

## Francesca Belloni

Politecnico di Milano | [francesca.belloni@polimi.it](mailto:francesca.belloni@polimi.it)

ORCID 0000-0002-2778-5827

### KEYWORDS

*grands récits*; narrativa ermeneutica; paradigmi urbani; eventi temporanei; progetti urbani

### ABSTRACT

*Se, come sostenuto da Paul Ricœur, l'architettura è per lo spazio ciò che la narrativa è per il tempo, sarebbe utile interrogarsi, in relazione all'articolata fenomenologia della città contemporanea, sulla condizione delle grandi narrazioni di lyotardiana memoria. Sarebbe inoltre necessario esaminare le ragioni per cui è sempre più difficile mettere in atto strategie di intervento di lungo periodo (cioè legate al carattere duraturo di per sé connotato ai fatti architettonici) capaci di trasformare, se non addirittura di definire fin dalla loro ideazione, le qualità spaziali e architettoniche dei luoghi urbani, di innescare narrazioni in grado di costruirne o ricostruirne la memoria, di "rendere presente l'assente", facendosi carico della complessità urbana e dei suoi incessanti mutamenti.*

*In relazione a tali questioni viene indagato il ruolo delle pratiche temporanee e degli eventi site specific, mostrando quanto questi siano capaci di incidere sulla narrazione urbana, spesso aprendone nuovi capitoli o producendo identità inattese. Sulla traccia di alcuni eventi temporanei particolarmente significativi, che costituiscono per certi versi racconti allegorici, si analizzano qui alcuni progetti solidi, in particolare di ordine artistico, che sono stati capaci di innescare nuove narrazioni e, a partire da esse, di modificare il significato di determinati luoghi, di tradurne il senso all'interno di un orizzonte spaziale più propriamente architettonico.*

English metadata below

# Di cosa in cosa, città e architetture tra *flâneur*, *micro-récits* e paranarrativa

“Queequeg era originario di Kokovoko, un'isola remota a sud-ovest. Non è riportata su nessuna carta; i luoghi veri non lo sono mai.



Herman Melville, *Moby-Dick o la balena*, 1851

Se, in accordo con Paul Ricœur, supponiamo che l'architettura sia per lo spazio ciò che la narrativa è per il tempo,<sup>1</sup> sarebbe utile interrogarsi sulla condizione o per meglio dire sullo stato di salute delle *grandi narrazioni* rispetto all'articolata fenomenologia della città contemporanea, ai recenti paradigmi della sostenibilità, della rigenerazione urbana o dell'urbanistica tattica che, se ci è concesso prendere a prestito sintagmi della neoavanguardia degli anni Sessanta, paiono nascondere, dietro a un rosario di buone intenzioni, il caos espressivo e la disarticolazione della realtà in cui viviamo.

Bisognerebbe inoltre chiedersi se gli esiti tangibili di tali modalità d'intervento sulla città, apparentemente capaci di ricomporre ogni dissidio e prefigurare scenari pacificati, individuino principi o regole di trasformazione – siano cioè i figli o i cugini delle visioni urbane che dalla fine dell'Ottocento fino agli anni Settanta del Novecento, da Ildefons Cerdà a Rudolf Eberstadt, dagli Archigram a Superstudio, hanno costruito il pensiero sulla città e il *corpus* teorico a essa correlato – o piuttosto rappresentino un'accattivante riscrittura con codici differenti, ma per

lo più equivalenti, delle tecniche operative dell'urbanistica, cioè di quegli strumenti di trasformazione e gestione del territorio che hanno regolato la crescita delle città negli ultimi cento anni. Oltre a ciò sarebbe utile stabilire se tali nuovi paradigmi, venuti in soccorso della ormai morente (o meglio dell'ormai morta) urbanistica classica, siano in grado di ritrovare il filo del discorso che la città va costruendo fin dalle sue origini, o piuttosto rinuncino apertamente a discorsi compiuti – le *grandi narrazioni* appunto – e di conseguenza alla retorica ad essi collegata, per “inventare nuove tradizioni”,<sup>2</sup> che contribuiscano a intrecciare narrazioni di altro genere e da qui differenti sistemi di leggere, identificare e definire lo spazio urbano, come entità generale, e i singoli luoghi, quali sue particolari declinazioni.

Potremmo viceversa, anziché ripartire da Ricœur, concordare con Jean-François Lyotard sulla fine dei *grands récits* della modernità, costruiti sugli ideali positivisti del progresso scientifico, tecnologico o sociale, e ammettere l'impossibilità stessa delle *grandi narrazioni* come ineludibile *condizione postmoderna*, cioè di quello “stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo”.<sup>3</sup> Secondo Lyotard, postmoderna è infatti l'epoca all'interno della quale “la funzione narrativa perde i suoi funtori, i grandi eroi, i grandi pericoli, i grandi peripli ed i grandi fini [e] si disperde in una nebulosa di elementi linguistici narrativi, ma anche denotativi, prescrittivi, descrittivi, ecc. [...]”.<sup>4</sup> Gli *smart district* o i *luoghi terzi*, la *sharing economy* o la svolta *green*, la *governance* partecipativa o la gentrificazione paiono soggiacere a tale condizione, nel momento in cui moltiplicano le (micro) narrazioni senza individuare, per loro stessa attitudine, principi generali e affidano la lettura delle trasformazioni a interpretazioni *ex post* o, solo in alcuni casi, sincrone rispetto alle azioni che descrivono; “la società che ne deriva dipende [...] – ritornando a Lyotard – da una pragmatica delle particelle linguistiche”, e si caratterizza per la compresenza di “molti giochi linguistici differenti, che costituiscono l'eterogeneità degli elementi”<sup>5</sup> e li traducono in *micro-récits* svolti su piani logici differenti, variamente intrecciati, inevitabilmente non lineari, discreti e per lo più incompleti.

Generalizzando si potrebbe affermare che, se nel rapporto con il progetto le *grandi narrazioni* (non solo urbane) che hanno percorso il Novecento anticipavano o in qualche modo preesistevano, almeno logicamente, alla città su cui si proponevano di intervenire, svelandone i nessi che si andavano decodificando attraverso il progetto, oggi, quantomeno nelle pratiche correnti e stando alla pubblicistica dominante, pare che il racconto urbano si costruisca viceversa a partire dalla registrazione dei fenomeni, producendo una sorta di *paranarrativa* che descrive le dinamiche in atto per delinearne eventuali o ulteriori elaborazioni, operando sull'interpretazione del loro significato, non tanto urbano o architettonico quanto piuttosto sociale o economico: una paranarrativa a commento dei fatti durante il loro svolgersi. Ciò premesso, sarebbe a questo punto doveroso indagare le ragioni per cui è sempre più difficile mettere in atto strategie di intervento capaci di trasformare, se non addirittura di definire fin dalla loro ideazione, le qualità spaziali e architettoniche dei luoghi urbani, di innescare narrazioni in grado di costruirne o ricostruirne la memoria, di “rendere presente l'assente” facendosi carico della complessità della città e dei suoi incessanti

mutamenti, di “proiettare nel futuro – sempre citando Ricœur – il passato ricordato.” E ciò non tanto e non solo nei termini della narrazione di ciò che è stato, quanto piuttosto di una narrazione *produttiva*, di una narrazione che traduca l'immaginario in spazi costruiti:

[...] l'abitare ricettivo e attivo implica una lettura attenta dell'ambiente urbano, un riapprendimento continuo della giustapposizione degli stili, e quindi anche delle storie di vita di cui recano traccia tutti i monumenti e gli edifici. Fare in modo che le *tracce* non siano soltanto dei resti, bensì testimonianze riattualizzate del passato che non è più ma che è stato, fare in modo che l'esser-stato del passato sia salvaguardato nonostante il suo non-essere-più: è quanto può la ‘pietra’ che dura.<sup>6</sup>

Per riportare in ambito architettonico tali riflessioni ci viene in aiuto il Massimo Cacciari dell'*Adolf Loos e il suo Angelo*, che suggerisce come il *commento* alla tradizione possa prefigurare nuovi ordini: “trattare l'effimero, il suo movimento, i suoi cumuli di domande e di attese, come se fosse ancora un Testo, ne godesse ancora la autorità – ciò significa assumere l'effimero con disperata, profonda *serietà*”.<sup>7</sup> *Commento* che si costruisce nel confronto con la tradizione e altresì nell'ascolto dell'effimero, ripercorrendo la storia delle idee, i progetti e le architetture costruite per spingere lo sguardo in profondità. *Commento* che in questo modo si conforma con le mutate condizioni della contemporaneità e, operando rigorosamente, aspira a commisurare la vaghezza con precisione.

Sullo sfondo di tali considerazioni, pare che il discorso sul rapporto tra narrazione e città possa in qualche modo ricollocarsi a cavallo tra la “nebulosa di elementi linguistici” di Lyotard e il “riapprendimento continuo” di Ricœur, in quell'isola remota evocata da Melville, che non è riportata su nessuna carta, proprio come non lo sono tutti i luoghi significanti. Il paradosso di Kokovoko consente di avviare una riflessione sulle ragioni per cui la riconoscibilità architettonica dei luoghi stia progressivamente venendo meno e, di contro, si abbia la sensazione di assistere al radicamento in differenti ambiti urbani, sociali e culturali di pratiche ricorsive.

Se da un lato si assiste alla crescente incapacità di riscrivere il volto urbano della città – secondo le tradizionali accezioni che tale locuzione implica –, dall'altro pare che il rapporto tra urbanità e narrazioni trovi altre vie per definirsi, a partire dall'abitare e dalla relazione che il singolo individuo stabilisce con la metropoli e lo spazio in cui vive.

La fenomenologia urbana apre il campo a una sorta di fantasmagoria della città contemporanea costantemente instabile, che ricorre, per definire i suoi confini fisici e narrativi, all'invenzione di *nuove tradizioni*, come all'interno di un apparente cortocircuito logico, secondo cui il presente si costruisce sul futuro, selezionando il passato che più si adatta a tale ri-presentazione.

A questo punto, come non condurre il discorso alla porosità della Napoli di Walter Benjamin, dove per certi versi è la narrazione stessa a costruire la città, o, ancora, a quella Mosca labirintica e disorientante che si nasconde e si moltiplica all'interno di un gioco di scatole cinesi, prefigurando una sorta di



1

nostalgia della modernità?

I frammenti della fantasmagoria urbana di Benjamin, attraverso cui il *flâneur* ricomponne in forma onirica e rarefatta la fisionomia della città moderna e il carattere labirintico della metropoli, consentono infatti di istituire alcune assonanze con la condizione della civiltà postmoderna e della città contemporanea, non tanto e non solo nei termini legati alla reificazione moderna delle merci e al loro rapporto con l'immagine sfuggente della città: pare che il "botanico del marciapiede" preconizzato da Benjamin, seguendo le orme del "determinismo locale" di Lyotard, abbia trasformato il progettista visionario e utopista del Movimento Moderno in osservatore, in cultore della materia complessa e articolata che gli si para dinnanzi, in conoscitore analitico del tessuto urbano. Il "botanico da marciapiede",<sup>8</sup> nella sua variante postmoderna, potrà quindi "raffinare la [sua] sensibilità per le differenze e rafforzare la [sua] capacità di tollerare l'incommensurabile",<sup>9</sup> e riuscire così – secondo un'accezione in qualche modo eretica delle posizioni di Lyotard – a generare nuovi ordini di pensiero, nuovi immaginari e da qui nuove configurazioni spaziali, nuovi progetti (architettonici).<sup>10</sup>

Che prevalga dunque il postmodernismo di Lyotard o l'ermeneutica narrativa di Ricœur, che l'architetto possa ancora essere utopista visionario o si debba convertire a *osservatore urbano* per immergersi, come il *flâneur*, nello spazio vivido della metro-

poli, sarebbero in ogni caso da prendere in considerazione due questioni: la prima che, in quanto progettista, l'architetto non può esimersi dal progetto nella sua forma concreta, sia esso da ricondursi o meno alla sfera metafisica; la seconda che "la città è sottoposta a contraddittorie domande. Voler superare tale contraddittorietà è cattiva utopia. Occorre invece *darle forma*. La città è il perenne *esperimento* per dar forma alla contraddizione, al conflitto".<sup>11</sup>

Che questi siano sintagmi, parole o lemmi, declinati in diverse lingue, di un'unica *grande narrazione* o che effettivamente non siano che un pulviscolo narrativo o paranarrativo, che traduce in racconti brevi se non addirittura in aforismi le nuove modalità di usare e riconfigurare la città, ciò che si rende evidente è che, passando da Baudelaire per mano di Benjamin fino ad arrivare alle azioni su cui si catalizza oggi l'attenzione delle riviste di architettura e di molta della letteratura disciplinare, il centro del discorso urbano contemporaneo sono gli spazi residuali, dismessi o marginali, che, attraverso una trasformazione di senso più che di forma, attivano nuove dinamiche.<sup>12</sup>

Non potendo in questa sede entrare nel merito di una trattazione esaustiva delle trasformazioni dello spazio nella città contemporanea, si vorrebbe tuttavia mostrare quanto le pratiche temporanee e gli eventi *site specific* siano capaci di incidere sulla narrazione urbana, spesso aprendo nuovi capitoli o pro-

ducendo identità inattese.

Certo, prima di procedere oltre, si dovrebbe ricordare il cinismo del Koolhaas di *Junkspace* che nel 2001 ammoniva il mondo introducendo, con piglio disincantato e attitudine postmoderna, lo *spazio spazzatura* quale ulteriore categoria del pensiero di cui il XXI secolo, secondo le sue previsioni, dovrebbe esserne l'apoteosi. E se tali ammonimenti ci potrebbero convincere che effettivamente il "*Junkspace* è ciò che resta dopo che la modernizzazione ha fatto il suo corso o, più precisamente, ciò che si coagula mentre la modernizzazione è in corso, [cioè] le sue ricadute",<sup>13</sup> ci pare di non poter sottovalutare quanto, pur concordi che il nostro XXI secolo ci dia modo di concedere a Koolhaas il beneficio del dubbio, alcuni residui siano permanenti e al nostro risveglio – ogni lunedì mattina – ci si debba ancora chiedere chi dei due abbia ragione, se Rem o Ludwig. Sarà infatti vero che "il *Junkspace* inventa storie da ogni parte, i suoi contenuti sono dinamici e tuttavia stagnanti, riciclati o moltiplicati come in una clonazione: forme in cerca di funzione come paguri in cerca di un guscio vuoto" e che il dilagante e pervadente "*Junkspace* perd[a] le architetture come un rettile perde la sua pelle [e] rinasce[a] ogni lunedì mattina",<sup>14</sup> ma tutto ciò riesce a convincerci che, per certi versi, non abbia ancora ragione Mies a sostenere che "non si può – anche perché non è tutto sommato così facile – inventare una nuova architettura ogni lunedì mattina?"<sup>15</sup> Alcuni casi significativi di eventi tempo-

ranei possono contribuire a precisare tali riflessioni: luoghi del pensiero all'interno dei quali, attraverso dispositivi spaziali talvolta insoliti, si producono nuove narrazioni.

Che specie di narrazioni? Narrazioni belle o brutte? Grandi o piccole? Non lo sappiamo. Narrazioni (potremmo dire), con buona pace di Lyotard e delle sue idiosincrasie per il progetto, che tuttavia, come egli stesso faceva notare, difficilmente potrà aspirare a statuti universali, mentre dovrà in qualche modo prendere atto della condizione soggettiva, plurale e dispersa in cui agisce.

Non è quindi casuale che il discorso muova da quanto proposto a Palermo nel 2018 da Manifesta 12.<sup>16</sup> Il tentativo messo in atto dalla Biennale nomade d'arte contemporanea e dai suoi mediatori culturali, dando seguito alle indagini condotte dallo studio OMA, è stato quello di lavorare sul corpo concreto della città, a partire dai luoghi abbandonati e degradati, con interventi puntuali che moltiplicassero le narrazioni e le facessero entrare in risonanza tra loro.

Per la prima volta, nel caso di Palermo, la direttrice di Manifesta Hedwig Fijen ha ritenuto utile commissionare a uno studio di architettura una ricerca sulla città sede dell'evento, in modo da riuscire a spingersi oltre i consolidati confini artistici. Tali studi preliminari – seguiti per OMA da Ippolito Pestellini Laparelli, socio dello studio nonché uno dei *creative mediator* della biennale stessa – sono poi confluiti nell'ossatura di *Palermo At-*



2

las e sono stati successivamente impiegati come una sorta di pre-narrazione, che ha dato forma all'evento.

[*Palermo Atlas*] si basa su una collezione onnivora di storie e testimonianze raccolte sul campo e supportate da dati e mappe. *Palermo Atlas* si pone come forma di mediazione creativa fra Palermo e Manifesta 12 e getta le basi dell'approccio curatoriale, ricavandolo dalla città.<sup>17</sup>

A partire da tali premesse, e impiegando metodologie figlie di altre esperienze e certamente debitrice verso una tradizione pubblicitaria lungamente sperimentata dallo studio OMA e dal suo fondatore in eventi e contesti differenti, Manifesta ha messo in atto azioni – intese come narrazioni di possibili configurazioni fisiche – capaci di riconsegnare alla collettività spazi dimenticati, incompiuti o addirittura legati a eventi dolorosi della storia locale.

Nella presentazione dei curatori si legge:

In stretta collaborazione con la comunità locale, Manifesta 12 intende interpretare la città come un laboratorio per affrontare le sfide del nostro tempo, cercando le tracce di futuri possibili. In una fase di crisi della globalizzazione, Manifesta 12 sceglie di essere radicalmente locale, relazionandosi con la città in tutte le sue diverse componenti. [...]

Manifesta 12 [...] dialogherà [...] con le componenti più immateriali della città. Lo farà onorando la storica tradizione di racconti o cantastorie attraverso una serie di nuove produzioni narrative sulle reti nascoste della città [...].<sup>18</sup>

Le implicazioni sociali e politiche di Manifesta a Palermo sono state molto sfaccettate e le critiche mosse alla manifestazione di diverso genere,<sup>19</sup> non volendo entrare nel merito di tali questioni, si vorrebbe qui proporre una lettura il più possibile slegata da dinamiche non strettamente architettoniche e urbane, pur consapevoli che la città, le sue narrazioni e le sue trasformazioni non possano essere confinate in un ambito esclusivamente disciplinare.

Certamente sbilanciato verso temi non direttamente architettonici e urbani, ma di una certa rilevanza per mettere a fuoco la strategia impiegata dai curatori, è stato l'evento legato alla processione di Santa Rosalia. **Fig.1** Già altre volte oggetto dell'attenzione degli architetti, fin da Paolo Amato che tra il Seicento e il Settecento disegnò il volto della Palermo barocca, questa processione, come quella del Redentore a Venezia, è un evento transitorio fortemente connotato, capace di cambiare il volto e la struttura narrativa della città durante il suo svolgersi. Il 16 giugno del 2018, con *Tutto*,<sup>20</sup> tali caratteri sono stati forzati (a partire dalla scelta di una data non coincidente con quella dello storico Festino di Santa Rosalia) e declinati in modo che diven-



3 | 4

Caruso St John+Marcus Taylor, *Island*,  
Padiglione della Gran Bretagna,  
Biennale di Architettura di Venezia 2018;  
fotografie di Hélène Binet

3

tassero espressione di sincretismo religioso e dialogo tra culture; al di là di tali (nobili) intenzioni, ciò che in realtà pare di particolare interesse sono le modalità con cui Matilde Cassani ha operato per produrre una sorta di fantasmagoria urbana, che sarebbe forse piaciuta al Benjamin dei *Passages* e che, seppur per certi versi "inautentica",<sup>21</sup> ha messo in scena un'esperienza visivo-emozionale di forte impatto, uno "spettacolo pirotecnico diurno, specificatamente pensato per i Quattro Canti di Palermo",<sup>22</sup> in grado di sovrapporsi e connotare in senso *ipernarrativo* l'evento legato al rito processionale del carro della santa. Al di là di questa particolare *performance*, l'apertura di Palazzo Costantino con le installazioni di Videomobile, il *Ponte Luminaria* di Roberto Collovà e molti altri interventi *leggeri* – ricompresi per lo più nella sezione "City on stage" – hanno avviato un processo di riattivazione, seppur complesso e in qualche modo contraddittorio, in grado di mostrare quanto innesti di tal genere possano contribuire alla riconfigurazione degli spazi pubblici in forma temporanea. In un'ottica di lunga durata, facendo propri sistemi narrativi del tutto contemporanei, Manifesta dà forma a una sorta di *minimalismo urbano* essenziale e, per contrasto, assolutamente eloquente.

In tal senso si rivela centrale il ruolo degli spazi residuali, dismessi o marginali: l'esperimento messo in atto da Manifesta, attraverso l'*Atlas* curato da Pestellini Laparelli, ha tentato di ricondurre alla spazialità della città vissuta edifici da tempo chiusi al pubblico, luoghi dimenticati o abbandonati, interstizi e frammenti che avevano perso il loro valore urbano per ricon-

segnarli alla città attraverso interventi minimi, a partire dalla ri-significazione di ciò che era già presente, operando sue potenziali riletture. Non occupandosi intenzionalmente degli spazi rappresentativi della città storica, mete del turismo corrente, Manifesta si interroga sui *non (più) luoghi* e sul ruolo che essi possono giocare nella ridefinizione del discorso urbano contemporaneo.<sup>23</sup> È la stessa Fijendi ad affermare, in merito all'esperienza palermitana

Abbiamo avuto modo di scansionare la città tramite ricerche scientifiche e con la raccolta di storie tratte da una varietà di fonti formali e informali. Abbiamo portato avanti Manifesta con un approccio olistico, espresso anche attraverso l'uso di vari mezzi d'indagine.<sup>24</sup>

Uno dei casi più significativi di tali narrazioni *ritrovate* è l'installazione del collettivo Rotor a Pizzo Sella, luogo simbolo dell'abusivismo edilizio della storia palermitana. Il solo mostrare l'oggetto incompiuto e abbandonato si trasforma in atto progettuale, tanto che il titolo dato a quei minimi interventi messi in opera su uno degli scheletri di cemento abbandonati è *Da quassù è tutta un'altra cosa*. **Fig.2** Attraverso la negazione stessa dell'atto costruttivo, Rotor vuole dimostrare che è possibile "trasformare Pizzo Sella in una gigantesca macchina per cambiare la prospettiva su Palermo"<sup>25</sup>: la casa (incompiuta poiché frutto di un'azione illegale) diventa archetipo di se stessa.



4

I Rotor sono architetti e lavorano con strumenti architettonici, si fanno domande architettoniche. Hanno riconosciuto in quel luogo un potenziale dispositivo di osservazione del paesaggio che ha un effetto molto positivo, quasi riconciliante con le ferite di Pizzo Sella, consentendo di guardare alla città, alla Conca d'Oro e alla cementificazione, e di riflettere su ciò che è successo in trent'anni di *governance* mafiosa e politica. L'hanno fatto con quello che hanno trovato sul luogo, cioè solo con materiali architettonici [...]. Hanno prodotto una condizione di sospensione, uno stato di equilibrio [...] che ha la forza di mostrare un possibile scenario di riattivazione che, con un intervento molto leggero e impiegando un'economia bassissima, è capace di rendere quel luogo accessibile.<sup>26</sup>

In stretta sinergia con i temi trattati da Rotor ha lavorato Alterazioni Video con Fosbury Architecture per partire da Palermo (in realtà da Giarre e ben prima, nel 2007) e risalire l'intera penisola italiana alla ricerca di infrastrutture o edifici incompiuti per riconoscerci un vero e proprio stile architettonico. Con il loro *Incompiuto. Nascita di uno stile*,<sup>27</sup> in modo certamente provocatorio, ma di un certo interesse non tanto politico o sociale quanto disciplinare, gli autori di questa ricerca e delle fotografie che accompagnano il viaggio – attraverso la storia tragica dell'edilizia pubblica italiana degli ultimi quarant'anni – ritrovano, nelle opere che popolano tale insolita mappa architettonica,<sup>28</sup> figure ricorrenti e forme espressive. Mettendo in scena, attraverso

nuove connessioni, cose che c'erano già, costruendo cioè un diverso *storytelling*, tale indagine modifica i nessi tra gli eventi e le chiavi interpretative degli oggetti: "è proprio qui [...] che il 'miracolo' si compie: l'Incompiuto diventa stile. Uno stile 'di fatto'. Uno stile *malgré soi*. Uno stile che è anche – e ancora di più – uno 'stile di vita': *modus vivendi et operandi* tipicamente italiano".<sup>29</sup>

In merito invece ai cosiddetti progetti solidi o presunti tali che una prospettiva di tal genere potrebbe mettere in opera, pur considerando le difficoltà che si incontrano nel dimostrare come gli immaginari (artistici e non) possano fissarsi nello spazio costruito e riscriverne la storia a partire da scenari imprevisi, un accenno alla vicenda di Palazzo Butera è forse doveroso. Collocato al centro della Kalsa, l'antico quartiere arabo della città, per molto tempo simbolo del degrado cittadino, il piano non finito di Palazzo Butera è stata una delle sedi di Manifesta e, al di là della facile constatazione di aver ospitato una delle installazioni più *instagrammate* della biennale,<sup>30</sup> mostra lo sforzo di aprire alla città un edificio simbolo della sua decadenza, riconsegnandolo alla fruizione collettiva in una prospettiva di lungo termine. Certamente la vicenda legata all'acquisizione del palazzo da parte di Massimo Valsecchi e all'opera di restauro intrapresa non può essere ricondotta a pratiche facilmente replicabili, per le evidenti condizioni di eccezionalità che rappresenta; tuttavia l'affermazione spesso citata di Valsecchi, secondo cui "[...] in questo momento dove politica e economia non riescono a dare risposte concrete, forse soltanto l'arte può aiutare",<sup>31</sup> ci lascia

supporre che l'arte, attraverso la relazione spaziale prodotta nel rapporto con l'architettura e la città, possa trasformarsi in uno strumento efficace per individuare nuove potenzialità e inaspettate soluzioni.

Parte di questo ragionamento sono anche esperienze di altro genere. In particolare, le biennali d'arte e d'architettura si stanno dimostrando sempre più interessate a sperimentare modalità alternative di intendere il progetto urbano. La Biennale di Venezia negli ultimi anni ha dimostrato che esistono concrete possibilità di ribaltare i modelli di fruizione dello spazio, modificando configurazioni consolidate per sperimentarne di diverse, in grado di narrare (oltre che di mettere in atto) spazialità impreviste.

Ne è un esempio, tra tanti, *Island*, il Padiglione Britannico alla Biennale di Architettura di Venezia del 2018, per il quale i curatori, gli architetti Caruso St John in collaborazione con l'artista Marcus Taylor, costruiscono una piazza pensile – un atipico *freespace* – impiegando un ponteggio provvisorio sovrapposto all'edificio esistente, la cui copertura emerge al centro della nuova piazza, come la sommità di un'isola sommersa. **Fig.3**

In questo caso, rispetto al riconoscimento del valore collettivo dei luoghi urbani, l'inversione di senso tra effimero e duraturo si opera producendo un atto di spaesamento attraverso il quale si restituisce al visitatore, distratto dalla macchina della biennale, la meraviglia della laguna veneziana fino a San Servolo e oltre.

**Fig.4** L'intento dei curatori è quello di *operare* un'esperienza architettonica, urbana e paesaggistica; la narrazione, l'intreccio e la *fabula* si autoproducono e l'invenzione viene composta, di giorno in giorno, da coloro che visitano il padiglione. Di nuovo – e forse non è casuale in tal senso che sia stato Marcus Taylor il promotore della proposta – l'evento pare avere il sopravvento sulla costruzione, la narrazione sull'architettura, e pare anche che una delle conclusioni possibili sia che non serva far nulla, pur ricordando, come sostiene John Morgan, curatore del progetto grafico del catalogo, che “non fare nulla è difficile e non va sottovalutato”.<sup>32</sup> Non si deve sottovalutare neppure che questo ipotetico *non far nulla* ha un forte legame con i modelli della tradizione che si sceglie, con le storie che decide di raccontare nuovamente e con le *isole* del passato (fisiche o concettuali) a cui si riferisce: ancora una volta spazi e tempi, architetture e narrazioni.

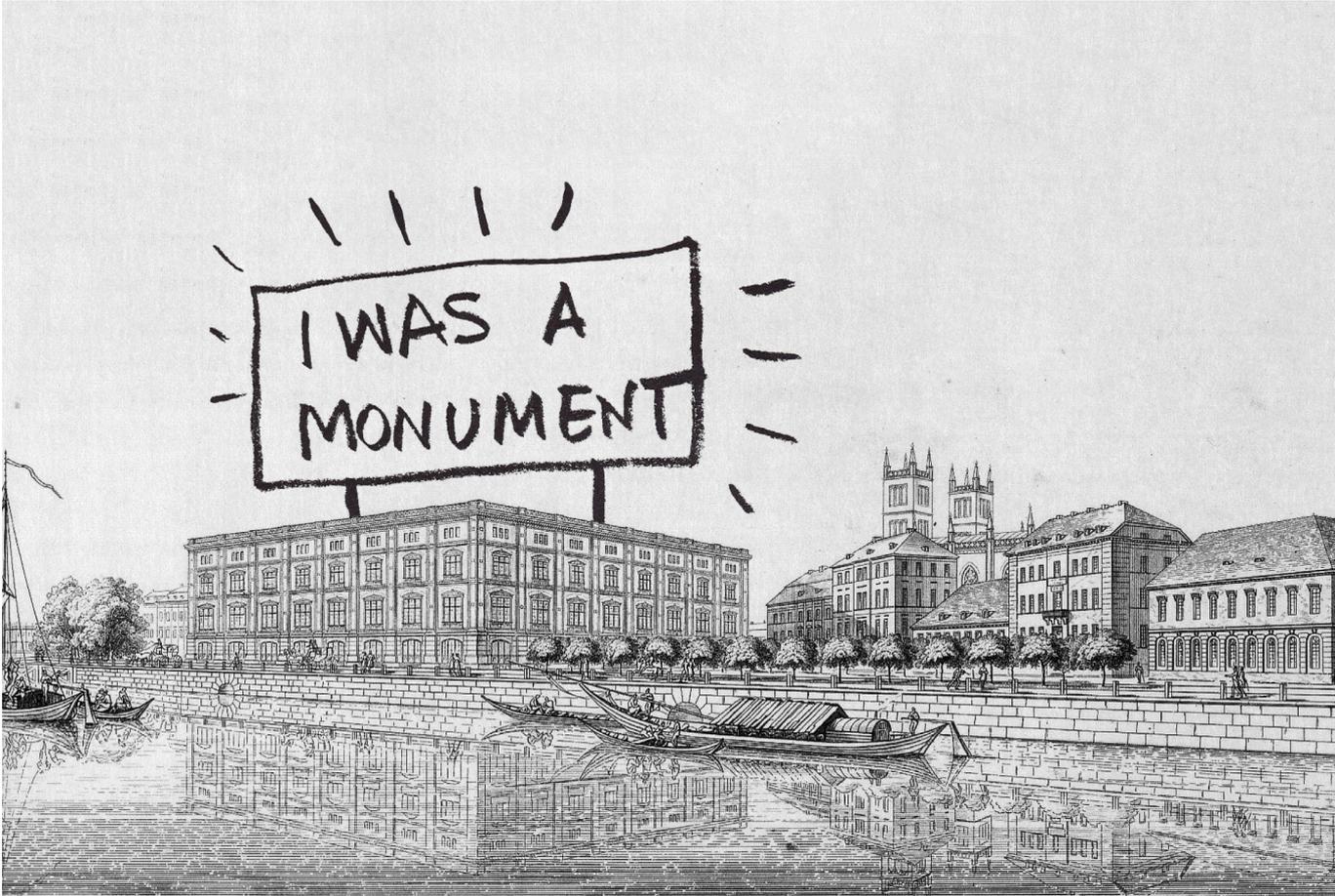
Da qui come non ricondurre questo nostro discorso al primitivo antecedente di *Island*, alla Venezia di Rossi, al suo teatrino galleggiante che dalla Punta della Dogana, come l'Ulisse di Omero, viaggia per mare fino a Dubrovnik o si ricostruisce, anni dopo, Sottoripa sulla terraferma di Genova? E come non notare che se il ponteggio di Caruso St John e Taylor “potrebbe significare la rettifica di un passato imperfetto, l'abbellimento di un presente solido o l'anticipazione di un futuro praticabile”, mette cioè l'accento sul “cambiamento [in quanto tale] e pone domande sulle implicazioni del cambiamento stesso”,<sup>33</sup> i tubi Innocenti del Teatro del Mondo si disvelano viceversa solo all'interno, mentre verso la città si costruisce un racconto duraturo seppur mobile, architettonico seppur effimero. Il teatro, pur partecipe delle oscillazioni della laguna, aspira a essere architettura, a divenire parte della scena fissa della città, come testimonia il rapporto che si istituisce tra la sfera metallica, con la bandierina a coronamento della copertura, e la Palla d'Oro della Punta della Dogana:

[...] non so se e come questo teatro o 'teatrino veneziano' sarà costruito ma esso crescerà nei miei e negli altri disegni perché ha come un carattere di necessità. [...] Queste sono le poche note su un mio progetto, indipendenti dalla possibilità della sua costruzione e dal suo uso. Ma certamente non indipendenti da una costruzione veneziana, da un modo di progettare che cerca solo nel reale la fantasia.<sup>34</sup>

Al di là dai suoi caratteri architettonici, o forse proprio grazie a essi, il Teatro del Mondo, che nella complessa *fabula* del suo autore è spesso protagonista e al contempo comparsa, ha prodotto molteplici narrazioni, e pare che, a quarant'anni dalla sua costruzione (e smontaggio), sia ancora oggi in grado di produrre. Un grande assente che, nato come struttura effimera, si è guadagnato un posto tra le architetture di pietra e, viaggiando altrove, ha contaminato mondi e generato storie, producendo una complessa e articolata opera di divulgazione, tanto che, anche per il fragile e ingombrante teatro rossiano, si potrebbe dire che:

Venezia è diventata un'idea ed è rimasta a un tempo città viva che l'umidità invade: è un'illusione e anche il luogo concreto che le onde adriatiche inondano; una rappresentazione della realtà e la realtà stessa che, a volte, si confondono l'una con l'altra o si oppongono a vicenda. Venezia e l'altra Venezia che stanno l'una accanto all'altra, l'una dentro l'altra. [...] Eppure non esiste l'una senza l'altra, nessuna delle due può sopravvivere da sola, ambedue sono per noi e per lei stessa Venezia e la Serenissima, immagine e simulacro, storia e mito.<sup>35</sup>

E sono proprio Rossi e Venezia, nonché i tubi da ponteggio del Teatro del Mondo e del Padiglione della Gran Bretagna, a portare il discorso a un'altra città, quella di pietra per eccellenza, la Berlino di Karl Friederich Schinkel, che, dopo le numerose distruzioni novecentesche, ricostruisce la sua immagine optando per una sorta di eterno ritorno delle forme, irrinunciabili per la memoria che rappresentano e per il ruolo urbano che svolgono. Il *Rekonstruktivismus*<sup>36</sup> ne è l'esito: un processo che procede ricostruendo in scala 1:1, là dove sorgevano, secondo il principio del *com'era, dov'era*, i più importanti monumenti perduti della storia della città. Ne è un esempio, seppur anomalo, la *Inszenierung* (messa in scena) della Bauakademie di Schinkel che da anni, in attesa di una vera e propria ricostruzione, campeggia con le sue quattro facciate pressoché identiche a segnare, all'angolo della Spree, l'asse di collegamento tra la Schloss Platz e il Gendarmenmarkt. Dopo la riedificazione nel 2002 dell'angolo nord-est, dal 2004 un'impalcatura di tubi da ponteggio, ricoperta di un telo che replica la figura dell'opera, ne riproduce, seppur in modo effimero, la connotazione architettonica. In questo caso è certamente difficile distinguere tra narrazione e iconografia, riproduzione o descrizione, e soprattutto stabilire quanto il valore della storia e la memoria di eventi tragici possano legittimare la restituzione fisica di un'opera ormai totalmente assente. La Bauakademie, quella di malta e mattoni (splendidi mattoni rossi, ma pur sempre mattoni), era parte della traduzione fisica di una grande narrazione urbana – la Berlino di Schinkel appunto (e non solo) –, era cioè elemento



5



6



7

necessario per la costruzione architettonica formalmente compiuta di un'idea di città che precedeva il carattere architettonico dei singoli edifici che la componevano. La sua *Inszenierung*, pur facendosi interprete del ruolo urbano che quell'edificio assumeva per la Berlino degli anni Trenta dell'Ottocento e che ancora oggi avrebbe (qualora fosse ricostruita), pare contribuire più all'utopica visione di un ordine fisico e sociale pacificato, che opta per la replicabilità di modelli, piuttosto che risalire da quei modelli ai principi architettonici e urbani di cui l'edificio è interprete. Sebbene la dislocazione urbana fortemente consolidata – il suo essere un *monumento berlinese* – possa far propendere per la sua ricostruzione filologica, il rischio è di attingere a una narrazione *ex ante* per promuovere, attraverso una lettura di tipo sociale, un'operazione che ritrova le sue ragioni non tanto e non solo nella configurazione dell'architettura urbana, ma piuttosto nel rapporto, spesso conflittuale, tra spazio urbano e memoria. **Fig.5**

Diverso invece è il discorso che si potrebbe fare in riferimento ai numerosi progetti di reintegro della Cattedrale di Nôtre-Dame dopo l'incendio dello scorso aprile. I danni all'edificio, seppur ingenti, sono parziali e i fatti recenti. La cattedrale, in fase di restauro e consolidamento proprio al momento dell'incendio, era in gran parte esito della *ricostruzione* in stile operata da Eugène Viollet-le-Duc a metà dell'Ottocento, sua era la *flèche*,

come molte parti tra quelle andate distrutte.

Rispetto alla sua ricostruzione si pone un problema architettonico di rilevanza urbana che interessa diversi ordini di questioni, da quelle propriamente compositive e figurative ad altre di matrice critica e teorica, rispetto alle quali è di primaria importanza interrogarsi sul rapporto del presente con il passato, secondo modalità legate più alla narrazione che non alla costruzione. Se ammettiamo infatti che sia il tempo il vero architetto di Nôtre-Dame,<sup>37</sup> sarà fondamentale, nella vicenda della ricostruzione, scegliere quale genere di narrazione – e di conseguenza di *storytelling* ad essa correlato – sarà impiegato per definire gli interventi da attuare: quanto la narrazione degli eventi recenti e la sua trascrizione fisica sarà esaltata o quanto, viceversa, prevarrà il reintegro delle strutture preesistenti, quanto quest'incendio influirà sulla scrittura delle trasformazioni future e quanto invece si tenterà di rimuoverne il ricordo, o di metterlo in scena secondo modalità differenti rispetto ai puri interventi architettonici. D'altronde in qualche modo lo aveva preconizzato lo stesso Victor Hugo che proprio un incendio avrebbe cambiato le sorti della cattedrale; non sappiamo tuttavia se i fatti gli daranno ragione e come il tempo darà corso al suo ruolo da architetto.

Da tale punto di vista non è priva di interesse la proposta dello studio Soltani+LeClercq, seguita alla decisione del governo

5

Karl Friedrich Schinkel, *Bauakademie. Vista prospettica dal ponte del Castello*, 1831; *I was a monument*, montaggio di Felix Torkar (2017).

6

Soltani+LeClercq, *Nôtre-Dame Cathedral*, 2019

7

Ibrahim Mahama, *A Friend*, 2019;  
fotografia di Marco De Scalzi;  
© Fondazione Nicola Trussardi, Milano.

francese di ricostruire il tetto e la guglia esattamente com'era prima dell'incendio. Lo studio – ancora una volta un artista insieme a un architetto – propone di racchiudere la cattedrale all'interno di una membrana trasparente che copra l'edificio durante la ricostruzione: in tal modo il più importante monumento della città si trasformerebbe, per un certo periodo, nella più grande opera d'arte di Parigi (e forse del mondo), divenendo dispositivo esperienziale e mnemonico al contempo. Attraverso l'impalcatura che sorreggerebbe la membrana, i visitatori potrebbero partecipare al processo di ricostruzione, visitandolo come si visita un museo; all'esterno la membrana esporrebbe in modo diafano la cattedrale alla città, esaltandone il valore monumentale per negazione, per assenza. **Fig.6** Il modo con cui Soltani+LeClercq pensano sia possibile interpretare la riedificazione della cattedrale agisce sulla memoria e sul ruolo che essa ha nel produrre l'identità dell'oggi, dando maggior rilievo alla specificità dell'edificio che all'evento dell'aprile scorso:

[...] *something that vaults over 850 years, and when something has existed for that long, it isn't just mnemonic, a relic of the past, but a very active part of what has shaped our identity to this day, on a personal level and by extension sociocultural level, that is by the various ways we have come to know it through architecture, faith, and mass media such*

*as literature and cinema; in sum it is the very embodiment of our world vis-à-vis Paris.*<sup>38</sup>

L'atto di restauro è valutato per le sue potenzialità di *"reinvigorating the relationship we can have with the cities we live in"*,<sup>39</sup> proprio attraverso la compartecipazione della memoria individuale con quella collettiva; la ricostruzione *com'era dov'era* si renderebbe in questo caso necessaria per non interrompere il processo di vita del monumento e potrebbe essere interpretata come la riscrittura borgesiana dell'originale Don Chisciotte, non una copia (quello sarebbe facile) ma "pagine che coincidano – parola per parola e riga per riga – con quelle di Miguel de Cervantes",<sup>40</sup> ossia con l'opera originale.

Non negando il loro debito con i lavori di Fred Sandback o Robert Irwin e con l'intera opera di Christo, Soltani+LeClercq pongono la questione del rapporto tra arte e architettura insistendo sul ruolo del singolo elemento all'interno della città, e sul genere di percezione che si può produrre di un oggetto in relazione alle possibili alterazioni fisiche operabili su di esso.

Un'operazione analoga la compie Ibrahim Mahama che, al di là dei temi sociali, politici ed economici affrontati, mette in scena la trasformazione di alcuni elementi della città. Ne è un esempio il recente impacchettamento dei caselli daziari di Porta Venezia a Milano, che esalta le relazioni tra i due volumi gemelli



attraverso una compressione visiva ottenuta con l'impiego di sacchi di juta scuri, ponendo l'accento sul ruolo dei caselli all'interno della topografia di Milano e sulla relazione che essi istituiscono tra interno ed esterno della città. **Fig.7** Il loro impacchettamento richiede all'osservatore di prendere una posizione rispetto alla forma e al modo in cui questa forma traduce l'architettura in narrativa, la costruzione in racconto, l'estetica in politica, il passato in presente storico: questo perché Mahama lavora sulla città attraverso l'edificio e, agendo sulla città per com'è, la trasforma in un'altra città possibile.

Negli esempi fin qui trattati, smentito in qualche modo il principio di narritività come regolatore dei fatti, si opera sulla forma inducendo modalità differenti di lettura del mondo per produrre

nessi e relazioni *paranarrative*: la memoria, il ricordo, la permanenza e la stratificazione tornano al centro delle narrazioni urbane attraverso operazioni propriamente formali che invertono i consueti rapporti tra effimero e duraturo per recuperare, di cosa in cosa, il residuo fisico (e strutturale) del discorso spaziale.

Un'esperienza assolutamente lontana da tali sperimentazioni per presupposti e intenzioni – che tuttavia, come quelle già citate, mostra fino a che punto la città possa trasformarsi in opera d'arte e quanto un'operazione artistica sia in grado di trasfigurare alcuni elementi facendoli rivivere (fino a ricostruirli) altrove – è quella messa in atto da Thomas Demand e Caruso St John a Zurigo con *Nagelhaus*. L'artista tedesco e i due ar-



8

chitetti londinesi propongono di ricostruire a Zurigo un piccolo ristorante, che in origine si trovava nella città cinese di Chongqing. Perché Chongqing a Zurigo? Perché un piccolo ristorante cinese nella Escher-Wyss-Platz? Perché *Nagelhaus* (“chiodo ostinato”) di Chongqing, che per la testardaggine dei suoi due proprietari sorgeva isolata, dopo la demolizione degli edifici che occupavano una grande area su cui era prevista la realizzazione di un centro commerciale, diviene nell’immaginario di Demand un oggetto riproducibile, traslabile concettualmente, in qualche modo ripetibile e identico a se stesso, ma ogni volta diverso. Lavorando su spazi marginali in modo allegorico, *Nagelhaus* a Zurigo “propose[s] to locate two modest buildings under the road viaduct. They appear as archaeological fragmen-

*ts of a street that stood there previously, or as structures carefully tailored to fit the precise topography of the heavy concrete structure of the Hardbrücke*”.<sup>41</sup> **Fig.8** Frammenti di Chongqing, per un certo tempo sopravvissuti alla demolizione, sarebbero dovuti ricomparire a Zurigo, ricostruiti secondo fattezze simili a quelle originarie, per diventare prima architettura e trasformarsi poi in archetipo. Secondo un processo contrario a quello della Bauakademie a Berlino, *Nagelhaus* a Zurigo propone la ricostruzione fisica di un simulacro *più o meno com’era, ma altrove*; variando lo *storytelling*, modificando i nessi, *Nagelhaus* rimane se stessa, ma all’interno di una diversa narrazione. Il progetto, pur essendosi aggiudicato il primo premio del concorso indetto dalla municipalità, non viene costruito, così nel 2010 Caruso St

John e Demand realizzano alla Biennale di Architettura di Venezia una riproduzione in scala 1:1.<sup>42</sup> In questo caso, proprio per le condizioni effimere e fittizie in cui viene riproposta, *Nagelhaus* non può essere che un modello, pur in scala reale per dimensioni: non più architettura, non più archetipo, forse icona o ancor più simbolo di un evento politico e sociale, e strumento per una riflessione sul rapporto con il passato e la memoria della città che ogni atto fisico implica e rappresenta.

In generale sembra possibile constatare come le pratiche temporanee, le biennali o gli eventi *site specific*, si stiano dimostrando capaci di esplorare gli spazi dell'architettura a partire da nuove prospettive urbane, producendo, attraverso l'effimero, una sorta di memoria alterata del passato a cui attingono per alimentare configurazioni potenzialmente stabili. Negli ultimi anni, il progressivo assottigliamento della distanza tra le biennali d'arte e quelle di architettura mostra inoltre quanto l'arte tenda a divenire luogo di riflessione per l'architettura e quanto, da parte sua, l'architettura si stia dimostrando in qualche modo incapace di trarre il futuro all'interno dell'apparente mutamento in cui è immersa, e soprattutto tenda a rifiutare la lentezza e la stabilità quali caratteri ad essa connaturati. In questo senso, la perdita di luoghi collettivi riconoscibili e la parallela ricerca di alternative in cui la socialità possa rispecchiarsi non può essere mistificata, né, per contro, rifiutata in nome di un nostalgico passatismo.

A tale proposito Manifesta 12, pur con le intrinseche contraddizioni che ogni evento di questo genere comporta, permette di constatare quanto il racconto della città sia un processo plurale

e non possa esser ridotto, tanto più oggi, a un discorso unitario o a una descrizione solo apparentemente eterogenea, ma monolitica nei fatti. Nomade per statuto, Manifesta 12 dimostra inoltre che le modalità di intervento devono essere diversificate, perché spesso alcuni progetti seppur promettenti si rivelano fallimentari, mentre altri – come prova ad esempio il perdurare degli esiti positivi dell'intervento di Gilles Clément e del collettivo Coloco allo ZEN – si dimostrano inaspettatamente capaci di rimodellare luoghi abbandonati o deturpati e di restituirli alla comunità. Certo sarebbe necessario chiedersi che peso abbia l'architettura all'interno di processi di tal genere, o quanto opere visionarie come il *Ponte Luminaria* di Roberto Collovà abbiano la forza, oltre che di innescare una riflessione profonda sull'ambiente, di produrre cambiamenti a lungo termine, di trasformarsi in *blueprint* capaci di alimentare altri studi o promuovere ulteriori interventi, come lo stesso Collovà sembrerebbe aver auspicato esponendo la sua decennale ricerca *Giardino di giardini. Azioni sulla Costa Sud*, che non si è certamente conclusa con Manifesta 12.<sup>43</sup> **Fig.9**

Dagli esiti alle prospettive, il passaggio di testimone dalla Palermo di OMA alla Marsiglia di Winy Mass per l'imminente Manifesta 13<sup>44</sup> pare in qualche modo promettente all'interno del racconto che con queste riflessioni si è cercato di intrecciare. Una narrazione volutamente plurale e sinestetica che traduce l'eterogeneità del discorso urbano contemporaneo nella complementarietà di molteplici *micro-récits*, dispersi nello spazio e nel tempo, ciascuno in qualche modo esemplare, ma a un tempo incompleto e per nulla esaustivo, una sorta di sinestesia



9

compositiva che riproduce il contenuto attraverso il carattere della forma ricordando in qualche modo i *Calligrammes* di Apollinaire, e il tentativo di conferire rilievo al testo lineare, di farsi forma visibile, superando la dimensione del puro disegno.

E Winy Mass con il suo *Le Grand Puzzle*, mastodontico studio urbano pre-biennale su cui Manifesta 13 ha basato la concezione artistica dell'evento francese, pare supportare questa ipotesi fin dal titolo, che mette in scena la molteplicità delle modalità e delle risorse impiegate e la pluralità degli ambiti indagati, a cui seguono, già in questa fase preliminare, suggerimenti per possibili interventi urbani: **Fig.10**

*Winy Maas's architectural office, MVRDV, and The Why Factory (t?f) were commissioned to explore the city's urban space through the means of artistic research and the latest method of data analysis. This resulted in a compendium of social, cultural, ethical, religious, and geographical structures. It was, however, meant to do more than just describe the status quo. The exploration also began a process that goes far beyond the Manifesta itself, to enrich Marseille's future as a city. This publication allows itself to become an audience and hence, part of the project.*<sup>45</sup>

A partire dall'esperienza positiva di Palermo, Manifesta ripete lo schema della precedente biennale e, affidando lo studio e l'analisi della regione marsigliese a MVRDV e a The Why Factory, investe sulla capacità dell'analisi di trasformarsi in progetto o forse, come sarebbe auspicabile nella miglior prassi, del pro-

getto di trasformarsi in analisi e produrre così gli scenari delle future trasformazioni.

*Le Grand Puzzle* parte dalla città e la colloca su un palcoscenico che non dovrebbe tuttavia essere solo quello della biennale, quanto piuttosto quello della città stessa, delle sue necessità, delle sue peculiarità e dei progetti che tale riflessione potrà produrre.

*Le Grand Puzzle est un outil permettant aux citoyens de repenser les potentiels de leur ville et de son territoire. L'étude, organisée en 9 chapitres, a pour but de guider le lecteur dans sa découverte du 'Grand Puzzle', sans pour autant prétendre donner une conclusion définitive ni une vue simplifiée d'une ville aussi complexe que Marseille. Le but de cette étude est de souligner les potentialités de la ville et de sa métropole, puis, à travers la perspective européenne, d'en extraire les thèmes [...].*<sup>46</sup>

A detta dei curatori *Le Grand Puzzle* offre un ritratto delle condizioni attuali di Marsiglia accettandone la complessità e giocando su di essa per trasformarla in una chiave di lettura (a cui Marsiglia evidentemente ben si presta), a partire dal titolo stesso della biennale – "Traits d'union.s" – che enfatizza, forse fino al limite, tale carattere, tanto da far scrivere: "*Traits d'union.s c'est Nous, pas Je*".

L'aspettativa è comunque molto alta, non solo perché secondo Fijen questa biennale e gli studi che l'hanno preceduta sono da leggersi in stretta relazione con gli esiti positivi dell'edizione



<sup>15</sup> Ludwig Mies van der Rohe, "Wohin gehen wir nun?," *Bauen und Wohnen* XV, n. 11 (novembre-dicembre 1960): 391. Cit. in Vittorio Pizzigoni (a cura di), *Ludwig Mies van der Rohe – Gli scritti e le parole* (Milano: Einaudi, 2010), 223.

<sup>16</sup> La dodicesima edizione di Manifesta, dal titolo "Il Giardino Planetario. Coltivare la Coesistenza", si è svolta a Palermo tra giugno e novembre del 2018.

<sup>17</sup> Ippolito Pestellini Laparelli, "Palermo: geografia allargata," in *Palermo Atlas*, a cura dello studio OMA (Milano: Humboldt, 2018), 12.

<sup>18</sup> "Il Giardino Planetario. Coltivare la Coesistenza," in *m12*, <http://m12.manifesta.org/il-giardino-planetario-coltivare-la-coesistenza/?lang=it> (Data ultima consultazione: 17 Gennaio 2020).

<sup>19</sup> A titolo di esempio, si veda: Maria Acciaro, "L'arte salverà il mondo solo quando la politica avrà fatto il suo dovere," *The vision*, 23 Luglio 2018, <https://thevision.com/cultura/arte-politica/> (Data ultima consultazione: 20 gennaio 2020).

<sup>20</sup> Matilde Cassani, *Tutto* (2018), tecnica mista, performance. In collaborazione con Francesco Bellina e Stefano Edward (Comunità Tamil di Palermo), Santuario di Santa Rosalia di Palermo.

<sup>21</sup> Franco La Cecla, "Manifesta 12, Palermo: considerazioni di un nativo e antropologo," *Il lavoro culturale*, 18 Luglio 2018, <https://www.lavoroculturale.org/manifesta-12-palermo/> (Data ultima consultazione: 20 gennaio 2020).

<sup>22</sup> *Manifesta 12 Palermo. Il Giardino Planetario. Coltivare la coesistenza / Planetary Garden. Cultivating coexistence*, Catalogo di Manifesta 12 Palermo (Milano: Editoriale Domus, 2018), 130.

<sup>23</sup> "Una delle scelte curatoriali principali è stata quella di non usare nessuno spazio consolidato, cioè nessuno spazio che appartenesse al sistema museale o culturale della città, fatta eccezione per il piano non finito di Palazzo Butera; ed è stato anche il motivo per cui non abbiamo accettato di allestire Manifesta nei cantieri culturali della Zisa, come inizialmente ci era stato proposto. Al contrario, attraverso l'occupazione sottile degli spazi abbandonati si è cercato di costruire un manifesto dentro Manifesta, in modo da trasmettere l'idea che [...] si possono [...] avviare operazioni transitorie o favorire interventi che, occupando gli spazi con un'economia ridotta, siano in grado di farli rivivere con sistemi diversi da quelli che comunemente si metterebbero in atto." Ippolito Pestellini Laparelli, "Alfabeti palermitani / Palermo alphabets," intervista di Francesca Belloni, *Architettura Civile. Incompiute città di Palermo / Palermo's unfinished cities* 23-24 (Luglio 2019): 38-9.

<sup>24</sup> Hedwig Fijendi, "Con Manifesta forse aiutiamo a guardare Palermo in modo diverso," intervista di Micaela Deiana, *Il Giornale dell'Arte* 387 (Giugno 2018), <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2018/6/129554.html> (Data ultima consultazione: 7 Maggio 2020).

<sup>25</sup> Rotor, "Rotor a Palermo: 'Da quassù è tutta un'altra cosa'," intervista di Salvatore Peluso, *domusweb*, 19 Giugno 2018, <https://www.domusweb.it/it/speciali/manifesta/2018/rotor-a-palermo-da-quassu-tutta-unaltra-cosa.html> (Data ultima consultazione: 20 Gennaio 2020).

<sup>26</sup> Pestellini Laparelli, "Alfabeti palermitani / Palermo alphabets," 39.

<sup>27</sup> Alterazioni Video e Fosbury Architecture, *Incompiuto. La nascita di uno Stile / The Birth of a Style* (Milano: Humboldt Books, 2018). Il libro è stato preceduto, nel 2012, dal Turbofilm di Alterazioni Video *Per troppo amore*, "una soap-opera psichedelica ambientata nel Parco Archeologico dell'Incompiuto Siciliano a Giarre", che nel 2011 ha vinto il Premio Lo Schermo dell'Arte Film Festival.

<sup>28</sup> Il lavoro sul campo è stato condiviso tra l'altro dall'Anagrafe delle opere Incompiute di interesse nazionale, pubblicata dal Ministero delle Infrastrutture e Trasporti, per il quale i Fosbury stanno seguendo la catalogazione delle opere.

<sup>29</sup> Marco Biraghi, "L'Incompiuto come stile (di vita)," in *Incompiuto*, 72.

<sup>30</sup> Ci si riferisce a *Theatre of the Sun* di Fallen Fruit che, per la componente fortemente immersiva dell'installazione unita alla magnificenza della luce palermitana, si è rivelata una delle opere più apprezzate dal punto di vista percettivo di tutta la biennale.

<sup>31</sup> Giuliano Malatesta, "Massimo Valsecchi e l'utopia di Palermo," *RivistaStudio*, 13 Gennaio 2020, <https://www.rivistastudio.com/palazzo-butera-palermo/> (Data ultima consultazione: 7 Maggio 2020).

<sup>32</sup> Caruso St John & Marcus Taylor, *Island* (Londra: The Store X The Spaces, 2018).

<sup>33</sup> James Lawrence, "Uncharted Territory," *Gagosian Quarterly* (autunno 2018), <https://gagosian.com/quarterly/2019/05/07/uncharted-territory/> (Data ultima consultazione: 20 Gennaio 2020).

<sup>34</sup> Aldo Rossi, "Il progetto per «il teatro del mondo»," in *Venezia e lo spazio scenico*, a cura di Manlio Brusatin, catalogo della mostra, Palazzo Grassi, Venezia, 12-19 febbraio 1980 (Venezia: ed. La Biennale di Venezia, 1980), 110.

<sup>35</sup> Predrag Matvejević, *L'altra Venezia* (Milano: Garzanti, 2003), 109.

<sup>36</sup> A titolo di esempio, in relazione a un tema di ampio spettro e lungamente discusso, si vedano: Michele Caja, "Critical reconstruction as Urban Principle," in *Abitare il futuro. Abitare il nuovo / abitare di nuovo ai tempi della crisi*, a cura di Mariangela Bellomo et al., atti di convegno (Napoli: Clean, 2012), 696-705; Michele Caja, "La facciata tra tettonica e (ri)costruzione," *ANANKE* 80 (Gennaio 2017): 109-11.

<sup>37</sup> È Hugo nel suo *Nôtre-Dame de Paris* a ricordarci: "I grandi edifici, come le grandi montagne, sono opera dei secoli. [...] L'uomo, l'artista, l'individuo si cancellano in quelle grandi masse anonime, l'intelligenza umana vi si riassume e totalizza. Il tempo è l'architetto, il popolo il muratore." Victor Hugo, *Nôtre-Dame de Paris*, trad. Fabio Scotto (Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, 2003), 133-4.

<sup>38</sup> Soltani+LeClercq, "Re-membering Nôtre Dame," intervista, *KooZA/rch*, 2 Settembre 2009, <https://www.koozarch.com/interviews/re-membering-notre-dame/> (Data ultima consultazione: 20 Gennaio 2020).

<sup>39</sup> Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autore del 'Chisciotte'," in *Tutte le opere* (Milano: Mondadori, 1984), 653.

<sup>40</sup> Caruso St John Architects, *Nagelhaus*, Zürich, <https://www.carusostjohn.com/projects/nagelhaus/> (Data ultima consultazione: 31 Gennaio 2020).

<sup>41</sup> Niklas Maak, "Some houses stay, some houses go, some pop-up somewhere else," in *People Meet in Architecture. Biennale Architettura 2010 – Mostra* (Venezia: Marsilio, 2010), 106.

<sup>42</sup> Roberto Collovà, *Giardino di giardini. Azioni sulla Costa Sud* (2018), intervento nello spazio pubblico, tecnica mista, Palazzo Costantino.

<sup>43</sup> La tredicesima edizione di Manifesta, dal titolo "Traits d'union.s", si doveva svolgere a Marsiglia tra giugno e novembre 2020; a causa dell'emergenza COVID-19 è stata rimandata all'autunno successivo.

<sup>44</sup> MVRDV, e The Why Factory, *Manifesta 13 Marseille Le Grand Puzzle* (Berlino: Hatje Cantz 2020). *The Grand Puzzle* è stato sviluppato da MVRDV e da The Why Factory (*thinktank* e istituto di ricerca che fa parte della Faculty of Architecture and the Built Environment della TU Delft, fondato e diretto dallo stesso Winy Maas), in stretta collaborazione con gli studenti dell'École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille e l'École supérieure d'art & de design Marseille-Méditerranée.

<sup>45</sup> "Winy Maas et MVRDV présentent les premiers résultats de l'étude urbaine de Marseille pour Manifesta 13", <https://manifesta13.org/fr/2019/06/27/winy-maas-et-mrvdv-presentent-les-premiers-resultats-de-l-etude-urbaine-de-marseille-pour-manifesta-13/> (Data ultima consultazione: 11 Maggio 2020).

<sup>46</sup> "Marseille Moment", workshop on pre-biennial urban study *Le Grand Puzzle* for Manifesta 13 Marseille, svoltosi a Marsiglia dall'8 al 13 novembre 2018, [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=5&v=1nVgFgZQ6qA&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=1nVgFgZQ6qA&feature=emb_title) (Data ultima consultazione: 11 Maggio 2020).

<sup>47</sup> Adolf Loos, "Architettura," in *Parole nel vuoto* (Milano: Adelphi, 1972), 253.

<sup>48</sup> Claudio Magris, "La base della nostra identità. Perché ci serve una storia dei pensieri e delle passioni," *Corriere della Sera*, 29 Agosto 2005, 28.

## BIBLIOGRAFIA

ALTERAZIONI VIDEO, E FOSBURY ARCHITECTURE. *Incompiuto. La nascita di uno Stile / The Birth of a Style*. Milano: Humboldt, 2018.

CACCIARI, MASSIMO. *Adolf Loos e il suo Angelo*. Milano: Electa, 2000.

CACCIARI, MASSIMO. *La città*. Rimini: Pazzini Editore, 2004.

CARUSO ST JOHN, MARCUS TAYLOR, cur. *Island*. Londra: The Store X The Spaces, 2018.

GRIFFIN, JONATHAN. "Thomas Demand." *Domus* 1042 (Gennaio 2020).

HUGO, VICTOR. *Notre-Dame de Paris*. Traduzione di Fabio Scotto. Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, 2003.

KOOLHAAS, REM. *Junkspace*. Macerata: Quodlibet, 2006.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La condition postmoderne*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.

Manifesta 12 Palermo. *Il Giardino Planetario. Coltivare la coesistenza / Planetary Garden. Cultivating coexistence*, Biennale Nomade Europea / The European Nomadic Biennial. Milano: Editoriale Domus, 2018.

Manifesta 12 Palermo. <http://m12.manifesta.org>

Manifesta 13 Marseille. <https://manifesta13.org>

MVRDV, THE WHY FACTORY. *Manifesta 13 Marseille Le Grand Puzzle*. Berlino: Hatje Cantz 2020.

MAAK, NIKLAS. "Some houses stay, some houses go, some pop-up somewhere else." In *People Meet in Architecture. Biennale Architettura 2010 – Mostra*. Venezia: Marsilio, 2010.

OMA, *Palermo Atlas*. Milano: Humboldt, 2018.

PESTELLINI LAPARELLI, Ippolito. "Alfabeti palermitani / Palermo alphabets." Intervista di Francesca Belloni, *Architettura Civile. Incompiute città di Palermo / Palermo's unfinished cities* 23-24 (Luglio 2019): 37-41.

RICÉUR, PAUL, FRANCO RIVA, cur. *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricœur*. Roma: Città Aperta Edizioni, 2008.

ROSSI, ALDO. "Il progetto per «il teatro del mondo»." In *Venezia e lo spazio scenico*, a cura di Manlio Brusatin, catalogo della mostra, Palazzo Grassi, Venezia, 12-19 febbraio 1980. 110. Venezia: ed. La Biennale di Venezia, 1980.

Triennale di Milano. *Identità differenze. Integrazione e pluralità nelle forme del nostro tempo: le culture tra effimero e duraturo*, XIX Esposizione internazionale. Milano: Electa, 1996.

# Looking Around, City and Architecture Among *Flâneur*, *Micro-récits* and Paranarrative

Francesca Belloni

## KEY WORDS

Grands récits; Narrative hermeneutic; Urban Paradigms; Temporary Events; Urban Architectural Projects

## ABSTRACT

*Provided that, as Paul Ricœur says, architecture means to space what narrative means to time, then it would be useful to question the condition of Lyotard's grands récits in regard to the articulated phenomenology of the contemporary city. Moreover, there would be need for investigation into the reasons behind the increasing difficulty in implementing long-term strategies of intervention (namely linked to the lasting nature inherent in architectural facts) capable of transforming, if not even defining from their conception, the spatial and architectural qualities of urban places; of triggering narratives capable of constructing or reconstructing their memory; of "making the absent present", taking charge of urban complexity and its incessant mutations.*

*Bearing in mind the above issues, the role of temporary practices and site specific events, with their ability to affect urban narrative, is presently investigated, focusing on the opening of new chapters or the unexpected identities that are often produced. Tracking some particularly significant temporary events, which in some ways represent allegorical tales, some solid projects will also be looked into, with particular regard to the artistic ones, which have managed to trigger new narratives and, from them on, to affect the significance of some given places, to translate their meaning within a properly architectural frame.*

## Francesca Belloni

Politecnico di Milano  
[francesca.belloni@polimi.it](mailto:francesca.belloni@polimi.it)

Ricercatrice in Composizione architettonica e urbana al Politecnico di Milano, ha tenuto lezioni in diverse scuole di architettura e ha preso parte a numerosi congressi. È autrice di libri, saggi e articoli in riviste e atti di convegni. Parallelamente svolge attività progettuale, partecipando a concorsi nazionali e internazionali.

*Researcher in Architectural and Urban Design at the Politecnico di Milano, she held lectures in various architectural schools, and took part in numerous congresses. She is the author of books, essays and articles in magazines and conference acts. Beyond the academic career, she carries out her architectural practice, taking part in national and international competitions.*