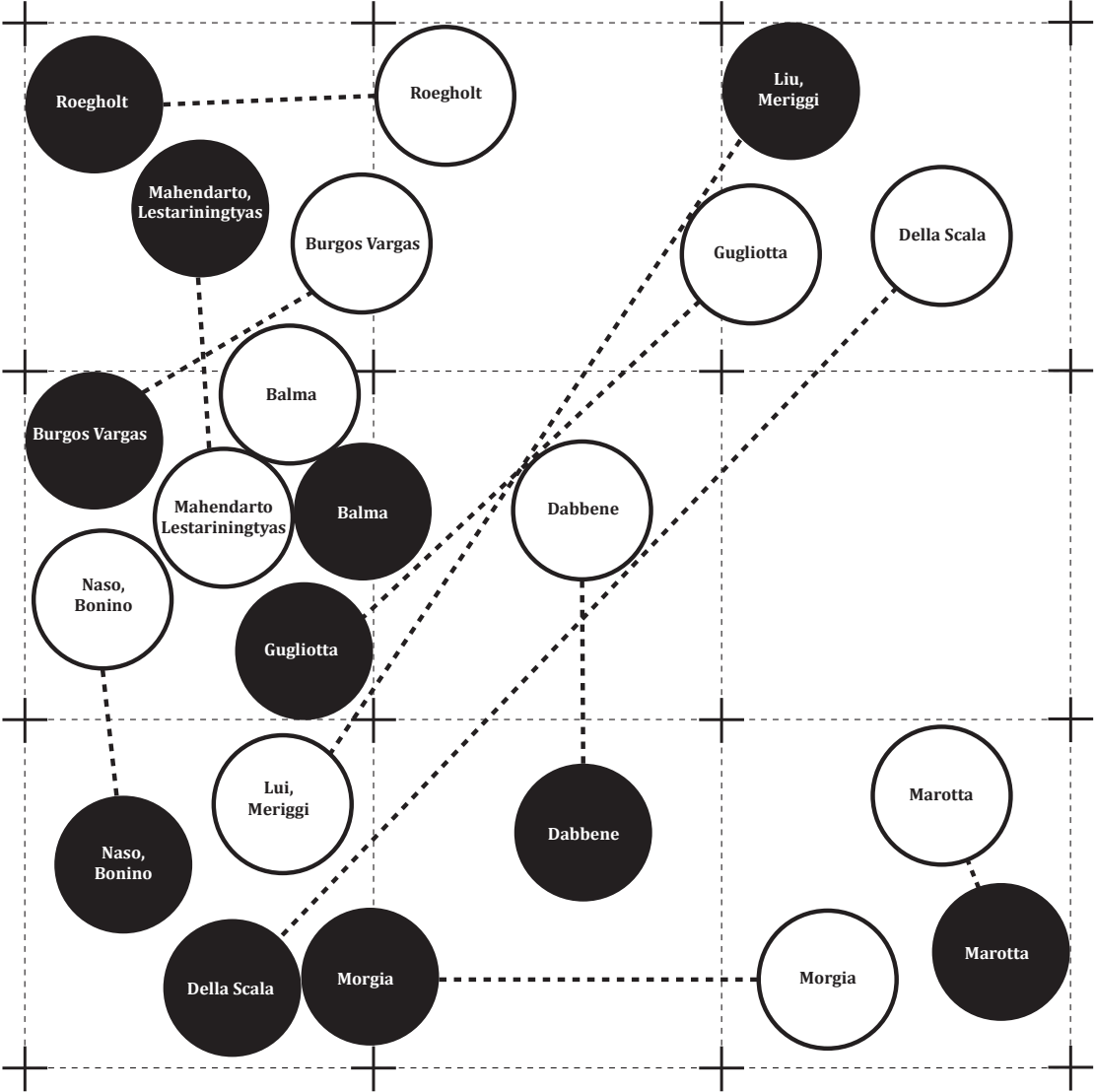


	PRE	PAS	FUT
PRE	maintenance	reconstruction	modification
PAS	archaeology	abandonment	tabula rasa
FUT	prototype	dismantling	utopia

	PRE	PAS	FUT
PRE	mundane	revival	progress continuity
PAS	roots identity	forgetting loss	novum discontinuity
FUT	preview (avantgarde)	failure	eternity



Timing, Spacing, Architecting

Fare tempo, fare spazio, fare architettura

The Editorial Board of “Ardeth”¹

The theme of this issue of “Ardeth” is a daring one: reflecting on time, the design project, and architecture. The editors framed the proposal clearly, inviting authors to “explore the different critical postures that design [...] takes on when it engages in the present with things handed down from the past, or when it aspires to address the future.” Perhaps inevitably, almost all contributions focus mainly on the temporal dimension of the built work, leaving the temporality of the project itself in the background, or at most leaving it to the reader to infer. Our aim here is to bring these two sides of the issue together – the time of the project and the time of the built work – and to offer a brief, albeit admittedly partial, guide for the reader. First, we should clarify what we mean by *temporality* when speaking of built architecture. Bruno Latour addresses this question in a text entitled *Trains of Thoughts*, where the problem of time and space is framed precisely through the presence of architecture. Latour argues that “the notion of event cannot be differentiated into its spatial and its temporal component” (Latour, 2005 [1996]: 178). Much like Gilles Deleuze, Latour treats the event as something more

Contacts:
redazione [at]
ardeth [dot] eu

DOI:
10.17454/ARDETH14.03

ARDETH #14

fundamental than the categories of time and space themselves. This, as discussed below, makes the role of architecture crucial. To develop his “train of thought,” Latour turns to the legend of the Wandering Jew (Latour, 2005 [1996]: 180):

Far from being obvious common sense terms, spacing and timing are in fact quite difficult to tell apart. Through what sort of labor do we produce the difference between space and time? The question is not as trivial as it seems. For instance, the legendary wandering Jew could not distinguish the two, every spot along his way being also a date. Since he never retraces his step, never stays in the same place, never settles, never comes back, there is no meaning for him in the notion of “place” differentiable from “date” – except, of course, the City of Jerusalem that he will reach “next year.” His itinerary would be made of “date-places,” of a string of events. It is only because we come back to the same place over and over again that we generate the notion of a place, of a *topos*, that lasts and stays the same, while we have moved.

It isn’t clear which specific source Latour draws on for this schema – and that is problematic, given that the Wandering Jew is an archetype with an immense range of sources, appearing under many names and attributes, in conflicting anecdotes and retellings going back at least to the seventh century (Falchi, 2007: 112). Still, the image – closely related in many ways to the nomad in *A Thousand Plateaus* (Deleuze, Guattari, 1987 [1980]: 380-382) – gives us a sense of what an “absolute movement” of continuous differentiation might look like, and why such a condition makes it impossible, in principle, to separate space from time. Latour’s Wandering Jew portrays wandering as the inability to distinguish between *here* (*Da/hic*) and *now* (*jetzt/nunc*). Each step in the journey (what Latour calls the “string of events”) differs from the next; there is no going back. Every place is also a date, so that *topos* and *kairos* cannot be pulled apart into a neat topology and geography, or a chronology and history. “Before” and “after” blur with “here” and “there,” or even “ahead” and “behind.” What remains is sequence – the notion of a series – that governs both dimensions. In fact, perhaps we can understand this shared chain of “events” as more fundamental than either space or time. We would have to return *here* to know that we are *now* in the same place – that *before* we were *there*, somewhere else. But wandering is an endless succession of differences, without repetition.

Yet the Wandering Jew is only Latour’s starting point. To the deterritorialized figure of wandering he opposes a second, contrasting scene, in which space and time emerge by splitting apart, thanks to the appearance of architecture: the castle of Châtel Perron. In just a few lines, Latour replaces the Wandering Jew with an ordinary traveler, leading the reader to transpose one figure into the other.

The size of the castle of Châtel Perron diminishes irreversibly in the distance as the wandering traveler moves away from it. It is thus as much part of time as the

hour he spent walking by. It is only if the walker stops and reverses his step that the castle size reverses itself and grows again, and, then, that the voyager can conclude that this is a place and not only a date. It is in comparing the irreversibility of his aging body with the reversibility of the castle's size that there is a sense in the expression space and time, as in the usual definition of space as the "series of coexistences" and time as the "series of successions." "I have changed and the castle has not, thus there is a space, a somewhat longer lasting landscape inside of which I move and age," space offering the measure for time, and time the measure for space.

At this point, the wandering nomad enters a radically different regime, moving from the "smooth space" to the "striated space" of architecture. "Space offers the measure for time, and time the measure for space" – and that *measure* is architecture itself. The castle we return to allows us to establish the *here/there* and *now/then* dyads. We are presented with a scene that shows how time and space bring one another into being – what Latour calls *timing* and *spacing*. The traveler must encounter architecture, with its singular and enduring form, in order to interrupt the flow of events and derive a distinct spatiality and temporality from it. Châtel Perron has all the qualities of a landmark and a monument: a point of reference that gathers into the present – both spatial and temporal – the layers of immense constructive effort from the past, while also promising to remain there in the future, for those who wish to go back (Latour, 2005 [1996]: 180-181).

Because of the ancient, enormous, and continuous mass of work connecting various interactions over ages, the castle still holds, makes space, makes history, breaks the continuity of vision, bends attention, interrupts the travels of voyagers, and creates hierarchies, and thus the wanderer at its foot rightly feels that it differs from his own fast-aging flesh. He passes, and the castle does not. The castle co-exists, holds its ground, occupies space, creates a landscape, becomes a *chef-lieu*, whatever the expression, not because it is a spot "in" space, but because it is itself the event connecting interactions on a large spread of space-time-actants. Here history was locally made and traditions continuously kept it in place. Thus, there is a place.

What we have here is very close to Aldo Rossi's idea of persistence, or to Maurice Halbwachs' reflections on the relationship between collective memory and the built environment (Halbwachs, 1980 [1950]: 139-140). This immediately raises a further question: is the ability to shape time and space something that can be generalized to architecture as such? What would happen if, instead of arriving at Châtel Perron, the traveler emerged onto the Las Vegas Strip, the Rome ring road, the center of Riyadh, or the demolition site of Tokyo's Nakagin Capsule Tower? In other words, there is a wide range of ways in which the "measure" and interplay of time and space can be manifested. An architectural work

– “the event connecting interactions on a large spread of space-time-actants” – can operate in radically different ways than an old castle. Built architecture has the power to recompose the categories of past, present, and future – to link our present with an imagined past, or to present the anticipation of a promise as if it were a fragment of the future. Think, for example, of Manfredo Tafuri’s notion of “built utopias,” which he used to describe the German *Siedlungen* of the 1920s and 1930s (Tafuri, 1973: 100). This effect of temporalization is rarely the calculated outcome of design; more often it is a side effect – sometimes even an unintended, exaggerated backlash.

We have, perhaps, partly clarified what we mean by temporality when we speak of built space. But it seems just as crucial to address the temporality of the *design process* that produces that space. On one hand, the *res aedificata* can be recognized as both the measure and the condition that makes it possible to distinguish space from time, and as the constitution of a form of temporality that in turn points to a specific regime of historicity – each time assembling the categories of present, past, and future in a different way. François Hartog, for example, describes Peter Eisenman’s *Memorial to the Murdered Jews of Europe* showing how a work can alter the relationship between history and memory to the point of establishing “a memory without mediation and without words” (Hartog, 2023: 159). On the other hand, we should not forget that such works, however transformed, are the result of a design process – one that also deploys its own strategies for manipulating time. It is in the gap between a project that seeks to temporalize its effects – say, by carrying the past into the future, or by pulling the present back into the past – and a built work that expresses its own temporality – whether it is a prototype that once promised a future but is demolished and consigned to the past, or a new building that reconstructs the past “as it was, where it was” – that a distinct critical and pragmatic dialectic opens up.

We suggest, then, as a purely heuristic exercise, distinguishing between the temporality of the built work (or its material effects) and the temporality of the project. The first – illustrated by the example of Châtelperron – concerns the ways in which a built work is able to convey meaning and establish relationships between past, present, and future for those who experience it. We could call this a *critical* or *hermeneutic* temporality, since it produces interpretations of the meanings or values embedded in the work. The second form of temporality concerns the ways in which a design project strategically combines the categories of past, present, and future – through narratives, promises, generative analyses, calculations, and risks – in pursuit of a desired outcome. This could be described as a *pragmatic* approach to temporality, since it generates strategies for action and operational approaches to the project. With this distinction in mind, the texts in this issue of “Ardeth” can be read through the lens of how the temporality of the project and that of the work intersect – sometimes reinforcing and sometimes challenging one another.

To make this interpretive exercise easier for readers, we have created a small combinatory table that interweaves the categories of past, present, and future, applied both to the temporality of the work and to that of the project. This produces two “time matrices”: one describing how design projects temporalize, the other describing how built works temporalize. Each matrix generates nine key forms of transition (from present to present, present to past, present to future, and so on). To give a simple example: in the project matrix, the box marked “from past to present” corresponds to an “archaeological” project type, while in the work matrix, the same box indicates a temporality that re-presents the “roots” of a place and its continuity with the past. Importantly, a project’s temporality does not necessarily result in a matching temporality of the work. On the contrary, the articles in this issue show precisely the opposite. The summary diagram highlights the shifts we traced in the authors’ arguments between the level of project and the level of work. This third matrix overlays the first two, making visible the discrepancies across the texts. Each article is represented by a black tile (pragmatic/project temporality) and a white tile (critical/work temporality). As in a board game, the movement between black and white is traced by lines that chart the routes of arguments, their relative positions, and their degrees of divergence. Readers are invited to play the same game – perhaps arranging the texts differently, or testing the validity of our attempt to reduce them to this framework – in an experiment in “interpretive cooperation” (Eco, 1978 [1979]) with what we are proposing.

In the brief reading guide that follows, the position of articles within the diagram is indicated by codes. For example, the code [*P(PRE>FUT): modification*] refers to the project matrix (P), in the position “from present to future,” followed by the keyword for that position (modification). Meanwhile, [*W(FUT>PRE): anticipation*] refers to the work matrix (W), in the position “from future to present,” again followed by the corresponding keyword.

Positioning the articles

In his conversation with **Liu Jiakun**, **Maurizio Meriggi** gathers insights into the work of the Chengdu-based architect, recently awarded the Pritzker Prize. Liu describes his design approach as a transformation of space in continuity with tradition [*P(PRE>FUT): progressive modification*], while at the same time aiming at the creation of innovative and original models [*W(FUT>PRE): anticipation*].

The dialogue between the editors and curator **Alice Roegholt** revolves around the restoration of the Het Schip complex in Amsterdam. The call to preserve De Klerk’s building [*P(PRE>PRE): maintenance*] opens the possibility of recovering a work that had fallen into oblivion and deserves to be re-presented to the contemporary public [*W(PRE>PAS): revival*]. According to **Camila Burgos Vargas**, recovering the “contemporary layers” of late twentieth-century architecture [*P(PAS>PRE): archaeology*]

requires rethinking heritage criteria so as to capture the value relationships between preserving what exists and introducing new, recent interventions [*W(PRE>PAS): between ordinary contemporaneity and valorizing the recent past*].

Daniele Dabbene proposes the strategy of counterpreservation as a design approach aimed at undoing the material freezing effect that heritage practices can produce [*P(FUT>PAS): destituent project-dismantling*]. This approach treats the artifact not as a closed object but as an “open process,” where “the acceptance of decay” pairs with “a fascination for ruined atmospheres – seen not simply as inert remains, but as living witnesses of a distant past” [*W(PAS>PAS): evocation of a lost and forgotten past*]. In his visual essay, **Filippo Balma** explores a series of archives, “where the past is preserved, the present controlled, and the future designed” [*P(PAS>PRE): archaeology/museum*]. The photographs and drawings make explicit the architectural relationships that form not only the spaces but, above all, the internal organizational structures of archives conceived as complex documentary systems [*W(PRE>PRE): archive managed in ordinary time*]. **Monica Naso** and **Michele Bonino**, starting from an interpretation of domestic temporalities rooted in the Chinese tradition [*W(PAS>PRE): roots*] and oriented around rituals, identify in some contemporary projects a coherent and innovative development of those premises. This development offers a way of imagining the (cyclical) temporal dimension of domestic space [*P(FUT>PRE): prototype*]. In the article by **Trias Mahendarto** and **Arum Lestariningsiyas**, the issue of ordinary maintenance in the village of Tossi (Sumba, Indonesia) – the complex outcome of a local practice ecology disrupted by tourism – [*P(PRE>PRE): maintenance*] is intertwined with the difficult task of preserving place identity and traditions in an economically transformed context [*W(PAS>PRE): roots*].

Valerio Della Scala surveys how the new town plan for Turin is being shaped from an architectural perspective, where backcasting strategies for large-scale urban scenarios are tested through pilot projects used as tools of anticipation [*P(FUT>PRE): prototype*], following a model of progressive transformation [*P(PRE>FUT): progress in continuity*]. Building on the reworking of Saverio Muratori’s hypotheses, **Rossella Gugliotta** develops a framework for reading the city and, more specifically, the island of San Bartolomeo in Venice across the centuries, highlighting the layers of change that emerge from the past [*P(PAS>PRE): archaeology*]. Here, the diagram is not seen as a merely descriptive tool, but as an “active instrument of interpretation and design”: a methodological practice that makes the map operative as an urban drawing. The diagram is thus closely tied to the processual representation of mutations, in order to identify new spaces of temporal and spatial reality [*W(PRE>FUT): progress in continuity*]. **Antonello Marotta**, through a programmatic act of temporal synchronization between project and built work, examines a series of design processes by Ensamble Studio, which reveal the per-

sistence of matter in an almost extra-historical sense: “Resistant works, bound to their place, transformed by time and consumed by the winds, where artifice and nature coexist until their differences are erased” [$P(FUT > FUT)$: *utopia*; $W(FUT > FUT)$: *eternity*]. This material embodies the agency of project-construction, understood as a subtractive practice that adapts to the time of matter, generating a space that emerges from “a mass of archaic time, surfacing from the past and presenting itself in its authenticity.” Finally, by proposing a drawn experiment, **Federica Morgia** sets out her own theoretical hypothesis grounded in the principle of catastylosis [$P(FUT > PRE/PAS)$: *between prototype and ruin*], leaning toward an analytical conception of time: “a project... that seeks to investigate the transformation of a three-dimensional modular frame, always observed from the same viewpoint and at the same distance, across a prolonged and repeated time interval” [$W(FUT > FUT)$: *eternity*].

Looking at our synthesis diagram, we note that, in stark contrast to the other ones, the column of destinations “to the present” is heavily populated. A sample of eleven texts is of course insufficient to support a generalization, even if we were to believe fully in the rigor of our classification. Still, one striking feature of this map is the empty box of *tabula rasa/novum*. It is as though none of the authors could – or wanted to – trace the path of discontinuity, the radical leap “from past to future,” so central to a certain strand of modern design, conceived as a “setting-into-state of becoming,” one that “wants the future to be past” (Cacciari, 1982: 50-51) – a design that built its promise of refoundation on its own supposed validity and legitimacy, and that, consequently, made the time of the project coincide with the time of the work within the “smooth space” of the *tabula rasa*, without confronting the constraints of the present and its contingencies.

Today, by contrast, our insistence on distinguishing between design practices and the material effects of “works” stems from the fact that this promise has definitively faded – or perhaps, to paraphrase Latour, we were never really able to keep it. This brings us back to the reflection on the abandonment of a “language of the new,” or of “estrangement,” in favor of the notion of “belonging” (Gregotti, 1984: 2-3). The question, as it applies to this issue of “Ardeth”, is no longer simply the distinction between project and work, but rather the space and time of research and writing about design and construction practices. Where might these intertwine, to explore the project as a performative dimension of the work? The matter becomes even more complex when we consider those methodological premises of the project that derive their legitimacy precisely from the horizon of future promises.

L'argomento di questo numero di "Ardeth" è particolarmente temerario: ragionare sul tempo, il progetto e l'architettura. I curatori hanno chiarito con precisione i termini di questa proposta, invitando gli autori a "esplorare le differenti posture critiche che assume il progetto [...] quando interagisce nel presente con le cose che ci provengono dal passato o quando aspira a confrontarsi con il tempo futuro". Forse inevitabilmente, quasi tutti i contributi si sono confrontati soprattutto con la dimensione temporale dell'opera costruita, lasciando il più delle volte la temporalità del progetto in filigrana, oppure rimandandola alle deduzioni del lettore. Vorremmo pertanto provare a ricomporre questi due lati del problema – il tempo del progetto e il tempo dell'opera – per proporre la nostra breve e tendenziosa guida alla lettura.

Innanzitutto, dovremmo chiarire in che termini vogliamo intendere la nozione di temporalità, quando parliamo di architettura costruita. C'è un testo di Bruno Latour, intitolato *Train of Thoughts* [il filo dei pensieri, o dei ragionamenti], in cui la questione del tempo e dello spazio viene posta proprio a partire dalla presenza dell'architettura. Latour sostiene che "la nozione di *evento* non può essere distinta nella sua componente spaziale e temporale" (Latour, 2005 [1996]: 178): in un modo molto vicino a Gilles Deleuze, Latour considera l'evento come qualcosa di più fondamentale delle categorie di tempo e spazio. Il che, come discusso sotto, rende cruciale proprio il ruolo dell'architettura.

Per costruire il suo "filo di ragionamento", Latour ricorre alla leggenda dell'ebreo errante (Latour, 2005 [1996]: 180):

Lungi dall'essere termini ovvi del senso comune, *spacing* e *timing* sono in realtà piuttosto difficili da distinguere. Attraverso quale tipo di lavoro riusciamo a creare la differenza tra spazio e tempo? La domanda non è così banale come sembra. Per esempio, il leggendario ebreo errante non riusciva a distinguere le due cose, perché ogni punto del suo cammino era anche una data. Poiché non torna mai sui suoi passi, non si ferma mai nello stesso posto, non si stabilisce mai, non torna mai indietro, non c'è alcun significato per lui nella nozione di "luogo" differenziabile da quella di "data" – tranne, naturalmente, la città di Gerusalemme che raggiungerà "l'anno prossimo". Il suo itinerario sarebbe fatto di "luoghi-data", di una serie di eventi. È solo perché torniamo più volte nello stesso luogo che generiamo la nozione di un luogo, di un *topos*, che dura e rimane lo stesso, mentre noi ci siamo spostati.

Non è chiaro quale sia la fonte specifica da cui Latour trae questa sua schematizzazione – il che è senz'altro problematico, se si considera che l'ebreo errante è un vero e proprio archetipo riconducibile a un campo di fonti sconfinato, in cui compare con molti nomi e attributi, attraverso aneddoti e riletture contrastanti a partire almeno dal VII secolo (Falchi, 2007: 112). Resta il fatto che l'immagine, per più aspetti avvicinabile al nomade di *Mille piani* (Deleuze, Guattari, 1987 [1980]: 380-382), ci fa intuire in che cosa possa consistere un "movimento assoluto" di differenzi-

azione continua e perché una tale condizione renda in linea di principio impossibile distinguere lo spazio dal tempo.

Il *wandering Jew* di Latour raffigura infatti l'erranza come impossibilità di stabilire una distinzione tra il *qui* (*Da-/hic*) e l'*ora* (*jetzt/nunc*). Ogni punto del transito (quel che Latour chiama la "serie di eventi") è diverso dagli altri, non ci sono ritorni: dunque ogni luogo è anche una data, senza che il *topos* e il *kairos* possano separarsi e iscriversi a formare una topologia e una geografia, o una cronologia e una storia. "Prima" e "dopo" sono confusi con "qui" e "là" o anche "davanti" e "dietro": certamente, resta la successione, la nozione di serie, che governa entrambe le dimensioni. Anzi, forse è proprio questo comune modo della concatenazione degli "eventi" che possiamo intendere come qualcosa di più radicale dello spazio e del tempo. Bisognerebbe ritornare *qui* per sapere che *ora* siamo di nuovo nello stesso luogo. Che *prima* eravamo *là*, in un altro luogo. Ma l'erranza è un susseguirsi di infinite differenze, senza ripetizioni.

Tuttavia, l'ebreo errante è solo il punto di partenza del ragionamento di Latour. All'erranza deterritorializzata segue infatti un'altra scena, vero e proprio contraltare in cui lo spazio e il tempo si determinano scindendosi, grazie al manifestarsi di un'architettura: il castello di Châtelperron. Nel giro di poche righe Latour sostituisce l'ebreo errante con un comune viandante, in modo che il lettore sia indotto a trasfigurare il primo nel secondo:

Le dimensioni del castello di Châtelperron si riducono irreversibilmente in lontananza mentre il viaggiatore errante si allontana da esso. Fa quindi parte del tempo tanto quanto l'ora che ha trascorso camminando. È solo se il viaggiatore si ferma e inverte il passo che le dimensioni del castello si invertono e crescono di nuovo e, allora, il viaggiatore può concludere che si tratta di un luogo e non solo di una data. È nel confronto tra l'irreversibilità del suo corpo che invecchia e la reversibilità delle dimensioni del castello che c'è un senso nell'espressione "spazio e tempo", tanto quanto nella consueta definizione di spazio come "serie di coesistenze" e di tempo come "serie di successioni". "Io sono cambiato e il castello no, quindi c'è uno spazio, un paesaggio un po' più duraturo all'interno del quale mi muovo e invecchio", lo spazio offre la misura del tempo e il tempo la misura dello spazio.

Ecco che allora quell'errante-nomade si trova in un regime radicalmente diverso, passando dallo "spazio liscio" allo "spazio striato" dell'architettura. "Lo spazio offre la misura del tempo e il tempo la misura dello spazio", e quella *misura* è l'architettura. Il castello a cui ritorniamo ci consente di istituire il *qui/là* e l'*ora/allora*. Siamo di fronte a una scena che serve a illustrare il farsi reciproco del tempo e dello spazio, il *timing* e lo *spacing*, come Latour li definisce: il viandante deve incontrare l'architettura, nella sua singolare e persistente configurazione, per tagliare il flusso degli eventi ricavandone spazialità e temporalità distinguibili. Châtelperron ha tutte le caratteristiche del landmark e del monumento,

un punto di riferimento che porta nel presente – spaziale e temporale – gli strati di grandi sforzi costruttivi del passato promettendo al tempo stesso di essere ancora lì anche nel futuro, per chi vorrà tornarci (Latour, 2005 [1996]: 180-181):

A causa dell'antica, enorme e continua massa di lavoro che collega le varie interazioni nel corso dei secoli, il castello ancora regge, fa spazio, fa storia, rompe la continuità della visione, piega l'attenzione, interrompe i viaggi dei viaggiatori e crea gerarchie, e così il viandante ai suoi piedi sente giustamente che è diverso dalla sua carne che invecchia velocemente. Lui passa, il castello no. Il castello coesiste, mantiene la sua posizione, occulta lo spazio, crea un paesaggio, diventa uno *chef-lieu*, qualunque sia l'espressione, non perché è un punto "nello" spazio, ma perché è esso stesso l'evento che connette le interazioni su un'ampia superficie di spazio-tempo. Qui la storia è stata fatta localmente e le tradizioni l'hanno continuamente mantenuta. Quindi, c'è un luogo.

Siamo in presenza di qualcosa di molto prossimo al concetto di persistenza che troviamo in Aldo Rossi, o al ragionamento proposto da Maurice Halbwachs sul rapporto tra memoria collettiva e spazio costruito (Halbwachs, 1980 (1950): 139-140). Qui evidentemente si apre una questione ulteriore, ovvero se la capacità di fare tempo e spazio sia una proprietà che possa essere generalizzata all'architettura. Che cosa succederebbe se, invece di giungere a Châtelperron, il viandante sbucasse sulla strip di Las Vegas o sul raccordo anulare di Roma? O nel centro di Riyad? O davanti al cantiere di demolizione della Nakagin Capsule Tower a Tokyo? Esiste insomma una vasta gamma di modi in cui la "misura" e il vaglio di tempo e spazio potrebbero manifestarsi. L'opera architettonica, ovvero "l'evento che connette le interazioni su un'ampia superficie di spazio-tempo" [*the event connecting interactions on a large spread of space-time-actants*], può agire in modi radicalmente diversi da quelli di un vecchio castello. L'architettura costruita ha il potere di ricomporre le categorie di presente passato e futuro, di mettere in relazione il nostro presente con un passato fittizio, o di presentare come frammento di futuro l'anticipazione realizzata di una promessa – si pensi alla definizione di "utopie costruite", che Manfredo Tafuri utilizzava per descrivere le *Siedlungen* tedesche degli anni '20 e '30 (Tafuri, 1973: 100). Questo effetto di temporalizzazione è raramente l'esito calcolato di un progetto; più spesso ne è l'effetto collaterale, se non il contraccolpo parossistico.

Abbiamo forse in parte chiarito che cosa vorremmo intendere con "temporalità", quando parliamo di "spazio" costruito. Ma almeno in questa sede ci sembra cruciale confrontarsi anche con la temporalità del *progetto* di quello spazio. Per un verso, la *res aedificata* può essere riconosciuta come la misura e la condizione di possibilità di una distinzione tra lo spazio e il tempo, e della costituzione di una forma di temporalità, che rinvia a sua volta a uno specifico regime di storicità, in quanto capace di produrre ogni volta specifici assemblaggi delle categorie di presente,

passato e futuro. Si potrebbe citare l'esempio di François Hartog, che descrive il *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa* di Peter Eisenman, mostrando come un'opera possa avere effetti sul rapporto tra storia e memoria, fino alla costituzione di "una memoria senza mediazioni e senza parole" (Hartog, 2023: 159). Per un altro verso, tuttavia, non va dimenticato che queste opere sono l'effetto, per quanto deviato, di un progetto, che a sua volta dispiega le proprie strategie di manipolazione del tempo. Così nello scarto tra un progetto che vuole temporalizzare i suoi effetti – traghettando un passato nel futuro, o riconducendo il presente al passato, per esempio – e un'opera costruita che manifesta una propria effettiva temporalità – come quella di un prototipo che promette un futuro ma va incontro alla demolizione, restando nel passato, o di un nuovo edificio che ricostruisce il passato "com'era dov'era" – si apre una specifica dialettica critica e pragmatica.

Proponiamo pertanto di considerare, in termini puramente euristici, questa distinzione tra una temporalità dell'opera (o dei suoi effetti materiali) e una temporalità del progetto. La prima, come nell'esempio di Châtelperon, consisterebbe nei modi in cui un'architettura costruita è in grado di significare e di costituire un insieme di rapporti tra passato, presente e futuro per un soggetto che ne fa esperienza. Potremmo definire questo il modo della temporalità critica o ermeneutica, in quanto produce un'interpretazione dei significati o dei valori sottesi a un'opera costruita. La seconda forma di temporalità consisterebbe invece nei modi in cui un progetto combina strategicamente, attraverso narrazioni, promesse, analisi generative, calcoli e azzardi, le categorie di passato, presente e futuro in vista di un effetto che si propone di conseguire. Si tratterebbe in questo caso di un approccio pragmatico alla temporalità, in quanto produce strategie di azione e approcci operativi al progetto. Seguendo questa distinzione, i testi di questo numero di "Ardeth" possono essere filtrati, cercando di riconoscere ogni volta i modi in cui la temporalità del progetto e quella dell'opera si intrecciano, rafforzandosi o entrando in tensione tra loro.

Per semplificare questo gioco anche ai lettori, abbiamo costruito una piccola tavola combinatoria che permette di intrecciare le categorie di passato, presente e futuro, in riferimento sia alla temporalità dell'opera, che a quella del progetto. Otteniamo così due "matrici del tempo", che descrivono rispettivamente i modi della temporalizzazione progettuale e della temporalizzazione dell'opera, generando ciascuna nove forme chiave della transizione (dal presente al presente, dal presente al passato, dal presente al futuro, e così via). Per fare degli esempi elementari, nella matrice del progetto la casella "dal passato al presente" corrisponde a un progetto di tipo "archeologico", mentre nella matrice dell'opera la stessa casella individua una temporalità che ripresenta le "radici" di un luogo e la sua continuità con il passato. Attraverso questa lettura non è affatto detto che a una temporalità di progetto segua una temporalità dell'opera omologa, anzi: gli articoli ci dicono proprio il contrario.

	PRE	PAS	FUT
PRE	maintenance	reconstruction	modification
PAS	archaeology	abandonment	tabula rasa
FUT	prototype	dismantling	utopia

	PRE	PAS	FUT
PRE	mundane	revival	progress continuity
PAS	roots identity	forgetting loss	novum discontinuity
FUT	preview (avantgarde)	failure	eternity

Il diagramma di sintesi mostra gli slittamenti che abbiamo voluto leggere nei discorsi degli autori, tra il piano del progetto e quello dell'opera: questa terza matrice sovrappone le due precedenti, rilevando gli scarti dei vari testi. Ciascun articolo compare con una tesserina nera (temporalità pragmatica o di progetto) e una tesserina bianca (temporalità critica o dell'opera). Come in un gioco da tavolo, il movimento tra il nero e il bianco viene registrato in un insieme di tratti, che disegnano le rotte degli argomenti, le reciproche posizioni e i diversi gradi di divaricazione. I lettori potranno cimentarsi nello stesso gioco, distinguendosi rispetto alla forma in cui abbiamo ordinato i testi e mettendo alla prova la costruzione stessa di questa ipotesi di riduzione in un esperimento di "cooperazione interpretativa" (Eco, 1978 [1979]) con quanto andiamo proponendo. Nella brevissima guida alla lettura che segue, alcune sigle identificano la posizione degli articoli nel diagramma. Per fare due esempi, la sigla *[P(PRE>FUT): modificazione]* si riferisce alla matrice del progetto (P) nella posizione "dal presente al futuro", seguita dalla parola chiave di quella posizione (modificazione). Mentre la sigla *[O(FUT>PRE): anticipazione]* indica la matrice dell'opera (O) alla posizione "dal futuro al presente", sempre seguita dalla parola chiave corrispondente.

Il posizionamento degli articoli.

Nella conversazione con **Liu Jiakun**, **Maurizio Meriggi** raccoglie una prospettiva sul lavoro dell'architetto di Chengdu, recentemente insignito del *Pritzker Prize*. Liu descrive il suo approccio al progetto nei termini di una trasformazione dello spazio in continuità con la tradizione *[P(PRE>-FUT): modificazione progressiva]*, che al contempo mira alla costruzione di modelli innovativi e originali *[O(FUT>PRE): anticipazione]*.

Il dialogo che la Redazione propone con la curatrice **Alice Roegholt** prende le mosse dal caso del recupero del complesso *Het Schip* ad Amsterdam.

L'istanza di conservazione dell'edificio di De Klerk [*P(PRE>PRE)*: *manutenzione*] apre alla possibilità di recuperare un'opera caduta nell'oblio e che merita di ripresentarsi alla contemporaneità [*O(PRE>PAS)*: *revival*]. Secondo **Camila Burgos Vargas**, il recupero degli "strati contemporanei" dell'architettura del secondo Novecento [*P(PAS>PRE)*: *archeologia*] richiede un ripensamento dei criteri della patrimonializzazione, capace di cogliere le relazioni di valore tra la conservazione dell'esistente e gli interventi nuovi e recenti [*O(PRE>PAS)*: *tra contemporaneità ordinaria e valorizzazione del passato prossimo*].

Daniele Dabbene propone la strategia della *counterpreservation*, come approccio progettuale volto a destituire l'effetto di congelamento materiale che può derivare dalle pratiche di patrimonializzazione [*P(FUT>PAS)*: *progetto destituente, smantellamento*]. Questo approccio intende il manufatto non come un oggetto chiuso, ma come "processo aperto", in cui "l'accettazione del degrado" si coniuga con "la fascinazione per le atmosfere rovinare, considerate non semplicemente come resti inerti, ma come testimonianze vive di un passato remoto" [*O(PAS>PAS)*: *rievocazione di un passato perduto e dimenticato*].

Nel suo saggio visuale, **Filippo Balma** esplora una serie di archivi, "dove il passato è conservato, il presente è controllato e il futuro progettato" [*P(PAS>PRE)*: *archeologia/museo*]. Le fotografie e i disegni rendono esplicite le relazioni architettoniche che costituiscono non solo gli spazi, ma anche e soprattutto le strutture di articolazione interna degli archivi, intesi come impianti documentali complessi [*O(PRE>PRE)*: *archivio gestito nel tempo ordinario*].

Monica Naso e Michele Bonino, partendo da un'interpretazione della temporalità dello spazio domestico come paradigma radicato nella tradizione cinese [*O(PAS>PRE)*: *radici*] e improntato alla ritualità, individuano in alcuni progetti contemporanei il coerente e innovativo sviluppo di quelle premesse. Questo sviluppo rappresenta un modo di immaginare la dimensione temporale (ciclica) dello spazio domestico [*P(FUT>PRE)*: *prototipo*].

Nell'articolo di **Trias Mahendarto e Arum Lestariningsy**, il problema della manutenzione ordinaria del villaggio di Tossi (Sumba, Indonesia), effetto complesso di un'ecologia delle pratiche locali che è stata messa in crisi dalla turistificazione, [*P(PRE>PRE)*: *manutenzione*] si intreccia con la difficile sfida della conservazione dell'identità dei luoghi e delle tradizioni in un contesto economicamente trasformato [*O(PAS>PRE)*: *radici*].

Valerio Della Scala propone una ricognizione sui modi di costruzione del nuovo piano regolatore di Torino da una prospettiva architettonica, in cui le strategie di *backcasting* degli scenari urbani di grande scala vengono messe alla prova da progetti pilota, usati come strumenti di anticipazione [*P(FUT>PRE)*: *prototipo*], secondo un modello di trasformazione progressiva [*P(PRE>FUT)*: *progresso in continuità*].

A partire dalla rielaborazione delle ipotesi di Saverio Muratori, **Rossella Gugliotta** costruisce un dispositivo di lettura della città e, in maniera più

specifica, dell'isola di San Bartolomeo a Venezia nei secoli, mettendone in risalto gli strati di mutazioni che emergono dal passato [$P(PAS>PRE)$: *archeologia*]. Il diagramma qui non è considerato un mero strumento descrittivo, bensì uno “strumento attivo di interpretazione e progetto”: una pratica metodologica in grado di rendere operativa la mappa come disegno urbano. Il diagramma è dunque strettamente connesso alla rappresentazione processuale delle mutazioni per individuare nuovi spazi di realtà temporali e spaziali [$O(PRE>FUT)$: *progresso in continuità*].

Antonello Marotta, mediante un'azione programmatica di sincronizzazione temporale tra il progetto e l'opera, esamina una serie di processi progettuali di Ensemble Studio, che manifestano una persistenza della materia in un senso quasi extra-storico: “Opere resistenti, legate al luogo, trasformate dal tempo e consumate dai venti, in cui l'artificio e la natura convivono sino a perdere le rispettive differenze” [$P(FUT>FUT)$: *utopia*; $O(FUT>FUT)$: *eternità*]. Tale materia racchiude l'*agency* del progetto-costruzione, inteso come un lavoro sottrattivo che si adatta al tempo della materia, generando uno spazio che emerge da “una massa di un tempo arcaico, che affiora dal passato e si mostra per la sua autenticità”. Proponendo un esperimento disegnato, **Federica Morgia** enuncia una propria ipotesi teorica fondata sul principio della catastilosi [$P(FUT>PRE/PAS)$: *tra prototipo e rudere*], per aprire a una concezione analitica del tempo: “un progetto” che si propone di indagare la trasformazione di un telaio modulare tridimensionale, osservato sempre dallo stesso punto di vista e alla stessa distanza, al trascorrere di un intervallo di tempo prolungato e ripetuto” [$O(FUT>FUT)$: *eternità*].

Osserviamo il nostro diagramma di sintesi: la colonna delle destinazioni “al presente” è molto popolata, in contrasto con la rarefazione dei movimenti in altre zone. Un campione di undici testi è del tutto insufficiente a delineare una possibile generalizzazione, anche volendo credere fino in fondo al rigore della nostra classificazione. C'è però almeno un aspetto di questa mappa di spostamenti che ci colpisce, ovvero la casella della *tabula rasa/novum* rimasta completamente vuota. Come se nessuno degli autori avesse potuto, né voluto, tracciare la rotta della discontinuità, del salto radicale “dal passato al futuro”, tanto caro a una certa declinazione del progetto moderno, inteso come “messa in stato del divenire”, che “vuole che il futuro sia passato” (Cacciari, 1982: 50-51). Un progetto che costruiva una promessa di rifondazione, a partire dalla propria supposta validità e legittimazione e che, di conseguenza, faceva coincidere il tempo del progetto con quello dell'opera nello “spazio liscio” della *tabula rasa* senza doversi confrontare con gli impedimenti del presente e della contingenza.

Quando oggi, al contrario, ci troviamo a insistere sulla distinzione tra le pratiche del progetto e gli effetti materiali delle “opere” è perché questa promessa è definitivamente tramontata: o forse addirittura, parafrasando Latour, non siamo mai stati in grado di mantenerla. Ritorna la riflessione sulla rinuncia a praticare un “linguaggio del nuovo”, o dello “stra-

niamento”, quando si privilegia la nozione di “appartenenza” (Gregotti, 1984: 2-3). La domanda, attualizzata rispetto a questo numero di “Ardeth”, non è tanto in merito alla distinzione tra progetto e opera, bensì proprio riguardo allo spazio e al tempo della ricerca e della scrittura sulle pratiche del progetto e della costruzione. Dove possono intrecciarsi, per esplorare il progetto come una dimensione performativa dell’opera? La questione diventa ulteriormente intricata quando si considerino quelle premesse metodologiche del progetto, che trovano legittimazione nell’orizzonte delle promesse future.

Aknowledgement

English translation by Sarah De Sanctis.

References

- Cacciari, M. (1982), *Nihilismo e progetto*, “Casabella”, n. 483, pp. 50-51.
- Falchi, S. (2007), *L'Ebreo Errante dalle origini al XVI secolo*, “Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Sassari”, n. 4, pp. 109-127.
- Gregotti, V. (1984), *Modificazione*, “Casabella”, n. 498-499, pp. 2-7.
- Latour, B. (2005 [1996]), *Trains of Thought. The Fifth Dimension and its Fabrication*, in A.N. Perret-Clermont, J.M. Barrelet, A. Flammer, D. Mieville, J.F. Perret & W. Perrig (eds.) (2005), *Thinking Time*, “Swiss Monographs in Psychology”, Gottingen and Bern, Hogrefe and Hupher Publishers, pp. 173-187.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1987 [1980]), *A Thousand Plateaus. Capitalism and schizophrenia*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- Halbwachs, M. (1980 [1950]), *The Collective Memory*, trans. F.J. Ditter, Jr. and V.Y. Ditter, New York, Harper and Row.
- Tafuri, M. (1976 [1973]), *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, Cambridge (MA)-London, MIT Press.
- Hartog, F. (2023), *La Storia è diventata un luogo della memoria?*, “Studi politici”, vol. 3, n. 2, pp. 151-163.
- Eco, U. (1979 [1978]), *Lector in Fabula: Pragmatic Strategy in a Metanarrative Text*, in *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press.