatività del riciclo architettonico e urbano-territoriale o dello stesso paesaggio. Ben oltre la "modificazione", a favore di una più sostanziale e ambiziosa re-invenzione o ri-creazione.

Qui trova spazio, nel discorso intorno al riciclo proiettato in una dimensione territoriale, un altro grande tema di dibattito della cultura architettonico-urbana recente: il progetto di paesaggio. Il paesaggio pensato come un'*infrastruttura* fondamentale dei nuovi assetti territoriali, capace di innervare e rinnovare virtuosamente il lavoro dell'urbanistica nelle nuove prospettive della sostenibilità ambientale – verso modelli insediativi che considerino le relazioni *fra* e perciò gli *spazi di relazione* come centrali per la nuova città – e, dall'altro lato, il paesaggio pensato come portatore di una dimensione culturale profondamente umanistica che possa rileggere e rifondare la nostra "esperienza" dello spazio – architettonico, urbano e territoriale – fondandosi sui valori di percezione (aptica) che tale spazio, in rapporto con le persone che lo vivono e lo usano, può assumere e incarnare – in questo senso recuperando all'esperienza dell'architettura stessa la capacità di leggere e configurare lo spazio nel suo rapporto intimo con chi lo vive, lo abita e quindi lo esperisce.

Da un lato, quindi, emerge la ricerca di nuovi modelli insediativi territoriali che trovino nel paesaggio il fattore *collante* e strutturante e che pongano al centro dell'attenzione la possibilità di ripensare la stessa struttura del costruito a partire proprio dai suoli liberi, accoppiando ai valori del paesaggio quelli del "riciclo urbano". Dall'altro lato emerge la ricerca di nuovi modelli comportamentali e di "esperienza" degli spazi che connotino gli stessi valori "percettivi" e "sociali" del paesaggio, affermati dalla Convenzione Europea del 2000.

Bibliografia

A. Bikont, J. Szczesna, *Cianfrusaglie del passato. La vita di Wisława Szymborska*, Adelphi, Milano 2015 | J. Le Goff, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1977 | C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 2010 | A. Sohn-Rethel, *Napoli: la filosofia del rotto*, a cura di S. Custoza, Alessandra Carola Editrice, Napoli-Milano 1991 | W. Szymborska, *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, Adelphi, Milano 2009 | W.C. Williams *The Red Wheelbarrow*, in Id., *Spring and All,* Contact Publishing Co., Paris 1923.

Renato Bocchi

Da www.treccani.it.
Consultato il 3 giugno 2016

ricordo, s. m. [der. di *ricordare,* lat. *recŏrdari*, der., col pref. *re-*, di *cor cordis* "cuore", perché il cuore era ritenuto la sede della memoria]. – È in genere sinon. di *memoria*, ma con accezioni più limitate (solo *memoria*, infatti, indica la funzione psichica, la facoltà, la capacità di ricordare). Quindi: | **1. a.** l'atto, il fatto del ricordare, di rievocare alla mente immagini, nozioni, persone, avvenimenti; **b.** la presenza di un fatto o di una persona nella memoria e nel sentimento dei posteri. | **2.** la cosa stessa ricordata: "frugò tra i suoi r. d'infanzia"; "quel giorno rimane il mio più bel r."; "vivere di ricordi". | **3.** il fatto di richiamare alla memoria. | **4.** con valore concr., ciò che vale a conservare, a risvegliare o a rinnovare la memoria di una persona o di un fatto: **a.** non com. breve scritto, appunto, o altro mezzo che serva a ricordare; **b.** oggetto destinato a tenere viva la memoria di un luogo o di un fatto, souvenir. In partic., dono che si dà o si accetta come segno d'affetto e che si conserva per tenere desta una memoria affettuosa:"tieni questo ritratto come mio r."; "ho perduto un anello che era un caro r. di famiglia"; **c.** segno che ricorda una disgrazia, un fatto spiacevole; **d.** più genericam., oggetto (spec. monumenti e altri resti archeologici o paletnologici, iscrizioni, ecc.) a cui sia legata qualche memoria. | **5.** al plur., come titolo di opere a carattere autobiografico e quindi come sinon. di "memorie".

"Qualche cosa te l'ho data / Se mi guardi con quegli occhi": così il noto cantautore Piero Ciampi in *Tu no*, del 1970. La sua locuzione è composta: contiene una proposizione principale e una subordinata, regolate da una precisa *consecutio temporum*. La proposizione principale ("Qualche cosa te l'ho data") è una frase indipendente, poiché contiene tutte le parole necessarie perché il suo significato sia comprensibile. La proposizione subordinata ("Se mi guardi con quegli occhi") non è invece indipendente né dal punto di vista semantico né da quello sintattico, in quanto è legata alla frase principale attraverso una congiunzione causale. Nel distico di Piero Ciampi sintassi e *consecutio temporum* dicono che il presente (lo sguardo della donna) dipende dal ricordo del passato (da ciò che le è stato dato).

Dobbiamo trasmetterci: così è la teleologia di ogni civiltà, ma così dice anche il nostro istinto individuale. Dobbiamo consegnare al futuro noi stessi (come individui e come comunità) ma dobbiamo anche ricevere dal passato l'altro da noi, e questa nostra doppia estroflessione è scritta nel nostro sistema culturale ma anche in quello neuronale e soprattutto nel codice genetico. Il ricordo è parte di noi, e vive nelle due dimensioni altre rispetto a ciò che siamo nel preciso momento in cui lo siamo: esistiamo come "assemblaggio cognitivo" (LeDoux 2016), corpo che si muove nello spazio grazie al tempo, massa dinamica coordinata da riflessi innati, esperienze memorizzate, proiezioni future; abitiamo una dimensione tridimensionale, organizzata sugli assi di ieri, oggi, domani. Il ricordo è qui e ora, ed è relato a ciò che è già stato; ma è anche un progetto, è un proposito per il futuro almeno quanto è una prescrizione o un'istruzione del passato, è un'eredità che non trova un destinatario ultimo o un utilizzatore finale, è come un *refrain* che continua a ripetersi e non si compie mai del tutto e non si consegna al suo essere avvenuto. Il ricordo ci struttura così profondamente che non riusciamo a liberare il nostro sguardo eliminando dai nostri occhi quello che ci è stato dato, come ha ben presente Piero Ciampi.

"Ciò che siamo sarete. Ciò che siete fummo": così ricorda ai viventi una tomba nel cimitero monumentale del Verano, a Roma. E anche la prospettiva laica degli endecasillabi sciolti di Ugo Foscolo esorcizza l'orrore dell'oblio ed esorta al ricordo: "Sol chi non lascia eredità d'affetti / poca gioia ha dell'urna" (Foscolo 1807). Il culto dei morti precipita l'assoluto nel divenire. Attraverso il ricordo si intaccano le tenute stagne tra le stanze del tempo: la carne non diventa mai davvero polvere, non si consuma mai del tutto ma rimane eterna, in evoluzione dentro chi se ne nutre. I Lari figli di Lara appartengono a un'epoca in cui la superstizione abbracciava la religione, la fondava e la sostanziava, ma quell'epoca è anche la nostra, e ancora oggi abbiamo bisogno di una statuetta a proteggere le nostre case. Siamo ancora superstiziosi, siamo ancora uomini religiosi. "Io faccio derivare ogni diritto e ogni legittimità da me stesso": così pensava Max Stirner. Ma la sua affermazione è stata superata velocemente così: "Il valore dell'individualità si converte in un'affermazione di spasmodico egoismo" (Croce 1909). Era possibile leggere qualcosa di diverso in quelle pagine di Stirner, era possibile approfondirne il portato prima di licenziarle con un veloce inciso che le bolla come "affermazione di spasmodico egoismo"? Forse sì. Forse lì si trova il valore dell'autonomia, la liberazione dalla necessità di derivare la nostra realtà da qualsivoglia antecedenza. Forse era possibile un racconto diverso delle posizioni di Stirner rispetto a quello impostato da Croce, sulla scia della tradizione cristiana o, da prospettive laiche, all'inseguimento delle "magnifiche sorti e progressive". Ma la linea hegeliana non è proseguita sulla strada tracciata da Stirner: ha piuttosto deviato lungo la *Weltgeschichte* di Leopold von Ranke. Non sono le idee assolute ma le variazioni dei contesti a produrre la storia, e i documenti e la lettura dei fatti a consentirla, e così anche

sulle ali del pur disarticolato Walter Benjamin c'è un vento del passato (e del ricordo) che continuamente soffia interagendo con il presente.

Non siamo capaci di accettare la frattura: l'amnesia è una disfunzione da correggere; il nostro è un procedere analitico e consecutivo, *À la recherche du temps perdu*, che fa del ricordo il suo motore. Ogni ipotesi deve avere un fondamento, ogni progetto una relazione con quanto lo precede; ogni teoria deve avere un referente, ogni sistema una relazione con ciò con cui entra in contatto, ieri oggi e domani. Non c'è spazio per il nuovo assoluto per chi ha cancellato l'idea stessa di assoluto precipitandolo nel divenire della storia, precipitandolo nella Storia. In principio era il Verbo e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era Dio, e da lì si deve continuare: questo è l'incipit del mondo occidentale. La Bibbia è la sua bibbia, a sostanziare quel ricordo che tale non è, o che non è altro che un falso ricordo. Un uomo da qualche parte afferma di aver miracolato pochi pesci, e milioni di persone in tutto il mondo ascoltano il suo Testamento e siedono per migliaia d'anni a un tavolo apparecchiato di nulla, fraintendendo una metafora o nutrendosi di un racconto più che di una rievocazione. È la ricerca degli estremi del ricordo, ovvero di quei primi ricordi che non riusciamo a ricordare, ad aver prodotto prima il mito e poi la religione con cui ancora siamo costretti, anche nostro malgrado, a confrontarci. Ed è sempre la ricerca degli estremi del ricordo, di ciò che evidentemente non possiamo vedere o toccare, a spingere l'altra faccia del mondo occidentale attratta da radici e spiegazioni, la scienza, a vivere da anni come una talpa a 100 metri di profondità per capire cosa c'era prima di noi, quasi che questo serva davvero a prevedere quello che saremo domani. E ciò perché non riusciamo ancora a liberarci dal preconcetto che già fu di Tucidide (non a caso uno storico): crediamo tuttora che conoscere il passato serva per capire il presente e prevedere il futuro, e continuiamo a scavare e a stratificare. E infatti il *Large Hadron Collider*, lungo 27 chilometri, è esso stesso già quasi un cimelio: i fisici del ricordo stanno già pensando al *Future Circular Collider*, lungo 80 o 100 chilometri ("In realtà abbiamo fatto solo ipotesi. Potrebbe essere una macchina lineare o circolare. Potrebbe accelerare protoni o elettroni. Di sicuro Lhc non andrà oltre il 2035 e avrà bisogno di un erede", afferma Fabiola Gianotti, direttrice generale del Cern di Ginevra, dalle pagine di "La Repubblica" del 14 aprile 2016). E certo – va da sé – l'erede ricorderà i risultati del suo predecessore. Del resto "la nostra vita non è la nostra vita, ma solo la storia che ne abbiamo raccontato" (Barnes 2012): tutto è narrazione, ricordo costruito o costruzione sul ricordo, e "la vita e la realtà è storia e nient'altro che storia" (Croce 1938).

Ma non è solo la civiltà a rendere così centrale e inevitabile il ricordo, non è solo la cultura a imporci di conservare appunti di ciò che è passato, note irrinunciabili fissate dentro di noi o fuori di noi, esteriorizzate prima in forma di incisioni rupestri, poi di dipinti, poi ancora di fotografie, e oggi virtualizzate in una nuvola grazie al *cloud computing*.

Il neurologo Sigmund Freud scava implacabile, non nel profondo della Svizzera come fa il Cern ma in quello umano, per recuperare perfino ciò che la coscienza ha nascosto, ma che è realmente presente in qualche processo elettrico o chimico nel nostro abisso segreto: il passato è davvero dentro di noi, non è solo superstizione o mito, o racconto. E non sono solo neuroni o sinapsi a rendere impossibile la rimozione del ricordo e a custodirlo come parte di noi, condizionante il nostro presente e il nostro futuro (McCarthy 2008). È anche lo stesso nostro codice genetico a costruirci di ricordo. E non sono solo sembianze o attitudini o passioni o capacità o patologie o immunità, non sono solo predisposizioni ciò che il nostro corpo ricorda perché lascito delle materie che lo hanno generato e che a nostra volta dovremo (o dovremmo) tramandare ai posteri. Siamo conseguenti e avremo conseguenza, e così è per ciò che siamo ma anche per ciò che facciamo: ricordiamo anche le esperienze che non sono nostre, ma altrui. E lo facciamo appunto non solo grazie a testimonianze e cronache, attraverso biografie o storie: non è solo la cultura a tramandare. "We subjected Fo mice to odor fear conditioning before conception and found that subsequently conceived F1 and F2 generations had an increased behavioral sensitivity to the Fo-conditioned odor, but not to other odors. When an odor (acetophenone) that activates a known odorant receptor (Olfr151) was used to condition Fo mice, the behavioral sensitivity of the F1 and F2 generations to acetophenone was complemented by an enhanced neuroanatomical representation of the Olfr151 pathway. Bisulfite sequencing of sperm Dna from conditioned Fo males and F1 naive offspring revealed CpG hypomethylation in the Olfr151 gene. In addition, in vitro fertilization, F2 inheritance and cross-fostering revealed that these transgenerational effects are inherited via parental gametes. Our findings provide a framework for addressing how environmental information may be inherited transgenerationally at behavioral, neuroanatomical and epigenetic levels" (Dias, Ressler 2014). Come dimostra la scienza sperimentale, non sono solo le particelle inanimate che vengono fatte collidere dal *Large Hadron Collider* a poter ricordare ciò che è avvenuto: anche i topi rammentano un percorso che non hanno mai percorso. Perfino la conoscenza dunque, e non solo la capacità di conoscere, può trasmettersi per via genetica. Il ricordo di ciò che è stato fatto e appreso può tramandarsi quindi da una generazione all'altra attraverso carta o microchip ma anche, come il colore degli occhi, attraverso lo sperma. Qualcosa insomma di materiale e non solo di culturale c'è, nel nostro cervello, a far sì che il ricordo avvisi e informi il nostro quotidiano.

Anche dove è il futuro a prendere la scena, come in Philip Dick, è il ricordo a essere in realtà protagonista. I replicanti nascondono la propria origine agli altri da sé. E li disorientano a tal punto, grazie ai ricordi che sono stati loro impiantati, che gli stessi altri, ovvero gli umani come Harrison Ford nella trasposizione cinematografica, finiscono per

sospettare della propria natura. Ed è il volo della colomba, testimone senza parole, è lo spegnersi del ricordo a chiosare *Blade Runner*, un ricordo individuale che non può essere trasmesso. "I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhauser gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain. Time to die": così Rutger Hauer all'agente Rick Deckard, così la forma del suo rimprovero; così sublima la propria malinconia facendo del proprio dramma personale, individuale, un dramma collettivo, un dramma sociale: le esperienze di un replicante privo di eredi andranno perdute, e la perdita riguarderà tutti quanti non potranno valersi dei suoi ricordi.

"Tante cose accadono senza che nessuno se ne accorga né le ricordi. Di quasi nulla resta traccia, i pensieri e i gesti fugaci, i progetti e i desideri, il dubbio segreto, i sogni, la crudeltà e l'insulto, le parole dette e ascoltate e poi negate o fraintese o travisate, le promesse fatte e non tenute in conto, neppure da parte di quelli a cui sono state fatte, tutto si dimentica o va perduto, ciò che si fa da soli e di cui non si prende nota e anche quasi tutto ciò che non è solitario ma in compagnia, quanto poco rimane di ogni individuo, di quanto poco vi è testimonianza, e di quel poco che rimane tanto si tace, e di quello che non si tace si ricorda dopo soltanto una parte minima, e per poco tempo, la memoria individuale non si trasmette e non interessa chi la riceve, il quale plasma e possiede la sua propria memoria" (Marías 1998): è l'adesione al ricordo, è il ricordo partecipato ad avere valore. Il ricordo individuale esiste comunque e precipita nel domani anche senza un progetto: è la collettività, e non l'individuo, che ha bisogno, e non solo desiderio, di elaborare una condivisione del ricordo.

"Chi, fra voi, merita la vita eterna?" (Houellebecq 2005). E alla domanda il francese risponde allo stesso modo di Marías: la fantascientifica clonazione di Daniel è un gioco vuoto perché muto, la sua sopravvivenza in duplicati di sé informati del passato non è sopravvenienza, nulla avviene oltre il suo essere; se la vita eterna è possibile, l'eternità di Daniel è un'isola, e dentro l'isola non c'è posto per altro che per note personali, che finiscono per non interessare più nemmeno a chi le ha scritte. Le nostre esistenze si impostano su questo: perpetrarsi o trasmettersi per essere ancora o perché sia dato di noi qualcosa che possa essere ancora. Il *Saturno* di Goya non divora semplicemente un corpo ma l'intera ragion d'essere della cultura costruita a fatica per millenni; il suo sguardo allucinato è quello di un pazzo, e come tale deve essere – per noi sani – chi non comprende che il presente discende dal passato e si direziona al futuro, e che spezzare quella catena è interrompere sconsideratamente un tracciato che deve procedere. L'accumulo di memoria è virtù, saggio è l'anziano. L'unico suicida accettato è il salvato che si chiede "Perché io?" e si vergogna di non essere stato sommerso come gli altri; che non riesce a convivere con tale imbarazzo ma che prima di tacere parla per chi non

può farlo, ribadendo l'unico valore dell'esistenza, quello testimoniale, ovvero il proprio essere un tramite tra un prima e un dopo e tra altri da sé (Levi 1986). Chi merita la vita eterna? Merita la vita eterna il *Saturno* di Goya, mostro insensibile al sacro; merita la vita eterna il protagonista di Houellebecq, alienato che raggiunge una meta errata, che confonde l'istruzione alla base di ogni specie, il necessario protrarre, con il proprio inutile protrarsi; avrebbero meritato la vita eterna le esperienze vissute dal replicante di *Blade Runner*. Meritano la vita eterna anche i moniti che ci ricordano ciò che non si deve fare. Merita la vita eterna non chi prova a trasmettere la propria memoria individuale, che "non si trasmette e non interessa chi la riceve", o si trasmette solo in parte e presto si dimentica, ma chi trasmette uno spazio universale. "Tutto si dimentica o va perduto", ed è un purtroppo a sottendere l'asserzione, a rendere amara la constatazione, ad animare le nostre battaglie contro olocausti e terrorismi. Di quasi nulla resterebbe traccia, tutto si dimenticherebbe e andrebbe perduto e con quel tutto perderemmo tutto. La proiezione nel futuro di Stanley Kubrick si avvita in un percorso circolare, l'*Also sprach Zarathustra* di Richard Strauss che accompagna la metamorfosi di David Bowman che ritorna feto collega il finale di *Odissea nello spazio* al suo inizio, agli ominidi che all'inizio del film toccando il monolite imparano l'uso degli utensili. Senza ricordo il nostro pollice opponibile oggi non riuscirebbe a scalfire una pietra per farne una freccia, come invece sa fare da quando scrive e tramanda il sapere. Di tante cose nessuno si è accorto, di tante cose nessuno si ricorda, di tante altre qualcuno ricorda solo una parte, ma sono tutte accadute e tutte accadono: tante cose sono state fatte e vengono fatte, anche se ne rimane poco. Di tante cose nessuno si è accorto e forse non erano importanti, o lo erano solo per chi le ha vissute, o lo sarebbero state anche per noi e ora non saremmo qui ma saremmo altrove, forse non avremmo le idee che abbiamo e ne avremmo altre. Molte esperienze si sono perdute, molti scarti sono stati riassorbiti, la linearità del percorso esiste solo perché è l'unico percorso che oggi possiamo leggere. Le verità seminate nel giardino del nostro pensiero sono cresciute regolarmente perché molti rami deviati sono stati tagliati, il delitto ha sempre avuto il suo castigo, la nostra è la storia della scimmia che è diventata uomo, che ha prolungato la propria vita rendendo eterno ciò che via via scopriva, le scoperte di cui si nutriva. "Meditate che questo è stato: / Vi comando queste parole. / Scolpitele nel vostro cuore / Stando in casa andando per via, / Coricandovi alzandovi. / Ripetetele ai vostri figli. / O vi si sfaccia la casa, / La malattia vi impedisca, / I vostri nati torcano il viso da voi" (Levi 1958): ciò di cui ci siamo accorti e vale per tutti deve essere ricordato, ripetuto ancora e sempre. Ognuno di noi plasma la sua propria memoria ma una buona parte di questa memoria deve riempirsi di ciò che ci è stato trasmesso e ci viene continuamente ricordato: questo è rilevante per me e quest'altro invece per tanti se non per tutti; questo è testimonianza solo di me e quest'altro è testimonianza di noi. Io mi testimonio, io

come individuo provo a trasmettermi; noi ci testimoniamo e noi come specie dobbiamo riuscire a trasmetterci. Tutto si dimentica e va perduto ma se siamo in molti a salvare ognuno il proprio libro un'intera biblioteca può sopravvivere a un rogo (Bradbury 1956). Meditate che questo è stato: milioni di persone hanno subito la stessa crudeltà e lo stesso insulto e questo va ripetuto ai figli perché non si ripeta. Meditate che questo è stato: non importano la crudeltà e l'insulto che io ho subito, non importano i miei pensieri e i miei gesti se non sono anche i vostri, non importano i miei progetti, i miei desideri, i miei dubbi e i miei sogni se sono solo miei. Meditate che questo è ed è sempre stato: importano le crudeltà e gli insulti condivisibili – la memoria o è empatica o non è eterna, ciò che non si riesce a partecipare non si ricorda. Quanto poco rimane davvero di noi, quanto poco rimane di noi e non soltanto perché la memoria individuale non si trasmette e non interessa chi la riceve. Quanto poco rimane davvero di noi ed è il poco che entra nel poco spazio che resta in noi per i nostri ricordi personali, quanto poco c'è di noi dentro di noi, quanto è occupato dalla memoria degli altri, quanto spazio occupa ciò che ci è stato trasmesso ed è diventato nostro anche se non lo era e non lo sarà più quando consegneremo il testimone. Quanto poco possiamo trasmettere di veramente nostro, quanto poco le nostre esperienze sono nostre, i nostri sguardi sulle cose sono veramente nostri e non vedono invece semplicemente quanto ci è stato detto di ricordare o quanto abbiamo imparato a riconoscere in un certo modo. Il pollice opponibile della prima scimmia che l'ha usato per valersi di un utensile ha meritato la vita eterna ed è ancora il nostro mentre scriviamo ciò che è solo in minima parte nostro. Merita la vita eterna il *Saturno* di Goya perché lì è dipinto un presente che distrugge il passato, quello che il passato ci ha detto e continua a dirci: ci ricorda quello che è scritto dentro di noi anche se non ci appartiene e ci è stato detto da altri. Merita la vita eterna il *Saturno* di Goya perché ci ricorda la follia di chi divora il futuro dimenticando ciò che la prima scimmia che si è fatta uomo ci trasmette dal passato: quel che interessa non a me ma a noi è che ciò che siamo e siamo stati continui ad essere. Perché il ricordo individuale esiste anche senza volontà, organizza il presente e si proietta nel futuro anche senza intenzione. Ma avverte la caducità del proprio essere particolare. Come quello del replicante di *Blade Runner* vuole riversarsi ma per farlo ha bisogno di proporsi generale, ha bisogno di essere desiderato o reclamato da molti.

"Ora questo è perduto": così scriveva Aldo Rossi nel 1975. E con quella frase testimoniava non tanto la fine di una storia quanto la scomparsa di una condivisione della storia. "Dieses ist lange her": questa non è la traduzione, come potrebbe far pensare la barra tra le due locuzioni poste a fianco della sua firma sotto il disegno, a titolarlo, ma solo il corollario della frase in italiano. "This is a long time ago", ma il suo Gallaratese, che il disegno ritrae in disfacimento, in realtà era allora appena completato. Mentre Joseph Michael Gandy, disegnandola come rovina,

fa della *Bank of England* di John Soane qualcosa che inevitabilmente sarebbe stato, ovvero usa una pura proiezione del presente nel futuro, il presente in Rossi è già passato, perché è già diventato ricordo privato. È ciò che il Gallaratese avrebbe dovuto essere ad apparirgli già franato. E se non è chiaro a chi vada imputata la responsabilità – in altre rappresentazioni di Rossi gli stessi crolli verranno riconnotati divenendo "L'architettura assassinata" – certo da lì in poi la città ha preso a essere sempre più territorio di espressione di istanze personali, un teatro in cui è netta la distinzione tra pubblico e attore anche se i ruoli non sono fissi, un palco in cui salgono dalla platea e si avvicendano successivamente proiezioni di ricordi individuali incapaci di fissarsi come memorie collettive. Il progetto del Moderno – che rivolto decisamente al futuro cercava di impostare una nuova storia collettiva per guidare una trasformazione sociale – era insomma, nello sguardo malinconico del Rossi del 1975, già chiaramente lontano, e stava lasciando spazio alle autobiografie, più o meno scientifiche, che avrebbero sempre più calcato la scena. Persa ogni dimensione politica e rimesso ogni mandato sociale ad altri, disincantato rispetto alla supposta supremazia del futuro e piegato sui ricordi, incapace di interpretare o di formare quelli altrui o troppo preso dai propri, l'architetto si disimpegna, e si concentra o si abbandona alla ricerca di sé. Il postmoderno era ormai alle porte: il soggettivismo della fenomenologia di Merleau-Ponty si era già saldato a quello delle libere pulsioni di Freud (Lyotard 1971), e di lì a poco il nuovo pensiero avrebbe fatto della parentesi il segno caratteristico della fase storica che da allora ancora prosegue, rilevando e rivelando la parzialità di ogni idea che si vorrebbe invece comprensiva (comprensiva: che arriva a conoscere definitivamente e che abbraccia una pluralità), e avrebbe aperto le porte al valore dell'intimo, del relativo, del locale contro quello dell'universale. Così, la *Strada Novissima* di Paolo Portoghesi non è del tutto nuova, e non è già più una strada pubblica: riaprendo le Corderie dell'Arsenale – virtuoso sforzo di riscoperta di spazi dimenticati – la prima Biennale di Architettura di Venezia del 1980 si schiude solo al di là del portale di ingresso dello stesso Aldo Rossi, e la città che racconta è un interno confidenziale abitato da architetti che ricordano ognuno i propri personali frammenti della storia. Un modo d'uso del ricordo, quello, che sostanzialmente non è più cambiato. Trent'anni dopo, in occasione della Biennale di Architettura di Venezia del 2010 curata da Kazuyo Sejima, Do-Ho Suh stende sul pavimento del Palazzo delle Esposizioni ferrocianuro di potassio e citrato ferrico ammoniacale, e frappone un negativo tra i sali ferrici e la luce ultravioletta che filtra dal tetto, producendo così un'immagine fotografica. Non è esattamente questo il processo che segue, ma tale è il significato dell'opera, come del resto ci dice il titolo: *Blueprint*. Che cosa fotografa, il coreano? Suh ci mette di fronte a tre realtà: Venezia, New York, la Corea del Sud. Il negativo appeso al soffitto della stanza è il rilievo della casa americana nella quale vive, ovvero il suo

presente e il suo immediato futuro, mentre nella stampa sul telo a terra sono sovrimpressi i prospetti di quella coreana della nascita e di un ideale palazzo veneziano, ovvero il passato e ancora il presente (del suo essere lì, a Venezia, in quel momento). Con il suo allestimento, Suh mette in scena insomma la fotografia di una realtà tutta privata, quella del proprio ieri, del proprio oggi e del proprio domani: la sua è una pura ostensione di sé. In quella stessa Biennale, a metà tra Do-Ho Suh e la casa di Wu Ping e Yang Wu trasportata dalla Cina a Zurigo come *Nagelhaus* da Caruso St John e Demand (un ricordo privato che prova a trovare, attraverso la condivisione, la forza per resistere all'assalto dei bulldozer e del progresso), Tom Sachs smonta un ingombrante monumento ancora elevato a ricordarci ciò che voleva essere il Moderno e che poteva essere "L'architettura assassinata" di Rossi: la notazione "13 death" lungo una freccia che scende sul fianco del disegno dell'*Unité* di Le Corbusier ci dice che il tentativo di costruzione di una nuova memoria collettiva si è ridotto al ricordo di un artista dei 13 suicidi gettatisi da quelle facciate. Mentre altri appunti in quell'esposizione ricordano che le torri gemelle dell'allievo Minoru Yamasaki non hanno saputo affatto risolvere "la guerre aérienne" come avrebbe invece dovuto fare *La ville radieuse* secondo il maestro Le Corbusier. La retorica del Moderno, il tentativo di costruire nuovi immaginari collettivi slacciati dal passato, alla prova del tempo – secondo Sachs – ha fallito, e non era del resto così necessario ricordarlo: già Rossi come detto aveva sentenziato "Ora questo è perduto", nostalgicamente ancorato alle idee da cui il suo Gallaratese proveniva e quindi paradossalmente incapace di guardare al futuro come invece quel Moderno che rimpiange aveva provato a insegnargli. Ma il processo era inarrestabile, la forza prepotente di un ricordo sempre più stretto su ritratti singolari stava dilagando trovando pochissima resistenza. E così, la Biennale successiva, all'intimismo di Do-Ho Suh e ai rilievi esteticamente rispettabili ma storicamente superflui di Sachs, quella del 2012 curata da David Chipperfield, appare come una scomposta mossa che tardivamente cerca di ritrovare un *Common Ground* di fatto rimosso dal tempo, superato dalla oggettività di contributi individuali e sparsi che al più solo grazie a un curatore o al titolo di un'esposizione possono trovare riunione. Dietro l'angolo del resto già si annunciava imponente quel ricordo personalissimo di Rem Koolhaas che è stato due anni dopo *Fundamentals*, ovvero il testamento spirituale di una sola persona, di chi ha effettivamente traghettato, guidandola, la zattera del Moderno fino alle sponde del Postmoderno, di chi è stato capace di consumare le proprie idee più in fretta di quanto il consumismo stesso avesse preso a fare di tutte le nostre realtà. Quel consumismo che in fondo solo apparentemente sembra violare la sacralità del ricordo ma che in realtà lavora nella stessa direzione di quel Moderno da cui deriva. Perché "il tratto nichilistico dell'economia consumistica, che vive della negazione del mondo da essa prodotto perché la sua permanenza significherebbe la sua fine"

(Galimberti 2003), e che lotta contro ogni durata, fa sì che oggi sempre più avvertiamo, paradossalmente, il bisogno di ricordare: "Da sempre le cose si consumano e diventano inutilizzabili, ma, nel ciclo produzione-consumo che non può interrompersi, esse sono pensate in vista di una loro rapida inutilizzabilità. Infatti è prevista non solo la loro transitorietà, ma addirittura la loro 'data di scadenza' che è necessario sia il più possibile a breve termine. E così invece di limitarsi a concludere la loro esistenza, *la fine* delle cose è pensata sin dall'inizio come *il loro fine*. In questo processo, dove il principio della distruzione è immanente alla produzione, l'*uso* delle cose deve coincidere il più possibile con la loro *usura*" (Galimberti 2003). In questo processo che ci coinvolge, il deterioramento sempre più accelerato della realtà che ci circonda è la manifestazione più perfezionata dell'urgenza del ricordo, la realizzazione più efficace per dimostrare la sua necessità. Moderno e Postmoderno: mito del nuovo e quindi spinta all'obsolescenza dei prodotti da un lato, sostitutività delle idee e quindi moltiplicazione delle interpretazioni dall'altro. Più il nichilismo spinge a distruggere, più ciò che rimane scompare a vantaggio di ciò che accade, più il presente si costruisce di evanescenza e più dobbiamo trovare altrove stabilità e continuità, cercandole nella conservazione, certo più che nel progetto. Solo che quello di oggi è un ricordo in estremo movimento, articolato e relativo. Del resto non è affatto vero che i nostri ricordi siano fissati in maniera statica nel nostro cervello: ogni volta che qualcosa riaffiora nella nostra mente, quel qualcosa viene riassociato, di volta in volta da nuove connessioni neuronali, a esperienze o conoscenze che sono intervenute nel frattempo (dal momento che ha prodotto il ricordo), modificandosi e aggiornandosi: la memoria è duttile. A dircelo non sono solo gli esperimenti condotti nei laboratori che analizzano il cervello come sostanza organica: è la stessa psicanalisi a darsi l'obiettivo di correggere ciò che rimane per determinate ragioni incrostato e fermo nella mente e che interrompe così il viaggio che naturalmente avviene ed evolve in ricordo; è la stessa filosofia a dirci che la storia, il mondo, la realtà "appaiono sempre in una esperienza, perciò in un movimento di interpretazione che li contestualizza secondo una rete di differenze" (Derrida 1997). Pensare a un *Common Ground* oggi, insomma, appare alquanto velleitario: per noi postmoderni non c'è un ricordo che possa essere di tutti perché le nostre idee non possono avere un fondamento comune, perché non c'è un solo modo in cui stanno le cose e non c'è un solo modo per raccontarle, non c'è una verità prima e ultima; e pensarlo è addirittura pericoloso perché il pensiero unico lascia spazio ai dogmatismi ed è lontano dalla nostra idea di democrazia come estensione risolutamente e coraggiosamente aperta al confronto e quindi anche al conflitto (Putnam 2005). Così, alla Biennale di Architettura di Venezia del 2016 appare sulla scena *Reporting from the Front* proprio per parlare di conflitti più che di *Common Ground*: Alejandro Aravena invita a salire – su un palcoscenico solo provvisoriamente

comune – semplici battaglie personali, quali ne siano dimensione, difficoltà, rilevanza politica, economica o sociale. Oltre che raccontarci le sfide in cui sono impegnate le volonterose vittime dell'architettura (per ribaltare, aggiornandolo, il noto sottotitolo di *Exodus*), *Reporting from the Front* ci rammenta che è la cronaca la struttura con cui deve confrontarsi oggi il ricordo: anche l'evento di Aravena – come quello delle precedenti esposizioni veneziane, o delle migliaia che affollano le nostre città e che hanno rubato la scena ai monumenti architettonici quali spazi del ricordo – non può essere lasciato all'oblio. L'evento è la nuova forma ontologica di una realtà parcellizzata che continuamente avviene, molteplice e dinamica come le idee e i principi che la regolano. E come tale, come nuovo oggetto, l'evento, inteso come tutto ciò che avviene, deve trovare la forma di una sua trasmissione, perché – speriamo di averlo chiarito – nulla siamo capaci di abbandonare. Perché il ricordo, che ormai è cronaca di episodi che si stratificano rapidissimamente in ognuno di noi, o è partecipato o non interessa a nessuno: senza condivisione, le battaglie delle volonterose vittime dell'architettura di *Reporting from the Front* si perderanno come lacrime nella pioggia, come le guerre combattute dal replicante di *Blade Runner*.

Parlare di architettura del ricordo, o di ricordo in architettura, significa oggi, quindi, parlare non tanto di costruzione di manufatti che ricordano, ma di come la nostra mente (entità sempre più singola e sempre meno collettiva) vede o non vede rilevanza nei ricordi e in quali dei molti ricordi, di come apprezza o non apprezza l'attuale realtà in base ai propri ricordi, di come insomma il ricordo che è sempre meno condiviso agisce sullo spazio, influenza i nostri spazi e l'interpretazione dei nostri spazi, e dunque il loro progetto.

"La mia memoria è così piena che a volte non lo sopporto. Vorrei perderla di più, vorrei svuotarla un poco. O no, questo non è vero, preferisco che ancora non mi venga meno. Quel che vorrei è che non mi si fosse riempita tanto. Da giovane, lo sai, uno ha fretta e teme di non vivere a sufficienza, di non approfittare di esperienze sufficientemente svariate e ricche, uno si spazientisce e accelera gli eventi, se può, e se ne carica, fa provvista, l'urgenza dei giovani per assommare cicatrici e forgiarsi un passato, quell'urgenza è davvero strana. Nessuno dovrebbe avere quella paura, noi vecchi dovremmo insegnarlo alla gente, benché non so come, oggi nessuno li sta a sentire. Perché alla fine di qualsiasi vita più o meno lunga, per monotona che sia stata, e anodina, e grigia, e senza scossoni, si avranno sempre troppi ricordi e troppe contraddizioni, troppe rinunce e omissioni e mutamenti, molte marce indietro, molto ammainare bandiere, e anche troppe slealtà, questo è sicuro. E non è facile mettere in ordine tutto questo, neppure per raccontarselo a se stessi. Troppo accumularsi. Troppo materiale nebbioso e affastellato e insieme molto sparpagliato, troppo per un ragguaglio, anche se soltanto nel pensiero" (Marías 2003): così oggi si presenta la scena davanti a noi e dentro ognuno di noi. In una contemporaneità in cui la complessità appare di impossibile univoca decifrazione, e la realtà continuamente aumentata, non a caso le neuroscienze stanno assumendo sempre più centralità (purché la faida apertasi tra computazionalisti e cognitivi in seno al più grande progetto di ricerca finora lanciato a livello europeo non ne limiti le capacità di produrre risultati e dunque rilevanza). Il campo di lavoro appare sempre più stringersi attorno a spazi minuti ma allo stesso tempo sconosciuti e quindi i soli capaci di offrire risposte: se il *Large Hadron Collider* accelera all'inverosimile particelle infinitesimali, lo *Human Brain Project* cerca di attrezzarci per una realtà che si presenta sempre più accelerata nelle sue evoluzioni.

Il futuro di un paesaggio – quello materiale: di un oggetto, un territorio, una città; e quello culturale: dei valori, delle idee – non ha necessariamente a che fare con il ricordo di ciò che era prima di presentarsi nella sua forma, quella del Nuovo. Certo il ricordo si è manifestato nella storia a produrre il Nuovo non solo nei processi chimico-elettrici del nostro cervello o nella sperma che trasmette ricordi e caratteri somatici. Dalle riproduzioni romane delle statue greche alle trascrizioni dei copisti medievali, da Heinrich Schliemann, che con i suoi reperti dà nuovo spessore ai musei, alle ricostruzioni dei templi giapponesi o dei monumenti veneziani (campanili o teatri), dall'invenzione della fotografia a quella del computer: sono molte le emergenze fisiche del ricordo. E certo anche Marcel Duchamp gioca con la potenza del ricordo e lo mette in mostra nel suo più noto riciclo: la memoria dell'orinatoio è talmente viva da diventare, nella sua fontana, motore e ragione dell'atto artistico. Ma oggi la potenza del ricordo e la sua pervasività sono sotto attacco da più fronti, o almeno è in discussione il modo del suo proporsi. Se fino a ieri la cultura si era fondata sull'accumulo e sulla stratificazione, e la conoscenza – anche nelle forme dell'invenzione – non è stata altro che continuo miglioramento dell'antecedenza, e dunque si è comunque costruita linearmente sull'evoluzione o sull'eversione del ricordo; oggi il lungo movimento del postmoderno, saldato alla democraticizzazione della scena (chiunque ha titolo per dire qualsiasi cosa) e al moltiplicarsi dei palcoscenici, porta davvero tutto (ed è moltissimo) sullo stesso piano, e anche il ricordo non ha più valore del suo opposto, dell'amnesia. Ancora: ogni idea, così come ogni oggetto, è diventata un evento, e ciò può significare (se già non è così) il superamento della permanenza a vantaggio dell'evanescenza, che non ha alcun bisogno (ontologicamente parlando) del ricordo. Se da un lato poi i supporti del ricordo sono sempre più efficienti (capaci come sono di immagazzinare un numero sempre più alto di dati, già oggi così alto che non ricordiamo più nemmeno che cosa stiamo salvando e soprattutto per ricordare cosa), dall'altro le nostre storie stanno diventando talmente numerose che la loro catalogazione, e la loro rielaborazione utile al domani, appaiono di sempre più difficile strutturazione – o quantomeno è sempre più un'operazione segreta: ognuno ha il proprio vissuto ed è sempre più stretto in quello, e chissà se lo *Human*

Brain Project riuscirà a ricavarne un valore per tutti. Lo spazio, inutile ma estremamente democratico, dei *selfie* scattati durante i sei mesi della Biennale di Koolhaas o di Aravena, o durante gli innumerevoli eventi che ogni giorno costruiscono comunità – per quanto estemporanee – nelle nostre città, è uno spazio di certo molto diverso rispetto alla staticità dei monumenti architettonici che ricordano inesorabilmente verità comuni e che vengono restaurati per rimanere in eterno a ricordare a tutti noi il senso per il quale sono stati innalzati; è uno spazio incerto fatto di ricordi personali solo eventualmente comuni, duraturi ma perituri. I *selfie* non sono fatti per ricordare altro che se stessi a se stessi, sono prodotti e consumati uno dopo l'altro senza sosta, ritraggono un sé continuamente sovrascritto da un altro sé. Spesso solo grazie a un luogo e a una data automaticamente associati all'immagine digitale permettono di ricostruire un momento che non è nemmeno così importante ricordare. Quasi come fossero una moltiplicazione dell'opera di Opalka, un Opalka diffuso a velocità doppia, o un Opalka 2.0, i *selfie* potenzialmente ricordano qualsiasi momento di chiunque, perché qualsiasi momento di ognuno di noi è importante, almeno ovviamente ai nostri occhi, e quindi va fissato nelle estensioni della nostra memoria e della nostra limitata realtà; o forse svelano che nessun momento è importante. Quella di Andy Warhol era una *boutade*: una notorietà anche fugace non è davvero possibile per tutti, né forse interessa più. L'estrema veicolazione di un privato esibito a tutti non è vera condivisione; l'inquadratura dei *selfie* è senza fine ma il loro uso, come dice Galimberti, coincide con la loro usura, è la moltiplicazione infinita del ricordo che rischia di esaurirne la necessità.

E allora, per chiudere questa definizione e forse anche la necessità del suo ricordo e del ricordare, e per rilanciare l'amnesia come valore tutto sommato equipollente, vale la pena ripensare alla formula della conservazione di Antoine-Laurent de Lavoisier: nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma. Forse si potrebbe trasformare anche la sua formula e farla divenire: nulla si crea e nulla si distrugge e tutto si trasforma, dunque nulla ha senso ricordare. In fondo, che sia ricordo individuale o collettivo, che sia evento o architettura, che il passato sia o meno ingombrante, che ci si voglia o meno sbarazzare dell'ansia indotta dal *memento mori*, per poter dischiudere la via alla definizione di un nuovo senso valgano le parole con cui l'anziano professore universitario in pensione dalla memoria troppo piena chiosa la citazione posta poco sopra: "A volte penso che sarebbe meglio abbandonare la consuetudine e lasciare che le cose passino e basta. E dopo ormai se ne stiano tranquille" (Marías 2003). O valga citare quanto ci ricordano le *Considerazioni inattuali* di Nietzsche, collocate al di là del tempo: "È sempre una cosa sola quella per cui la felicità diventa felicità: il poter dimenticare o, con espressione più dotta, la capacità di sentire, mentre essa dura, in modo *non storico*. Chi non sa mettersi a sedere sulla soglia dell'attimo dimenticando tutte le cose passate, chi non è capace di star ritto su un punto senza vertigini e paura come una dea della

Vittoria, non saprà mai che cosa sia la felicità, e ancor peggio, non farà mai alcunché che renda felici gli altri". Anche se dimenticare è evidentemente impossibile, per citare ancora, per glossare ricordando la nostra apertura, l'infelice Piero Ciampi (*In un palazzo di giustizia*, 1973): "Ho chiamato una carrozza / Che si porti via il passato, / Sei salita con rancore, / Uno sguardo e tu sei scesa, / Uno sguardo e tu sei scesa, / Dopo un attimo sei scesa".

Bibliografia

J. Barnes, *Il senso di una fine*, Einaudi, Torino 2012 | R. Bradbury, *Gli anni della fenice*, Aldo Martello Editore, Milano 1956 | B. Croce, *Filosofia della pratica. Economica ed etica*, Laterza, Bari 1909 | B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Laterza, Bari 1938 | J. Derrida, *Limited Inc.*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997 | B.G. Dias, K.J. Ressler, *Parental olfactory experience influences behavior and neural structure in subsequent generations*, "Nature Neuroscience", 17, 2014 | U. Foscolo, *Dei sepolcri*, Niccolò Bettoni, Brescia 1807 | U. Galimberti, *I vizi capitali e i nuovi vizi*, Feltrinelli, Milano 2003 | M. Houellebecq, *La possibilità di un'isola*, Bompiani, Milano 2005 | J. LeDoux, *Ansia. Come il cervello ci aiuta a capirla*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016 | P. Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1958 | P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986 | J-F. Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1971 | J. Marías, *Domani nella battaglia pensa a me*, Einaudi, Torino 1998 | J. Marías, *Il tuo volto domani. 1. Febbre e lancia*, Einaudi, Torino 2003 | T. McCarthy, *Déjà-vu. Il romanzo dei ricordi perduti*, Isbn, Milano 2008 | H. Putnam, *Etica senza ontologia*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

Alberto Bertagna

Da www.treccani.it.
Consultato il 29 maggio 2016

rifiuto s. m. [der. di *rifiutare* 2]. | **1.** l'azione, il fatto di rifiutare. In alcuni giochi di carte, il fatto di non rispondere a colore, oppure al gioco del compagno. Nell'ippica, in genere, atto di disubbidienza del cavallo, in partic. quando non esegue l'ordine di saltare un ostacolo. […] | **2.** l'azione di scartare o di eliminare, e il fatto di venire scartato o eliminato, come inutile o inutilizzabile oppure dannoso, e quanto così si scarta o si elimina (in questo valore concr. spec. nel pl. *rifiuti*): "materiali, prodotti, sostanze di rifiuto" di lavorazioni e produzioni varie (in biologia, i prodotti del catabolismo che vengono escreti o che in ogni caso non prendono più parte al metabolismo); *acque di r.*, provenienti dagli scarichi di abitazioni, officine e industrie; *trasporto a rifiuto*, nelle costruzioni civili, trasporto delle materie di scarto di lavorazioni, demolizioni, scavi, ecc., dal luogo di produzione a quello di scarico. Con valore concr., *cassetta*, *cestino dei r.*, per mettervi ciò che non serve e si butta; *r. solidi urbani*, le immondizie, quanto viene eliminato e gettato via dalle abitazioni, dagli uffici, dai locali pubblici e dalle sedi di altre attività di un centro urbano ("servizio di raccolta, trasporto e smaltimento dei r. solidi urbani"); *r. radioattivi*, sinon. meno com. di *scorie radioattive* (v. *scoria*, n. 2 *b*). In usi fig., riferito spreg. a persone: *un r. della società*, un delinquente, una canaglia, un individuo socialmente pericoloso; *un r. di galera*, un individuo che ha già avuto gravi condanne: "una nave con una ciurma turbolenta, composta da rifiuti di galera".

L'ultimo lavoro di Kevin Lynch è dedicato ai rifiuti. Per Lynch i rifiuti sono passaggi di processi di trasformazione, è energia che si esaurisce via via, è materia che deperisce – non a caso *Wasting Away* (Lynch 1990) è stato tradotto in italiano con *Deperire* –, ma che può rigenerarsi di continuo in forme nuove, fino a sparire come rifiuto ultimo nelle trame della materia organica e delle stratificazioni minerali del suolo. Lynch coglie in pieno il significato di *waste* che, a differenza del termine italiano "rifiuto", comprende in sé oltre al significato di "scarto", quello di "spreco" e di "non utilizzato". *Waste* deriva dal latino *vastus*, un aggettivo che indica la condizione di spazio ampio, ma anche vuoto, desolato, spopolato, non coltivato. La radice etimologica di *vastus* la ritroviamo in *devastare* che significa appunto devastare, distruggere, rendere uno spazio deserto, abbandonato. Il termine inglese *vast* deriva anch'esso da *vastus*, ed esprime la condizione di grandezza, di vastità; la medesima radice la troviamo nel termine inglese *vain* con il significato di vano, inutile, senza profitto. Nella lingua corrente *waste*, come nome, sta per perdita, scarto, rifiuto (*organic wastes*, *solid wastes*, *industrial wastes*, *agricultural wastes*...). A differenza del termine italiano, che limita il suo ambito di significato al settore normativo e operativo della gestione dei rifiuti, il termine inglese è più ampio e include tutto ciò che non è utilizzato, che non produce più valore, che è improduttivo, ma che può essere nuovamente valorizzato e rigenerato.

Il termine italiano "rifiuto" deriva dal verbo latino *refutare* col significato di spingere indietro, respingere, rigettare, non accettare, e coglie in pieno la pulsione collettiva ad allontanare da sé, dalla propria casa, dalla propria città quello che si è consumato, che è sporco, che non si ritiene più utile. In questo senso ne parlano Italo Calvino quando descrive la città di *Leonia*, la cui passione sembra essere "l'espellere, l'allontanare da sé, il mondarsi da una ricorrente impurità" (Calvino 1971), e Guido Viale per cui i rifiuti della società dei consumi sono "il rimosso di quell'attività sistematica di rapina e di spreco delle risorse della terra" (Viale 1994).

Con il Decreto Ronchi (Attuazione delle Direttive 91/156/Cee sui rifiuti, 91/689/Cee sui rifiuti pericolosi, e 94/62/Cee sugli imballaggi e i rifiuti di imballaggio) i rifiuti vengono definiti in base a una precisa classificazione: rifiuti urbani (scarti dei consumi domestici, di attività commerciali e ristorazione, verde urbano e pulizia delle strade); rifiuti speciali (settori industriale, agricolo, delle costruzioni); rifiuti pericolosi. Ma è nel Decreto Legislativo n. 152/2006 (Testo unico ambientale) che troviamo una sintetica definizione di cosa si debba intendere per rifiuto: "qualsiasi sostanza od oggetto di cui il detentore si disfa o abbia l'intenzione o l'obbligo di disfarsi". La definizione, in un testo di legge che si pone l'obiettivo di ridurre, riutilizzare e riciclare i rifiuti, appare ambigua ed elusiva. Non affronta il tema di quando e come un oggetto o una sostanza diventi rifiuto. È in questo ambito problematico che assume rilievo la nozione di processo di trasformazione. Le sostanze e

i materiali che compongono un oggetto diventano rifiuti quando non possono essere più utilizzati, quando non sono più trasformabili in sostanze ancora utili. Tra il momento in cui il "detentore" decide di (o è costretto a) "disfarsi" di oggetti o di sostanze e la loro effettiva consunzione e trasformazione in rifiuti da seppellire in una discarica, si dispiega la fase del processo in cui avviene la raccolta, la selezione, il trattamento degli scarti per poi avviarli al riciclo come materia seconda. È questa la fase della gestione e della logistica dei rifiuti. Intervenire su di essi per ridurli, selezionarli e renderli riciclabili significa entrare nel merito dei processi di produzione, di consumo, di gestione, di trattamento. Ma è proprio questo che manca. In fondo è così che si realizza il rigetto, la rimozione del problema. Questa profonda disattenzione ha portato a separare la gestione dei rifiuti dalle politiche urbane, a non comprendere la centralità dei rifiuti nelle politiche ambientali, a non cogliere la portata economica di un settore troppo a lungo sottovalutato (in Europa il peso economico del settore è stato stimato intorno ai 145 miliardi di euro) e che invece è la chiave di volta per qualsiasi discorso sulla green economy (Realacci 2012).

La questione dei rifiuti coincide con la questione ambientale. I rifiuti non sono più assimilati e metabolizzati dall'ambiente, dal terreno, dalle acque, dall'atmosfera... I rifiuti producono un diffuso inquinamento, sono fattori attivi del cambiamento climatico e del surriscaldamento del pianeta, consumano spazio e risorse economiche. Sono un danno ambientale e un danno economico (si veda in proposito il numero monografico *No-Waste* della rivista "Piano Progetto Città" 2013).

Mentre nel passato le città riuscivano a metabolizzare i loro rifiuti (di natura prevalentemente organica) avviandoli al riuso, al riciclo e alla trasformazione come concimi per l'agricoltura (Sori 1999), con la città moderna e soprattutto contemporanea questo equilibrio si rompe. Una produzione crescente di rifiuti minaccia i sistemi urbani, i territori, le acque, giungendo a inquinare perfino gli oceani. La gestione dei rifiuti incide direttamente sulla qualità del territorio, del paesaggio, della città, e tuttavia continua a essere una attività settoriale, al di fuori del piano (territoriale e urbanistico) e del progetto di architettura. La quantità di rifiuti prodotta in Italia ogni anno raggiunge i 170 milioni di tonnellate, di cui circa 30 milioni di tonnellate attengono ai rifiuti urbani (Ispra 2015). Una quantità enorme, anche se negli ultimi anni in lieve diminuzione. La competenza della raccolta dei rifiuti urbani è delle amministrazioni comunali. La responsabilità della pulizia e del decoro della città caratterizzava profondamente l'azione delle amministrazioni locali nella città moderna, in cui tra igiene ambientale e qualità dello spazio pubblico si realizzava una forte integrazione. Nella città contemporanea, questo rapporto si è progressivamente allentato.

Per rendere possibile il riciclo è indispensabile organizzare la raccolta differenziata delle diverse tipologie di rifiuto, a partire

dall'abitazione per poi proseguire nella città con una filiera di dispositivi per la raccolta e il trattamento dei rifiuti (dai cassonetti domiciliari e condominiali, alle isole e stazioni ecologiche, ai centri di trattamento meccanico biologico, ai centri di compostaggio, agli inceneritori, alle discariche). L'architettura e l'urbanistica non si occupano della qualità urbana degli spazi di questa filiera che impone alla città una specifica logistica e una pervasiva presenza. Occorre ripensare con sistematicità lo spazio della filiera dei rifiuti: dall'abitazione, dalla cucina in particolare, ai locali condominiali che dovrebbero essere predisposti per accogliere i contenitori dei rifiuti, ai cassonetti localizzati nelle strade, alle isole ecologiche interrate, alle stazioni dove si raccolgono i rifiuti ingombranti, ai centri di compostaggio di comunità che iniziano ad affermarsi, fino ai grandi impianti di trattamento dei rifiuti localizzati nel territorio. Non si è compreso che questa filiera fa parte integrante dello spazio pubblico, che i suoi dispositivi possono essere incorporati nel sottosuolo (isole ecologiche interrate e raccolta pneumatica dei rifiuti, come prefigurava Eugène Hénard e come si sta facendo a Barcellona), che integrazione spaziale e tecnologie appropriate possono trasformare la filiera in una efficace rete infrastrutturale e ambientale (Pavia 2015). Allo stato attuale abbiamo solo interventi puntuali di design, dai discussi impianti d'incenerimento (si veda per tutti l'impianto di Friedensreich Hundertwasser a Spittelau, Vienna) alle opere di bonifica di grandi discariche (come il recupero della discarica Fresh Kills di Staten Island, New York).

Il modello organizzativo della raccolta e del trattamento dei rifiuti va ripensato profondamente. Da un sistema imperniato sul cassonetto stradale (è questo il modello vincente in ogni angolo del mondo) e su grandi centri industriali di trattamento e di compostaggio, è proponibile passare a un sistema policentrico, più idoneo a rivalutare la dimensione della comunità e del vicinato (indispensabile per promuovere solidarietà sociale e condivisione), ad articolare la raccolta per micro-aree e *cluster*, integrando i dispositivi di conferimento dei rifiuti nel paesaggio urbano. In questa prospettiva gli impianti industriali di trattamento e compostaggio dovrebbero essere localizzati nelle aree periurbane in definiti distretti ecologici dove trattare i rifiuti, trasformandoli in risorsa da utilizzare come fonte energetica o materia seconda.

La raccolta differenziata dei rifiuti è determinante per le attività di riciclo. In Italia nel 2014 solo il 45% della produzione annua di rifiuti urbani viene raccolta in modo differenziato. Circa il 38% viene conferito in discarica. In Italia si recupera poca energia e poca materia, rispettivamente il 19% e il 25%, mentre i centri di compostaggio trattano poco più della metà dei rifiuti biodegradabili (Ispra cit.). Il dato non è incoraggiante ma rappresenta bene una condizione diffusa in Europa (dove paesi ritenuti virtuosi come la Germania e la Danimarca, che hanno praticamente eliminato il ricorso alle discariche, utilizzano abbondantemente gli inceneritori). Negli Usa, a eccezione di casi virtuosi come San Francisco dove

si ricicla circa il 70% dei rifiuti prodotti, il ricorso alle discariche è generalizzato e raggiunge un tasso superiore, intorno al 60%.

Tra i rifiuti urbani, quelli organici (scarti alimentari e verde) meritano una riflessione particolare. In Italia sono circa 10 milioni di tonnellate (il 35% del totale), ma solo la metà viene trattata per ricavarne compost ed energia. La situazione è ancora più grave negli Usa, dove la metà degli scarti alimentari viene avviato in discarica. Il compost è un terriccio utilizzabile non solo per fertilizzare i terreni agricoli, ma anche per ristrutturare le terre esauste, rendendole più resistenti, più capaci di conservare l'acqua e incorporare il carbonio. L'attenzione al rapporto tra cibo e città e all'agricoltura urbana, così presente nella recente produzione scientifica europea e nordamericana (Parham 2015), suggerisce di sperimentare, nell'ambito di una organizzazione policentrica della raccolta e del trattamento dei rifiuti, una diffusione di unità di compostaggio a livello domestico e di comunità. Si otterrebbe in questo modo nuovo humus, nuovo terriccio da reinvestire nei suoli urbani. Il metabolismo urbano può trovare nei rifiuti e nel compost una risorsa strategica per rigenerare la città e la terra.

I rifiuti sono stati sempre una risorsa, il loro riuso, recupero e riciclo fanno parte della storia della città. Le città sono state costruite con i resti degli insediamenti precedenti, sopra i loro sedimenti e stratificazioni di materiali; il suolo urbano e del territorio agricolo circostante è stato fertilizzato dagli scarti alimentari e dalle deiezioni umane e animali. Oggi, con forte ritardo, torniamo a parlare di riciclo dei rifiuti con l'obiettivo di recuperarli in nuovi cicli di vita. A tal fine molti movimenti hanno accolto l'indicazione di William McDonough e Michael Braungart di programmare il riciclo delle componenti e delle sostanze di un prodotto fin dalla fase progettuale e trasformare il processo tradizionale "dalla culla alla tomba" (ovvero alla discarica) in un processo che non produce rifiuti e discariche (McDonough, Braungart 2002). È un percorso difficile, impegnativo sul piano delle politiche industriali e gestionali, forse non praticabile fino in fondo, ma l'obiettivo di incrementare il riciclo e ridurre il ricorso alle discariche appare urgente e concreto.

L'apertura di significato data da Lynch al termine *waste* è ripresa da Alan Berger quando riconosce i paesaggi dello scarto nelle acque e nei suoli inquinati, nelle discariche, nei resti di processi produttivi, nelle infrastrutture e stabilimenti dismessi, nei terreni agricoli in abbandono, in pezzi obsoleti di città (Berger 2007). Una realtà in espansione, ormai dominante rispetto al territorio e al paesaggio ufficiale. Un mondo inverso che va rilevato, esplorato, rappresentato in nuove mappe. Una città inversa che attende di essere inclusa in un progetto di rigenerazione. I rifiuti e i *drosscapes* sono i nuovi mostri che incidono sul cambiamento climatico, sulla qualità ambientale, che producono degrado urbano, sprechi, consumi di energia, di materia, di suolo. Sono fattori di rischio per la salute e la sopravvivenza delle

popolazioni. Questo mondo inverso costituisce il vero scenario da cui partire per dare coerenza alle politiche ambientali e urbane, trasformando i rifiuti e gli scarti in risorsa, in materiali da riciclare nei sistemi produttivi e di costruzione della città, in riserva di suoli urbanizzati e compromessi da rimettere in gioco nel tempo secondo procedure flessibili e adattive. Occorre un cambiamento di prospettiva: i rifiuti, gli scarti, i *drosscapes* come bene comune, come fondamento di un nuovo modo di intendere il territorio, il costruito, i consumi, i cicli di produzione, diventano i temi per una progettazione responsabile, incentrata sulla riduzione dei consumi energetici e dei rifiuti e che sempre di più deve sostenere opere di bonifica e di rigenerazione dei suoli, delle acque, delle infrastrutture, dell'edificato esistente. Forse dovremmo impegnare in questo anche il progetto di architettura, come ci ha ricordato Don DeLillo: "esponete la spazzatura [...] non nascondete le vostre strutture. Create un'architettura dell'immondizia. Create fantastiche costruzioni per riciclare i rifiuti" (DeLillo 2005).

Bibliografia

A. Berger, *Drosscape. Wasting land in urban America,* Princeton Architectural Press, New York 2007 | I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1971 | D. DeLillo, *Underworld,* Einaudi, Torino 2005 | Ispra, *Rapporto Rifiuti Urbani*, Ispra, Roma 2015 | K. Lynch, *Wasting Away*, a cura di Michael Southworth, Sierra Club Books, San Francisco1990 | W. McDonough, M. Braungart, *Cradle to Cradle. Remaking the Way We Make Things*, North Point Press, New York 2002 | S. Parham, *Food and urbanism. The convivial city and a sustainable future*, Bloomsbury, London-New York 2015 | R. Pavia, *Il passo della città. Temi per la metropoli futura*, Donzelli, Roma 2015 | "Piano Progetto Città", *No-Waste*, 27-28, 2013 | E. Realacci, *Green Italy*, Chiarelettere, Milano 2012 | E. Sori, *Il rovescio della produzione. I rifiuti in età preindustriale e paleotecnica*, il Mulino, Bologna 1999 | G. Viale, *Un mondo usa e getta. La civiltà dei rifiuti e i rifiuti della civiltà*, Feltrinelli, Milano 1994.

Rosario Pavia

Da www.treccani.it;
www.treccani.it.
Consultati il 29 maggio 2016

rotta[1] s. f. [lat. *rŭpta*, part. pass. femm. di *rŭmpĕre* "rompere"]. | **1.** rottura. In senso generico è voce ant., viva tuttora nella locuz. avv. *a r. di collo*, a precipizio, con grandissima fretta, in senso fig., in rovina, in malora; e nell'espressione fig. "essere in r. con qualcuno", aver rotto l'amicizia, troncato le buone relazioni. | **2.** l'apertura prodotta negli argini di un corso d'acqua dalla violenta pressione dell'acqua per lo più per effetto di una piena. Con lo stesso termine si indica un analogo fenomeno di rottura, dovuto allo sfiancamento di una parete glaciale (*r. glaciale*) oppure di una morena, dietro la quale si era precedentemente accumulata una riserva idrica. | **3.** sconfitta molto grave, quando i vinti siano dispersi in modo da non essere più in grado di riordinarsi e fronteggiare il nemico.

rotta[2] s. f. [lo stesso etimo della voce prec., secondo l'esempio del fr. *route* "strada", cioè (*via*) *rupta* "via rotta, aperta"]. | **1.** il percorso che una nave segue o si propone di seguire in mare (*r. marittima*) e, per analogia, il percorso seguito da un aeromobile (*r. aerea*), o anche da un'astronave o da un missile spaziale; anche la rappresentazione di tale percorso sulle carte geografiche. La rotta talvolta viene definita con l'indicazione del punto di arrivo, cioè della destinazione della nave o dell'aereo; o anche con quella della zona che si traversa. *Cambiare* (*mutare*) *r.*, anche in senso fig., cambiare linea di condotta. | **2.** locuz. particolari del linguaggio marin. e aeronautico: **a.** *angolo di r.*, o semplicem. *rotta*, l'angolo che la direzione di moto del veicolo forma con la direzione nord (misurato in gradi da 0° a 360°) e che, in assenza di elementi perturbatori (correnti marine, venti), coincide con la direzione della prora: *r. magnetica* o *r. bussola*, se riferita al nord magnetico o al nord indicato dalla bussola; *r. effettiva* o *r. vera*, se riferita alla proiezione sul fondo del mare o sulla superficie terrestre del cammino percorso dalla nave o dall'aeromobile; *convertire una r.*, passare dalla rotta vera alla rotta bussola, ossia individuare la direzione da seguire alla bussola per mantenere il veicolo sulla *r. prestabilita*, tenuto conto della variazione magnetica, della deriva e, per la nave, dello scarroccio; *correggere una r.*, passare dalla rotta bussola alla rotta vera da tracciare sulla carta. […]

"Quando la ricerca attorno a un determinato problema artistico è giunta a un punto tale di maturazione che – a partire dalle vecchie premesse – sembra infruttuoso procedere nella stessa direzione, avvengono quei grandi ritorni al passato o meglio quei cambiamenti di rotta che, spesso connessi con l'assunzione di guida di un nuovo settore o un nuovo genere d'arte, creano, proprio attraverso la rinuncia alle posizioni già raggiunte, cioè attraverso un ritorno a forme di rappresentazione apparentemente 'più primitive', la possibilità di valersi del materiale di scarto del vecchio edificio per la costruzione del nuovo. Proprio questo distacco prepara infatti la ripresa creativa di problemi che già erano stati affrontati".

Erwin Panofsky

Erwin Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica* (1924-32), Feltrinelli, Milano 1989, p. 54.

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 29 maggio 2016

scarto (scàr-to) n.m. [deriv. di *scartare*].| **1.** la scelta e l'eliminazione di una cosa fra le altre: "lo scarto degli abiti vecchi"; "roba di scarto", di cattiva qualità | la cosa scartata: "scarti di lavorazione" | uno scarto d'uomo, (fig.) una persona incapace, un buono a nulla. | **2.** nei giochi di carte, atto dello scartare; la carta scartata. | **3.** gioco enigmistico in cui, scartando una lettera o una sillaba da una parola, se ne ottiene un'altra di diverso significato (p.e. *parete*, *parte*).

Nel *Dizionario etimologico della lingua italiana* si ricorda che "scarto" viene dal latino *excarptus* per *excerptus*, participio passato di *excerpere* (cavar fuori, togliere, separare"), e si precisa: "si dice di cosa rigettata, dopo sceltone il meglio, quasi cosa messa fuori: onde cosa di cattiva qualità". Nel *Vocabolario della lingua italiana* la parola "scarto" indica, nei giochi di carte, l'azione dello scartare; più in generale, l'eliminazione di ciò che si ritiene inutile, superfluo, non conveniente, in seguito a una selezione. Per estensione, "scarto" è ciò che viene eliminato, scartato. In senso figurato con "scarto" si indica una persona di poco valore. "Scarto" indica anche una brusca e improvvisa deviazione laterale, l'allontanamento di una piccola misura, e in matematica: differenza, distacco, divario tra due valori, tra due misure.

Qualche cenno alla traduzione della parola "scarti" in altre lingue e ai significati che le sono attribuiti: nel caso ci si riferisca a scarti alimentari si utilizzano termini quali *food waste*, *residuos de alimentos*, *Verschwendung von Lebensmitteln*, *déchets alimentaires*, nel caso ci si riferisca a scarti della produzione *production waste*, *residuos de producciòn*, *Produktionabfälle*, *déchets de prodution*. Si utilizzano *discard*, *dump* e *junk* riferendosi a un'azione in generale.

In alcuni casi lo scarto è pensato come il risultato dell'azione del liberarsi di qualcosa di indesiderato gettandola lontano da sé, come nel caso del tedesco *abfälle* e del francese *déchets*, ove i prefissi "ab" e "dé" indicano la separazione, il verbo *fallen* significa cadere e il verbo *déchoir*, da cui *déchets,* significa degradare, svilire; ancora in tedesco il termine *verschwendung* indica lo spreco del gettare via, mentre con il termine *waste* si indica qualcosa che è stata abbandonata e devastata, e che, in senso figurato, appare desolata. Si deve notare che il termine "scarti" viene sempre associato a una determinazione qualificativa. In altri casi si fa diretto riferimento alla residualità, a ciò che resta del consumo di qualcosa. Il consumo di cibo, come il consumo degli oggetti di cui ci serviamo nella quotidianità, come il consumo di utensili e macchine di cui ci si serve per la produzione.

Nelle produzioni dell'unità di ricerca della Sapienza di Roma, che ha incentrato lo sviluppo del suo lavoro sul primo settore del territorio metropolitano della città di Roma tra il centro e il mar Tirreno, l'accezione del termine "scarti" è stata basata sulla distinzione tra ciò che è generato

dal consumo e ciò che è generato dalla produzione. In questa accezione gli scarti sono sottoprodotti della produzione, frutto di una selezione o residui del processo. In ambedue i casi gli scarti sono risultanze di una progettazione e di una fenomenologia dei processi. Nel primo caso sono scarti i prodotti anomali, mal riusciti, nel secondo caso sono il risultato ineliminabile del processo produttivo. C'è da osservare che nella letteratura e nelle cronache giornalistiche non si fa differenza, invece, tra scarti e rifiuti, generando non poca confusione concettuale. A costo di qualche forzatura nei nostri studi all'interno del programma *Re-cycle Italy*, si è tentato di mantenere rigorosamente la distinzione prima definita.

Quest'accezione, quali conseguenze determina nella considerazione del nostro settore di studio? Le accezioni scelte hanno indotto a considerare anche suoli e artefatti come risultato di processi di produzione, intendendo l'antropizzazione dei territori come una di queste forme. Si parla infatti di "consumo" di suolo non nel senso della residualità ma nel senso della improvvida utilizzazione di una risorsa limitata, mentre si parla di scarti per significare la mancata utilizzazione dei suoli nel processo di insediamento che determina aree residuali inutilizzate, inutilizzabili o mal utilizzate; o si parla di scarti per ricostruire la storia di processi di pianificazione all'interno dei quali è stata operata una selezione delle aree cui destinare attività e/o indici di fabbricabilità diversi in rapporto a diversi indicatori – come è del tutto evidente ad esempio per le aree a standard di verde nei piani particolareggiati e in altri strumenti attuativi. È evidente che i processi di urbanizzazione hanno enormemente ampliato il numero degli scarti espellendo le attività agricole. La campagna urbana di cui oggi si parla rappresenta un lento e ancora assai parziale movimento di riappropriazione, da parte dell'agricoltura, dei suoli da cui è stata allontanata.

Anche un artefatto è vittima del consumo derivante dal prolungarsi del suo impiego o dal cattivo uso che se ne è fatto occupandolo impropriamente o svolgendovi attività non compatibili o, semplicemente, per l'invecchiamento dei materiali di cui sono costituiti i suoi elementi costruttivi e delle sue strutture, sino al collasso. In questo caso esso diventa uno scarto del processo edilizio che ha inizio con la domanda di costruzione dell'artefatto e termina la sua vita prima come rovina e poi estinguendosi nel più vasto ambito della materia. Gli scarti dell'attività edilizia di antropizzazione dei territori e quelli abbandonati dall'attività agricola incarnano, dunque, la definizione dei *drosscapes*, formulata da Alan Berger, e si propongono per attività di riciclo.

È utile ricordare l'analogia proposta da Michel Serres tra gli scarti prodotti dall'uomo e l'istinto a marcare il territorio proprio degli animali (Serres 2009). Gli scarti, in questa visione, sarebbero i marcatori della Terra da parte della civiltà umana che se ne appropria e pone i propri scarti a sigillo del dominio conquistato. Se ne ricava una visione tragica dell'esistenza umana sulla Terra e l'urgente necessità

di rivedere i nostri comportamenti: la rinuncia a dominare la Terra e allo sfruttamento assurdo delle sue risorse limitate passa proprio per la saggia amministrazione degli scarti dei processi di produzione.

M Serres, *Il mal sano. Contaminiamo per possedere?*, Il Melangolo, Genova 2009 (ed. or. 2008).

Roberto Secchi

simulation (ˌsɪmjʊˈleɪʃən) noun [mid-14c., "a false show, false profession," from Old French *simulation* "pretence" and directly from Latin *simulationem* (nominative *simulatio*) "an imitating, feigning, false show, hypocrisy," noun of action from past participle stem of *simulare* "imitate," from stem of *similis* "like" (see *similar*). Meaning "a model or mock-up for purposes of experiment or training" is from 1954]. | **1.** the act or an instance of simulating. | **2.** the assumption of a false appearance or form. | **3.** a representation of a problem, situation, etc., in mathematical terms, esp. using a computer. | **4.** (mathematics, statistics, computing) the construction of a mathematical model for some process, situation, etc., in order to estimate its characteristics or solve problems about it probabilistically in terms of the model. | **5.** (psychiatry) the conscious process of feigning illness in order to gain some particular end; malingering.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 2 June 2016

Planetarium Pavilion

A Chinese documentary about pollution in China called *Under the Dome* was viewed more than 150 million times within the first three days of being released online on February 28, 2015 and on the sixth day was forcefully taken off the air by the authorities. In the film, a young girl is asked if she has ever seen stars. She answers that she never has. Stars or even the blue sky are indeed rarely visible in many parts of the country due to the thick blanket of pollution that, almost permanently, hangs over everything. With very modest means, this project proposes to recycle artificial light into an image of the celestial sphere.

The 1/4 Planetarium Pavilion, is meant to be deployed on the streets and at art fairs as a stealth barricade aiming at secretly co-opting and ridiculing the coarse strategies used by power to control information and manipulate public opinion. The obscuring of obvious truths to create new, fake and more convenient ones is the preferred way information is distorted and knowledge falsified. The destruction of the environment and the darkening of the future are merely the ugly ways in which the truth reveals itself notwithstanding the all-out efforts by power to try to conceal it.

With the release of *Under the Dome*, many people in China first became aware of the vast and imminent dangers to public health due to rampant pollution. In some ways this small project can also be seen as sounding a quiet alarm in the form of a modest astronomy lesson, one that is both meant for itself and as a metaphor for the distortions of propaganda.

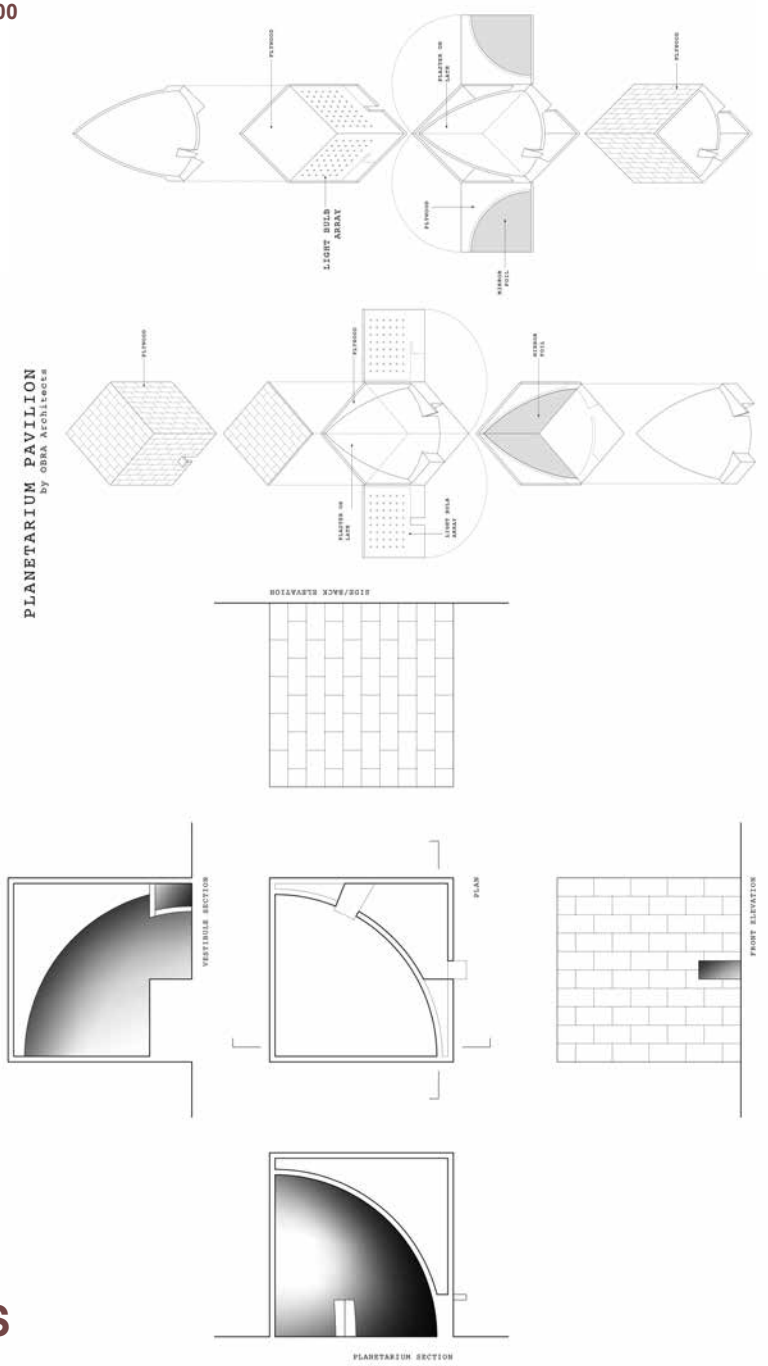
Although the content of the project might be mostly given to the satisfaction of an astronomic curiosity, its intentions go beyond educational intent. The desperate situation people in China find themselves due to the deterioration of the environment creates an inescapable sense of urgency that colors everything in their lives, and knowledge has become a weapon for resistance.

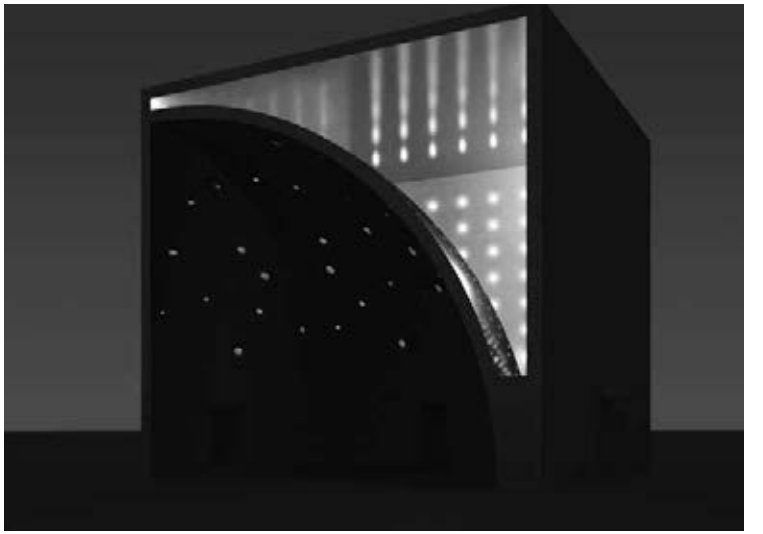
Relying on a shared resourcefulness that is both secret and increasingly more explicit everyday, teaching and learning in China has become an act of underground militance pursuing an urgently needed improvement of life conditions for people. Under the current political situation, the pursuit of true knowledge in China is considered a subversive and dangerous indulgence.

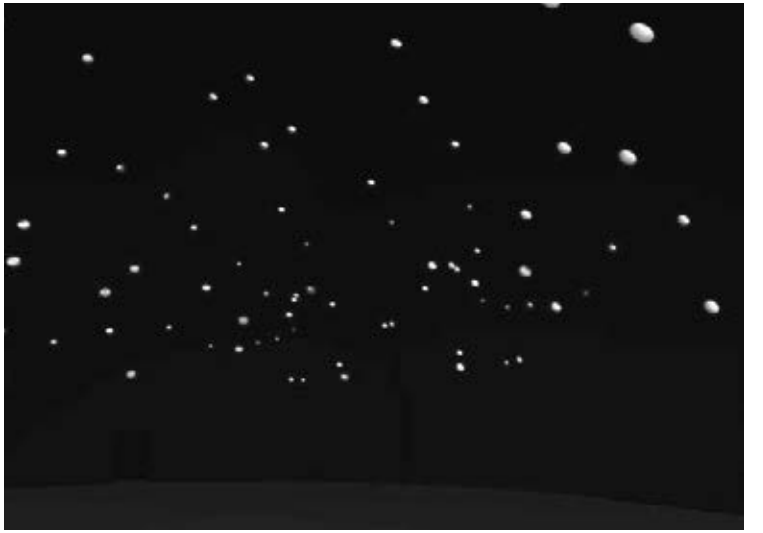
The Planetarium Pavilion is a ten-meter cube constructed with a wood-stud structure and finished in plywood sheets. Inside, a fragment of a sphere is built by smearing plaster on a curved metal-lath surface. The spherical wall creates a concave space where the planetarium will function and, on the opposite side, a convex space will serve as a vestibule. While in the brightly illuminated vestibule, visitors will feel slightly compelled to either enter the planetarium or leave the pavilion altogether. Inside the sphere, artifice is put to the service of wholeness by covering the two flat walls that slice the curve with mirrored foil, thereby creating the illusion of a full celestial hemisphere. The constellations are carefully mapped out on the dome and drilled holes in the plaster shell become stars.

Pablo Castro / OBRA Architects

PLANETARIUM PAVILION
by OBRA Architects







P. Castro (OBRA Architects), Planetarium Pavilion, 2015

souvenir (ˈsuːvəˌnɪə) noun [1775, "a remembrance or memory," from French *souvenir* (12c.), from Old French noun use of *souvenir* (v.) "to remember, come to mind," from Latin *subvenire* "come to mind," from *sub-* "up from below" (see *sub-*) + *venire* "to come" (see *venue*). Meaning "token of remembrance, memento" is first recorded 1782]. | **1.** an object that recalls a certain place, occasion, or person; memento. | **2.** (verb – transitive – Australian and New Zealand euphemistic, slang) to steal or keep (something, esp. a small article) for one's own use; purloin.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 2 June 2016

The French verb *souvenir*, used as a noun, is the evolution of the Latin word *subvenire*: come to aid, turning from a physical act to a mental act. A souvenir is an object that rescues memory that over time fades, is a segment from the past that looks into the future. By its nature, therefore, a souvenir is an immune carrier of memory and potential.

The memories a souvenir guards are manifold: there is the memory of the person who gives it, which carries a thought from far away; there is the memory of the place it comes from, which works by symbols; there is the memory of the person who received the souvenir and acquires the first two types of memory; there is the memory of the one who inherits the souvenir and needs to compensate feelings with imagination. The souvenir also includes an *eyewitness memory*: when referenced objects no longer exist – destroyed buildings, obsolete rituals, deceased persons and the alike – the souvenir becomes a representation, more or less accurate, bearing a documentary value. The souvenir defines the identity of a community by means of *icons*, intended as a representation of a "collective uniqueness" indispensable for the awareness and knowledge of foreigners. When the icon is a person, his or her representative value doubles: "memorabilia" are the sublimation of the souvenir in order to satisfy a fetish. The souvenir also governs the identity of those who buy it, by profiling the difference between a traveler and a tourist: the first one seeks the "unusual object", the latter lets the "designated object" find him. Such "designated object" is usually linked to folklore – a set of traditions, gestures and stories, which builds the cultural background of a community. The souvenir – being it a gift, patriotic, religious, commercial and social - is the unchanged testimony of a popular expression which, slipping away from intellectuals thoughts, never goes out of fashion because it is never fashionable. Aesthetically, the souvenir teaches us that the distinction between good and bad taste is no longer sufficient, profiling the need to reconsider the categories of judgment.

The potential of souvenir is related to their vocation to be useless: free from the needs of function, it becomes an object in itself, pure form – a snow globe, a cup, a lamp, an apron, a statuette – allowing them be converted and recycled indefinitely.

The souvenir is made according to precise planning, which Pop Art codified by identifying exact "creative actions": displacement (it is always an object that represents another object out of context); transposition of scale (shrunk monuments, enlarged details); installation and/or assembly; alteration of the material (an Eiffel Tower in plastic); excessive and jarring colouring; contamination between styles; communication (it bears universally precise meanings, it escapes the language border becoming a crosswise citizen of the world). These actions, related to architecture, determine the ability to act with the shapes, proportions and materials surpassing the simplification of the figurative research catalogued through -isms. To start "iconifying" architecture correctly, the building-object must simultaneously be attractor, communicator and transmitter. *Attractor* as a superlative adjective of identity; *communicator* as a bearer of meaning hidden underneath the mark (in this it differs from the idea of the "mark-teaching" binomial as an element sufficient to communicate messages) and *transmitter* as it can fit into a physical and cultural continuity becoming permanence (this insertion cannot take place by mimicry: the different one is accepted only if the comparison is correctly set). In this way, architecture interacts with cities and their citizens by means of a language everybody can understand, without seeking shelter in the golden past or in utopias.

Anna Riciputo

souvenir "*suvnìir*" s. m., fr. [dal lat. *subvenire* "venire in aiuto"]. Oggetto che si riporta, come ricordo, da una località in cui si è fatto un viaggio.

Da www.treccani.it. Consultato il 29 maggio 2016

Il verbo francese *souvenir*, utilizzato come sostantivo, è l'evoluzione metaforica del latino *subvenire*, venire in aiuto, che da atto fisico diventa atto mentale: il souvenir è un oggetto che viene in soccorso della memoria che cede nel tempo, è un segmento di passato che si proietta nel futuro. Per sua natura dunque, il souvenir è portatore sano di memoria e potenzialità.

La memoria custodita dal souvenir è molteplice: c'è quella di chi lo regala, che porta un pensiero lontano; c'è quella del luogo da cui proviene, che lavora per simboli; c'è quella di chi lo riceve, che acquisisce le prime due; c'è quella di chi lo ritrova, che aggiunge o sopperisce sensazioni con l'immaginazione. È compresa anche una *memoria testimoniale*: quando gli oggetti di riferimento non esistono più – architetture distrutte, riti desueti, persone scomparse e simili – il souvenir ne diventa una rappresentazione, più o meno fedele, con valore documentale. Il souvenir definisce l'identità di un popolo lavorando per

icone intese come portavoce di un'unicità collettiva che si muove verso la coscienza e la conoscenza degli stranieri. Quando l'icona è una persona, il suo valore rappresentativo raddoppia: i "memorabilia" sono la sublimazione del souvenir per la soddisfazione di un feticismo. Il souvenir governa anche l'identità di chi lo compra delineando la differenza tra viaggiatore e turista: il primo cerca l'oggetto inusuale, il secondo si fa trovare dall'oggetto designato. Questo di solito è legato al folklore, insieme di tradizioni, gesti e racconti, che costruiscono non la storia – costituita da fatti – ma la continuità di un popolo: patriottico, religioso, da regalo, commerciale e sociale, il souvenir è l'immodificata testimonianza di un esprimersi popolare il quale, sfuggendo ai ripensamenti intellettuali, non passa mai di moda perché non è di moda mai. Esteticamente, il souvenir ci insegna che la distinzione tra buono e cattivo gusto non è più sufficiente, profilando la necessità di riconsiderare le categorie del giudizio.

La potenzialità del souvenir è legata alla sua vocazione all'inutilità: svincolato dalle necessità della funzione, esso diventa *oggetto in sé*, pura forma – una palla con la neve, una tazza, un abat-jour, un grembiule, una statuetta – potendo così essere riconvertito e riciclato all'infinito.

Il souvenir è realizzato secondo una precisa progettualità, che la Pop Art ha codificato e reso *colta* attraverso l'individuazione di azioni esatte: spaesamento (si tratta sempre di un oggetto che rappresenta un altro oggetto estratto dal proprio contesto); trasposizione di scala (monumenti rimpiccioliti, dettagli ingranditi); montaggio e/o assemblaggio; alterazione del materiale (la Tour Eiffel di plastica); colorazione eccessiva e stridente; contaminazione di stili; comunicazione (esso è portatore universale di significati precisi, sfugge al confine linguistico grazie a una riconoscibilità che lo rende trasversalmente cittadino del mondo). Queste azioni, ricondotte in ambito architettonico, determinano la possibilità di agire con le forme, le proporzioni e i materiali superando la semplificazione della ricerca figurativa catalogabile attraverso gli -ismi. Per attivare questo processo di iconicizzazione l'edificio-oggetto deve essere contemporaneamente *attrattore*, *comunicatore* e *trasmettitore*. *Attrattore* in quanto aggettivo superlativo di riconoscibilità; *comunicatore* in quanto portatore di un significato che supera il segno (in questo ci si discosta dall'idea del binomio segno-insegna come elemento sufficiente alla comunicatività) e *trasmettitore* in quanto capace di inserirsi in una continuità fisico-culturale diventando permanenza (questo inserimento non deve avvenire per mimesi: il diverso è accettato se il confronto è correttamente impostato). In questo modo, l'architettura dialoga con la città con un linguaggio che essa e i suoi abitanti possano comprendere, senza rifugiarsi in passatismi o in utopie.

Anna Riciputo

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 2 giugno 2016

storia (stò-ria) n.f. [lat. *historĭa(m)*, dal gr. *historía* "indagine, informazione", deriv. di *hístōr -oros* "giudice, saggio"]. | **1.** l'accadere delle vicende umane considerate nella loro evoluzione nel tempo | fatto, evento accaduto. | **2.** narrazione sistematica e interpretazione critica delle vicende della società umana e delle loro reciproche connessioni | materia scolastica o disciplina universitaria incentrata sull'insegnamento della storia. | **3.** esposizione di fatti; racconto | favola. | **4.** serie di vicende personali | (fam.) relazione sentimentale o sessuale. | **5.** episodio, caso, faccenda | (fam.) si dice di una situazione che si ripete sempre uguale. | **6.** bugia, frottola, spesso inventata come scusa. | **7.** (spec. pl.) obiezione che si fonda su pretesti, tergiversazione | lamentela, lagnanza.

"Io, grazie al cielo, non sono cresciuto in un appartamento in stile. A quel tempo non esisteva ancora. Ora purtroppo le cose sono cambiate anche nella mia famiglia. Ma allora! Qui il tavolo, un mobile assolutamente folle e pasticciato, un tavolo allungabile per mezzo di un incredibile congegno. Però era il nostro tavolo, il nostro tavolo! Sapete che cosa significa? Sapete che ore straordinarie abbiamo trascorso accanto ad esso? Quando ardeva la lampada! E come io, da ragazzino, alla sera, non riuscivo mai a staccarmene, e mio padre imitava sempre il corno del vigile notturno e così io correvo tutto spaventato nella mia cameretta! E qui la scrivania! Con sopra una macchia di inchiostro, la sorella Hermine quand'era molto piccola ci aveva rovesciato l'inchiostro. E qui i ritratti dei genitori! Che orribili cornici! Ma era il dono di nozze dei dipendenti di mio padre. Questa sedia antiquata! Un avanzo della casa della nonna. Una pantofola ricamata a cui si può appendere l'orologio: lavoro infantile della sorella Irma. Ogni mobile, ogni cosa, ogni oggetto racconta una storia, la storia della famiglia.

L’appartamento non era mai finito; cresceva con noi e noi crescevamo con lui”.

Adolf Loos

Adolf Loos, *Gli interni nella rotonda* (1898), in Id., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1982, p. 27.

Da www.treccani.it.
Consultato il 2 giugno 2016

teoria s. f. [dal gr. θεωρία, der. di θεωρός (v. *teoro*), e quindi, in origine, “delegazione di teori”; nel sign. 1, attraverso il lat. tardo *theoria*]. | **1.** formulazione logicamente coerente (in termini di concetti ed enti più o meno astratti) di un insieme di definizioni, principî e leggi generali che consente di descrivere, interpretare, classificare, spiegare, a varî livelli di generalità, aspetti della realtà naturale e sociale, e delle varie forme di attività umana. In genere le teorie stabiliscono il vocabolario stesso mediante il quale descrivono i fenomeni e gli oggetti indagati, riconducono tali aspetti ad alcune leggi o proprietà generali da cui essi appaiono deducibili come casi particolari (in questo senso li “spiegano”) e, talvolta (soprattutto nelle scienze naturali), consentono di prevedere la loro evoluzione futura in condizioni controllate (ovvero in cui sono state eliminate quelle che la teoria stessa indica come circostanze disturbanti); in questo senso, le teorie delle scienze empiriche (incluse le scienze sociali) si traducono sovente in *modelli* (i due termini sono talvolta intercambiabili), ossia in descrizioni di strutture ipotetiche, più o meno concrete (e a volte addirittura di tipo matematico), dalle cui proprietà sono deducibili le caratteristiche essenziali dei fenomeni noti. In contrapp. a *esperimento*, il termine si precisa come atto del pensiero razionale riflessivo, che si propone di interpretare e spiegare risultati sperimentali già ottenuti, oppure anticipa risultati da sottoporre a controllo empirico per essere da questi confermata o falsificata, o anche viene applicata alla soluzione di determinati problemi tecnici. […] Nella lingua ordinaria il termine diventa sinon. di *ipotesi*, indica cioè possibilità astratta (ed è quindi contrapposto a *pratica*), ovvero si riferisce a un modo soggettivo di pensare, a un’opinione. | **2. a.** nell’antica *Grecia*, la delegazione che le città-stato inviavano alle grandi celebrazioni religiose e ginniche, o quella che veniva inviata per invitare ufficialmente altre città a partecipare a una festa: era composta di teori, che variavano di numero a seconda delle circostanze; **b.** nell’uso letter. o elevato, sfilata, lunga fila di persone, animali o cose in movimento.

Teoria, teorie

Già tutte le teorie sono state scritte. Enunciate. Proclamate. Lette. Superate. Sorpassate. Non possiamo scrivere nuovi testi. Anche se il numero di locuzioni possibili è illimitato, abbiamo scoperto che il numero di frasi logiche in architettura è ristretto. E già le abbiamo dette, costruite, maneggiate. Tutte. Non resta che pensare di entrare nell’insieme degli enunciati illogici o grammaticalmente erronei: ci renderemo conto che essi ci conducono agli stessi pensieri e realizzazioni che già conosciamo. Il logico e l’illogico in architettura convivono nello stesso spazio, aiutandosi mutuamente.

Resta pensare di ripeterle ma, fortunatamente, la ripetizione non è mai identica. Anche se le ripetesse lo stesso autore, il tempo, il contesto, o la cultura ce le farà leggere in modo differente. A volte addirittura contrario. Ripetere è inventare. Non resta che tradurle, che è una ripetizione con altre parole o con un altro ordine. Le teorie non saranno più i testi o le parole ma le interpretazioni e le traduzioni. Tradurre è appropriarsi di nuovo, è scrivere, è inventare. Proiettare di nuovo.

Resta pensare alle variazioni, dove presunte irregolarità, come le virgole, gli accenti, le intonazioni, gli ammiccamenti, ci condurranno col tempo a dei risultati testuali completamente diversi dagli iniziali. Così lontani che mai potremmo riconoscere il punto d’origine. Le variazioni non sono le frasi ma le differenze e le ripetizioni. Quando non imparavamo le teorie non esistevano le differenze. Queste apparvero quando ciascuno di noi produsse le disuguaglianze o le sfumature. Una differenza non risiede nello scritto ma piuttosto nel vuoto tra una e l’altra.

Resta vedere le teorie come immagini di eventi, di azioni, di narrazioni cinematografiche di altre cose. La teoria viene sostituita dall’immagine della presentazione pubblica della teoria, dalla fotografia e dal lembo di opuscolo che la lancia, dall’immagine della copertina del libro che la pubblica, dalla pubblicità della pagina intermedia della rivista che la include. La teoria non è niente se non c’è un’azione che la precede.

Resta manipolarle, mescolarle, ritagliarle, riunirle in altri insiemi mai sperimentati. Questo sarà il campo che si estende inedito davanti a noi. Resta, alla fine, pensare nel montaggio, nella frammentazione e ricollocazione in nuove frasi che non appartengono più alla logica della grammatica, ma piuttosto appartengono a quella dell’incontro: montaggi decontestualizzati, composizioni, scritture automatiche dei testi ricordando quanto dimenticato accanto al non letto, il *re-cycling*.

Le idee si ordinano per poter dire, attraverso se stesse, il contrario. Le dottrine si riducono a incubi e le regole a sentieri o a scorciatoie erronee che conducono a luoghi o risultati erronei.

Tuttavia tutte queste possibilità hanno un elemento in comune, che è la propria sostanza di pensiero, la sua stabilità. Una teoria, in architettura, non sarà più un “insieme organizzato di idee che spiegano

un fenomeno, dedotte a partire dall'osservazione, dall'esperienza o dal ragionamento logico", come dice il dizionario della lingua spagnola. Una teoria è una rete di link che formano una maglia radicante, un tessuto reticolare come un rampicante che, nella misura in cui si sviluppa, intreccia i pensieri, le immagini e i fatti, ancorandosi a dove stanno quelle idee. Non esiste una struttura della teoria, esiste un crescere e uno scomparire. La rete non esiste come insieme ma come collegamenti istantanei che la costruiscono secondo un tempo e degli argomenti. Le teorie sono istantanee, l'insieme delle proposizioni è veritiero solo nell'istante in cui lo sto emettendo. Solamente in quel momento posso affermarlo. Può essere che si dilati nel tempo però non lo possiamo più sostenere. Le teorie prendono il tempo e lo portano al momento del soffio. Il perenne è un secondo.

Le teorie eliminano molte cose, a parte la durata. Eliminano la contrapposizione tra il vero e il falso, eliminano le regole o regolamenti emanati da loro stesse, fanno scomparire gli autori individuali, eliminano la critica dei supervisori delle teorie, ecc. E il luogo. Una teoria non era ancorata al tempo però si lo era a uno spazio. Il luogo è adesso una posizione per vedere e dalla quale parlare. Una teoria è quell'occhiata. Le teorie hanno avvicinato la distanza dalla quale si parlava; dall'infinito, dall'alto e da fuori, fino all'interno della propria critica che pensa quella rete radicante di pensieri istantanei. Tuttavia danno valore ad altri elementi che prima erano nascosti; per esempio, la narrazione (come si racconta), la percezione (come si vede da fuori), le parole (ciascuna di esse è più forte del testo che tutte insieme costruiscono), l'esperienza dal di dentro dell'avvenimento...

Non ci sono più teorie ma solo una grande, completa, totale teoria con i suoi positivi e i suoi contrari, con le sue idee e le sue contraddizioni, dalla quale traiamo i frammenti di cui abbiamo bisogno. Tutte le conoscenze ci appartengono, incluse le aberrazioni e gli errori. Non ci sono ideologie, ma comportamenti che supportano istantaneamente le teorie.

Tuttavia potrebbero restare anche dei vuoti nelle teorie, se finiamo per smaterializzarle. Possiamo conoscere senza bisogno di definire o di descrivere. Potremmo avere delle teorie che sono solo il vuoto lasciato dalle idee quando non ci sono. I pensieri erano volumetrici, e li stiamo conoscendo fin dall'inizio della nostra civilizzazione occidentale. Adesso cominciamo a maneggiare contemporaneamente astrazioni e speculazioni attraverso i vuoti o le tracce che lasciano le cose. E il mondo.

Federico Soriano

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 2 giugno 2016

terra (tèr-ra) n.m. e agg. m. e f. invar. [lat. *tĕrra(m)*]. | **1.** il pianeta del sistema solare su cui si svolge la vita degli uomini (si scrive con l'iniziale maiuscola nel significato propriamente astronomico). | **2.** la superficie, il suolo su cui si cammina o su cui poggiano i corpi. | **3.** la superficie che emerge dalle acque, in contrapposizione al mare. | **4.** estensione di terreno; paese, regione. | **5.** materiale incoerente e friabile che costituisce lo strato superficiale della crosta terrestre e contiene gli elementi necessari alla nutrizione delle piante; humus. | **6.** sostanza naturale incoerente con consistenza simile alla polvere | argilla, creta. | **7.** l'insieme del genere umano. | **8.** (elettr.) conduttore collegato al suolo con potenziale uguale a questo; anche, il suolo considerato come conduttore rispetto al quale si misurano tutti gli altri potenziali. | **9.** (ant.) borgo, città. | **10.** (mit.) divinità agraria venerata nell'antica Roma.

"Questo libro è dedicato alle terre e ai luoghi leggendari: terre e luoghi perché talora si tratta di veri e propri continenti, come Atlantide, altre volte paesi e castelli e (nel caso della Baker Street di Sherlock Holmes) appartamenti.
Di dizionari dei luoghi fantastici e fittizi ne esistono molti (e il più completo è l'ottimo *Manuale dei luoghi fantastici* di Alberto Manguel e Gianni Guadalupi) ma qui non ci occuperemo di luoghi 'inventati', perché dovremmo includervi la casa di Madame Bovary, la tana di Fagin in *Oliver Twist*, o la fortezza Bastiani de *Il deserto dei tartari*. [...]
Ma qui ci interessano terre e luoghi che, ora o nel passato, hanno creato chimere, utopie e illusioni perché molta gente ha veramente creduto che esistessero o fossero esistiti da qualche parte".

Umberto Eco

Umberto Eco, *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Bompiani, Milano 2013, p. 7.

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 2 giugno 2016

testimone (te-sti-mò-ne) n.m. [tratto da *testimoni*, pl. di *testimonio*]. | **1.** persona che assiste a un fatto o ne è comunque a diretta conoscenza. | **2.** (dir.) teste | chi, dopo aver assistito a un matrimonio, certifica di aver udito lo sposo e la sposa pronunciare il "sì" che rende valido il matrimonio stesso. | **3.** chi o ciò che si invoca per comprovare la verità, la validità di qualcosa. | **4.** (sport) bastoncello che nelle corse podistiche a staffetta viene consegnato da un atleta al successivo della stessa squadra, per testimoniare l'effettiva continuità fra le diverse frazioni della gara. | **5.** (non com.) ciò che attesta, che prova materialmente l'esistenza di qualcosa; testimonianza.

"Il testimone è colui che racconta la storia. Senza testimone non esiste storia e senza storia non esiste nemmeno il mondo. Questo vale per il tempo perduto collettivo e per il nostro tempo perduto. 'Chiamatemi Ismaele...' così inizia Moby Dick. Non ha importanza chi sia Ismaele, o il suo nome: egli è il testimone".

Franco Rella

Franco Rella, *Figure del male*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 54.

www.collinsdictionary.com;
www.etymonline.com.
Accessed 2 June 2016

theory (ˈθɪərɪ) noun [1590s, "conception, mental scheme," from Late Latin *theoria* (Jerome), from Greek *theoria* "contemplation, speculation; a looking at, viewing; a sight, show, spectacle, things looked at," from *theorein* "to consider, speculate, look at," from *theoros* "spectator," from *thea* "a view" (see *theater*) + *horan* "to see," possibly from PIE root **wer-* "to perceive" (see *ward*)]. | **1.** a system of rules, procedures, and assumptions used to produce a result. | **2.** abstract knowledge or reasoning | **3.** a speculative or conjectural view or idea → "I have a theory about that." | **4.** an ideal or hypothetical situation (esp. in the phrase "in theory"). | **5.** a set of hypotheses related by logical or mathematical arguments to explain and predict a wide variety of connected phenomena in general terms → "the theory of relativity." | **6. a** nontechnical name for *hypothesis*.

Theory, Theories

All the theories have been already written. Outlined. Trumpeted. Read. Overcome. Outdated. We cannot write new texts. Although the amount of

possible utterances is unlimited, we have found that the number of logical phrases in architecture is restricted. Moreover, they have already been told, built, fondled. All of them. What is left is getting grammatically into the set of illogical or incorrect statements: we shall realize that they lead us to the same thoughts and realizations of that which is known. Within architecture, logical and illogical coexist in the same space, helping each other.

What is left is thinking about repeating them, but, fortunately, repetition is never identical. Even if it is made by the same author; time, environment, and culture will make us read and understand them differently. Sometimes even oppositely. Repeating is inventing. What is left is their translation, which is a repetition in different words or with another order. Theories will not be the texts or the words anymore, but their interpretations and translations. Translating is appropriating again, it is writing, inventing. Projecting anew.

What is left is thinking in variations, where alleged irregularities, such as commas, accents, intonations, winks, lead us over time to completely different textual results from the initial. So distant that we would never recognize the point of origin. Variations are not phrases but rather differences and repetitions. When we weren't learning the theories, differences did not exist. They eventually appeared when each of us produced inequalities or nuances. A difference does not lay in what is written, but within the emptiness between one and another.

What is left is looking into theories as images of events, actions, cinematographic narratives of something else. The theory is replaced by the image of the public presentation of the theory, by photography and by the treatise flap that launches it, by the image of the book cover that publishes it, by the advertisement in the intermediate page of the magazine in which it is included. The theory is nothing if there is no action that precedes it.

What is left is their manipulation, mix, cut or gathering combinations that haven't been tested. That will be the field that extends before us, unprecedented. What is left is, in the end, thinking in the montages, fragmentations and relocations in new sentences that are not included in the logic of grammar but in the logic of encounters. Decontextualized assemblies, compositions, automatic writings of texts remembering the forgotten that lies next to the unread, the re-cycling.

Ideas are arranged with the purpose to state the opposite. Doctrines are reduced to nightmares and rules to wrong paths or shortcuts that lead to erroneous places or results.

But all these possibilities have one thing in common, which is the very substance of thought, its stability. Within architecture, a theory will not be "a set of hypotheses related by logical or mathematical arguments to explain and predict a wide variety of connected phenomena in general terms" anymore, as the Collins English Dictionary says. Instead, a theory is a network of links that form a mesh of roots, a

mesh fabric like a vine that as long as it grows it links thoughts, images and facts, anchoring them to those ideas. There is no structure of theory, there is just a growth and a disappearance. The network does not exist as a whole but as instantaneous connections that build it according to the moment and a few arguments. Theories are instantaneous, the set of propositions is only true whenever I am stating them – I can affirm it in that moment alone. It may be lengthened but may not be sustained. Theories take time and bring it to a scale of a breath. The perennial is just one second.

Theories eliminate many things beside duration. They eliminate the contrast between what is true or false, they eliminate rules or even the regulations emanating from them, the individual authors disappear, they even eliminate criticism of the supervisors of theories, etc. And even the place. One theory was not anchored to a time but to a space. The place is now a position from where to watch and from which to speak. One theory is that glance. Theories have approached the distance from which they spoke; from infinity, from above and from outside to inside their own critic that thinks of that instantaneous mesh of roots. Although they give value to other elements which were previously hidden; for example, the narrative (how to tell), perception (how to see from the outside), the words (which are stronger than the text they build together), the experience within the event...

There are no more theories but just one, a big, complete, total theory, with its solidities and contraries, with its ideas and contradictions, from which we chose the fragments that we need. All knowledge belongs to us, even its aberrations and errors. There are no ideologies but behaviors that support instantaneously the theories.

However, we could also be left with the holes of those theories, if we happen to dematerialize them. We can know without having to define or describe. We could have some theories that would just be the gap that our ideas leave behind in their absence. Thoughts were volumetric, and we have known them as such from the beginning of our Western civilization. Now we begin to simultaneously handle abstractions and speculations by the emptiness or traces that things leave behind. And the world itself.

Federico Soriano

From www.merriam-webster.com; www.etymonline.com. Accessed 19 May 2016

time (taɪm) noun [Old English *tima* "limited space of time," from Proto-Germanic **timon-* "time" (source also of Old Norse *timi* "time, proper time," Swedish *timme* "an hour"), from PIE **di-mon-*, suffixed form of root **da-* "cut up, divide" (see *tide*)]. | **1. a.** the measured or measurable period during which an action, process, or condition exists or continues: *duration*; **b.** a nonspatial continuum that is measured in terms of events which succeed one another from past through present to future; **c.** leisure → "time for reading." | **2.** the point or period when something occurs: *occasion*. | **3. a.** an appointed, fixed, or customary moment or hour for something to happen, begin, or end "arrived ahead of time;" **b.** an opportune or suitable moment → "decided it was time to retire" – often used in the phrase about time → "about time for a change." | **4. a.** a historical period: *age*; **b.** a division of geologic chronology; **c.** conditions at present or at some specified period – usually used in plural → "times are hard;" "move with the times;" **d.** the present time → "issues of the time." | **5. a.** lifetime; **b.** a period of apprenticeship; **c.** a term of military service; **d.** a prison sentence. | **6.** season → "very hot for this time of year." | **7. a.** rate of speed: *tempo;* **b.** the grouping of the beats of music: *rhythm*. | **8. a.** a moment, hour, day, or year as indicated by a clock or calendar → "what time is it;" **b.** any of various systems (as sidereal or solar) of reckoning time. | **9. a.** one of a series of recurring instances or repeated actions → "you've been told many times;" **b.** plural (1): added or accumulated quantities or instances → "five times greater;" (2): equal fractional parts of which an indicated number equal a comparatively greater quantity → "seven times smaller;" "three times closer;" **c.** turn → "three times at bat." | **10.** finite as contrasted with infinite duration. | **11.** a person's experience during a specified period or on a particular occasion → "a good time;" "a hard time." | **12. a.** the hours or days required to be occupied by one's work → "make up time;" "on company time;" **b.** an hourly pay rate → "straight time;" **c.** wages paid at discharge or resignation → "pick up your time and get out." | **13. a.** the playing time of a game; **b.** *time-out*. | **14.** a period during which something is used or available for use → "computer time."

"Meanwhile, like a form of architectural prayer, civic plans had been set in motion to rebuild the Campanile *dov'era, com'era*, as if the dilapidations of time and entropy could be reversed."

Thomas Pynchon

Thomas Pynchon, *Against the Day* (New York: Penguin, 2006), p. 259.

uncanny (ʌnˈkænɪ) adjective [1590s, “mischievous;” 1773 in the sense of “associated with the supernatural,” originally Scottish and northern English, from *un-* “not” + canny, 1630s, Scottish and northern English formation from *can* (v.) in its sense of “know how to,” + *-y*. (“Knowing,” hence, “careful.” A doublet of cunning that flowed into distinct senses. Often used superciliously of Scots by their southern neighbors (and their American cousins)]. | **1.** characterized by apparently supernatural wonder, horror, etc. | **2.** beyond what is normal or expected → “an uncanny accuracy.”

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 2June 2016

“In both cases, of course, the ‘uncanny’ is not a property of the space itself nor can it be provoked by any particular spatial conformation; it is, in its aesthetic dimension, a representation of a mental state of projection that precisely elides the boundaries of the real and the unreal in order to provoke a disturbing ambiguity, a slippage between waking and dreaming”.

Anthony Vidler

Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essay in the Modern Unhomely* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1992) p. 11.

usura[1] s. f. [dal lat. *usura*, propr. “uso, godimento”, e quindi “godimento del capitale dato in prestito”, der. di *usus*, part. pass. di *uti* “usare”]. | **1.** anticam., interesse, frutto del capitale; per estens., il prestare denaro a interesse. In seguito, si è detto in partic. *usura* l’interesse eccessivo richiesto per un mutuo o per un prestito, e quindi il mutuo o il prestito stesso usurario, cioè il fatto (che nel codice penale italiano costituisce il *delitto di usura*) di esigere un interesse (o altro compenso) notevolmente superiore alla *misura* corrente o legale in corrispettivo di un prestito. | **2.** con uso fig., nella locuz. avv. *a usura*, meno com. *con usura*, in maniera o quantità sovrabbondante.
usura[2] s. f. [dal fr. *usure*, der. di *user* “usare”]. | **1. a.** consumo di un materiale per effetto dello sfregamento con altro materiale, variabile a seconda della loro natura e della pressione che l’uno esercita sull’altro; più genericam., il deterioramento, il logorio che la superficie di un qualsiasi materiale, corpo, oggetto, subisce per effetto dell’uso prolungato; **b.** *u. di una moneta*, diminuzione nel peso del metallo di una moneta che in passato poteva verificarsi o in seguito ad alterazioni fraudolente (v. *tosatura*), o per il logorio che la moneta subiva naturalmente nell’uso passando di mano in mano. | **2.** fig. logoramento, deterioramento di cose e situazioni concrete e astratte, causato per lo più dall’azione del tempo, ma anche da altri fattori.

Da www.treccani.it. Consultato il 2 giugno 2016

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

Umberto Galimberti

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

utopia (juːˈtəʊpɪə) noun [1551, from Modern Latin *Utopia*, literally “nowhere,” coined by Thomas More (and used as title of his book, 1516, about an imaginary island enjoying the utmost perfection in legal, social, and political systems), from Greek *ou* “not” + *topos* “place” (see *topos*). Extended to any perfect place by 1610s. Commonly, but incorrectly, taken as from Greek *eu-* “good” (see *eu-*) an error reinforced by the introduction of *dystopia*]. Any real or imaginary society, place, state, etc., considered to be perfect or ideal.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 3June 2016

Permanent Utopia

While describing contemporary space, Rem Koolhaas defines it "Junkspace," which is the residue that mankind leaves on the planet and that constitutes the real product of modernization (Koolhaas 2000). To better specify, junkspace is the widest and most precise definition of recycle: contemporary space is a systematically residual space; it is the world, completely artificial, that continuously changes appearing as a never-ending crossing point, a space of movement for its own sake. In this condition, the mechanisms of production and consumption have no other goal than feeding the process, generating a continuous performance. As already highlighted by Guy Debord, starting from Marx, in the last phase of modernity economy is basically "spectacle" (Debord 1967). The ultimate scope of the machine of progress is the movement of its wheels.

Nonetheless, even if contemporary space is characterized by passage, by movement, by leaving something behind, at the same time it yearns for being a total space, able to distribute all services that we might need. However this is precisely an ambition, that is a promise to eventually meet all those desires that the systems itself progressively produces. In other words, contemporary space is the space of utopia that appears under the guise of a goal at once attained and unattainable. Paradoxically all needs are already met yet still to be met: it is the space of a permanent utopia.

In such a condition, architecture is not merely one of the many possible consumer goods. On the contrary, it absorbs every object and dissolves it in an extensive network of relationship – symbolic, spatial, social, etc. – that progressively cancel use value to transform it into exchange value. Things are worth not for what they are, but for what they *can* be. The existence of mankind itself, borrowing the keyword of architecture, becomes a *project*. Not by chance, the itinerary of modern architecture appears since the beginning as a race towards innovative and up-to-date solutions, in a continuous tension towards model almost over the edge, destined to embody definitive spatial and functional configurations, which are in the end replaced by new and more evolved models. The Crystal Palace by Joseph Paxton, installed at Hyde Park on occasion of the Universal Exposition of London, in 1851, is the forerunner and the emblem of this kind of buildings: a generic and total space, definitive in its functional and technological solutions, highly symbolic, yet dismantled and abandoned at the end of its performance.

If on the one hand the Crystal Palace, in its abstraction, serves as an example for the well-known definition by William Morris, according to which architecture is a generic "complex of modifications and alterations made on the earth's surface due to human necessities," on the other hand it prefigures an idea of construction, use and meaning of architecture in cyclical terms, where production and consumption are two necessary and inseparable aspects of the same process. It is worth bearing in mind that a cyclic nature is utopia, promise of salvation, precisely because it embraces the symbolic and collective dimension of architecture. In other words, architecture is a monument, not by chance one of the key-themes of the Crystal Palace, as well as of all modern architecture. If efficiency and functionality are the prerequisites for architecture to be part of the market system, monumentality – at once memory and transfiguration (thus oblivion) of memory – is the true measure of architecture's exchange value, therefore the real agent of recycling.

G. Debord, *La société du spectacle* (Paris: Buchet-Chastel, 1967; Eng. tr. *Society of the Spectacle*, New York: Zone Books, 1994) | R. Koolhaas, "Junkspace," *A+U*, special issue (May 2000), *Oma@work*.

Gabriele Mastrigli

Da www.treccani.it.
Consultato il 2 giugno 2016

utopia s. f. [dal nome fittizio di un paese ideale, coniato da Tommaso Moro nel suo famoso libro *Libellus … de optimo reipublicae statu deque nova Insula Utopia* (1516), con le voci greche οὐ "non" e τόπος "luogo"; quindi "luogo che non esiste"]. | **1.** formulazione di un assetto politico, sociale, religioso che non trova riscontro nella realtà ma che viene proposto come ideale e come modello; il termine è talvolta assunto con valore fortemente limitativo (modello non realizzabile, astratto), altre volte invece se ne sottolinea la forza critica verso situazioni esistenti e la positiva capacità di orientare forme di rinnovamento sociale (in questo senso *utopia* è stata contrapposta a *ideologia*). | **2.** estens. ideale, speranza, progetto, aspirazione che non può avere attuazione: "la perfetta uguaglianza fra gli uomini è un'u."; "la pace universale è sempre stata considerata un'u."; "queste sono utopie!".

Utopia permanente

Descrivendo la natura dello spazio contemporaneo Rem Koolhaas lo definisce *Junkspace*, "spazio spazzatura", cioè il residuo che l'umanità lascia sul pianeta e che costituisce il reale prodotto costruito della modernizzazione (Koolhaas 2000). A ben vedere, *Junkspace* è la definizione teorica più ampia e insieme più precisa di riciclo: la spazio contemporaneo è uno spazio sistematicamente residuale; è il mondo tutto integralmente artificiale che si trasforma continuamente apparendo come un luogo di perenne passaggio, di movimento fine a se stesso. In questa condizione i meccanismi di produzione e consumo non hanno altro scopo che alimentare un processo, generare una *performance* continua. Come già Guy Debord aveva messo in luce, proprio a partire da Marx, nella fase ultima della modernità l'economia è sostanzialmente "spettacolo" (Debord 1967). Lo scopo ultimo della macchina del progresso è il movimento stesso dei suoi ingranaggi.

Tuttavia, pur caratterizzato dal passaggio, dal movimento, dal lasciarsi sistematicamente dietro qualcosa, lo spazio contemporaneo ambisce a essere uno spazio totale, in grado di erogare tutti i servizi di cui si evoca il bisogno; ma si tratta, appunto, di un'ambizione, cioè della promessa di esaudire, prima o poi, tutti quei desideri che il sistema stesso progressivamente induce. In altre parole lo spazio contemporaneo è lo spazio di un'utopia che si presenta nelle sembianze di una meta insieme già raggiunta e irraggiungibile. Tutti i bisogni sono paradossalmente già soddisfatti e tuttavia ancora da soddisfare: è lo spazio di un'utopia permanente.

In questa condizione, l'architettura non si configura soltanto come uno dei possibili beni di consumo. All'opposto essa assorbe ogni oggetto sciogliendolo in una fitta rete di relazioni – simboliche, spaziali, sociali, ecc. – che ne annullano progressivamente il valore d'uso sublimandolo in valore di scambio. Costituendo sempre più l'essenza delle cose stesse, il valore di scambio ne trasfigura progressivamente la natura. Le cose valgono non per ciò che sono, ma per quello che *possono* essere. La stessa esistenza dell'umanità, mutuando dall'architettura la sua parola chiave, si configura come un *progetto*. Non a caso il percorso dell'architettura moderna appare fin dall'inizio come una corsa verso soluzioni innovative e aggiornate ai tempi, attraverso una continua tensione verso esempi-limite, destinati a incarnare configurazioni spaziali e funzionali definitive per poi essere sostituiti da nuovi e più evoluti modelli. Il Crystal Palace di Joseph Paxton, installato a Hyde Park in occasione dell'Esposizione universale di Londra del 1851, è senz'altro l'antesignano e insieme l'emblema di questo genere di edifici: spazio generico, totale, definitivo nelle sue soluzioni funzionali e tecnologiche, altamente simbolico eppure smontato e dismesso alla conclusione della sua performance. Se da un lato il Crystal Palace nella sua astrazione esemplifica la celebre definizione di architettura di William Morris, per cui essa è un generico "insieme delle modifiche e delle alterazioni introdotte sulla superficie terrestre, in vista delle necessità umane", dall'altro esso prefigura un'idea di costruzione, uso e significato dell'architettura in termini ciclici, dove produzione e consumo sono due aspetti necessari e indissociabili del medesimo processo. Una ciclicità, si badi bene, che è utopia, cioè promessa di salvezza, proprio perché dell'architettura incorpora la dimensione simbolica e collettiva, ovvero il suo essere *monumento* – uno degli aspetti chiave del Crystal Palace, come di tutta l'architettura moderna fino ai giorni nostri. Se efficienza e funzionalità sono i presupposti perché l'architettura appartenga al sistema-mercato, è il suo carattere monumentale – che è insieme ricordo e trasfigurazione (e quindi oblio) della memoria – la vera misura del valore di scambio dell'oggetto architettonico e dunque il vero motore del suo riciclo.

G. Debord, *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris 1967 | R. Koolhaas, *Junkspace*, "A+U", *Oma@work*, numero speciale maggio 2000.

Gabriele Mastrigli

U

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 2 giugno 2016

viaggio (viàg-gio) n.m. [dal provenz. *viatge*, che è dal lat. *viatĭcum*; cfr. *viatico*]. | **1.** il viaggiare. | **2.** il tragitto, il percorso che si compie per portare oggetti da un posto all'altro | fare un viaggio a vuoto, (fig.) recarsi in un luogo senza trovare chi o ciò che si cerca, senza concludere nulla. | **3.** spostamento immaginario. | **4.** (fam.) allucinazione prodotta dall'assunzione di stupefacenti, specialmente Lsd; trip. | **5.** (lett.) via, strada.

"Questo anche per dire che, se pur di mestiere sono sarto, con impegno di tempo e di energie quasi eguale, da sempre continuo a viaggiare. Forse influenzato dalla mia omonimia, ho visitato molti paesi del mondo, ma più che ogni altro luogo ho esplorato il grande arcipelago greco e con cura particolare il Peloponneso e la Calcidica. Bene, durante uno dei miei viaggi, nella penisola di Sitonia, che è proprio di fronte al monte Athos, in uno di quei minuscoli caffè che si affacciano ai bordi delle strade (due o tre tavolini di ferro verniciato, mezza dozzina di sedie con schienali e sedili intrecciati di filo di plastica) mi è capitato di ritrovare, un anno dopo averlo smarrito, un pacchetto di fogli tenuti insieme da due pinze nere, simili a quelle che fino a qualche tempo fa usavano le donne per tenersi alti i capelli sulla nuca.
Il padrone, un vecchio poligirota con gli occhi persi nelle grandi ombre del suo platano, quando gli avevano chiesto se per caso lo avesse trovato o ne avesse sentito parlare, senza dire una parola si era ritirato in un suo sgabuzzino oscuro e poco dopo ne era uscito con due pacchetti di fogli. Uno era il mio – lo avevo subito riconosciuto dalle due pinze – e l'altro era pure un manoscritto, ma più spesso, e di carta gialla

V

e sottile, come quella che si usava una volta per fare le copie chiamate 'carbone'. Alternando brevi sorsi di caffè e larghi sorsi di acqua gelata, presa alla fonte che sgorgava dalle radici del platano, avevo sfogliato rapidamente le pagine dei due manoscritti con l'affanno e il piacere del giocatore d'azzardo che vede tornare moltiplicata una posta puntata senza sperare."

Giancarlo De Carlo

Roger Bodenham (pseudonimo di Giancarlo De Carlo), *Il ritorno a Sitonia nove anni dopo* (1995), in Giancarlo De Carlo, *Viaggi in Grecia*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 37.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 3June 2016

vision (ˈvɪʒən) noun [c. 1300, "something seen in the imagination or in the supernatural," from Anglo-French *visioun*, Old French *vision* "presence, sight; view, look, appearance; dream, supernatural sight" (12c.), from Latin *visionem* (nominative *visio*) "act of seeing, sight, thing seen," noun of action from past participle stem of *videre* "to see." This is from the productive PIE root **weid-* "to know, to see"]. | **1.** the act, faculty, or manner of perceiving with the eye; sight. | **2. a.** the image on a television screen; **b.** (as modifier) → "vision control." | **3.** the ability or an instance of great perception, esp. of future developments → "a man of vision." | **4.** a mystical or religious experience of seeing some supernatural event, person, etc. → "the vision of St John of the Cross." | **5.** that which is seen, esp. in such a mystical experience. | **6.** (sometimes plural) a vivid mental image produced by the imagination → "he had visions of becoming famous." | **7.** a person or thing of extraordinary beauty. | **8.** the stated aims and objectives of a business or other organization.

"Such questioning is not intended to correct modern analyses of vision but precisely to keep them critical – to not turn partial tendencies into whole traditions, plural differences into a few static oppositions. On this point, too, there emerged a critique of the search for alternative visualities, whether these are to be located in the

unconscious or the body, in the past (e.g., the baroque) or in the non-West (e.g., Japan), and it emerged for similar reasons: not to foreclose such differences, but to open them up, so that alternatives might not be merely appropriated as the same or strictly distanced as other – so that different visualities might be kept in play, and difference in vision might remain at work."

Hal Foster

Hal Foster, "Preface," to Id. (ed.), *Vision and Visuality* (Seattle: Bay Press, 1988), p. XIV.

Da www.treccani.it. Consultato il 2 giugno 2016

visionario agg. e s. m. (f. *-a*) [der. di *visione*]. | **1.** che ha delle visioni, delle apparizioni soprannaturali o delle allucinazioni visive. | **2.** estens. che immagina e ritiene vere cose non rispondenti alla realtà, o elabora disegni inattuabili. | **3.** nel linguaggio della critica d'arte, si parla talora di *pittura v.*, o più genericamente di *arte v.* per qualificare (come giudizio obiettivo) opere figurative prodotte da artisti, per lo più autodidatti, schizofrenici o comunque affetti da disturbi psichici. Nella critica cinematografica, invece, il termine è usato con riferimento a registi particolarmente dotati della capacità di creare situazioni e immagini fantastiche, irreali e di forte impatto visivo (di *talento v.* si parla, per es., per il regista F. Fellini del film *Satyricon*).

"Questa lezione è fatta soprattutto di semplici disegni. Il motivo è che la scienza, prima di essere esperimenti, misure, matematica, deduzioni rigorose, è soprattutto visioni.
La scienza è attività anzitutto visionaria. Il pensiero scientifico si nutre della capacità di 'vedere' le cose in modo diverso da come le vedevamo prima".

Carlo Rovelli

Carlo Rovelli, *Sette brevi lezioni di fisica*, Adelphi, Milano 2014, p. 31.

Da www.garzantilinguistica.it.
Consultato il 2 giugno 2016

vita (vì-ta) n.f. [lat. *vīta(m)*, dalla stessa radice di *vivĕre* "vivere"]. | **1.** lo stato di attività naturale di un organismo che avvia e coordina le funzioni inerenti alla sua conservazione, sviluppo e riproduzione, considerate anche in relazione con l'ambiente e con gli altri organismi. | **2.** il vivere, il modo di vivere particolare di ogni individuo. | **3.** esistenza dopo la morte, per la fede nella sopravvivenza dell'anima. | **4.** l'insieme delle cose umane, il mondo. | **5.** il complesso delle attività o manifestazioni di un ente, di un'istituzione e simili; la durata di tali attività, di un fenomeno ecc.. | **6.** salute, vitalità, energia. | **7.** ciò che è necessario materialmente per vivere. | **8.** essere vivente; persona. | **9.** biografia. | **10.** (lett.) fama, notorietà.

Vita nuova, la

La *Vita nuova* (*Vita nova*) è la prima opera di attribuzione certa di Dante Alighieri, scritta tra il 1293 ed il 1295. Si tratta di un prosimetro nei cui 42 capitoli sono inserite 31 liriche (25 sonetti, 1 ballata, 5 canzoni).

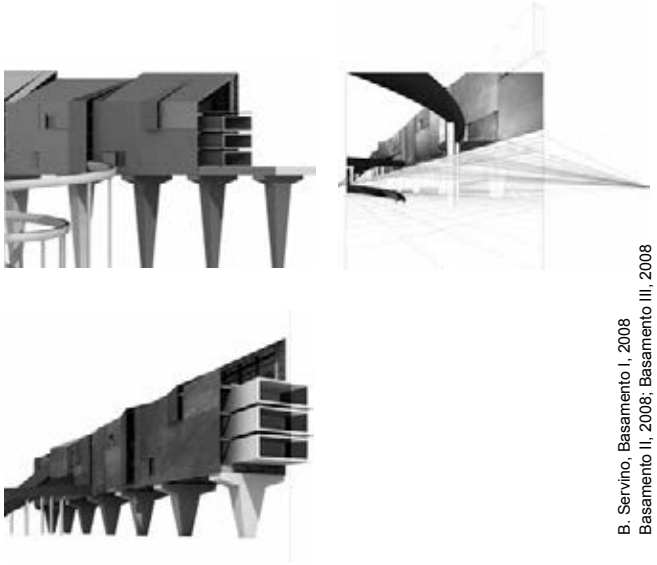
Occupazione, dare un nuovo uso ai monumenti attraverso la loro. Occupazione proletaria dei monumenti. Fuochi, bivacchi, finestre, finestrelle, accatastamenti. L'occupante prova una soggezione [che non vuole ammettere] al cospetto del monumento, ne sente una armonia a cui non è educato, ma la sente. [L'occupante] occupa il monumento perché lo associa [il monumento] a un potere che lo ha escluso [lui, l'occupante]. Ne riconosce il valore simbolico.

Beniamino Servino

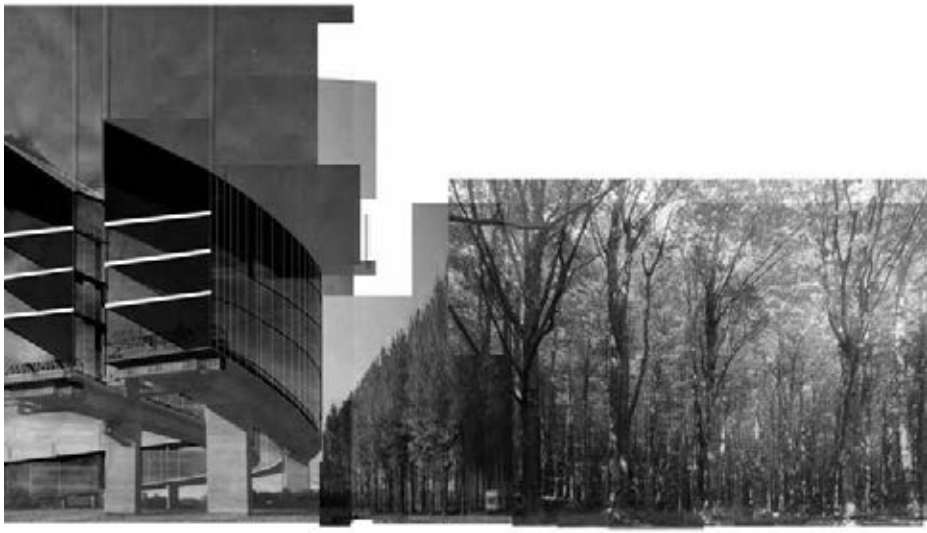
L'occupante-iconoclasta è stato prima un escluso-idolatra.

B. Servino, Occupazione, 2012

Basamento, dare una nuova vita ai viadotti abbandonati usandoli come.



B. Servino, Basamento I, 2008
Basamento II, 2008; Basamento III, 2008

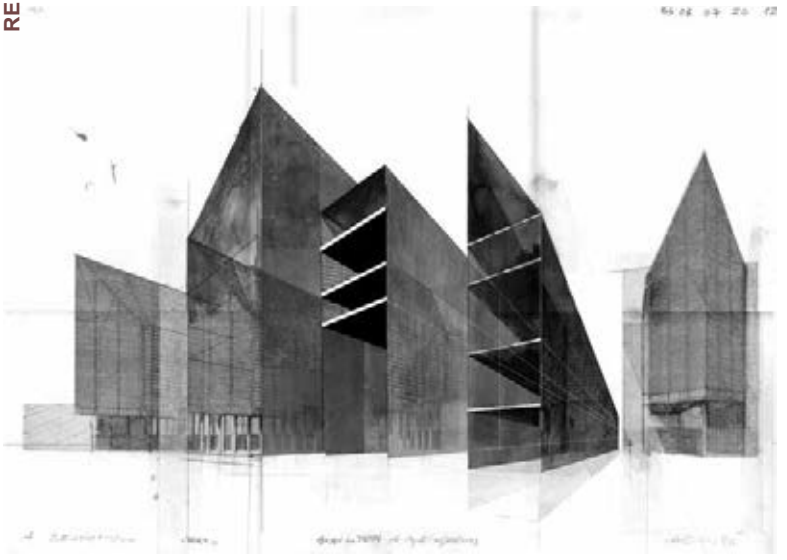


Propaganda politica, uso delle rovine per trasformare in religiosa una precedente.

B. Servino, Basamento IV, 2014 [Basata su una immagine di Atelier Transito]

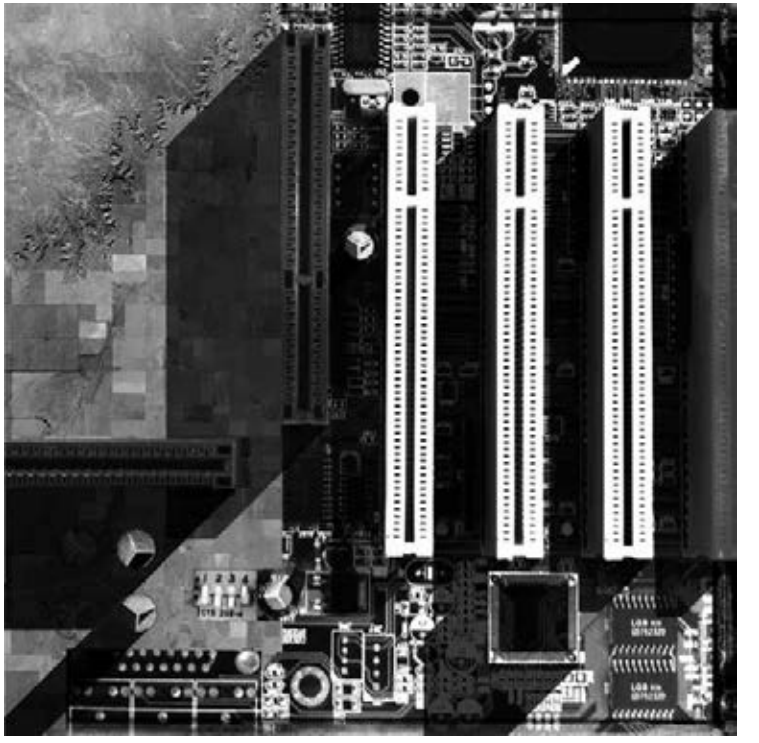
B. Servino, Propaganda Politica, 2012

Serigrafia, da Seriale a Singolare attraverso la manomissione di una.



B. Servino, Serigrafia, 2012 [Basata su una immagine di Ipostudio]

Scala, affrontare lo smaltimento dei rifiuti informatici traformando un hard disk in un masterplan residenziale agendo semplicemente sul fattore di.



B. Servino, Scala, 2012 [Basata su una immagine di Mario Ferrara]

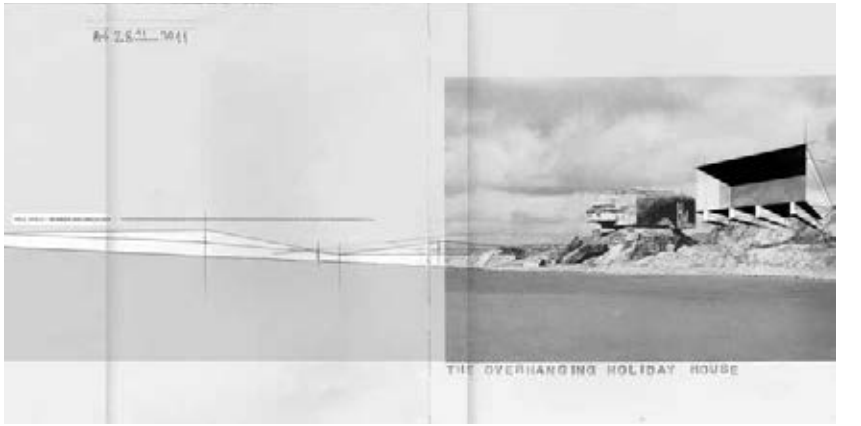
Verde, evitare la demolizione e il conseguente smaltimento speciale di manufatti di ingegneria territoriale attraverso il loro trattamento a.

RECYCLED THEORY

V

B. Servino, Verde, 2009; Panoramicità, 2011; Terra, 2013,
[Basata su una immaginedi Mario Ferrara]

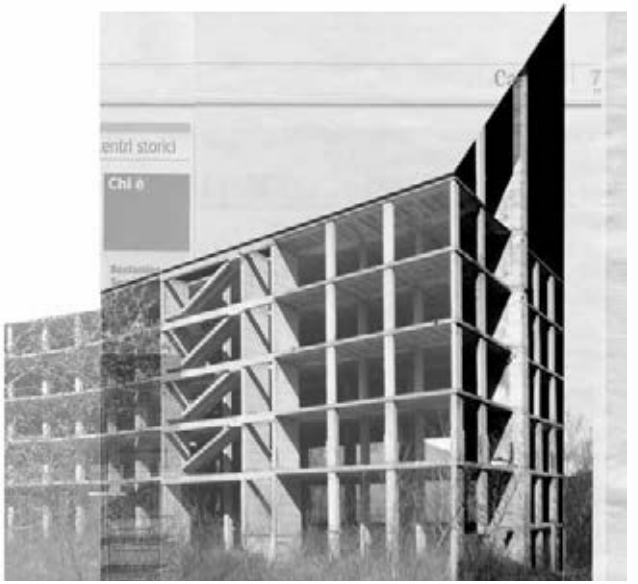
Panoramicità, conservare manufatti bellici come icone di una nuova.



Terra, trasformare piattaforme per trasmissioni in esclusivi alberghi in mare con vista.

V

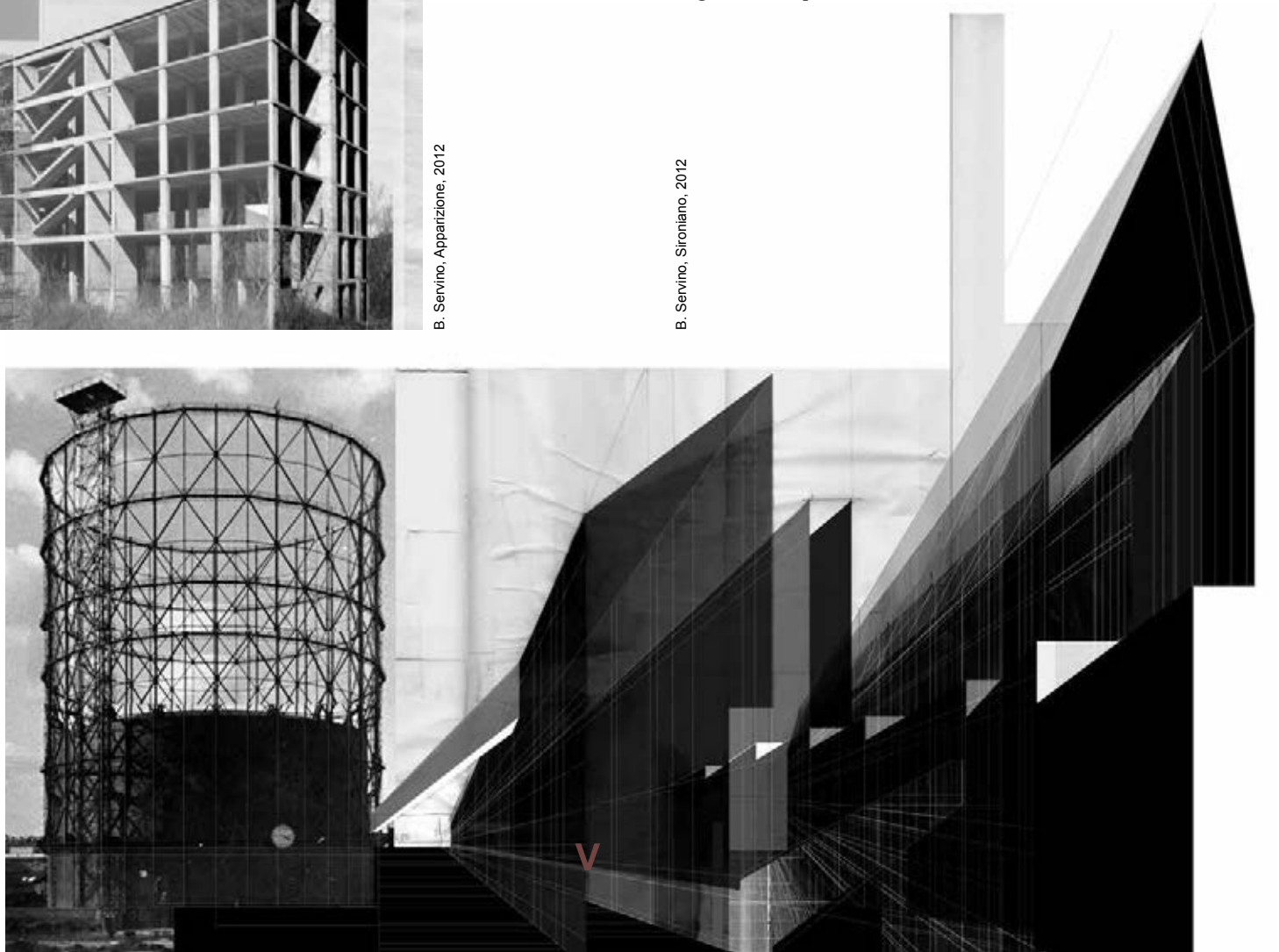
Apparizione, risparmiare i costi di urbanizzazione primaria e secondaria e quelli di demolizione conformando gli scheletri abbandonati a cattedrali dell'.



B. Servino, Apparizione, 2012

Sironiano, usare gasometri inutilizzati come attivatori di un nuovo figurativismo periferico.

B. Servino, Sironiano, 2012



war (wɔː) noun [late Old English *wyrre*, *werre* "large-scale military conflict," from Old North French *werre* "war" (Old French *guerre* "difficulty, dispute; hostility; fight, combat, war;" Modern French *guerre*), from Frankish **werra*, from Proto-Germanic **werz-a-*, from PIE **wers-* "to confuse, mix up". Cognates suggest the original sense was "to bring into confusion"]. | **1.** open armed conflict between two or more parties, nations, or states. Related adjectives: *belligerent*, *martial*. | **2.** a particular armed conflict → "the 1973 war in the Middle East." | **3.** the techniques of armed conflict as a study, science, or profession. | **4.** any conflict or contest → "a war of wits," → "the war against crime." | **5.** (modifier) of, relating to, resulting from, or characteristic of war → "a war hero," → "war damage," → "a war story."

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 3 June 2016

War That Destroys, War That Creates...

In the period between the two world wars, and in the second Italian post-war period, the recovery of military waste was, for many, a surrogate for an economy that no longer existed. Shells and grenades, which had been used in unprecedented quantities in every theatre of war, were defused – a potentially-lethal operation – and transformed into scrap, making a fundamental contribution to the livelihood of entire families. Lead, copper, brass, steel, iron, and material extracted from shells, grenades, cables and cannons found a new civilian role after being melted down in the blast furnaces of northern Italian factories, or used as ornaments in the home, or as the "sentinels" of commemorative monuments.

In his film *I recuperanti*, set on the Asiago plateau just after the Second World War, Ermanno Olmi recounts the story of a group of "scavengers" who earns a living by gathering the metal from weapons and ammunition left by the Great War. Other items, such as military clothing, jeeps, tent-cloths, blankets, and flashlights, were also salvaged and could be found in Italian homes long after WW2. Military jackets from the Korean War, knapsacks, belts, and army boots were sold off in "American markets." These "politically-trendy" clothes were popular in the years of protest, becoming the uniform of sit-ins and peace marches; clothing that evoked war was used as an anti-war symbol.

In the mid-20th century, the ruins caused by the first aerial bombardments of the Great War and the piles of rubble in every town and city caused by the destruction of the following conflict, in which waves of bombers darkened the skies of Europe, were also reused. These materials were employed in the construction of new houses built over the remains of old ones, in monumental buildings restored like jigsaw puzzles with a careful repositioning of the fragments, and in unusual artificial hills in parks. However, it is not just the mechanisms and tools of destruction that found new life in post-war reconstruction: war profoundly changed the land and prepared it, indirectly, for new uses.

The tragic events that took place in battlefields, where the smell of gas and death lingered, led to the decades-long abandonment of entire areas, from the plains of the Isonzo to the fields of the Somme and the gutted houses and churches of German and Italian cities. These acted as a reminder of how a previously unseen destructive power could also violate privacy, the shattered walls and roofs revealing the objects of domestic life. However, war also had a "constructive" aspect: in an agricultural and substantially backward country (as Italy was at the beginning of the Great War), military action was restricted to a relatively compact battlefront. In the brief span of three years, this led to the creation of an infrastructure that would have important economic consequences at the end of the conflict, and whose effects continue to have an impact on the present day.

Railways were needed to carry troops to the front. Where difficult terrain made it impossible to lay standard track, rack-and-pinion or Decauville railways were laid, or military roads and tracks were used instead. To reach the frontlines or shooting positions in the predominantly mountainous terrain where the First World War was fought in Italy, cable cars and tunnels were also constructed; kilometres of new aqueducts and hundreds of power stations were needed to service the millions of soldiers in uninhabited areas. Thus, an entire, inaccessible geographical area was not only made traversable by the masses but was also seen through different eyes.

Enemy movements were monitored at night using huge searchlights and, by day, from a dense network of observation posts. Features of a vague (for those who were unfamiliar with the place) geography became identified as the background to tragic events, and were rendered epic by the rhetoric of war. After the conflict, peaks, rivers and plateaus were named after the battles that had taken place there, leaving their mark on an entire nation that found, in this way, another means of commemorating a victory achieved at great cost.

As well as millions of casualties, this left a dense and varied network of infrastructure on the landscape – perhaps the first in Italy since the Roman centuriation. Overlaid onto this was the mesh of an urban fabric that began to spread beyond the limits of the historic city and rural centres. In mountain areas, cable car structures, military rack-and-pinion railways, and high-altitude roads and tracks became part of the framework of a tourist system. In a few years, this system transformed a landscape of death and fear, such as the area of the Dolomites where the "white war" was fought, into places of delight and recreation.

Post-war reuse did not just involve materials, but also included networks, routes and lines. On the lines where troops had been amassed, new settlements were established, firstly residential and later industrial. Many years later, in the eastern plains of the Po Valley, this led to what is now called 'urban sprawl'. Aqueducts had quenched the thirst of arid regions,

thus allowing the first forms of development of places located far from economic centres. If military roads welcomed the first steps of mass tourism, one could also say that the masses of the dead were enrolled in the reuse of the land. The first forms of "war tourism" organised by the Italian Touring Club in 1926 were dedicated to battlefields, and rapidly found their points of reference in shrines built during the Fascist period. The soldiers' remains were exhumed from the emergency cemeteries that had marked out the actual locations of the battles, transported and piled into white, classically shaped shrines. Their bones were transformed into the principal "building material" of a rhetorical architecture consisting of heroic roads, triumphal arches and ranks of graves. The arrangement of defensive positions, trenches and shelters was soon replaced by an invented landscape made of marble that opened new wounds in the mountain – removing rock and blocking landscapes – and punctuated with words carved into the rock, ornamental cannons, bronze soldiers and fluttering flags.

Everything is recycled after a war, especially when, at its conclusion, the only materials available to a nation, whether on the winning or losing side, are those left on the ground or abandoned in deposits. In addition, the more intense the technological effort applied to the production of military goods, the more these innovations are recycled in fields such as the construction industry or for everyday use in the home, thus giving the civilian population the idea of modernity suddenly becoming accessible. Paradoxically, this modernity is derived from the least modern invention that the human mind has ever produced: war. After all, it is no mystery that a number of inventions that have had the most impact on our way of life – in communications, for example – were derived from wars that were actually fought and those waiting to be fought. However, wars in general can lead to other forms of reuse.

Sites of important battles – from the D-Day beaches of Normandy to the entrenched camps of Ypres, to the French lines of defence and German bunkers, going back to the Italian and Austrian forts – went on to become destinations for great numbers of visitors. The initial flow of "war tourism" was made up of veterans and the relatives of those who died. What can be physically seen in these places is undoubtedly less than what can be felt: the presence of hundreds of destroyed lives. However, not all places that were once theatres of war have traces of the terrible explosion of energy that happened there. Even the areas most affected by bombs, gas and trenches eventually tend to fall into a condition of oblivion and insignificance. The plains where troops clashed, the bloodied rivers, the mountains that were blown up by mine warfare are covered every spring with flowers; the pastures still covered in shrapnel and debris are overgrown with a reassuring layer of grass, obscuring the evidence of the horrible events that occurred there.

As mentioned above, war has found various ways of being remembered: from monuments, expressing the same violence that had been

generated by war, to the names of places that witnessed the action, to the caricature-like reconstruction of battles in outdoor museums vaguely recalling a Disney-like theme park. Commemorating without rhetoric, recycling the material and above all the immaterial characteristics of a place and using them in an active process in which today's values are expressed is a more complex matter: perhaps – as with other types of recycling and reuse – it has become one of the tasks and opportunities of our time. It is no longer a question of preserving defensive walls or trenches, but rather a matter in which geography and history, individual and collective lives, values and miseries are all interlinked. This approach may be useful to counter the fading rhetorical memory and the declining economy of mid-mountain areas, and to endow a more profound identity to places that, as theatres of war, gained short-lived fame but lost centuries of history predating the conflict. In a country such as Italy, where geography, military events, history, and architecture have always been deeply entwined, practicing the difficult art of giving voice to places means opposing the tendency of these places to fade into anonymity. It means rebuilding networks of meaning, and exalting particular features that a "wise" recovery of places, stories and buildings can incorporate into a more interesting and dynamic web than that of an "outdoor museum" – apparently the sole destiny for landscapes whose history is still difficult to come to terms with.

Alberto Ferlenga

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 3 June 2016

waste (weɪst) noun [c. 1200, "desolate regions," from Anglo-French and Old North French *wast* "waste, damage, destruction; wasteland, moor" (Old French *gast*), from Latin *vastum*, neuter of *vastus* "waste". Replaced or merged with Old English *westen*, *woesten* "a desert, wilderness," from the Latin word. Meanings "consumption, depletion," also "useless expenditure" are from c. 1300; sense of "refuse matter" is attested from c. 1400. Waste basket first recorded 1850]. | **1.** the act of wasting (use, consume, or expend thoughtlessly, carelessly, or to no avail) or state of being wasted. | **2.** a failure to take advantage of something. | **3.** anything unused or not used to full advantage. | **4.** anything or anyone rejected as useless, worthless, or in excess of what is required. **5.** garbage, rubbish, or trash | **6.** (usually plural) a land or region that is wild or uncultivated → "the polar wastes," → "the barren wastes of the Sahara." | **7.** (obsolete) a land or region that is devastated or ruined. | **8.** (physiology) **a.** the useless products of metabolism; **b.** indigestible food residue. | **9.** disintegrated rock material resulting from erosion. | **10.** law reduction in the value of an estate caused by act or neglect, esp. by a life-tenant.

Kevin Lynch's latest text is all about waste. For Lynch waste is a phase in the process of transformation; it is energy that is gradually exhausted; it is matter that is broken down – it is no accident that *Wasting Away* (Lynch 1990) was translated in Italian as *Deperire* – though with the ability to continually regenerate itself in new forms, in the end disappearing as final waste in the form of organic matter and the mineral layers of the soil. Lynch fully captures the meaning of "waste" that, unlike the Italian term *rifiuto*, inherently includes the meaning of the leftover, as well as something remaining and unused. "Waste" derives from the Latin *vastus*, an adjective that indicates the condition of broad space, but also void, desolate, depopulated, uncultivated. The etymological root of *vastus* is *devastare*, which means to devastate, destroy, to render a space deserted, abandoned. The English term "vast" also derives from *vastus*, and expresses the condition of grandeur, of boundlessness; the same root can also be found in the English word "vain," which means something futile, useless or unprofitable. In current language, the term "waste" stands for something lost, a leftover, garbage (organic waste, solid waste, industrial waste, agricultural waste...). Unlike the Italian term, whose sense is limited to the normative and operative sector of waste management, the broader definition of the English term embraces anything unused, which produces no value, which is unproductive, but which can be given a new value and regenerated.

The Italian term for waste – *rifiuto* – derives from the Latin *refutare*, which means to push away, refuse, reject, to not accept. It fully captures the collective response to push away, from one's home, from one's city, all that has been consumed, that is dirty, that is no longer considered useful. This is the meaning adopted by Italo Calvino when he describes the city of *Leonia*, whose passion appears to be "expelling, discarding, cleansing itself of a recurrent impurity" (Calvino 1971) and Guido Viale, for whom the waste of a consumer society is "all that is removed from the systematic activity of pillaging and wasting the Earth's resources" (Viale 1994).

Italy's so-called Decreto Ronchi (Ronchi Decree, the implementation of Directive 91/156/EEC on waste, 91/689/EEC on hazardous waste and 94/62/EEC on packaging and packaging waste) offers a precisely classified definition of waste: urban waste (by-products of domestic consumer activity, commercial activities and the food industry, urban parkland and street cleaning); special waste (industrial, agricultural, construction); hazardous waste. However, it was Legislative Decree n. 152/2006 (Unified Environmental Law) that introduced a synthetic definition of just what is intended by the term waste: "any substance or object that the holder discards or intends or is required to discard." The definition, found in a piece of legislation developed with the objective of reducing, reutilising or recycling waste, appears ambiguous and elusive. It avoids confronting the issue of when and

how an object or a substance becomes waste. It is within this problematic area that the notion of the process of transformation becomes important. The substance and materials that make up an object become waste when they can no longer be utilised, when they can no longer be transformed into substances that are still useful. From the moment the "holder" decides or is forced to "discard" of objects or substances and their effective consumption and transformation into waste to be buried in a landfill, there unfolds a phase in the process that includes the collection, selection and treatment of leftovers, which are then passed on to the phase of recycling for use as a secondary material. This is the phase of waste management and logistics. Interventions to reduce it, select it and render it recyclable require that we enter into the details of processes of production, consumption, management and treatment. Yet this is precisely what is lacking. In the end, this is how we reject and remove the problem. This profound lack of attention has led to a separation between waste management and urban planning policies, to the incomprehension of the central role of waste in environmental policies, and to the failure to capture the economic importance of a sector that has been under-evaluated for far too long (in Europe the economic weight of the sector is estimated at some 145 billion Euro) and which is instead the key to almost any discourse relevant to the green economy (Realacci 2012).

Issues of waste coincide with environmental issues. Waste can no longer be assimilated or metabolised by the environment, by soil, water, the atmosphere... waste produces widespread pollution and is a factor of climate change and global warming. Waste consumes space and economic resources. Waste is damaging to the environment and to the economy (see the monographic issue of the review *Piano Progetto Città* entitled *No-Waste*, 27-28, 2013).

While cities were once able to metabolise the waste they produced (primarily organic in nature), reusing, recycling and transforming it into fertilizer for the agricultural sector (Sori 1999), in the modern and above all the contemporary city this equilibrium was broken. A growing production of waste threatens urban systems, territories, bodies of water, and even pollutes the Earth's oceans. Waste management has a direct impact on the quality of territories, landscapes and cities, yet it continues to be a sector-specific activity, outside of any planning (territorial or urban) and the design of architecture. The quantity of waste produced in Italy each year reaches some 170 million tonnes, approximately 30 million of which are urban waste (ISPRA 2015). An enormous quantity, even if this figure has been decreasing slightly in recent years. Waste collection is the responsibility of municipal governments. The responsibility for the cleanliness and décor of the city was an important characteristic of the actions of local government in the modern city, where issues of environmental hygiene and the

quality of public space were strongly integrated. In the contemporary city this relationship has progressively waned.

To make recycling possible, it is indispensable to organise the differentiated collection of diverse typologies of waste, beginning in the home and moving out into the city, with a succession of devices for the collection and treatment of waste (from domestic and condominium bins, to ecological islands and depots, to biological mechanical treatment facilities, to composting centres, to incinerators, to landfills). Architecture and urban planning does not deal with the urban quality of the spaces of this succession which imposes on the city a specific logistic and a widespread presence. It is necessary to systematically rethink the spaces of the waste treatment process: from the home, the kitchen in particular, to spaces in apartment buildings to be provided for waste collection containers, to street side collection bins, to underground ecological islands, to depots for the collection of large waste, to community composting centres that are beginning to take hold, to large waste treatment facilities serving entire territories. We have yet to understand that this process is an integral part of public space, that its devices must be incorporated in underground utilities (underground ecological islands and pneumatic waste collection facilities as imagined by Eugène Hénard and becoming a reality in Barcelona), that appropriate spatial and technological integrations can transform this process into an efficient infrastructural and environmental network (Pavia 2015). At present there are only spot interventions from the world of design, from the widely criticised incinerators (the most glaring example being that by Friedensreich Hundertwasser in Spittelau, Vienna), to vast ecological restoration projects involving large landfills (for example the recovery of the Fresh Kills Landfill on Staten Island, New York).

The organisational model for the collection and treatment of waste must be reconsidered from the ground up. From a system focused on roadside collection (the winning model in every corner of the globe) and large industrial centres for waste treatment and composting, we must move toward a polycentric system, more suitable to a revaluation of the dimension of the community and the neighbourhood (indispensable to the promotion of social solidarity and shared actions), breaking down collection into micro areas and clusters, integrating waste transport devices into the urban landscape. As part of this perspective, industrial waste treatment and composting facilities must be located in peri-urban areas, within specific ecological districts used to treat and transform waste into a resource to be reutilised as a source of energy or secondary material.

Waste sorting is essential to activities of recycling. In Italy, in 2014 only 45% of annual urban waste production was collected as sorted waste. Approximately 38% ended up in a landfill. Italy recovers very little energy and very little material, respectively 19% and 25%, while

composting centres treat little more than half of all biodegradable waste (ISPRA 2015). While these numbers are not encouraging, they represent a common situation in Europe (where virtuous nations such as Germany and Denmark, which have practically eliminated the use of landfills, make abundant use of incinerators). In the United States of America, with the exception of virtuous cities such as San Francisco, which recycles some 70% of all waste produced, the use of landfills is widespread and reaches levels of up to 60%.

Of all urban waste, organic waste (food remnants and landscaping by-products) is worthy of particular mention. Italy produces some 10 million tonnes (35% of its total), and only half is treated to create compost and energy. The situation is even more serious in the USA, where half of all food waste is shipped to landfills. Compost can be used not only to fertilize agricultural lands, but also to regenerate exhausted soils, rendering them more resistant, more capable of conserving water and absorbing carbon. The attention toward the relationship between food and the city and urban agriculture, so present in recent scientific production in Europe and North America (Parham 2015), suggests experimenting, with the polycentric organisation of waste and its treatment, with a dissemination of domestic and community composting facilities. This would allow us to obtain a new humus, a new soil to be reinvested in urban soils. For the urban metabolism waste and compost may represent a strategic resource for regenerating the city and the soil.

Waste has always been a resource. Its reuse, recovery and recycling are part of the history of the city. Cities were built using the remains of previous settlements, atop their sediments and layers of materials; the urban soil and surrounding agricultural territory were fertilised by food waste and human and animal waste. Today, with a significant delay, there is once again talk of recycling waste with the objective of reusing as part of new lifecycles. Various movements have welcomed the suggestions made by William McDonough and Michael Braungart to plan the recycling of the components and substances into their design, and to transform traditional processes "from the cradle to the tomb" (in this case the landfill), into a process that produces no waste or landfills (McDonough, Braungart 2002). It is a difficult process, that demands a great deal from industrial and management policies, perhaps not feasible in all cases, however the objective of increasing what we recycle and reducing waste is clearly urgent and real.

The broader definition of the term "waste" offered by Lynch was also taken up by Alan Berger, who recognises the landscapes of waste in polluted waters and lands, in landfills, in the by-products of the manufacturing sector, in decommissioned infrastructures and factories, in abandoned agricultural lands, and obsolete fragments of the city (Berger 2007). Berger describes a reality in expansion, which now dominates official territories and landscapes. An inverse world that must be

surveyed, and represented on new maps. An inverse city waiting to be included in a regeneration project. Waste and *drosscapes* are new monsters with an effect on climate change, on environmental quality, which produce urban decay, waste, consume energy, materials and soil. They pose risks to the health and survival of populations. This inverse world constitutes the true backdrop from which to set out and ensure the coherence of urban and environmental policies, transforming waste and leftovers into resources, into materials to be recycled by the manufacturing sector and in the construction of the city. They offer reserves for urbanised lands and compromises to be re-implemented over time as part of flexible and adaptive procedures. There is a need for a change in perspective: waste, leftovers, *drosscapes* as a common good, as the foundation for a new way of interpreting the territory, the constructed environment, consumer actions, cycles of production. These are the themes of responsible design, centred on the reduction of energy consumption and waste. They must increasingly support projects to regenerate land, water, infrastructures and existing buildings. Perhaps the design of architecture should also be making strides in this field, as Don DeLillo reminds us: "Bring garbage into the open. [...] Don't hide your waste facilities. Make an architecture of waste. Design gorgeous buildings to recycle waste" (DeLillo 1997).

Bibliography

A. Berger, *Drosscape: Wasting Land in Urban America* (New York: Princeton Architectural Press, 2007) | I. Calvino, *Le città invisibili* (Torino: Einaudi, 1971) | D. DeLillo, *Underworld*, (New York: Scribner, 1997) | ISPRA, *Rapporto Rifiuti Urbani* (Roma: ISPRA, 2015) | K. Lynch, *Wasting Away*, edited by Michael Southworth (San Francisco: Sierra Club Books, 1990) | W. McDonough, M. Braungart, *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things* (New York: North Point Press, 2002 | S. Parham, *Food and Urbanism: The Convivial City and a Sustainable Future* (London-New York: Bloomsbury, 2015) | R. Pavia, *Il passo della città. Temi per la metropoli futura* (Roma: Donzelli, 2015) | *Piano Progetto Città*, 27-28 (2013), *No-Waste* | E. Realacci, *Green Italy* (Milano: Chiarelettere, 2012) | E. Sori, *Il rovescio della produzione. I rifiuti in età pre-industriale e paleo-tecnica* (Bologna: il Mulino, 1999 | G. Viale, *Un mondo usa e getta. La civiltà dei rifiuti e i rifiuti della civiltà* (Milano: Feltrinelli, 1994).

Rosario Pavia

white (wart) adjective [Old English *hwit* "bright, radiant; clear, fair," from Proto-Germanic **hwitaz* (source also of Old Saxon and Old Frisian *hwit*, Old Norse *hvitr*, Dutch *wit*, Old High German *hwiz*, German *weiß*, Gothic *hveits*), from PIE **kweid-o-*, suffixed form of root **kweit-* "white; to shine" (source also of Sanskrit *svetah* "white;" Old Church Slavonic *sviteti* "to shine," *svetu* "light;" Lithuanian šviesti "to shine," *svaityti* "to brighten")]. | **1.** having no hue due to the reflection of all or almost all incident light. | **2.** (of light, such as sunlight) consisting of all the colours of the spectrum or produced by certain mixtures of three additive primary colours, such as red, green, and blue. | **3.** comparatively white or whitish-grey in colour or having parts of this colour →

www.collinsdictionary.com;
www.etymonline.com.
Accessed 3 June 2016

"white clover." | **4.** (of an animal) having pale-coloured or white skin, fur, or feathers. | **5.** bloodless or pale, as from pain, emotion, etc. | **6.** (of hair, a beard, etc) silvery or grey, usually from age. | **7.** benevolent or without malicious intent → "white magic." | **8.** colourless or transparent → "white glass." | **9.** capped with or accompanied by snow → "a white Christmas." | **10.** (sometimes capital) counterrevolutionary, very conservative, or royalist. | **11.** blank, as an unprinted area of a page. | **12.** (of wine) made from pale grapes or from black grapes separated from their skins. | **13. a.** (of coffee or tea) with milk or cream; **b.** (of bread) made with white flour. | **14.** (physics) having or characterized by a continuous distribution of energy, wavelength, or frequency → "white noise." | **15.** (informal) honourable or generous. | **16.** (of armour) made completely of iron or steel (esp. in the phrase "white harness"). | **17.** (rare) morally unblemished. | **18.** (rare, of times, seasons, etc.) auspicious; favourable. | **19.** (poetic or archaic) having a fair complexion; blond.

White is the colour of fear, says Melville, and often this fear and this colour coincide with something we know little about, the unknown. White is oblivion, omission. And white can also be silence, a moment of reflection, a pause that is not inaction. Three are the main characteristics of white: it is ignored and, as such, it is not governed; it is the forgotten; it is the space between two noises or sounds, the space that acquires an identity, which tells a story and is put forward as a place of potential action.

In landscape and urban planning white coincides with the space between things, with the space between the lines: it represents both the inside and the outside, anything not represented by a sign. Thus the two opposites – inside and outside – meet: white absorbs a dichotomy that does not exist on the page. Perhaps white is simply space: that liquid entity capable of filtering through and invading any container down to the most minute of interstices.

Some items on a map are white; places in cities or territories with no information provided, assimilating buildings and "empty spaces," white as they are unoccupied, excluded from planning or difficult to picture, discarded. Rendered white by blending all the colours and the many designs that are not easy to decipher. Spaces shunned by an ordered structure, awaiting reinsertion in the production process. The term "discard" etymologically makes us think of an action that can create a space: if a part is placed outside, then an inside takes place, a form that excludes an undefined mark, a border, and a norm that implies exceptions. The two spaces deriving from the separation between what is superfluous and what is necessary bear antithetical features: while the first is undetermined, the second one has the characteristics of a

planned order or shape. The term "kosmos" refers to an order that is also endowed with aesthetic qualities (order, ordering, ornament); what is excluded assumes, by definition, disqualifying characteristics (Barnes 1987). White spaces, which the project left out, assume disqualifying features by means of difference and not by means of acquisition of a status, of a certain identity. The ordering process defines parameters and logics, thus it is obvious that excluded areas do not bear the established characteristics. And it is this failure that takes up a negative connotation.

Some of the residual areas Vasset points out on a Paris map are white. The author of this diary about the city, entitled *Un livre blanc*, examines the possibility of attributing meaning to the lack of information for these areas; he wonders whether the colour white found on the map refers to an absence or to a reality so articulated it is hard to depict. In order to clarify the meaning of this coding, Vasset explores these spaces *vides*, or empty spaces, by representing their complex reality and providing a methodological framework for reading their nature. The relationship that he establishes between planning and experience of the place explains the necessary coexistence of many levels of interpretation in response to the lack of information (Vasset 2007). Areas being privatised and awaiting new construction, unused public areas: the unstable nature of these discarded urban areas, of these residual spaces, requires an archaeological action based on non-hierarchical evidence that can identify the intrinsic fabric of equivalences and distances, of possibilities. Such a nature requests a system of symbols capable of representing suspension, the lack of frequent use and even the lack of attention that is implied. Restoring stratification reveals the gaps in the evolutionary line, the shifts, the leaps, the moments when the object changes meaning, thus providing evidence of the transformation.

An *oblique* look, pursuant to approved parameters based on pathology, aiming at the exception and beyond the rule, reveals the sequence and logic of construction processes, rather than the scene (Canguilhem 1975). The proof of transformation brings into play the second feature of the colour white that tells us about a condition of temporal suspension, of oblivion: indeed white spaces due to an omission. Vasset, exploiting his experience of empty spaces in Paris, understands the transitory nature of stratifying uses. He notices illegal activities or activities that are simply deemed abnormal in such urban context, different ways of life since they are temporary, linked more to precarious structures than to the solid foundations of urban constructions. Spaces where *other* situations can be reconstructed, more typical of open spaces, areas where unplanned green lends itself to whoever's planning, transitory landscapes. Being errant is the condition all these spaces share, where time and practices meet and find a common logic in "non-regulation." Thus, the pace to travel through these areas, to construct them becomes varied, complex and laden not with formal but with

substantial hybridisation. White absorbs all colours without recording the memory of any of them: it encompasses them in a unique nuance.

"We are no longer guided by production policy, but by the economic policy of reproduction, recycling – ecology and pollution – an economic policy of progress. Today, madness is a criterion for judging normality, whereas before it was simply a meaningless remnant" (Baudrillard 1981).

White places, unknown places, fields or seas, such as those scoured by Captain Achab, seeking with no hope of return that same white of the whale, are a marginal condition for establishing new housing, for accelerating change in the system. They reveal themselves like those leaks, those holes, those weak points where practices can exert their own power and request change. In pursuit of Moby Dick, Achab reads the maps of whale movements, studies the sightings of others, traces possible routes, and then he changes them, rewrites them. Like an archaeologist who seeks the point of succession between past and present, the layering of events that enable to identify the new course.

Bibliography

J. Barnes (ed.), *Early Greek Philosophy* (Harmondsworth: Penguin, 1987) | J. Baudrillard, *Simulacres et Simulation* (Paris: Galilée, 1981) | G. Canguilhem, *Le normal et le pathologique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1975) | P. Livet, "Norme. I difficili rapporti del razionale e del normativo," in I. Stengers (ed.), *Da una scienza all'altra. Concetti nomadi* (Firenze, Hopefulmonster, 1988) | H. Melville, *Moby-Dick or The Whale* (New York-London: Harper & Brothers Publishers-Richard Bentley, 1851) | P. Vasset, *Un livre blanc* (Paris: Fayard, 2007).

Sara Marini

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 3 June 2016

wrong (rɒŋ) adjective [late Old English, "twisted, crooked, wry," from Old Norse *rangr*, earlier **wrangr*, from Proto-Germanic **wrang-*, from PIE **wrengh-*, variant of **wergh-* "to turn" (see *wring*). Sense of "not right, bad, immoral, unjust" developed by c. 1300. Wrong thus is etymologically a negative of *right*, which is from Latin *rectus*, literally "straight." Latin *pravus* was literally "crooked," but most commonly "wrong, bad;" and other words for "crooked" also have meant "wrong" in Italian and Slavic]. | **1.** not correct or truthful → "the wrong answer." | **2.** acting or judging in error → "you are wrong to think that." | **3.** (postpositive) immoral; bad → "it is wrong to cheat." | **4.** deviating from or unacceptable to correct or conventional laws, usage, etc. | **5.** not intended or wanted → "the wrong road." | **6.** (postpositive) not working properly; amiss → "something is wrong with the engine." | **7.** US (of a side, esp. of a fabric) intended to face the inside so as not to be seen.

Great Indoors

Jimenez Lai

this world is a desolate landscape of vast emptiness.

it could have been war, pollution, or natural causes - but there is no documentation to what led to this future.

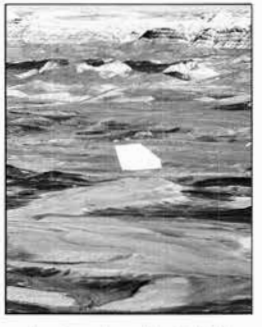
with barely any signs of life, the once bustling cities fell silent and still.

out there, it is toxic and dangerous.

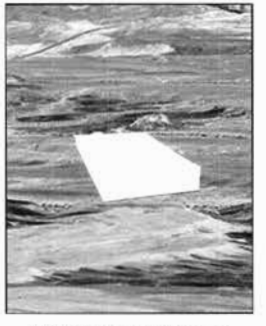
as far as humans go, there is no more exterior.

there is no more exterior to walk about, till, or roam.

to survive, humans have resorted to forming villages inside large interiors.

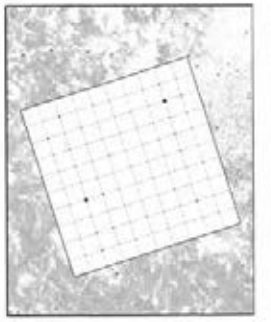


shopping centers, malls, convention halls, and so forth.

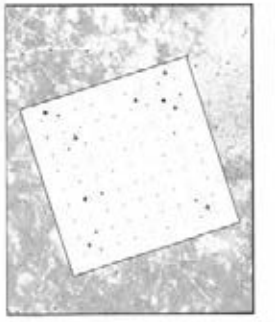


the outside is cancelled! the great outdoors is now a great poche.

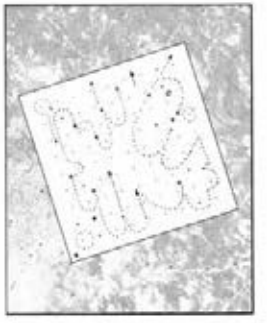
there is no more exterior



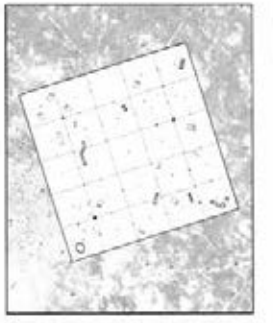
since there is no more exterior, there can be only a great indoors



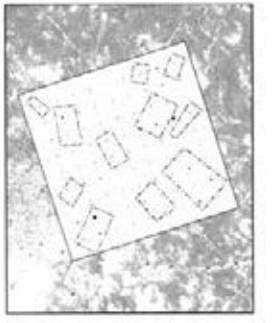
the great indoors is safe and enclosed. It is a controlled environment with little uncertainties.



the great indoors is fluid, flat, and flexible. it is a blank canvas, fit for new beginnings.

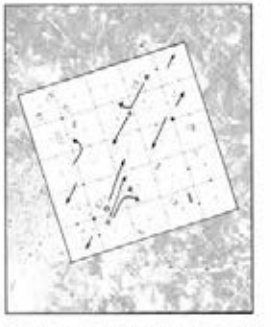


the great indoors is fixed, specific and exact. It is a world of grids, mathematically manageable.

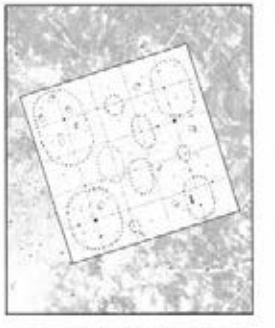


it is a ground to be subdivided, marked, and territorialized.

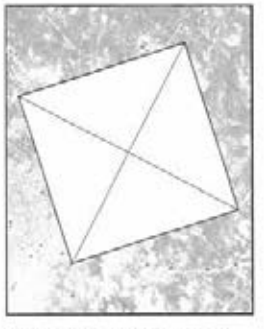
it is possible to claim property in this world, and be lawfully selfish.



it is a world with rulesets established between loosely scattered objects.

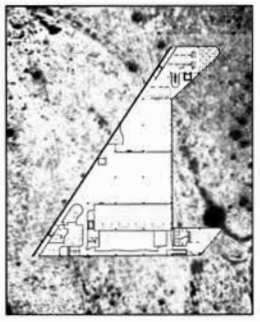


loosely scattered objects to walk around, through, and between.

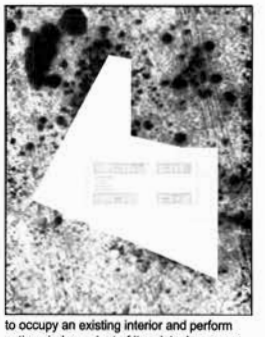


in a world where the state of nature is a state of otherness, only the utmost artificial may contain the possibility of a human will.

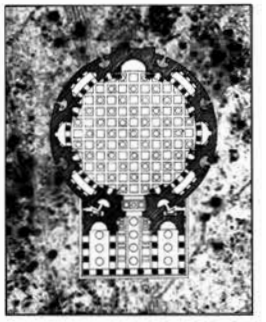
there can be only a great indoors



this library is a bank.

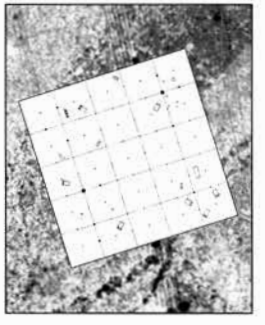


to occupy an existing interior and perform actions independent of its original purpose is to say architecture retroactively reinterpreted can only be designed for the wrong reason.



this temple is a tourist trap.

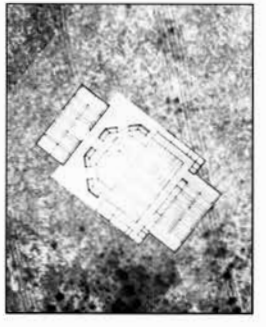
this train depot is a school.



every architecture is now independent of program. and every program for the wrong architecture.

this church is an office

this house is a museum.

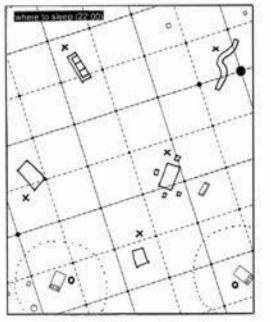


this theatre is a sculpture

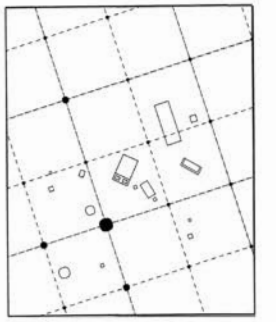
this ruin is a bank.

there is only wrong architecture

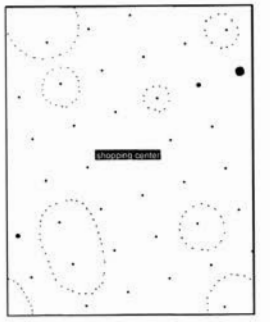
W



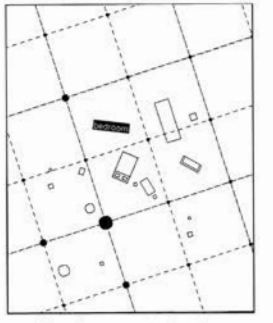
a well behaved citizen would perform a correct function in the correct architecture.



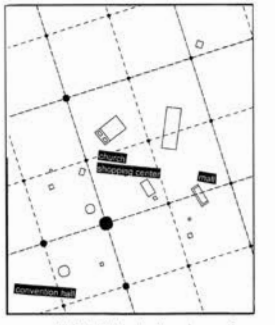
but, in this world, there is only incorrect action and reappropriation of program.



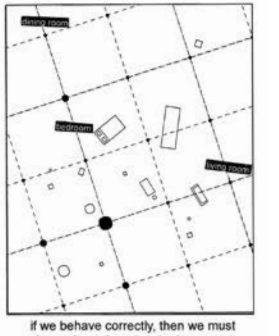
what is this strange attraction towards the wrong architecture for the wrong purpose?



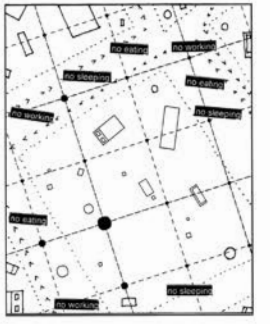
could there be no correct action if we truly abided by the designated program of architecture?



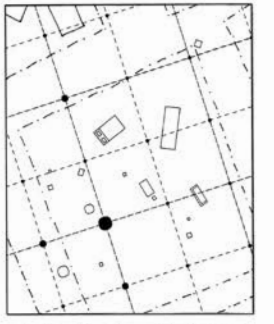
could it be that only the misuse of something's original intent can generate the most value?



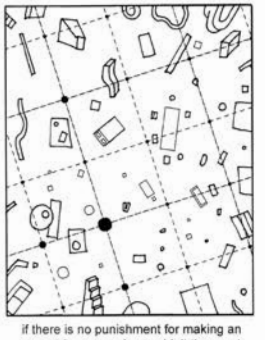
if we behave correctly, then we must sleep where there is a bedroom, eat where it notates dining room, and so forth.



it would also mean that corridor is a place that one can only misbehave.



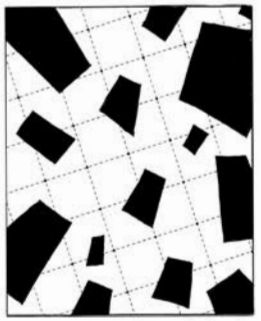
should a citizen, then, only be designing for the wrong purpose?



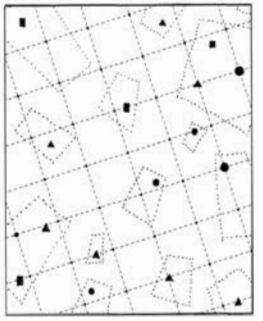
if there is no punishment for making an eccentric mess, why wouldn't the great indoors be more introspective, more autonomous?

there can be no correct action

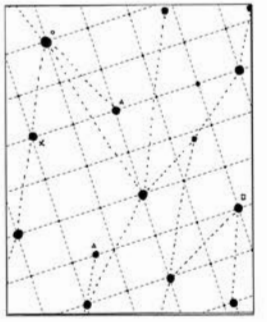
W



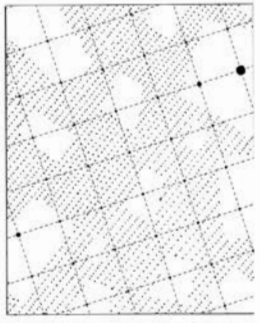
could there be order between the loosely scattered objects?



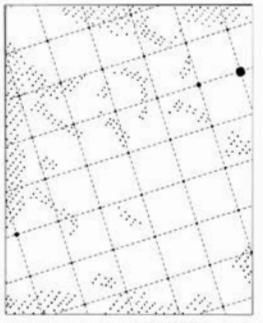
in an absolutely enclosed interior, it is absolutely vital for the politics of land-use to be disciplined and air-tight.



the politics of this interior urbanism must be fair, logical, and rational.

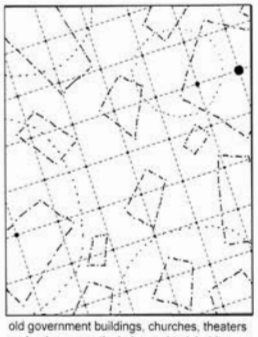


it is logical to allot portions for food growth, waste-management, and proper rationing of resources.

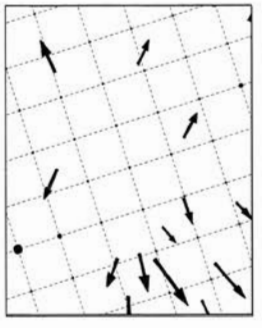


it is also logical to conserve energy and convert any residual heat or moisture from the outside for interior use.

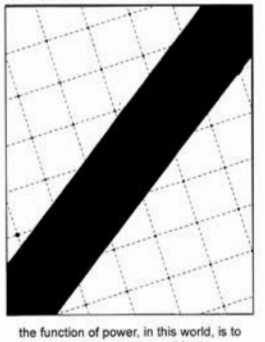
when it is necessary to enter the exterior for brief moments in time, it is important to transition through the buffer zone and air-lock the barriers.



old government buildings, churches, theaters or banks are particularly good to inhabit, because semi-spheres have a smaller surface area than other geometries.

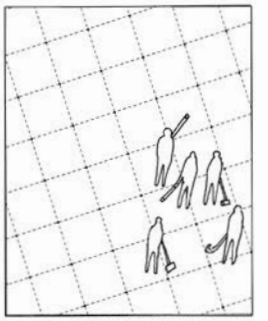


the safety and survival of the community requires a mechanism of punishment.

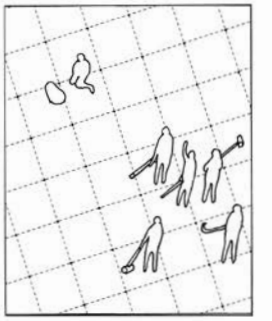


the function of power, in this world, is to ensure the order between objects. this includes citizens as objects.

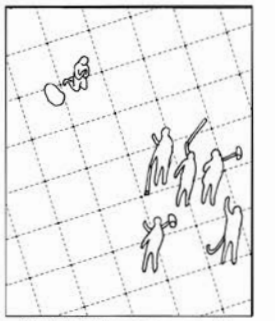
there can only be order with objects



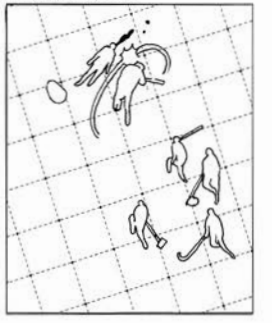
to maintain stability, it is normal that a small sector of the community develop armed forces to prevent abnormal behaviors risking the safety for all.



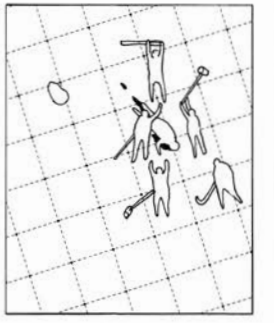
wasteful or undisciplined citizens would face strict and severe punishments.



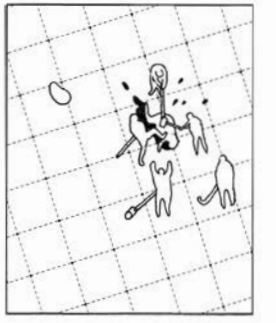
this, then, requires one to examine the judiciary process of determining the qualifications of wrong-doings inside this urbanism.



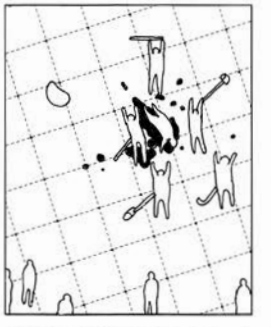
let the power be swift!



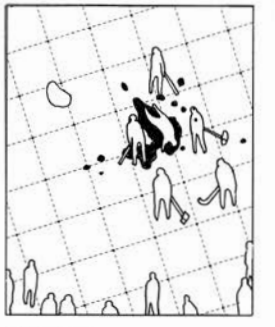
let the choices be simple!



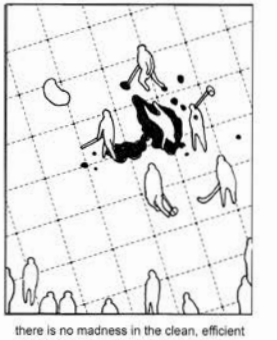
let the doing of the greater good guide all thy action!



there is no madness in the punishing of the mad!

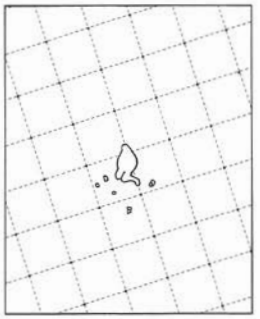


the armed citizen is only exercising force for the good of the whole!

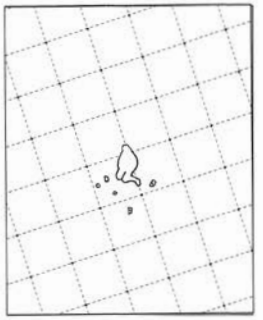


there is no madness in the clean, efficient maintenance of orderliness of the great indoors!

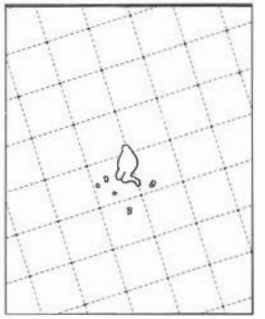
even the territorial disputes are exercised without madness



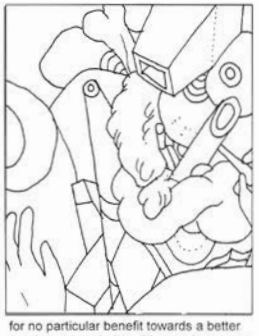
(Exhibit A: the Deranged Individual)



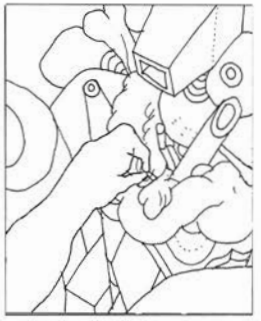
is there such a thing as insanity within this world of survivalism?



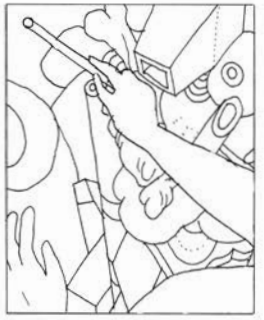
(man scuffles, waits to hide the bones and rubbish from a previous feeding)



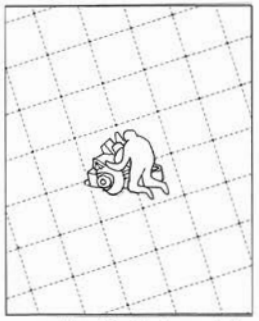
for no particular benefit towards a better meal, mate or shelter, this man has spent days, if not weeks, assembling an elaborate object with no inherent function.



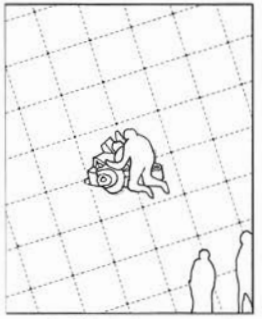
with no knowledge of better craft or meaning, this object has consumed its maker into a deep state of trance.



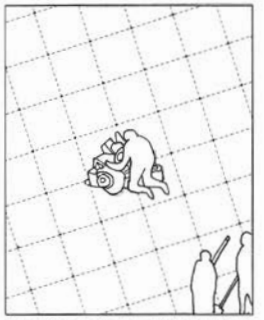
he has not focused on his chores for quite some time now.



one could say, this object transports its maker into another imaginary space. It is an inter-dimensional device that travels between realities.

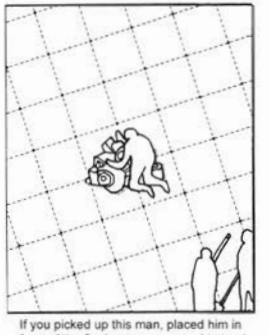


or, maybe this is simply a way to pass time. the act is equally as meaningless as the object itself.

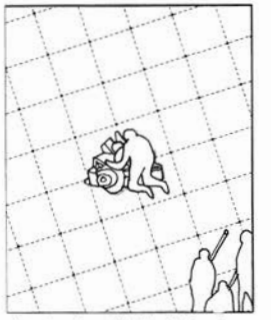


one thing is for certain: his lack of dedication for the greater good of his clan has begun to appear as a crime. his peers have taken notice of his unjust act.

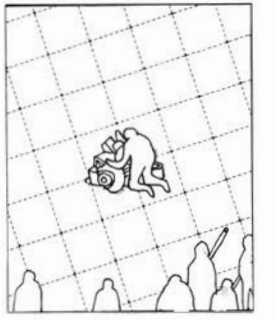
but, why is he different?



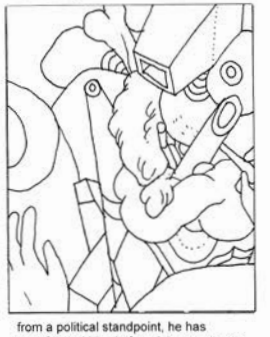
If you picked up this man, placed him in front of the fire he was supposed to tend or the vegetables he should nurture, he would go back to his obsession.



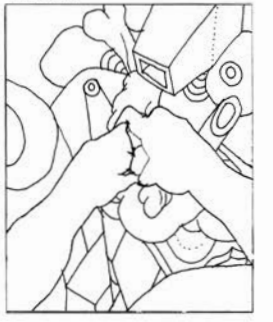
there is a force within him. It's almost an inward journey. He has found refuge through an act no one in his world could understand.



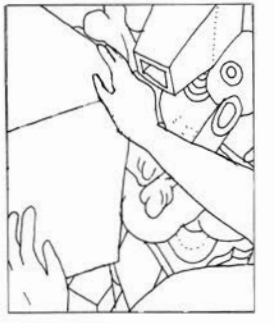
from a social standpoint, he truly has turned his back on his community.



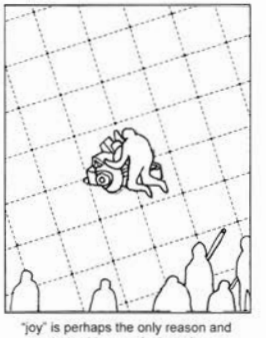
from a political standpoint, he has transformed his platform into an extreme minority with maximum weakness.



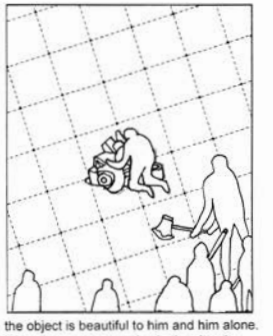
from a medical standpoint, perhaps he is mad.



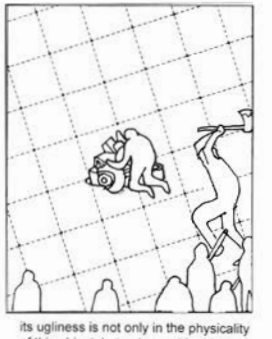
"joy", he could have answered. "joy" is the only conclusion that this object offers as a piece of evidence.



"joy" is perhaps the only reason and purpose to his meaningless departure from his community.

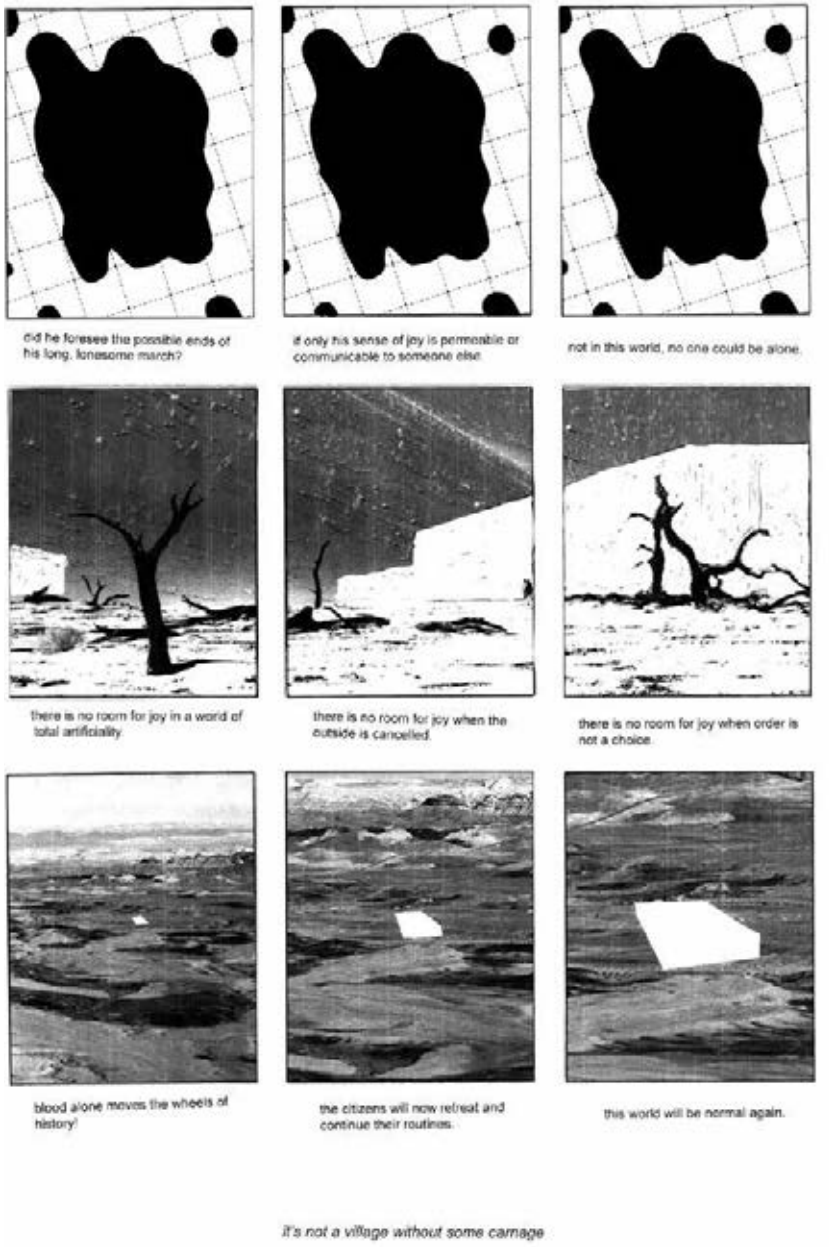


the object is beautiful to him and him alone. it is ugly to everyone else in the clan. by certain measures of aesthetic politics, this object is, then, truly ugly because no one would else agree's with its beauty.



its ugliness is not only in the physicality of this object, but enhanced by his heinous choices and actions.

what must he accomplish? why won't he conform?



J. Lai, Great Indoors, 2015

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 3 June 2016

X-ray (ɛks reɪ) noun [1896, X-rays, translation of German *X-strahlen*, from *X*, algebraic symbol for an unknown quantity, + *Strahl* (plural *Strahlen*) "beam, ray." Coined 1895 by German scientist Wilhelm Conrad Röntgen (1845-1923), who discovered them, to suggest that the exact nature of the rays was unknown. Meaning "image made using X-rays" is from 1934, earlier in this sense was X-radiograph (1899)]. | **1. a.** electromagnetic radiation emitted when matter is bombarded with fast electrons. X-rays have wavelengths shorter than that of ultraviolet radiation, that is less than about 1 x 10^{-8} metres. They extend to indefinitely short wavelengths, but below about 1 x 10^{-11} metres they are often called gamma radiation; **b.** (as modifier) → "X-ray astronomy." | **2.** a picture produced by exposing photographic film to X-rays: used in medicine as a diagnostic aid as parts of the body, such as bones, absorb X-rays and so appear as opaque areas on the picture. | **3.** (usually capital) communications a code word for the letter x.

"These new means have given us a new mentality. We want to see clearly, we want to understand mechanisms, functions, motors, down to their subtlest details. Composite wholes are no longer enough for us – we want to feel and grasp the details of those wholes – and we realise that these details, these fragments, if seen in isolation, have a complete and particular life of their own... Close-ups in the cinema are a consecration of this new vision... A shoe as beautiful as a picture. A picture as beautiful as an x-ray machine."

Fernand Léger

Fernand Léger, "Actualités," *Variétés*, 1 (1928), pp. 522-23.

yes (jɛs) sentence substitute [Old English *gise*, *gese* "so be it!," probably from *gea*, *ge* "so" (see *yea*) + *si* "be it!," third person imperative of *beon* "to be" (see *be*). Originally stronger than simple *yea*. Used in Shakespeare mainly as an answer to negative questions. As a noun from 1712. *Yes-man* is first recorded 1912, American English]. | **1.** used to express acknowledgment, affirmation, consent, agreement, or approval or to answer

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 3June 2016

when one is addressed. | **2.** used, often with interrogative intonation, to signal someone to speak or keep speaking, enter a room, or do something.

"What if design could be the opposite of politics? Not by ignoring conflict, but by feeding from it. A way to incorporate and integrate differences, not through compromise or by choosing sides, but by tying conflicting interests into a Gordian knot of new ideas." "An inclusive rather than exclusive architecture. An architecture unburdened by the conceptual monogamy of commitment to a single interest or idea. An architecture where you don't have to choose between public or private, dense or open, urban or suburban, atheist or Muslim, affordable flats or football fields. An architecture that allows you to say yes to all aspects of human life, no matter how contradicting! An architectural form of bigamy, where you don't need to choose one over the other, but you get to have both." "A pragmatic utopian architecture that takes on the creation of socially, economically and environmentally perfect places as a practical objective." "Yes is More, Viva la Evolución!"

Barke Ingels

Barke Ingels, *Yes is More* (Cologne: Evergreen, 2009) p. 15.

youth (ju:θ) noun [Old English *geoguð* "youth; young people, junior warriors; young of cattle," related to *geong* "young," from Proto-Germanic **jugunthi-*, from suffixed form of PIE root **yeu-* "vital force, youthful vigor" (see *young*) + Proto-Germanic abstract noun suffix **-itho* (see *-th*)]. | **1.** the quality or condition of being young, immature, or inexperienced → "his youth told against him in the contest." | **2.** the period between childhood

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 3June 2016

and maturity, esp. adolescence and early adulthood. | **3.** the freshness, vigour, or vitality characteristic of young people → "youth shone out from her face." | **4.** any period of early development → "the project was in its youth." | **5.** a young person, esp. a young man or boy. | **6.** young people collectively → "youth everywhere is rising in revolt."

"There is now a noticeable concern with ecology among student architects. This may be prompted by fear for the human race, by a reaction against faith in technology, or it may simply be the product of the inevitable starching of the design context. The next step seems inevitable: the technological and the organic will be examined together. The symbiosis complete, the natural function will not just be symbolic but actual."

Peter Hook

Peter Hook, *Experimental Architecture* (London: Studio Vista, 1970), p. 23.

Da www.garzantilinguistica.it. Consultato il 2 giugno 2016

zona (ʒò-na) n.f. [dal lat. *zōna(m)*, che è dal gr. *zṓnē* "cintura", deriv. di *zōnnýnai* "cingere"]. | **1.** parte, porzione di superficie delimitata; striscia, fascia. | **2.** regione, tratto di territorio circoscritto. | **3.** area urbana. | **4.** (sport) nel calcio, nella pallacanestro, nel rugby e in altri giochi di squadra, la parte del campo controllata da un giocatore. | **5.** (med.) Herpes zoster. | **6.** il nastro di carta su cui viene impresso il testo di un messaggio ricevuto per mezzo del telegrafo; anche, il nastro perforato della telescrivente. | **7.** nell'antichità greca, fascia di vario colore, spesso decorata con ricami e frange, che le donne usavano per tenere il peplo aderente al corpo | sciogliere la zona, (lett.) andare sposa. | **8.** (lett.) fascia che cinge la vita; cintura.

"Potrei anche intitolare questo lavoro *Alla ricerca dell'originale perduto*, o un viaggio nel quale si fondono storia e geografia, nel quale si mescolano nozioni collettive e personali, nel quale si trovano fotografie volutamente banali accanto

ad altre ben meditate, un viaggio nel perenne immutabile accompagnato da un vivo desiderio del miracoloso.
Il mio tentativo di vedere ogni cosa che è già stata vista, e di osservarla come se la guardassi per la prima volta, può apparire presuntuoso e utopistico. Ma attualmente è questo che mi interessa maggiormente.
In molte fotografie si può notare una malinconia deliberata, ma nel contempo vi è una certa ironia, il che richiede da parte mia un maggiore distacco. Ma mi sono dedicato a questo lavoro nella massima libertà, senza dimenticare gli elementi del gioco e dell'impegno e senza pormi rigide delimitazioni.
Le fotografie si riferiscono ad altre fotografie già viste e divengono così immagini fluttuanti, come quelle registrate dalla nostra memoria.
Parlando in precedenza di Still-life avevo detto che, secondo me, alcuni oggetti sembrano particolarmente adatti a trattenere i ricordi. Quindi i luoghi e gli oggetti che ho fotografato sono vere e proprie 'zone della memoria', ovvero località che dimostrano più di altre che la realtà si è trasformata in un grande racconto."

Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, *Still-life. Topografia-Iconografia* (1982), in Id., *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, Società Editrice Internazionale, Torino 1997, p. 47.

From www.collinsdictionary.com; www.etymonline.com. Accessed 3June 2016

zone (zəʊn) verb (transitive) [1760, "mark with zones," from *zone* (n.), late 14c., from Latin *zona* "geographical belt, celestial zone," from Greek *zone* "a belt, the girdle worn by women at the hips," related to *zonnynai* "to gird," from PIE root **yos-* "to gird." Land use planning sense is from 1916]. | **1.** to divide into zones (regions, areas, or sections characterized by some distinctive feature or quality), as for different use, jurisdiction, activities, etc. | **2.** to designate as a zone. | **3.** to mark with or divide into zones.

"People had been working for so many years to make the world a safe, organized place. Nobody realized how boring it would become. With the whole world property-lined and speed-limited and zoned and taxed and regulated, with everyone tested and registered and addressed and recorded. Nobody had left much room for adventure, except maybe the kind you could buy. On a roller coaster. At a movie. Still, it would always be that kind of faux excitement. You know the dinosaurs aren't going to eat the kids. The test audiences have outvoted any chance of even a major faux disaster. and because there's no possibility of real disaster, real risk, we're left with no chance for real salvation. Real elation. Real excitement. Joy. Discovery. Invention."
"The laws that keep us safe, these same laws condemn us to boredom."
"Without access to true chaos, we'll never have true peace. "
"Unless everything can get worse, it won't get any better."

Chuck Palahniuk

Chuck Palahniuk, *Choke* (New York: Anchor Books, 2002; or. ed. 2001), p. 159.

INDICE DEGLI AUTORI / AUTHORS

E. Arroyo 251
A. Aymonino 384

C. Baglivo 390
P. Barbarewicz 451
Baukuh 143
A. Bertagna 518, 589
M. Bertozzi 110, 119
I. Bignotti 532, 538
R. Bocchi 482, 576
M. Bovati ♦ 199, 208
R.G. Brandolino 344

M. Cacciari 383
L. Caffo 466, 472
O. Calabrese 379
P. Castro / Obra 599
P. Ciorra 413, 425
G. Corbellini 17, 25, 100, 214, 221, 377
M. Costello 461

G. De Carlo 620
D. DeLillo 251
J. Derrida 71
A. Di Franco ♦ 348, 357
G. Dorfles 277

U. Eco 609
N. Emery 283, 289, 489, 496

A. Ferlenga 259, 633
M. Ferraris 466, 472
E. Formato 153, 160
H. Foster 621
F.A. Fusco 295

U. Galimberti 615
F. Garofalo 163, 167
D. Gentili 224, 276
M. Gerardi 380
L. Ghirri 654
V. Gioffrè 308, 315
M.G. Grasso Cannizzo 540, 555
V. Gregotti 348, 357
A. Gritti ♦ 62, 70

N.J. Habraken 458
P. Hook 653

B. Ingels 652
R. Ingersoll ♦ 199, 208
F. Ippolito 47, 54

W. Jones 459

Klaus 562
R. Koolhaas 293

J. Lai 641
S. Lavin 294
F. Léger 651
P. Livet 378
L. Lonardelli 165, 190
A. Loos 606

L. Malfona 136, 142
D. Mangin 226
S. Marini 17, 25, 33, 41, 94, 641
G. Mastrigli 617, 618
G. Menzietti 505, 553
L. Merlini 329
N. Mestre 333, 336
R. Miotto 316

V. Nabokov 570
H. Njiric 264
L. Nucci 430, 437

A. Oldani ♦ 238, 245
J. Otero-Pailos 131, 450

C. Palahniuk 655
E. Panofsky 595
D.L. Paternò 547, 562
R. Pavia 594, 638
Peanutz Architekten 497
M. Pericoli 266
M. Perniola 460
F. Pignatelli 439, 441
C. Price 328
F. Purini 337
T. Pynchon 613

F. Rella 610
M. Ricci 398, 405
A. Riciputo 603, 604
B.M. Rinaldi 368, 371
R. Rizzi 247, 249
F. Roche 357
E. Roig 92, 477
L. Romagni 522, 526
A. Rossi 250
R. Rosso ♦ 238, 245
C. Rovelli 621

R. Secchi 292, 598
B. Servino 622
F. Soriano 81, 608, 612

M. Tafuri 225
Tam Associati 380
B. Tschumi 294
E. Turri 272

I. Valente ♦ 180, 189
S. Velotti 76, 80
A. Vidler 614
P. Virilio 101

Yellow Office 168
C. Younès 263, 417

L. and L. Wachowski 255
D.F. Wallace 380, 461

S. Žižek 120

♦ Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani

INDICE DELLE VOCI / WORDS

alfabeto 9
alphabet 17
amnesia 26, 33
anonimo 41
anonymous 47
archaeology 54
archeologia 62
archive 70
art 71
arte 76
atlas 81
augmented reality 87

bianco 92
black 95
bomb 100

cinema 101, 110
circle 119
conservazione 120
corruption 131
corruzione 137

demolire 143
difference 147
differenza 154
disegno 161
distopia 163
drawing 165
dream 168
durata 171
duration 180
dystopia 189

ecologia 190
ecology 200
entropia 208
entropy 214
eredità 221
eresia 225
eterotopia 226

flow 231
flusso 238
form 245
forma 247
fragment 249

garbage 250
geomancy 251
glitch 255
guerra 255

heritage 259
hybrid 263

immaginario 266
inerzia 272
inheritance 272
intervallo 276
irreparabile 277
irreparable 283

junk 290
junkspace 292

kiss 293
kit 294

labirinto 295
latency 302
latenza 309
line 316

machine 328
mappa 328
metabolism 330
metabolismo 333
metamorfosi 337
metropoli 344
modification 346
modificazione 349
mythomania 357

necessità 365
necessity 369
nero 371
norma 377

oblio 378
obsolescence 380
open source 380
organismo 383

paesaggio 384
palazzo 390
paradigm 392
paradigma 398
patrimonio 405, 413
patrimony 417
perimeter 425
perimetro 431
presentism 437
presentismo 439
preservation 441

quadratura 451
quality 458
quantity 459
quotidiano 460

rap 460
reality 461
realtà 466
realtà aumentata 472
recycle 478
relic 483
reliquia 490
reload 497
remains 500
remembrance 505
remix 519, 522
resilience 526
resilienza 532
restauro 539, 541
resto 547
restoration 554, 555
retrofit 562
reverse 570
riciclo 571
ricordo 576
rifiuto 589
rotta 594

scarto 596
simulation 598
souvenir 602, 603
storia 605

teoria 606
terra 609
testimone 610
theory 610
time 613

uncanny 614
usura 614
utopia 615, 617

viaggio 619
vision 620
visionario 621
vita 622

war 630
waste 633
white 638
wrong 641

X-ray 651

yes 651
youth 652

zona 653
zone 655