

Editorial

Pavel Kuznetsov (1), Manuela Raitano (2)

1 MANUELA RAITANO Why should we devote time to time? Or, rather, why should we publish an issue of “Ardeth” on the theme of time? From our point of view, this “keyword” was chosen, in agreement with the Editorial team, with the aim of proposing a topic capable of building bridges between different facets of architecture. Depending, in fact, on whether time is conceived as memory of the past, as evidence of the present, or as a promise of hope for the future, the critical reflection can extend from conservation to transformation, from the architectural scale to the urban, from monument to landscape restoration; even touching on the field of musealisation, which pertains to how we narrate the past in the present. Given the broad spectrum of the theme, and starting from the consideration that this simple four-letter word actually contains endless different interpretative worlds (probably as many as the readers of these pages) we sought to address the issue by giving it the pace of a dialogue between the architect and the museologist: on the one hand, the voice of those who work in the field of transformations of inhabited space, producing the artifacts of the future; on the

Affiliation:

(1) Accademia di Architettura, Università della Svizzera Italiana

(2) Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Architettura e Progetto

Contacts:

(1) pavel [dot] kuznetsov [at] usi [dot] ch

(2) mauela [dot] raitano [at] uniroma1 [dot] it

DOI:

10.17454/ARDETH14.02

ARDETH #14

other hand, the voice of those who instead collect, interpret and arrange the testimony of material culture over time.

Personally, as an architect, I recognise time as a dynamic datum of the project. There are both the time of ideation and the time of construction, which make architecture a “delayed” art; there is, then, the time of fruition, which is the true life interval of the work; and there is, finally, also the time of disuse and ruin. But above all, as the essays collected in this issue demonstrate, there is a critical dimension of architectural design that is intrinsically linked to time, to the relationship between the new and the pre-existing, as well as to the act of reinterpreting what comes to us from the past, be it architecture or a part of the city.

PAVEL KUZNETSOV As a museologist – often perceived by the public as a dusty timekeeper – I’ve always been intrigued by how and when architecture, through the lens of time, becomes heritage. In this regard, I’d like to remind readers that the work on this issue began with the keyword “heritage,” which, in conversation with the “Ardeth” Editorial team, quickly evolved into the broader, more umbrella-like notion of time. However, many of the essays we received still concern heritage. This is because, when we talk about time, it is natural for us to follow the chronological order and start from “the past.” In fact, nowadays we are deeply interested in the past, in the accumulated body of architectural works through history, whether functioning or abandoned, ruined or perfectly preserved, relatively recent or centuries old. Is it enough to affirm that the past is a source of inspiration for the present generation of architects? Or is it about learning lessons?

The *Beaux-Arts* tradition of directly copying the masters may have faded long ago, but the fascination with the past has not disappeared. Architecture pilgrimage of young professionals has always existed: one only has to recall the legendary *Le voyage d’Orient* (Le Corbusier, 1911), or Louis Kahn’s European tour in 1928 (Johnson, 1986). However, it is only in recent decades that this intense commitment to architectural heritage, which in the past characterised the training of just a few architects, has become a widespread phenomenon.

2 MR I agree that the “cult” of heritage is quite a recent phenomenon in design culture. And I’m also intrigued, as you are, by how and when architecture becomes heritage – it implies tracing temporal thresholds that, once exceeded, modify the status of an artifact, turning it into “heritage.” This introduces the need for periodisation. But we should remember that periodisation always produces taxonomies that are critical and highly tendentious.

In short, if periodisation is essential in every historiographical reconstruction, then it becomes necessary to unfold temporal taxonomies, to make them less obvious, in order to understand what we are missing every time we follow the most accredited narratives (Palombi, 2025). In his-

torigraphy of architecture, we are used to dividing time into “packets,” which we then name with a noun designating a specific style or trend. Very often, periods that mark a transition between styles are traced back, or postponed, with Occam’s razor, to moments *pre* or *post* something else, whereas they express, in their complexity, far more layered times. No era, in fact, expresses itself in a single way. Can we say, then, that time comes flat, in the narrative of posterity?

I hope that one of the reflections addressed in this issue concerns the possibility of looking at the history of architecture and the city through less schematic taxonomies. Especially since our conceptual frames change, depending on whether we look through the lenses of the scientific paradigm, which sees time as an entropy-driven entity; or through the lenses of literary symbolism, for which time is instead analogy and difference; or whether we recall Vichian philosophy, where time is a cycle of occurrences and recurrences; or Bergsonian philosophy, where time is nothing but continuity – a flow of perceptions in which the subject is immersed through memory.

Yet memory is not only the core of the subject’s identity, but also of human societies’ (Halbwachs, 1925). For me, this is the real aspect that architects and museologists have in common: the recognition of a collective memory made of human works, to be transmitted to the future (Christillin, Greco, 2021). A recognition that we architects operate through restoration and you through the “museum,” a place dedicated to the narration of memory.

In particular, I am intrigued by architectural museums, which are in themselves an oxymoron, a sort of “circular metaphor”: architectures that contain the narration of other architectures.

PK With years of experience in a major architectural museum, I have come to understand (though architects are fully entitled to disagree) that the mission of such institutions is to preserve, interpret, and communicate architectural ideas to the public. In short, keeping ideas rather than merely physical objects.

To be clearer, buildings may or may not survive, but architectural ideas are inherently immaterial and, in a sense, timeless. It matters little what form they take as museum artifacts – be it house-museums (full-scale buildings), their fragments, drawings, architecture models, archival texts, or even oral histories – they are free from the physical and temporal constraints of their material manifestation.

Of course, architecture can be temporary in itself, like that of exhibition pavilions, and in those cases time only underlines the ephemerality of its physical presence. But we must always remember that every material realisation is intrinsically tied to time, while immaterial values – concepts and ideas – can last indefinitely. Thus, while time undeniably has a destructive impact in the physical sense, it also gives architecture the potential for immaterial duration.

In some ways, one can go even further than the Soviet modernist Nikolay Ladovsky, who argued for the immaterialisation of architecture and claimed in 1920 that “space, not stone, is the material of architecture.”¹ I would add: *space in time*. In fact, what happens after completion is an ongoing reinterpretation of architectural works and their reassessment over time – a theme that resonates through many contributions in this issue of “Ardeth”.

3 **MR** Another aspect that must be considered is that the set of architectural works to which we grant value always grows over time, due to the accumulation of documents and human artefacts over the ages (Choay, 1992). This accumulation is incessant and inevitable, and leads to instances of posthumous accreditation of value (Riegl, 1903), based on each era’s choices of what to transmit to the future and what, instead, to consign to “the dustbin of history”² (Dalla Vigna, 2009).

Here, our ability to judge comes into play, and we should develop the skill to judge past and present without preconceptions. In fact, we live in an era characterised by a dangerous kind of preconception: the overvaluation of the past. Being obsessed with the re-proposal of the glorious languages of the past, we risk not recognising the valid expressions of the present (Reynolds, 2010). The angel of History has reversed its course, and now we are suspended between a future that we no longer know how to reach and a past that holds us back at the point of origin (Bauman, 2017). How can we, in this framework, strengthen the sense of the present, and also strengthen the pride in contemporary artifacts? How can we, in short, accredit value also to current events?

I ask this because, even if physics tells us that there are infinite local times that flow differently depending on gravitational fields (Rovelli, 2017), the hypothesis of a time that “trumps” all others seems unlikely to me. This hypothesis is linked to the idea of a “cryopreservation” of the past, which risks undermining the sense of the present and consigning only empty simulacra to the future.

1 - Comment by N. Ladovsky to his project entitled “Architectural appearance of the communal house” (1920). Schusev State Museum of Architecture, Moscow, inv. Pl. 5199/1.

2 - This expression became famous thanks to Trotsky, who used it in relation to the Mensheviks.

PK What you call “cryopreservation” raises many other operational questions, which I would like to address through an exemplary case: the house of Kostantin Melnikov, designed by the architect in 1927-1929 in Moscow, as a dream home for himself and his family, as part of the Soviet collectivist utopia.

Over the course of 80 years of continuous family life, the house accumulated both tangible and intangible traces, becoming a living archive of personal and architectural memories. In 2014, it became a public house-museum, part of the Schusev Museum of Architecture, highlighting its temporal dimension, which spanned the entire 20th century, until the death of its final resident – artist Viktor Melnikov, the architect’s son, in 2005. Like a time capsule, the Melnikov House continued to work as an archival space, physically storing and preserving Melnikov’s *oeuvre*, man-

uscripts, and historical records, within the very walls he designed. Upon completion of the Getty-sponsored survey in 2017-2019, the International Advisory Committee, chaired by J.-L. Cohen, strongly recommended to preserve the traces of time and to minimise intervention in the conservation process, which was to be undertaken “as much as necessary and as little as possible” (Kuznetsov, Mustonen, Tsareva, 2019). However, the situation changed dramatically after the invasion of Ukraine. The Melnikov House became an indirect cultural casualty. The museum leadership changed and the end of collaboration with European experts led to a series of decisions that undermined the preservation philosophy. Under the pretext of “restoration,” the house underwent a comprehensive reconstruction with significant loss of authenticity. It now appears as a brand-new object, as if it had just been built. The critical temporal strata – the lived experience from 1929 to 2023 – have vanished. A 100-year-old patient has suddenly become a newborn.

Sadly, this is not the only case. Another famous example is Eugène Viollet-le-Duc’s controversial restoration of the Cité de Carcassonne. Despite the differences in historical context, the cases of Carcassonne and the Melnikov House raise the same essential concern: how the present rewrites the past, and then pretends to be the past.

MR Without a doubt, our idea of conservation is closely linked to an idea of duration – one that bears the marks of the evolution of time and refuses to freeze the work at any precise moment, even that of its origin. That is the reason why brand-new restorations are far from our modern sensibility. But I would also like to propose another key to reflection, which opens to different sensibilities. Time, in fact, can be perceived as a chronology that goes from A to B; but it can also represent the moment itself, the *hic et nunc*.

In the myth, Cronos establishes his power by swallowing his children – that is, by pushing back events. But when Zeus makes Cronos eat, instead of his children, “stones” – which we can read as an analogy to constructions, or material works – historical time begins. Which is time-oriented, precisely, *chrono*-logically. Therefore, the myth tells us that history originates when human beings deposit in time (that is, in the stomach of Cronos) their material testimony.

But on the other hand, the Greek term *Kairos* expresses another quality of time, related to the event taken in itself, as pure appearance: the “right” time, the opportunity to seize. All this is to say that, if in architecture *Cronos* is linked to the disciplines of conservation, *Kairos* represents instead the epiphany of the new. *Cronos*, therefore, represents measurable time, the succession of instants; *Kairos*, instead, embodies the instant captured in itself. May we say that brand-new restorations are children of *Kairos* more than of *Cronos*?

We may say that these two opposite conceptions of time are related to “two cultures,” science and the humanities, which still struggle to talk to

4

each other (Snow, 1959), but that should be considered complementary and both fundamental for a complete understanding of architecture. In fact, it seems extremely reductive to me to think of time, in the design process, only as a scientific (measurable) datum or only as a poetic fact.

PK The coexistence between “measure” and “poetry” that you hope for, in my opinion, is found in Le Corbusier’s Villa Savoye, where he uses time in both ways: chronological (as a sequence, or *promenade architecturale*) and experiential (as a poetic construct). Visiting the villa – purchased in 1959 by the state, and since then listed as a historical monument – one experiences a sort of journey through architectural space. The ramp guides visitors upwards in a choreographed sequence that involves the duration of the act of walking and the sense of moving through the space. It is a structure to be experienced over time, reflecting the shift from a modern and efficiency-oriented conception of architecture based on the hours of light of the day, to a narrative architecture, in which it is possible to perceive time also in terms of the appearance of spatial events.

5 MR Beyond duration or experience, there is still one modality of time, related to daily human experience, that can be represented in architecture: cyclical time. I am thinking of all those architectures that incorporate movement within themselves.

For example, in the competition for the expansion of the Chamber of Deputies in Campo Marzio (1967), Maurizio Sacripanti designed offices, cylindrical in shape, rotating on their axis throughout the day, always looking for optimal lighting. It was a real “machine-building,” though not in the Corbusian sense of *outil*, but rather in the sense of a mechanism marked by the diurnal cycle and by the cycle of actions that it had to host.

I would also like to point out that, opposite to the aesthetics of machinery, there is also the possibility of incorporating time into architecture by bringing out its potential for destruction: for example, “showing the wrinkles” of buildings and preserving their patina, as critical restoration demands; another possibility is even to prefigure the state of ruin, as in Joseph Gandy’s depictions of Sir John Soane’s Bank of England (Schumann-Bacia, 1996); and an even more extreme choice lies in accompanying places and architecture towards a path of controlled decommissioning, once their life cycle has been completed (Merlini, 2008).

In this conceptual framework, despite the promise of eternal youth by cosmetic surgery, the acceptance of the deterioration of things over time is taking place into our consciences. In the present moment, characterised by wars and political instability, we are forced to accept once again that human works can be influenced by dramatic and radical changes over time. This scenario seemed far from our consciences after the Second World War, but today it emerges as a horrible, but not unrealis-

tic, possibility. We are learning to live with the terrible awareness of the transience of human life and works.

Time, in short, will not last forever: this is a fact. So much so that I often wonder if the adjective “eternal” is losing its sense. Although the city where I live is called “eternal city,” no human work will survive, for example, the geological upheavals that in the long term will modify the morphology of the Earth, bringing about, as scholars predict, a new Pangea.

PK Nothing can survive as it is, that’s true. But that has always been the case: the perception of architectural works has often dramatically shifted over time, shaped by political, cultural, and institutional forces. And sometimes we need time to understand the real consequences of events. So, we don’t need to evoke the scenario of a total disruption to understand how an architecture can lose its authenticity. Let me only recall Antoni Gaudí’s works, which remained overlooked until the exhibition at the MoMA in New York (1957-1958), marking a turning point in international recognition followed by a wave of scholarly interest (Hitchcock, 1957). And this also led to the explosion of mass tourism in subsequent decades, to the point that the works of the Catalan architect are now mass-culture icons.

But I would like to return to the issue of cyclical time, which you raised when mentioning Sacripanti’s unbuilt project. The aforementioned house by Konstantin Melnikov was also designed to accommodate the rhythm of everyday life. In fact, the architect used sunlight as a “natural alarm clock,” in the so-called “golden bedroom”: the movement of the sun along the room’s circular wall was calculated so that the morning light would naturally wake up the sleepers, coming in at the right time through the hexagonal windows to the northeast. Moreover, in full accordance with modernist principles, the house has a free plan, further accentuated by the effect of “living” windows, which offer the possibility of opening or walling up any of the 120 structural hexagonal openings. Consequently, the house in Krivoarbatsky Lane has an intrinsic potential for changing over the time: it is an architecture *prêt à changer*.

However, if we talk about cyclical time in architecture, the culmination has been reached in Villa Girasole by Angelo Invernizzi (Galfetti, Framp-ton, Farinati, 2013). Built near Verona (1929-1935), the Villa’s architecture incorporates time in a direct, kinetic way. It is an L-shaped house set on a quarter-cylinder moving around its axis along four sets of rails and rollers according to the sun. This structure makes a complete rotation along the circular tracks in more than 9 hours, embedding the movement of the sun into the architecture itself, much like sundials introduce a temporal dimension by projecting shadows onto façades or public spaces.

Arguably, the architectural expression of time in architecture reached its peak in Vladimir Tatlin unbuilt Monument to the Third International (1919-1920). His 400-metre-high tower was intended to symbolise the

dawn of the new era of world revolution and the end of bourgeois time (Lynton, 2008). The semi-transparent, inclined metal structure consisted of two spirals with four volumes rotating within it. The spirals may remind the DNA helix, although that iconic image was codified decades later. They symbolised different cycles of social and political activity, each rotating at a different speed: a cube, housing the legislative congresses, completed one full rotation per year; a pyramid, for executive functions, rotated over the course of a month; a cylinder, intended for the dissemination of news, turned daily; and a hemisphere, for propaganda purposes, completed a rotation every hour.

The tower was not just symbolic; it was designed to really mark time. It represented a shift from classical forms, conceived as *timeless*, to *time-based* structures and functions. With Tatlin, architecture became performative.

6 MR Indeed, in Tatlin's tower mutation prevails over permanence. The rotating elements continually shift their relative position, without freezing the building's specific form. Instead, Villa Girasole has a different guiding principle, I think: by following the sun, the Villa is inhabited by a fixed, never-changing light.

To put it simply, we could conclude that, while classical orders and fixed forms are typical of Western approaches, mutation and non-permanence are typical of Eastern ones. They seem like distant universes, yet I wonder if, at this time, landscape design might not represent a bridge between these two worlds. I have always been struck by the words of Enric Batlle, a European landscape architect who, describing his renaturalisation of the Val d'en Joan landfill, stated that the project is *not built*, but rather *builds itself* over time, as nature follows its own path, causing the place to change autonomously over time.³ At the same time, Konjiang Yu, as a Chinese landscape architect, said that he creates "spongy spaces" that function as evolutionary matrices. These approaches seem to refer to a new paradigm according to which designers establish open rules, without precluding any degree of freedom, leaving room for self-generating actions – almost as if the architects provided algorithms, and no longer forms and spaces.

All this may seem unsettling, but it is not necessarily opposed to the classical concept of architectural order – perhaps nothing more than a weakened version of it. After all, every algorithm, however evolutionary it may be, establishes rules: it defines which orders are possible and which are not, narrowing the scope of action.

And this is, ultimately, what every architect does, every time they lay out the rules to organise the development of a project over time.

3 - See the interview in Capuano, Carpenzano, 2016.

MANUELA RAITANO Perché dedicare tempo al tempo? O, per meglio dire, perché curare un numero di “Ardeth” sul tema del tempo? Dal nostro punto di vista, questa “parola-chiave” è stata scelta, in accordo con la Redazione, con l’intento di proporre alla comunità scientifica un tema capace di gettare ponti tra diverse dimensioni disciplinari del progetto. A seconda, infatti, che il tempo venga inteso come memoria delle cose passate, come evidenza del momento presente o come “sostanza di cose sperate” nel futuro, la riflessione critica può estendersi dalla conservazione alla trasformazione, dalla scala architettonica a quella urbana, dal restauro del monumento al restauro del paesaggio; fino a toccare il campo della musealizzazione, che attiene al modo in cui raccontiamo il passato nel presente.

Dato l’ampio spettro della questione, e a partire dalla considerazione che questa semplice parola di cinque lettere contenga in realtà una moltitudine di mondi interpretativi differenti (probabilmente tanti quanti saranno i lettori di queste pagine), abbiamo inteso introdurre questo numero intesendo un dialogo a due voci, quella dell’architetto e quella del museologo: da un lato, la voce di chi opera nel campo delle trasformazioni dello spazio abitato, producendo i reperti del futuro; dall’altro, la voce di chi invece raccoglie, interpreta e dispone gli elementi della cultura materiale nel tempo. Personalmente, come architetto, riconosco nel tempo un dato dinamico del progetto. Esistono, intanto, sia il tempo dell’ideazione che il tempo della costruzione, che fanno dell’architettura un’arte differita; esiste, poi, il tempo della fruizione, che è il vero intervallo di vita dell’opera; ed esiste, infine, anche il tempo del disuso e della rovina. Ma soprattutto (come dimostrano molti dei saggi raccolti in questo numero), esiste una dimensione critica del progetto che è intrinsecamente legata al tempo, alla relazione tra nuovo intervento e preesistenza, all’atto di reinterpretare quanto ci arriva dal passato, sia esso un’architettura o un brano di città.

PAVEL KUZNETSOV Come museologo – spesso percepito dal pubblico come un polveroso custode del tempo – sono sempre stato affascinato da come e quando l’architettura, attraverso la lente del tempo, diventa patrimonio. A questo proposito, vorrei ricordare che il lavoro su questo numero della rivista era iniziato proprio con la parola chiave “patrimonio” che, in dialogo con la Redazione di “Ardeth”, si è rapidamente evoluta nella nozione più ampia di tempo. Ciò nonostante, molte delle riflessioni che abbiamo ricevuto riguardano comunque il patrimonio.

È naturale infatti, quando parliamo di tempo, farsi attrarre dall’ordine cronologico e partire dal “passato”. Di certo, al giorno d’oggi, siamo profondamente interessati a ciò che ci ha preceduto, all’insieme di opere architettoniche accumulate nel corso della storia, siano esse funzionanti o abbandonate, in rovina o perfettamente conservate, relativamente recenti o secolari. Ma si può dire che il passato sia una reale fonte di ispirazione per l’attuale generazione di architetti? O che ne traggano insegnamenti?

La tradizione formativa *Beaux-Arts*, che insegnava a copiare direttamente i maestri sembra oggi quanto mai remota, ma non lo è il fascino del passato. Basti pensare quanto il viaggio di formazione dei giovani architetti sia stato praticato e raccomandato, a partire dal leggendario *Le voyage d'Orient* (Le Corbusier, 1911) o dal viaggio in Europa di Louis Kahn del 1928 (Johnson, 1986). Tuttavia, a me sembra che sia solo negli ultimi decenni che l'interesse per il patrimonio architettonico – che in passato aveva caratterizzato la formazione solo di pochi fortunati architetti – sia diventato realmente un fenomeno diffuso.

2 MR Sono d'accordo con te: il “culto” del patrimonio rappresenta un fenomeno relativamente recente nella cultura del progetto. E incuriosisce anche me indagare come, e soprattutto quando, l'architettura diventa patrimonio; il che implica tracciare soglie temporali che, una volta superate, modificano lo statuto di un manufatto, facendolo diventare valevole di tutela. Tuttavia, bisogna ricordare che ogni periodizzazione produce tassonomie critiche altamente tendenziose.

In breve, se periodizzare è essenziale per la ricostruzione storiografica, allora sarà necessario leggere tra le pieghe delle tassonomie temporali, renderle meno scontate, capire cosa ci stiamo perdendo negli spazi “tra” le narrazioni più accreditate (Palombi, 2025). Nella storiografia di architettura, per esempio, dividiamo il tempo in “pacchetti” di senso compiuto, che poi nominiamo con un sostantivo che denomina un preciso stile o tendenza. Molto spesso, i periodi che segnano un passaggio tra gli stili vengono ricondotti, adoperando il rasoio di Occam, a momenti *pre-* o *post-* qualcos'altro. Mentre invece esprimerebbero, nella loro complessità, tempi assai più stratificati. Nessuna epoca, infatti, comunica mai con un solo accento. Possiamo quindi dire che, narrandolo *ex post*, noi appiattiamo il tempo?

Ecco, nel mio auspicio, una delle riflessioni che spero emergano da questo volume è se sia possibile guardare al passato attraverso tassonomie meno schematiche. Tanto più che le cornici storiografiche cambiano a seconda se usiamo le lenti del paradigma scientifico, che considera il tempo come entità orientata dall'entropia; o attraverso le lenti del simbolismo letterario, per il quale il tempo è invece la misura dell'analogia e differenza; o ancora se ricorriamo al pensiero vichiano, laddove il tempo è corsi e ricorsi; o bergsoniano, laddove il tempo altro non è che continuità, flusso di percezioni nel quale il soggetto è immerso attraverso la memoria.

Ma la memoria non è solo il nucleo dell'identità del soggetto, lo è anche delle società umane (Halbwachs, 1925). Per me, questo è il principale aspetto che accomuna sia l'architetto che il museologo: il riconoscimento di una memoria collettiva fatta di opere umane da trasmettere al futuro (Christillin, Greco, 2021). Un riconoscimento che noi architetti operiamo attraverso il progetto di restauro e voi invece attraverso il “museo”, che è il luogo deputato a raccontare la memoria.

In particolare, mi affascinano i musei di architettura, che sono di per sé un ossimoro, o meglio una “metafora circolare”: architetture che contengono la narrazione di altre architetture.

PK Grazie ad anni di esperienza in un importante museo di architettura, ho capito (anche se gli architetti hanno il pieno diritto di non concordare) che la missione di tali istituzioni è preservare, interpretare e comunicare al pubblico le idee di architettura. Conservare idee, piuttosto che oggetti fisici.

Per essere chiari, gli edifici possono sopravvivere o meno, ma le idee architettoniche sono intrinsecamente immateriali e, dunque, senza tempo. Poco importa quale forma assumano come artefatti museali – che si tratti di case-museo (edifici a grandezza naturale), dei loro frammenti, disegni, modelli architettonici, testi d'archivio o persino storie orali – le idee sono libere dai vincoli fisici e temporali della loro manifestazione materiale.

Certo, l'architettura può essere di per sé temporanea, come quella dei padiglioni espositivi, e in questi casi il tempo non fa che sottolineare l'effimerità della sua presenza fisica. Tuttavia, qualsiasi realizzazione materiale rimane intrinsecamente legata al tempo, mentre i valori immateriali – concetti e idee – possono durare indefinitamente. Pertanto, se da un lato il tempo ha innegabilmente un impatto distruttivo in senso fisico, esso offre all'architettura il potenziale di una lunga durata immateriale. Per certi versi, si può perfino superare il pensiero di Nikolaj Ladovskij, che sosteneva la smaterializzazione dell'architettura e affermava, nel 1920, che “lo spazio, non la pietra, è il materiale dell'architettura”¹.

Aggiungerei: *lo spazio nel tempo*. Ciò che accade dopo il completamento di un'opera architettonica, infatti, è la sua continua reinterpretazione e la sua rivalutazione o svalutazione nel tempo – un tema che risuona in molti contributi di questo numero di “Ardeh”.

MR Un altro aspetto che va considerato, è che l'insieme di opere di architettura cui riconosciamo valore cresce sempre nel tempo, per via dell'accumularsi delle testimonianze documentali e dei manufatti umani nel corso delle epoche (Choay, 1992). Tale accumulazione è incessante e inevitabile, e porta con sé le istanze dell'accreditamento postumo del valore (Riegl, 1903), in base alle quali ogni epoca sceglie cosa trasmettere al futuro e cosa, invece, consegnare alla pattumiera della storia² (Dalla Vigna, 2009).

Qui, però, bisogna muoversi con cautela, perché viviamo in un'epoca caratterizzata da una pericolosa forma di pregiudizio: l'ipervalutazione del passato. Ossessionati dalla riproposizione dei linguaggi gloriosi delle epoche che furono, rischiamo infatti di non riconoscere le espressioni valevoli del presente (Reynolds, 2010). L'angelo della Storia ha invertito la rotta, e ci troviamo sospesi tra un futuro che non sappiamo più raggiungere e un passato che ci trattiene nel punto di origine (Bauman,

3

1 - Commento di N. Ladovsky al suo progetto intitolato “Aspetti architettonici della casa comunitaria” (1920). Schusev State Museum of Architecture, Moscow, inv. Pla 5199/1.

2 - L'espressione fu resa celebre da Trotzki, che la usò in relazione ai menscevichi.

2017). Come si fa, in questa cornice, a rafforzare il senso del presente, a irrobustire l'orgoglio nell'operare contemporaneo? Come si fa, in breve, ad accreditare valore anche all'attualità?

Me lo domando perché, se anche la fisica ci dice che esistono infiniti tempi locali che scorrono diversamente a seconda dei campi gravitazionali (Rovelli, 2017), mi sembra sempre meno accreditabile l'ipotesi di un tempo che "vince" su tutti gli altri. Ipotesi che si lega a un'idea di "crioconservazione" dell'antico, che rischia di minare il senso del presente e di consegnare al futuro solo vuoti simulacri.

PK Ciò che tu chiami "crioconservazione" solleva molte questioni di ordine operativo, che vorrei affrontare attraverso un caso esemplare: la casa di Kostantin Melnikov, progettata dall'architetto tra il 1927 e il 1929 a Mosca, come dimora da sogno per sé e la sua famiglia, nell'ambito dell'utopia collettivista sovietica.

Nel corso di ottanta anni di ininterrotta vita familiare, la casa aveva accumulato tracce tangibili e intangibili, diventando un archivio vivente di ricordi personali e architettonici. Dal 2014, la piccola architettura era stata trasformata in una casa-museo pubblica, parte del Museo di Architettura Schusev, evidenziandone la dimensione temporale che abbracciava l'intero XX secolo, fino alla morte (nel 2006) del suo ultimo residente, l'artista Viktor Melnikov, figlio dell'architetto. Come una capsula del tempo, Casa Melnikov aveva continuato a svolgere anche la funzione di archivio, conservando e preservando fisicamente sia l'opera che i manoscritti e i documenti storici di Melnikov, proprio all'interno delle mura da lui progettate. Al termine del rilievo sponsorizzato dal Getty Center, nel 2017-2019, un Comitato Consultivo Internazionale, presieduto da Jean-Louis Cohen, aveva fortemente raccomandato di preservare le tracce del tempo e di ridurre al minimo gli interventi di conservazione "il più possibile e per quanto necessario" (Kuznetsov, Mustonen, Tsareva, 2019). Tuttavia, dopo l'inizio dell'aggressione contro l'Ucraina, la Casa Melnikov è diventata una vittima culturale indiretta. La direzione del museo è cambiata e la fine della collaborazione con gli esperti europei ha portato a una serie di decisioni arbitrarie, che hanno minato la precedente filosofia di conservazione. Con il pretesto del "restauro", la casa ha subito una ricostruzione completa, con una significativa perdita di autenticità. Ora appare come un oggetto nuovo di zecca, come se fosse stato appena costruito. Gli strati temporali – l'esperienza vissuta dal 1929 al 2023 – sono scomparsi. Un paziente centenario è improvvisamente diventato un neonato. Purtroppo, questo non è l'unico caso. L'esempio più noto è il controverso e ormai storicizzato restauro della Cité de Carcassonne da parte di Eugène Viollet-le-Duc. Nonostante le differenze di contesto storico, i casi di Carcassonne e della Casa Melnikov sollevano la stessa preoccupazione essenziale: come, cioè, il presente può riscrivere il passato, per poi fingere esso stesso di essere il passato.

MR Senza dubbio la nostra idea di conservazione è strettamente legata a un'idea di durata che mostri i segni del tempo in evoluzione e che si rifiuti di congelare l'opera in un preciso momento del tempo, sia pure quello della sua origine. Per questa ragione, i restauri “nuovi di zecca” ci infastidiscono e sono lontani dalla sensibilità moderna. Ma vorrei anche proporre un'altra chiave di riflessione, che apre anche a diverse sensibilità. Il tempo, infatti, da un lato, può essere percepito come una cronologia che va da A a B; ma dall'altro può rappresentare l'attimo stesso, l'*hic et nunc*.

Nel mito, *Crono* stabilisce il suo potere inghiottendo i suoi figli, cioè ricacciando indietro gli eventi. Ma quando Zeus fa mangiare a *Crono*, al posto dei suoi figli, delle “pietre” – che possiamo leggere in analogia al concetto di costruzione – lì inizia il tempo storico. Che è un tempo orientato, appunto, *crono*-logicamente. Il mito, dunque, ci dice che la storia inizia solo quando l'uomo sedimenta nel tempo (cioè nello stomaco di *Crono*) le sue testimonianze materiali.

D'altro lato, però, il termine greco *Kairos* esprime un'altra qualità del tempo, rapportabile all'evento preso in sé stesso, come puro apparire: il tempo “giusto”, l'occasione. E dunque, se in architettura il *Crono* è inscindibile dalle discipline della conservazione, il *Kairos* rappresenta invece l'epifania del nuovo. *Crono*, quindi, rappresenta il tempo misurabile, la successione degli istanti; *Kairos*, invece, incarna l'istante in sé. Possiamo dire che i restauri nuovi di zecca siano figli di *Kairos* più che di *Crono*?

Si tratta di due opposte declinazioni del tempo legate a quelle “due culture”, scientifica e umanistica, che ancora faticano a dialogare (Snow, 1959); ma che vanno considerate complementari ed entrambe fondamentali per una comprensione completa dell'architettura. Mi sembra, infatti, estremamente riduttivo pensare di considerare il costruito del tempo, nel processo progettuale, solo come un dato scientifico (misurabile) o solo come un fatto poetico.

PK La coesistenza che auspichi, tra “misura” e “poesia”, si ritrova a mio parere nella Villa Savoye, dove Le Corbusier usa il tempo in entrambi i sensi: cronologico (come sequenza, o *promenade architecturale*) ed esperienziale (come costruito poetico). Visitando la villa – acquistata nel 1959 dallo Stato e da allora dichiarata monumento storico – si sperimenta una sorta di viaggio attraverso lo spazio architettonico. La rampa guida i visitatori verso l'alto in una sequenza coreografata che coinvolge la durata dell'atto del camminare e il senso del muoversi attraverso lo spazio. È una struttura da percorrere nel tempo, che riflette il passaggio da un'architettura moderna basata sull'efficienza e sulle ore di illuminazione diurna, a un'architettura narrativa, in cui è possibile percepire il tempo in forma di apparizione di eventi spaziali.

5 **MR** Esiste ancora un'altra declinazione del tempo che ha a che fare con la nostra esperienza quotidiana e che può essere rappresentata in architettura: il tempo ciclico. Penso a tutte quelle architetture che incorporano in sé stesse il movimento delle componenti.

Per esempio, nel concorso per l'ampliamento della Camera dei Deputati in Campo Marzio (1967) Maurizio Sacripanti progettò uffici, di forma cilindrica, che ruotavano sul proprio asse durante il giorno, alla ricerca costante dell'illuminazione ottimale. Si trattava di un vero e proprio "edificio-macchina", ma non nel senso lecorbusiano di *outil*, bensì nel senso di meccanismo scandito dal ciclo diurno e dal ciclo delle azioni che doveva ospitare.

Ma vorrei anche sottolineare che, all'opposto dell'estetica della macchina, esiste la possibilità di incorporare il tempo in architettura lasciando emergere il suo potenziale distruttivo: "mostrando le rughe" degli edifici e preservandone la patina, come richiede il restauro critico; un'altra possibilità è addirittura quella di prefigurarne lo stato di rovina, come nelle raffigurazioni di Joseph Gandy della Bank of England di Sir John Soane (Schumann-Bacia, 1996); mentre un'eventualità ancora più estrema risiede nell'accompagnare i luoghi e le architetture verso un percorso di dismissione controllata, una volta completato il loro ciclo vitale (Merlini, 2008). In questa cornice concettuale, nonostante le promesse di eterna giovinezza della chirurgia estetica per quanto riguarda il modo in cui le persone si relazionano con il tempo, sta prendendo piede nelle nostre coscienze l'accettazione del deterioramento delle cose. In un momento caratterizzato da guerre e instabilità politica, stiamo assistendo impotenti al fatto che le opere umane possano essere influenzate da cambiamenti drammatici e radicali nel corso del tempo. Questo scenario, che sembrava rimosso dalle nostre coscienze dopo la Seconda Guerra Mondiale, emerge oggi come una possibilità orribile, ma non irrealistica. Stiamo imparando a convivere con la spaventosa consapevolezza della caducità della vita e delle opere.

Il tempo, insomma, non durerà per sempre, questo è un fatto. Al punto che spesso mi chiedo se l'aggettivo "eterno" stia perdendo il suo senso. Sebbene la città di Roma, in cui vivo, sia chiamata "città eterna", nessuna opera umana sopravviverà, ad esempio, agli sconvolgimenti geologici che a lungo termine modificheranno la morfologia della Terra determinando, come prevedono gli studiosi, una nuova Pangea.

PK Nulla può sopravvivere così com'è, questo è vero. Ma così è sempre stato: la percezione delle opere di architettura, infatti, è spesso cambiata radicalmente nelle diverse epoche, plasmata da forze politiche, culturali e istituzionali. E a volte abbiamo bisogno di tempo per comprendere le reali conseguenze degli eventi. Quindi, non abbiamo bisogno di evocare lo scenario di una catastrofe totale per capire come l'architettura possa perdere la sua autenticità. Vorrei solo ricordare le opere di Antoni Gaudí, rimaste trascurate fino alla mostra al MoMa di New York (1957-58), che

segnò una svolta nel riconoscimento internazionale, seguita da un'ondata di interesse accademico (Hitchcock, 1957). Ma portò anche all'esplosione dell'*overtourism* dei decenni successivi, con le opere del maestro catalano oggi trasformate in icone della cultura di massa.

Vorrei però tornare al tema del tempo ciclico, che hai sollevato menzionando il progetto di Sacripanti. Anche la già citata casa Melnikov fu progettata per adattarsi al ritmo quotidiano. L'architetto usò infatti la luce del sole come "sveglia naturale", nella cosiddetta "camera da letto dorata": il movimento dei raggi lungo la parete circolare della camera fu calcolato in modo che la luce del mattino svegliasse naturalmente i dormienti, entrando al momento giusto attraverso le finestre esagonali a nord-est. Inoltre, in pieno accordo con i principi modernisti, la casa in Krivoarbatsky Lane ha una pianta libera, ulteriormente accentuata dall'effetto delle finestre "vive", ovvero dalla possibilità di aprire o murare una qualsiasi delle 120 aperture esagonali strutturali. Di conseguenza, la casa ha un intrinseco potenziale di cambiamento nel tempo: è un'architettura *prêt-à-changer*.

Però, se dobbiamo parlare di tempo ciclico in architettura, il culmine è raggiunto nella Villa Girasole di Angelo Invernizzi (Galfetti, Frampton, Farinati, 2013). Costruita nei pressi di Verona (1929-1935), l'architettura della villa incorpora il tempo in modo diretto e cinetico: una casa a forma di L è poggiata su di un quarto di cilindro che si muove attorno al proprio asse lungo quattro serie di rotaie e rulli, seguendo il movimento del sole durante il giorno. La casa compie una rotazione completa lungo i binari in più di 9 ore, incorporando il movimento del sole nell'architettura stessa, così come le meridiane introducono la dimensione temporale proiettando il movimento delle ombre sulle superfici delle facciate o delle piazze.

Ma forse, l'espressione più letterale del tempo in architettura raggiunge il suo apice nel Monumento non realizzato alla Terza Internazionale di Vladimir Tatlin (1919-1920). Con i suoi 400 metri di altezza, l'alta torre era destinata a simboleggiare l'alba della nuova era della rivoluzione mondiale e la fine del tempo borghese (Lynton, 2008). Una struttura metallica semitrasparente e inclinata era composta da due spirali con quattro volumi rotanti all'interno; spirali che oggi ci ricordano una forma iconica, anche se successivamente codificata: l'elica del DNA. Questi volumi simboleggiavano diversi cicli di attività sociale e politica e ruotavano a velocità diverse: un cubo, che ospitava il Congresso, completava una rotazione completa all'anno; una piramide, per le funzioni esecutive, ruotava nell'arco di un mese; un cilindro, destinato alla diffusione di notizie, ruotava nell'arco di una giornata; e un emisfero, a scopo propagandistico, completava una rotazione ogni ora.

La torre non era solo simbolica; era progettata per scandire realmente il tempo delle rivoluzioni. Rappresentava il passaggio dalle forme classiche, poste *al di là del tempo*, a strutture e funzioni *basate sul tempo*. Con Tatlin, in breve, l'architettura divenne performativa.

6 **MR** Effettivamente, nella torre di Tatlin la mutazione prevale sulla permanenza. Gli elementi rotanti cambiano continuamente la loro posizione relativa, senza mai congelare una forma specifica dell'edificio. Mentre in Villa Girasole il principio mi pare differente: seguendo il sole, la Villa è abitata da una luce fissa, che non cambia mai.

Volendo semplificare, potremmo dire in conclusione che, mentre gli ordini classici e le forme fisse sono una delle radici degli approcci occidentali al tempo, la mutazione e la non-permanenza aprono ad altre concettualizzazioni. Apparentemente sembrano universi distanti, eppure mi chiedo se, nel momento attuale, la dimensione ecologica con cui sempre più urgentemente si misura il progetto non possa rappresentare il ponte tra questi due mondi. Sono sempre stata colpita dalle parole di Enric Batlle che, da architetto paesaggista europeo, nel descrivere il parco da lui disegnato nell'ex discarica di Val d'en Joan, afferma che il progetto non *costruisce*, ma che *si costruisce* nel tempo, perché è la natura che fa il suo percorso, generando autonomamente il cambiamento dei luoghi nella loro durata³. Allo stesso tempo Konjiang Yu, da architetto paesaggista cinese, racconta di progettare "spazi spugnosi" che funzionano come matrici evolutive. Mi sembrano, questi approcci, rimandare a un nuovo paradigma secondo cui i progettisti stabiliscono regole aperte, senza precludere alcun grado di libertà, lasciando spazio ad azioni autogeneranti. Quasi come se gli architetti progettassero algoritmi, e non più forme e spazi.

Tutto ciò può sembrare inquietante, ma non è, forse, del tutto antipolare al concetto di ordine architettonico, rappresentandone solo una versione indebolita. Dopotutto ogni algoritmo, per quanto evolutivo esso sia, stabilisce regole, definisce ordini possibili e impossibili, stringe il campo dell'azione.

Che è quanto, in fondo, ogni progettista fa, ogni volta che dispone le sue regole per organizzare lo sviluppo del progetto nel tempo.

3 - Si veda l'intervista all'architetto pubblicata in Capuano, Carpenzano, 2016.

Aknowledgement

English translation by Sarah De Sanctis.

References

- Bauman, Z. (2017), *Retrotopia*, Cambridge, Polity.
- Capuano, A., Carpenzano, O. (2016), *Ripensare le discariche*, Macerata, Quodlibet.
- Choay, F. (1992), *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil.
- Christillin, E., Greco, C. (2020), *Le memorie del futuro. Musei e ricerca*, Torino, Einaudi.
- Dalla Vigna, P. (2009), *La pattumiera della storia. Beni culturali e società*, Sesto San Giovanni, Mimesis.
- Galfetti, A., Frampton, K. Farinati, V. (2013), *Villa Girasole. La casa rotante / The revolving house*, Milano, Mendrisio Academy Press.
- Halbwachs, M. (1925), *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Alcan.
- Hitchcock, H.R. (1957), *Gaudi. 18.12.1957-23.02.1958.*, Ex. cat. Museum of Modern Art, New York [Online]. Available at: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/334>.
- Johnson, E.J. (1986), *A Drawing of the Cathedral of Albi by Louis I. Kahn*, Gesta, vol. 25, n. 1.
- Kuznetsov, P., Mustonen, T., Tsareva, T. (2019), *Melnikov House. Research Report and Recommendations for a Conservation Plan*, Los Angeles, Getty Foundation [Online]. Available at: https://www.getty.edu/foundation/pdfs/kim/schusev_museum_melnikov_house_cp.pdf.
- Le Corbusier (1911), *Le voyage d'Orient*, now in *Journey to the East*, (2007), Cambridge (MA), The MIT Press.
- Lynton, N. (2008), *Tatlin's Tower: Monument to Revolution*, New Haven, Yale University Press.
- Merlini, C. (2008), *La demolizione tra retoriche e tecniche del progetto urbano*, "Territorio", n. 45.
- Palombi, D. (2025, in press), *Hellenism in Rome and Lazio (Archaeological) Questions of Chronology and History*, in F.M. Cifarelli, A. D'Alessio, S. Gatti, D. Palombi (eds), *Hellenism: Lazio in Italy and the Mediterranean. Forms, Processes and Ideas*, Roma, Edizioni Quasar.
- Riegl, A. (1903), *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien, Braumüller.
- Reynolds, S. (2010), *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, London, Faber & Faber.
- Rovelli, C. (2017), *L'ordine del tempo*, Milano, Adelphi.
- Schumann-Bacia, E. (1996), *John Soane and the Bank of England*, New York, Princeton Architectural Press.
- Snow, C.P. (1959), *The Two Cultures*, London, Cambridge University Press.